

IRAN DE JESUS RODRIGUES DOS PASSOS

PREFÁCIO: JOSÉ RAIMUNDO RODRIGUES

APRESENTAÇÃO: GUSTAVO PEREIRA DA COSTA

**O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA POPULAR
MARANHENSE: em cena o Auto do Bumba Meu Boi**



São Luís – MA

2025

**O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA
POPULAR MARANHENSE:
em cena o Auto do Bumba Meu Boi**

IRAN DE JESUS RODRIGUES DOS PASSOS

PREFÁCIO: JOSÉ RAIMUNDO RODRIGUES

APRESENTAÇÃO: GUSTAVO PEREIRA DA COSTA

**O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA
POPULAR MARANHENSE:
em cena o Auto do Bumba Meu Boi**

**São Luís – Ma
2025**

Copyright @ 2025 by Iran de Jesus Rodrigues dos Passos
Direitos reservados e protegidos pela Lei Nº 9.610 DE 19.02.1998
É proibida a reprodução total ou parcial deste livro sem autorização,
por escrito, da Editora UEMA e do autor.

EDITOR RESPONSÁVEL
Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL
Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva
Ana Lúcia Cunha Duarte
Cynthia Carvalho Martins
Eduardo Aurélio Barros Aguiar
Emanoel Cesar Pires de Assis
Denise Maia Pereira
Fabíola Hesketh de Oliveira
Helciane de Fátima Abreu Araújo
Helidacy Maria Muniz Corrêa
Jackson Ronie Sá da Silva
José Roberto Pereira de Sousa
José Sampaio de Mattos Jr.
Luiz Carlos Araújo dos Santos
Marcos Aurélio Saquet
Maria Medianeira de Souza
Maria Claudene Barros
Rosa Elizabeth Acevedo Marin
Wilma Peres Costa

P 289 e Passos, Iran de Jesus Rodrigues dos Passos.

O espaço da literatura na cultura popular maranhense: em cena o auto do Bumba Meu Boi.[recurso eletrônico] / Iran de Jesus Rodrigues dos Passos. – São Luís: EDUEMA, 2025.

276 p.: il. color.

ISBN: 978-85-8227-559-7

1. Literatura. 2. Gênero Literário. 3. Cultura. 4. Bumba meu Boi.

Elaborada por Luciana de Araújo – CRB 13/445

CDU: 398.8:821.133.1(812.1)

À minha mulher,
Maria José Freitas Passos;
Aos meus filhos,
Maíra de Jesus Freitas Passos e Argemiro
Neves dos Passos Neto.
Pela solidariedade e incentivo.

AGRADECIMENTOS

O livro O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA POPULAR MARANHENSE: em cena o Auto do Bumba Meu Boi foi construído a partir da vivência do autor com as diversas manifestações culturais Maranhenses.

Essa vivência, pressupõe, é natural, o estabelecimento de uma relação com o outro. Nesta perspectiva, a construção dele decorre de interação com outras vozes.

Assim, necessário se faz trazê-las à tona, agradecendo:

A Deus, presente em todos os momentos de minha trajetória existencial;

À Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e à Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), ambientes-raízes nos quais foi construído o presente texto;

Ao Professor Doutor Frederico Augusto Liberalli de Góes, decano na UFRJ, pela histórica disponibilidade em socializar os conhecimentos adquiridos ao longo da trajetória acadêmica dele, conhecimentos estes que deram o norte ao presente Texto;

Aos Professores Doutores

Vera Lúcia de Oliveira Lins, Marta Alkimin de Araújo Vieira, Danielle dos Santos Corpas, Flávia Trocoli Xavier da Silva, Alberto Pucheu Neto e André Luiz de Lima Bueno, fontes de conhecimentos;

À Professora Doutora Angélica Maria Santos Soares (**In memoriam**), cuja perda constitui um enorme vazio no coração daqueles com os quais conviveu;

Ao Professor Doutor José Henrique de Paula Borralho, historiador das letras.

Aos amigos Dorian Teles de Menezes e Renato Dionísio de Oliveira, pelo compartilhamento de conhecimentos das culturas clássica e popular, respectivamente, além de Alberico Carneiro Filho, nome significativo na Crítica Literária Maranhense;

Aos colegas do Departamento de Letras da UEMA-CECEN, os novos e os antigos, cuja convivência enriqueceu sobremaneira a construção deste livro.

Ninguém estuda Pré-História, História Natural, Geologia, pelos elementos componentes, reduzindo ao material examinado o destino da análise especulativa.

Se essa constelação inteira não se destina ao esclarecimento do Homem, através da quarta dimensão, o sonho é apenas sonho, entorpecimento cultural e esplendor de erudição inútil.

Se não nos é possível atinar para que vivemos, todo o esforço consciente é tentar sentir o como viveram e vivem em nós as culturas interdependentes e sucessivas de que somos portadores, intérpretes, agentes e reagentes no tempo e no espaço. (Câmara Cascudo)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Representação da relação Auto do Bumba Meu Boi/ público	120
FIGURA 2 – Representação do animal (Burrinha) no Auto do Bumba Meu Boi	144
FIGURA 3 – O Boi como metáfora da fertilidade no Auto do Bumba Meu Boi	145
FIGURA 4 – A presença do Touro na obra de Pablo Picasso	152
FIGURA 5 – O Amo como representação do dono da fazenda	229
FIGURA 6 – Pai Francisco em cena do Auto do Bumba Meu Boi	230
FIGURA 7 – A gravidez de Catirina como elemento das ações no Auto do Bumba Meu Boi	231
FIGURA 8 – O Boi em cena do Auto do Bumba Meu Boi	233
FIGURA 9 – Os vaqueiros do Auto do Bumba Meu Boi	234
FIGURA 10 – A beleza das índias na representação do Auto do Bumba Meu Boi	235
FIGURA 11 – O medonho Cazumbá na representação do Auto do Bumba Meu Boi	239
FIGURA 12 – Os arraiais como lugar da fazenda na representação do Auto do Bumba Meu Boi	242
FIGURA 13 – O Batismo do Boi como elemento da sacralidade do Bumba.....	248

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
2 O FENÔMENO DO AUTO DO BUMBA MEU BOI	61
3 A ETNOGRAFIA DO AUTO DO BUMBA MEU BOI	103
3.1 A relação do Auto com o Mito do Boi	106
3.2 Apresença do Boi em outras nacionalidades	118
4 O AUTO DO BUMBA MEU BOI NO MAR AHÃO.....	159
5 O AUTO DO BUMBA MEU BOI HOJE	171
6 O AUTO DO BUMBA MEU BOI COMO GÊNERO LITERÁRIO	223
7 CONCLUSÃO.....	259
REFERÊNCIAS.....	263

APRESENTAÇÃO

A Literatura é um reflexo da alma de um povo, uma janela para a sua cultura, história e identidade. No contexto da Cultura Popular Maranhense, a Literatura assume, muitas vezes, uma forma única e vibrante, profundamente enraizada nas tradições e manifestações folclóricas do Maranhão e de sua gente.

Nesse sentido, o livro **O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA POPULAR MARANHENSE**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi, de autoria de Iran de Jesus Rodrigues dos Passos, Professor do Departamento de Letras do Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais da Universidade Estadual do Maranhão – **DEPLET/CECEN/UEMA**, explora a rica interseção entre Literatura e Cultura Popular, com especial ênfase no Auto do Bumba Meu Boi, uma das expressões mais emblemáticas e festejadas do Maranhão, reconhecido como um complexo cultural e considerado, desde 2019, pela **UNESCO**, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Ao buscar desvelar esse autêntico sistema simbólico da Cultura Maranhense, Iran dos Passos evoca o Maranhão como um estado reconhecido por sua diversidade cultural, resultado da convergência de influências indígenas, africanas e europeias ao longo dos séculos.

Essa mistura se reflete de maneira particularmente intensa nas suas manifestações culturais, dentre as quais o Bumba Meu Boi, que se destaca como um espetáculo total, que combina música, dança, teatro e narrativa em uma celebração coletiva,

ao mesmo tempo religiosa e profana, com elementos repletos de diversas matrizes culturais que remetem à constituição da identidade do povo maranhense.

Em destaque, o envolvente e dramático Auto do Bumba Meu Boi, representação teatral popular que narra a história da morte e ressurreição de um boi, simbolizando o ciclo da vida e da morte.

No Maranhão, apresenta-se em diferentes estilos ou sotaques, carregados de características que remetem às diversas localidades de origem dessa manifestação popular. Cada grupo possui identidade própria, com enredos, músicas e coreografias que refletem a criatividade, os costumes, a história, a tradição e o modo de vida de suas comunidades.

Essa diversidade, que é um testemunho da vitalidade da Cultura Popular Maranhense, tem instigado pesquisadores, como Iran dos Passos, a analisar o Auto, materializado e difundido na tradição e nas narrativas orais, como um reflexo das experiências e práticas sociais do povo maranhense, a partir de várias abordagens de estudos das diversas áreas do conhecimento, neste caso, em especial, de Letras.

O presente livro busca mergulhar exatamente nessa riqueza literária, celebrando o mosaico cultural popular do Auto do Bumba Meu Boi e o seu papel na construção das identidades maranhense e nacional. Lança mão de pontos de referência literária que estruturam a memória coletiva acerca da dinâmica dessa representação, por meio de correlações sociológicas, históricas e estéticas.

Essa abordagem multifacetada amplia a natureza simbólica do Auto do Bumba Meu Boi para além de um objeto museificado.

Nesta obra, Iran dos Passos analisa a presença de elementos literários dentro do Auto, como a narrativa, o uso de metáforas e a construção de personagens, e como esses elementos contribuem para a riqueza e a complexidade da representação. Baseia-se em autores que fornecem elementos vigorosos para a elaboração de um espaço interpretativo da Literatura na Cultura Popular, pela lente e pelas cores do Bumba Meu Boi.

Além disso, reconhece não apenas sua beleza estética e sua capacidade de entreter, mas também o seu papel na preservação da memória coletiva e na promoção da coesão social.

Por meio da celebração do Bumba Meu Boi, o povo maranhense reafirma suas identidades e tradições, fortalecendo seus laços e garantindo a continuidade de sua herança cultural.

O pesquisador Iran de Jesus Rodrigues dos Passos apresenta esta obra como um brado de valorização e compreensão da Literatura na Cultura Popular Maranhense, especialmente no contexto do Auto do Bumba Meu Boi, incentivo a novas gerações de estudantes, pesquisadores, artistas e entusiastas da Cultura a aprofundarem-se no estudo e na apreciação dessa manifestação tão rica e complexa.

Ela haverá de servir como um convite para que todos descubram ou redescubram a magia do Bumba Meu Boi e a importância da preservação das tradições culturais em um mundo cada vez mais globalizado e pluralizado.

São linhas que revelam o credo do autor na Literatura e na Cultura, edificado na convicção do poder de ambas para transformar e enriquecer vidas e sociedades. Que este seja o desiderato das páginas que se seguem, ao transmitirem a riqueza

e a diversidade da Literatura na Cultura Popular Maranhense, ao pôr em evidência o Auto do Bumba Meu Boi, pois como cantou o Mestre Humberto de Maracanã, em sua mais famosa toada, intitulada **Maranhão, meu tesouro, meu torrão**: Esta herança foi deixada por nossos avós, hoje cultivada por nós para compor tua história, Maranhão.

Prof. Dr. Gustavo Pereira da Costa

PREFÁCIO

Ao receber convite para prefaciar o presente livro – **O espaço da Cultura popular na Literatura**: em cena o Auto do Bumba meu Boi – não tive dúvidas quanto ao aceite da tarefa.

O autor dele – Professor Iran de Jesus Rodrigues dos Passos, Doutor em **Ciência da Literatura** pela prestigiada **Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)** –, sei, é, como docente, um obstinado, tendo, estudioso que é, como foco o Ensino, a Extensão e a Pesquisa.

Esses predicativos estão evidentes nas produções anteriores dele, dentre elas, o também livro **A transição da Cultura Popular para a Cultura de Massa no Maranhão**, onde o Auto do Bumba Meu Boi Pirilampo, ao fim e ao cabo, é o exemplo mais acabado das metamorfoses a que se submeteu a mais prestigiada cultura do Maranhão.

Na condição de Professor, Iran dos Passos, vamos chamá-lo, assim, doravante, iniciou sua trajetória profissional ainda como estudante do **Curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA)**. Pobre, materialmente, sem condições sequer de custear despesas com transporte, ainda estudante foi contratado para ministrar aulas de Inglês, no **Colégio São José**, estabelecimento de Ensino do, à época, Ginásio, localizado no Bairro Retiro Natal.

Ao mesmo tempo, foi Professor de Língua Portuguesa, no **Colégio Maria França**, também Escola Ginasial. Ainda estudante, também na **UFMA**, de **Comunicação Social**, exerceu funções jornalísticas na **Rádio e TV Difusora**, no **Jornal do Tocantins**, veículos pertencentes à **Organização Magno Bacelar**, levado para lá pelas mãos do escritor Bernardo Almeida, e na **Rádio Imperatriz**, na Cidade de Imperatriz, de propriedade da **Organização Moacir Sposito**.

Retornando a São Luís, ingressou no Serviço Público, trabalhando na **Assembleia Legislativa**, no **Governo do Estado** e na **Prefeitura de São Luís**. Nestes dois últimos, ocupando cargos de gestor.

Retomou o exercício do Magistério, ministrando aulas em inúmeros estabelecimentos de Ensino Médio, como os colégios **Objetivo**, **Freitas Figueiredo**, **Gonçalves Dias**, **Franco-Maranhense**, **MENG**, **Humberto de Campos**, **Barjonas Lobão**, **Cintra** e **Almirante Tamandaré**.

Aprovado em Concurso Público para a carreira do Magistério Superior na **Universidade Estadual do Maranhão – UEMA**, cursou Mestrado e Doutorado, ambos em **Ciência da Literatura**, na **Universidade Federal do Rio de Janeiro**, sendo, hoje, Professor Doutor na instituição estadual de Ensino Superior. Na condição de integrante do quadro docente da UEMA, dirigiu a **Editora UEMA** e chefiou os **Curso, e Departamento de Letras**, além de presidir, por três vezes, a Associação dos Professores da Universidade Estadual do Maranhão – **APRUEMA** sendo, agora, vice-presidente da entidade.

Encontrou, agora, tempo para escrever o livro **O espaço da Cultura Popular na Literatura**: em cena o Auto do Bumba meu Boi, originalmente tese de conclusão do **Curso de Doutorado em Ciência da Literatura** na **Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ**, sob a orientação do prestigiado Professor Frederico Augusto Liberalli de Góes, decano desta instituição de Ensino Superior, onde o autor da presente obra já havia concluído **Curso de Mestrado** também em **Ciência da Literatura**.

Parece tautológico o que vou dizer: com a brilhante trajetória de Iran dos Passos nos meios acadêmicos a qualidade da obra ora prefaciada não poderia ser diferente do caráter acadêmico do autor dela.

É, inegavelmente, uma pesquisa que, com certeza, situará estudiosos maranhenses no que diz respeito à mais legítima manifestação da Cultura Popular do Estado.

Foi, no entanto, construída a partir da vivência do autor com as diversas manifestações culturais maranhenses. Tem-se, nela, embora o autor não seja adepto da Pedagogia de Paulo Freire, o que diz o educador ao afirmar que a leitura do mundo precede a leitura da palavra à medida que ela pressupõe relação com a realidade vivida.

Essa vivência, é natural, pressupondo-se, então, o estabelecimento de uma relação com o outro.

Nessa perspectiva, a construção dela decorre de interação com outras vozes, sejam elas apostas em obras que tratam da manifestação do **Auto do Bumba meu Boi**, sejam elas emanadas

das vivências, matizadas pelas cores do medo, da esperança, dos afetos, das aprendizagens simples dos habitantes da região nordestina, enraizados na sua terra, com seus valores e verdades também simples que os identificam como comunidade.

No mais o tautologismo necessário: boa leitura!

José Raimundo Rodrigues
Jornalista, Radialista e Produtor Cultural

1 INTRODUÇÃO

O presente livro resulta de tese de Doutorado em **Ciência da Literatura**, defendida, em 2014, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, cujo título, homônimo, é **O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA POPULAR MARANHENSE**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi, construída sob a orientação do Professor Doutor Frederico Augusto Liberalli de Góes. Nele, faz-se um exame do espaço da representação daquela que é a mais complexa das manifestações do Teatro Popular Maranhense – o Auto do Bumba Meu Boi.

Como corolário dessa condição de a mais significativa manifestação da Cultura do Povo Maranhense, o Governo Federal instituiu, por meio da Lei nº 12.103, de 1º de dezembro de 2009, publicada no dia 02 de dezembro de 2009, no Diário Oficial da União, resultante de Projeto de Lei do Deputado Carlos Brandão, hoje Governador do Maranhão, o dia 30 de junho como o Dia Nacional do Bumba Meu Boi (BRASIL, 2009).

O projeto recebeu, nesse sentido, parecer favorável do Ministério da Cultura que considerou a Festa do Bumba Meu Boi uma importante manifestação da Cultura Popular, uma das mais difundidas variações dos vários folguedos de boi existentes no país.

O parecer técnico destacou os inúmeros grupos culturais e a enorme diversidade de estilos, sotaques, sons e ritmos que constituem essa manifestação.

O Ministério da Cultura destacou, também, que a instituição de uma data comemorativa dessa relevante manifestação cultural contribuirá, certamente, para o reconhecimento e fortalecimento das culturas populares e da diversidade cultural brasileira, em congruência com as diretrizes da política cultural e com a Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – **UNESCO** sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

Em 30 de agosto de 2011, para além da instituição de uma data comemorativa, o Bumba Meu Boi do Maranhão tornou-se o mais novo Patrimônio Cultural do Brasil.

O registro dele foi aprovado pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural durante reunião na sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – **IPHAN**, em Brasília.

Entende-se o patrimônio cultural imaterial (ou patrimônio cultural intangível) como uma concepção de patrimônio que abrange as expressões culturais e as tradições de um grupo de indivíduos, preservadas em respeito à sua ancestralidade, para as gerações futuras.

São exemplos de patrimônio imaterial: os saberes, modos de fazer, as formas de expressão, celebrações, festas, danças populares, lendas, músicas, os costumes e outras tradições.

O conceito acima, de patrimônio cultural, encontra correspondência na definição da **UNESCO**.

Para a entidade, ele constitui o conjunto dos

[...] usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos reconheçam como parte de seu patrimônio cultural [...]. (UNESCO, 2011).

Sendo o Auto do Bumba Meu Boi uma representação, ele é visto, no presente livro, como uma entidade que está no lugar de outra, isto é, uma coisa que está por outra, configurando-se em uma relação entre representante e representado.

Como representação de um discurso que faz entender outro, uma linguagem que oculta outra, pode-se dizer que o Auto do Bumba Meu Boi, com personagens humanos e animais fantásticos, é uma alegoria à medida que constitui uma metáfora libertária de elementos formadores da identidade nacional, com cada um dos protagonistas constituindo uma etnia.

Essa convicção é, também, a de Luís da Câmara Cascudo.

Discorrendo sobre o Auto do Bumba Meu Boi, Luís da Câmara Cascudo, um dos maiores especialistas em Cultura Popular Brasileira, acredita que a manifestação constitui um símbolo do processo de formação da nação sendo que, nela,

O negro, que desejava reviver as folganças, que trouxera da terra distante, para distender os músculos e afogar as mágoas dos cativeiros nos meneios febricitantes de danças lascivas, teve participação decisiva nessa criação genial,

nela aparecendo, dançando, cantando, enfim, vivendo. Os indígenas logo simpatizaram com a brincadeira, foram conquistados por ela e passaram a representá-la, incorporando-lhe também suas características. O branco entrou de quebra, como elemento a ser satirizado e posto em xeque pela sua situação dominante. (CASCUDO,1972, p. 196).

Na formação da identidade nacional, tem-se, então, no Auto do Bumba Meu Boi, o que Fritz Ackerman, citado por Cassiano Ricardo (2002, p. 84), chama de poesia da distância à medida que ela é constituída pelo “[...] índio, com saudade da taba; o [...] preto, com saudade do Congo, ou de Angola; o [...] português, com saudade do reino”.

Considerando-se que a identidade nacional é construída por meio de uma autodescrição da cultura patrimonial de uma sociedade, que pode se apresentar a partir de uma consciência de unidade identitária ou como forma de alteridade, buscando demonstrar a diferença com relação a outras culturas, o Auto do Bumba Meu Boi do Maranhão é, também, fator de identidade regional.

Esse caráter identitário se dá à medida que se tem, no Auto do Bumba Meu Boi, a reconstrução da história como forma viva de reivindicar o passado do povo nordestino, revelando estilos de vida de um mundo que, não fora a preservação da memória, teria desaparecido como consequência das vertiginosas mudanças sociopolíticas, econômicas e culturais.

Nessa perspectiva, o Auto do Bumba Meu Boi, como festa, para Márcia Sant'Anna (2013,p.22), “[...] é um fenômeno

indissociável da história, da economia, das relações de poder e da organização das sociedades humanas”.

Diferentemente das histórias extraídas dos livros, as da manifestação em exame, chegadas ao presente, através de relatos orais, trazem no seu bojo uma memória coletiva que, para Maurice Halbwachs,

[...] é o processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo, comunidade ou sociedade. Este passado vivido é distinto da história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, como dados e feitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém. (HALBWACHS, 2006, s. p.)

Assim, as apresentações do Auto do Bumba Meu Boi emanam das vivências, matizadas pelas cores do medo, da esperança, dos afetos, das aprendizagens simples dos habitantes da região nordestina, enraizados na sua terra, com seus valores e verdades também simples que os identificam como comunidade.

A identidade representada pelo Auto do Bumba Meu Boi está patenteada a partir do documento que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial. O diploma legal estabelece que a inscrição em um dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

Nessa perspectiva, o fenômeno do Auto do Bumba Meu Boi se faz presente no meio social maranhense como um

componente estrutural de coesão, reafirmando, constantemente, os elementos da identidade cultural do povo maranhense.

A representação dele permite ao homem nativo ter a mesma natureza do outro à medida que o seu pertencimento a um grupo se dá a partir das marcas de identificação cultural que têm em comum.

Assim, esses laços de solidariedade são estabelecidos entre os que fazem o Bumba Meu Boi acontecer pela fé nos santos juninos, considerando-se que a representação da manifestação se dá, primordialmente, durante os festejos em homenagem a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal, todos no mês de junho; pelo compartilhamento de um mesmo espaço sociocultural; pelo tempo em que ficam juntos; pela cumplicidade no desempenho das tarefas de preparação do boi; pela dedicação ao grupo e; pelo compromisso assumido na produção da brincadeira, criando um sentimento de pertencimento intragrupal.

Internamente, um grande número de pessoas está envolvido na produção do Auto do Bumba Meu Boi o que se dá a partir da realização dos treinos que precedem aos primeiros ensaios, da confecção e preparação de indumentárias e instrumentos, indo até a morte do boi.

Os que não participam diretamente da brincadeira também experimentam um pertencimento aos grupos por um sentimento coletivo de ligação com os estilos de Bumba Meu Boi e, dentro destes, com grupos específicos, como se pertencessem a um mesmo clã.

Dessa forma, externamente, os batalhões são reforçados pelo apoio dos simpatizantes, que assumem suas preferências tecidas por motivações e argumentos construídos a partir da identificação com suas raízes étnicas ou, em geral, pelo maior ou menor compromisso do grupo com a manutenção da tradição do Auto do Bumba Meu Boi.

Nesse aspecto, os bois do sotaque da Ilha se destacam pelo antagonismo entre os batalhões, evidenciado pelos seus brincantes e simpatizantes, cuja devoção, quase religiosa, ao grupo de predileção se reflete no número de boieiros, sempre variável, que cada boi de matraca pode levar para os arraiais e demais locais nos quais brinca.

Assim, o número de matraqueiros de um boi da Ilha será, sempre, proporcional ao número de simpatizantes com ou sem ligação formal com o grupo, motivado pela identidade que cria vínculos recíprocos estabelecidos com a manifestação.

Ressalte-se que a brincadeira registra, desde o século XIX, manifestações de violência que resultavam, frequentemente, em contendas generalizadas. Atualmente, percebe-se uma agressividade latente externada nos versos das chamadas toadas de pique, típicas dos bois de matraca.

Essa agressividade tem, como alvos, brincantes dos grupos rivais. Nas toadas, são transmitidas mensagens subliminares ou explícitas de provação e desafio em um campo em que a arena de luta simbólica entre os contrários é a Música e a Literatura.

Comparativamente, essas provocações, presentes nas toadas, equivalem à peleja na Literatura de Cordel, que é um

gênero poético popular dialogado em que dois poetas compõem versos de improviso um contra o outro, caracterizando uma disputa verbal.

Normalmente acompanhada de viola, a forma de composição da peleja se estrutura em estrofes de dez versos, ritmados como o martelo ou como o galope.

Ester Marques justifica as toadas de pique dizendo que

Talvez por conta da repressão policial ou talvez por conta da abrangência do caráter de irmandade que perpassa todos os grupos, o desafio de um contrário — como se traduz a chamada para a briga com outro grupo — resume-se hoje às toadas irônicas, sátiras, que são compostas na hora da apresentação e cantadas para provocar o outro, mas também para fazer rir, para fazer a plateia participar e definir de que lado está. De qualquer forma, se a violência funciona como elemento catártico e unificador de todos os grupos na luta contra a repressão social, por outro, serve também para legitimar as tentativas de supremacia de um grupo sobre outro. (MARQUES, 1999, p. 62-63).

Essa situação não deixa, também, de estabelecer uma relação com o mercado, posto que o campo da arte não é sagrado, nem o é o artista. Este campo é, como quer Beatriz Sarlo (1997, p. 143), um “[...] espaço profano de conflito”, posto que os artistas, quando falam de arte, falam, também, de competição, assim como quando estão preocupados com a forma, não estão desligados do mercado. Os debates estéticos passaram a ser vistos como lutas por legitimação. E, neste sentido, trabalha-se como se o mercado

fosse o espaço ideal do pluralismo, quando, na verdade, ele não é neutro.

No Auto do Bumba Meu Boi, as armas são, então, o poder criativo e a capacidade de formular belas toadas, como uma forma de extravasar ímpetos violentos, ainda que sublimados. Pelo conflito, os grupos fortalecem o seu espírito de corpo e reforçam sua identidade.

No Maranhão, a identidade entre os que fazem o Auto do Bumba Meu Boi e aqueles que se sentem parte dele, ainda que na condição de meros espectadores, cria um universo singular no qual a representação se configura como uma manifestação cultural popular de uma força expressiva, presente não apenas no cotidiano de quem vive na região.

Essa representação ultrapassa os limites do Estado, inspirando a criação de grupos por maranhenses radicados, por exemplo, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, que reinventaram o Auto do Bumba Meu Boi a partir das referências culturais levadas de sua terra natal.

Em São Paulo, tem-se conhecimento de uma parceria firmada, no final da década de noventa, entre a Associação pela Família – **ASPF**, entidade mantenedora do Instituto Gracinha, e o Instituto **C&A**, além do Instituto Aírton Senna, parceria esta que resultou no projeto Educação pela Arte.

A **ASPF**, pessoa jurídica de direito privado, de caráter filantrópico e sem fins lucrativos, é formada por pessoas que

acreditam na educação, como elemento fundamental para a criação de um mundo justo, pacífico e solidário.

No contexto dela, Rita Coelho, arte educadora, iniciou seu trabalho no Instituto Gracinha e propôs, em 1998, um projeto sobre o Maranhão com um dos grupos que atendia.

Nele, as crianças atendidas pela instituição entraram em contato com diversos aspectos culturais do Maranhão, entre eles a Festa do Bumba Meu Boi, o que derivou na montagem do auto.

Na medida em que o projeto ganhou dimensão maior, o músico maranhense Henrique Menezes foi convidado a participar do trabalho, que extrapolou os muros do Gracinha, e começou a realizar apresentações em outras unidades da Associação.

No Instituto Gracinha, talvez pelo compromisso firmado com essa manifestação, fazem-se, até hoje, a dança e a festa do Bumba Meu Boi.

Assim, a brincadeira foi além de um trabalho daquele ano, desaguando, tal como se faz no Maranhão, no Batizado do Boi, consolidando-se, em São Paulo, a junção do sagrado e do profano, uma das características da representação maranhense.

Para além, a brincadeira submeteu-se aos quatro rituais do ciclo, quais sejam: a preparação, que dá início ao primeiro estágio, os ensaios. Estes começam no sábado de aleluia e terminam no dia 13 de junho, Dia de Santo Antônio, com o batizado iniciando a segunda fase, momento em que o Boi recebe todas as bênçãos do padroeiro da festa.

A representação do Auto do Bumba Meu Boi, em arraiais, durante todo o período de festa junina, é a terceira etapa. A quarta e última etapa é a morte do boi, que acontece no final do mês de julho, e termina, definitivamente, em outubro.

Já em Brasília, tem-se a **Festa do Boi de Seu Teodoro**, realizada tradicionalmente desde 1963, na sede do grupo, no Centro de Tradições Populares, em Sobradinho, no Distrito Federal. Em 2023, realizou-se a comemoração, de forma especial, dos sessenta anos dela. Afinal, chegou-se a mais de meio século de existência, de luta e de paixão pela Cultura Maranhense.

O grupo folclórico **Bumba Meu Boi**, organizador da festa, foi idealizado pelo saudoso mestre maranhense Teodoro Freire, juntamente com alguns amigos que também já partiram para o plano superior.

A partir de 1963, eles uniram as paixões e as saudades da cidade natal, impulsionando, então, o sonho de Seu Teodoro de ter um “Boi” no Planalto Central. O sonho tornou-se real e o Boi ganhou vida, assim como fez no Rio de Janeiro, antes de fincar suas raízes no Distrito Federal. Seu Teodoro deixou a capital carioca, indo para Brasília. Lá, demonstrando a paixão pelo Auto do Bumba Meu Boi, criou um grupo, realizando inúmeras apresentações.

Tornou-se, assim, o grande responsável pela presença do Auto do Bumba Meu Boi, em Brasília, manifestação cultural trazida do Maranhão que encanta a todos, embalada com os seus mais diversos ritmos e sotaques.

Hoje, o grupo está sob o comando perseverante de Guarapiranga Freire, filho caçula do saudoso Mestre Teodoro. Guarapiranga não tem medido esforços para a realização desta justa homenagem ao **Bumba Meu Boi de seu Teodoro**. Acredita que ela é uma forma de homenagear, também, a luta do pai.

Observa-se, com base no exposto, que, através da brincadeira, os grupos criam, também, laços de solidariedade em uma terra estranha e revivem, a cada brincadeira, a cultura deles, síntese de uma visão de mundo, expressa em uma mistura de lazer, compromisso, festas, ritos, performances, crenças e devoção.

Essa integração de dentro do grupo e deste para fora de si é, o mais das vezes, explicitada pelos próprios grupos, reforçando, interna e externamente, os vínculos do Boi com os micro e macro universos que lhes dão sustentação.

Integrados nesse patrimônio cultural que é o Bumba Meu Boi, diversos componentes colocam em evidência a Cultura Popular Maranhense no que se refere à religiosidade popular católica; à religiosidade afro-maranhense; à dança, com os passos cadenciados e ritmados dos brincantes; ao teatro popular, com os autos e comédias; à inventividade dos brincantes, com os grupos que promovem uma releitura do Bumba Meu Boi tradicional; e à música, na voz melodiosa dos amos ou cantadores e no dom dos compositores populares, cujo talento se traduz em belas toadas.

O artesanato do Bumba Meu Boi, com a fabricação da carcaça do boi e de instrumentos musicais, com a confecção do bordado do couro do boi e da indumentária dos brincantes

com canutilhos e miçangas – que preenchem criativos desenhos transformados em obras de arte de rara beleza – expõe um mosaico de significados compartilhados por quem participa da brincadeira, seja como brincante, seja como espectador.

Destarte, o Auto do Bumba Meu Boi do Maranhão tem demonstrado, ao longo dos séculos, sua capacidade em permanecer vivo, através de um processo contínuo de reelaboração, com a matéria-prima constituindo um saber próprio, alicerçado em um conjunto de elementos que envolvem um sistema de crenças, onde se associam mitos, lendas, universo místico-religioso católico e onírico, e religiosidade afro-maranhense.

O Auto do Bumba Meu Boi, identificado pelos maranhenses como a mais rica manifestação da Cultura Popular do Estado, apresenta uma diversidade que reúne várias formas de expressão artística e se mostra como um bem cultural portador de um conhecimento tradicional constantemente re-elaborado que reflete, em suas mais variadas formas de acontecer, não só a alma dos maranhenses, mas, também, a dos brasileiros, pela alegria e devoção com que é vivenciado durante todo o ciclo da brincadeira.

De manifestação cultural de negros e mulatos oprimidos pelas elites do século XIX à manifestação emblemática da Cultura Popular Maranhense, o Bumba Meu Boi traz em seu percurso o retrato da história social, política e econômica do Brasil e do Maranhão.

A marca dele é o estigma do preconceito dos anos oitocentos, que restringiu o espaço onde poderia brincar; da obrigação de pedir licença à polícia para sair às ruas até os anos 60; e da mudança de papel consolidada na década de 80, quando começa a se inserir em um mercado de bens culturais que tenta transformar a manifestação em mercadoria para ser, preferencialmente, consumida por turistas.

Esse estágio até já motivou crítica do Bumba Meu Boi a ele próprio. Nesta perspectiva, estabeleceu-se, no Maranhão, a velha disputa tradição/inovação, que assume, eminentemente, viés próprio do que pensa Theodor W. Adorno na discussão que faz do tema.

A consciência dessa dicotomia é no sentido de que, no contexto da indústria cultural, a arte tem por função ocupar o horário de lazer do trabalhador, sem lhe dar tempo de refletir acerca da realidade imediata.

Desse modo, considerando-se a perspectiva de Theodor W. Adorno, o Auto do Bumba Meu Boi, como Cultura, ao misturar os planos da realidade material e as formas de representação, dá a falsa impressão de que a felicidade está concretizada no presente, anulando mecanismos de reflexão e crítica.

Para esses críticos, a obra de arte só conserva seu conteúdo revolucionário quando resguarda seu valor intrínseco estético, simbolizando a promessa de felicidade futura. Quando a mesma se torna mercadoria, esse valor está perdido e a arte passa a ser simples instrumento de alienação e controle das massas.

Essa visão é objeto de reparo por parte de Lúcia Santaella.

Diz, a propósito, ser este

[...] apenas um dos lados da questão. Há muitos outros, tais como os embates de forças entre a literatura e a indústria cultural nas suas relações com as classes sociais, assim como a posição do escritor como produtor e, portanto, como trabalhador direto no território da cultura, condição cujo exame mais cuidadoso colocaria por terra todos os julgamentos míopes que continuam a rotular todos os artistas e escritores como burgueses *sine-qua-non* (grifo da autora).

(SANTAELLA, 1996, p. 303).

Observa-se, então, na perspectiva de Adorno, uma recusa à lógica do Capitalismo. A dialética em torno do Auto do Bumba Meu Boi Maranhense não comprehende que o capital não solapa, necessariamente, todas as consciências, tendo em seu próprio movimento o gérmão da revolução. Havendo questionamento formal do ponto de vista político, o teor da crítica dos seguidores da vertente de Theodor W. Adorno, no caso da manifestação em discussão, reside mesmo, talvez, no processo de popularização do Auto do Bumba Meu Boi, com ele resgatando o campo, a periferia e a marginalidade a que está submetido, núcleo temático este contemplado por Raymond Williams.

No livro **O campo e a cidade na história e na literatura** (1989, p. 12-13), Raymond Williams revela que, “Mesmo depois de a sociedade tornar-se predominantemente urbana, a literatura, durante uma geração, continuou basicamente rural; e mesmo no

século XX, numa terra urbana e industrializada, é extraordinário como ainda persistem formas de antigas ideias e experiências”.

Não se pretendendo estabelecer, aqui, uma ortodoxia, entende-se que não há diferença entre a arte leve e a arte séria no contexto da indústria cultural. Ambas podem estar comprometidas com a lógica de mercado, independente do que a gerou.

Uma produção independente, portanto, pode ser elemento da indústria cultural, se buscar gozar do “prestígio” proveniente do fetiche da mercadoria, assim como uma arte patrocinada pelo capital privado pode manter-se autônoma, ao não se reificar, mantendo vital sua condição de atividade sensível do homem como coletividade.

Importa, nesse aspecto, “ouvir a voz” de Walter Benjamin (1986, p. 225), para quem, “Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

Há que se levar em consideração que o Brasil é um país multicultural caracterizado por um conjunto de identidades resultantes de sua formação sociocultural, com o Bumba Meu Boi Maranhense, pelo caráter plural dele, sendo um retrato da identidade brasileira.

A riqueza e a dimensão dessa manifestação, que evidencia a forma de ver e viver a Cultura Popular pelos maranhenses, avalizam a valorização do que pode ser considerado o **Complexo**

Cultural Bumba Meu Boi do Maranhão, cujo valor simbólico reside no seu conjunto: dança, música, poesia, teatro, cenários, instrumentos, indumentária e papéis a serem desempenhados, através de um processo de trocas interculturais de traços de origens africanas e indígenas com os elementos trazidos pelos europeus, sem desconsiderar a influência de outros povos.

No caso do Bumba Meu Boi, a ênfase recai no poder de mobilização social desta brincadeira que, ao reforçar laços de solidariedade entre os seus representantes, reforça, também, uma visibilidade pública deles, consequentemente, sua identidades, seus modos diferentes de ser e crer.

Considerando-se que o valor simbólico de um bem cultural é construído socialmente, justifica-se o reconhecimento do Bumba Meu Boi como Patrimônio Cultural do Brasil, cuja multiplicidade de significados, expressa em seus mais diversos aspectos e variações, merece ser compartilhada pela sociedade brasileira.

No aspecto propriamente literário do objeto deste livro que é, como revela o título dele, **O Espaço da Literatura na Cultura Popular**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi, a metaforização observada no Auto do Bumba Meu Boi, há pouco referida, dá à manifestação caráter próprio do auto.

Como espécie do gênero dramático, cujo conceito abrange, inicialmente, todas as obras do teatro espanhol, especialmente as religiosas, a metaforização dela constitui o expediente mais adequado à concretização do mundo abstrato.

Como arte, o Auto do Bumba Meu Boi sofreu, ao longo do tempo, inúmeras transformações. No entanto, permanece a estrutura central, pois sem a menor parcela de originalidade perderia importância e não transporia o limiar da Arte. Se elementos secundários são suprimidos, outros são criados, em conformidade com a vontade do organizador do Auto do Bumba Meu Boi e/ou com as circunstâncias histórico-sociais dele.

Pode-se dizer que essa metamorfose parte da compreensão de que a sociedade brasileira sustenta-se em dois polos opostos. O primeiro está próximo de formas de vida próprias do século XIX enquanto o segundo contempla elementos diversos, de origens recentes, contrários aos tradicionais.

Essa bipolaridade não implica, necessariamente, a equidistância entre a tradição e a renovação. No plano da estratificação social, tem-se um exemplo de que essa simbiose é possível.

Manifestação popular por excelência, o Auto do Bumba Meu Boi, hoje, é, também, apreciado pelas classes superiores que em muito concorrem para o que se convencionou chamar espetacularização da representação. Por isto, o Auto do Bumba Meu Boi, na Modernidade, tem como principal característica a fusão das diversas camadas sociais.

Tratando dessa temática, Peter Burke, tecendo comentários acerca de manifestação de Roger Chartier, diz que

O problema básico é que uma ‘cultura’ é um sistema com limites muito indefinidos. O grande valor dos ensaios recentes de Roger Chartier sobre ‘hábitos culturais populares’ é que ele tem essa indefinição sempre em mente. Ele argumenta que ‘não faz sentido tentar identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais, tais como ex-votos ou a *literatura de cordel*, porque esses objetos eram na prática usados ou ‘apropriados’ para suas próprias finalidades por diferentes grupos sociais, nobres e clérigos assim como artesãos e camponeses.

(BURKE, 2010, p. 21).

Assim, o Auto do Bumba Meu Boi não pertence mais, como no passado, a uma classe inferior, cuja defesa se dava com críticas às autoridades e às classes dominantes. É, agora, próprio da sociedade globalizada em relação à qual é conservador. Como função, permite que todos exerçam um controle sobre todos.

Esse caráter do Auto do Bumba Meu Boi permitiu a sobrevivência da manifestação que se adaptou para continuar sua trajetória existencial. Nesta perspectiva, pode-se dizer que o fenômeno do Bumba Meu Boi é, hoje, conscientemente, uma forma de divertimento popular, embora esta noção seja, há muito, reconhecida como problemática.

Do ponto de vista estético-formal não parece haver dúvidas de que a metamorfose a que foi submetido o Auto do Bumba Meu Boi trouxe enormes contribuições à afirmação do fenômeno como a mais importante manifestação cultural do Maranhão.

Embora se sustente na mobilização e participação da comunidade a que pertence e aos seus entornos, o que faz emergir a identidade local, o Bumba Meu Boi redefine-se como elemento da lógica de produção e consumo cultural.

Assim, a manifestação popular transforma-se em espetáculo. Esta condição provoca alterações na forma de representação do Auto do Bumba Meu Boi, como cumprimento de horários, limitação de repertórios, erotização de personagens e dos figurinos por eles usados e delimitação do tempo de apresentação da brincadeira.

No que diz respeito ao cumprimento de horários, a profissionalização do que constituía, no passado, uma brincadeira acabou elevando os custos de apresentação. Nesta perspectiva, os produtores do Auto do Bumba Meu Boi, como forma de equilibrar despesas e receitas, estabelecem, na atualidade, um cronograma que contempla várias apresentações por noite em diferentes lugares.

Quanto à erotização dos figurinos, o corpo das dançarinas, que hoje ocupa lugar central nas apresentações da manifestação, ao contrário do passado, quando estava fora do Auto do Bumba Meu Boi, e o corpo dos dançarinos, inserem-se na política de aproximação do espectador.

Sobre a delimitação do tempo, uma apresentação do Auto do Bumba Meu Boi, originalmente, durava aproximadamente quatro horas o que dava a ele um caráter épico. Como a manifestação apresenta-se, hoje, quase ao mesmo tempo, em lugares diferentes, impossível dedicar a cada uma dela mais que uma hora.

Como corolário, muitos elementos do Auto do Bumba Meu Boi, próprios da espécie do gênero a que pertence, o auto, acabam sendo ou suprimidos ou alterados, entre eles, o mais das vezes, a história.

Importa, no contexto acima, perguntar o que se ganhou e o que se perdeu. Beatriz Sarlo tem uma resposta. Para ela,

As culturas populares não escutam mais, como voz externa privilegiada, as autoridades tradicionais: a igreja ou os setores dominantes mais em contato com o mundo popular, intelectuais à moda antiga, políticos paternalistas, caudilhos, patrões semifeudais. O racha das tradições tem um efeito liberador, democrático e laico, no que concerne às autoridades e aos traços culturais arcaicos. (SARLO, 1997, p. 102).

Como quer a crítica de viés adorniano, a manifestação perdeu a função inconsciente e muito importante de elemento de transformação social. Não mostra mais como não se deve agir; como não se deve ser. Mostra como se é.

No auto tradicional, com a Literatura inserindo-se em uma perspectiva pedagógica, o magistrado deve ser íntegro e honesto; o padre deve ser casto, desinteressado e imparcial; a polícia deve ser justa; os vaqueiros devem ser devotados e leais ao patrão.

Assim, na contramão do que se deve ser, o Bumba Meu Boi não mais melhora o que é ruim.

Há que se lembrar, no entanto, que, sendo reflexo da sociedade na qual está inserido, o Auto do Bumba Meu Boi, como

as demais manifestações culturais, tem não mais apenas a marca do passado, mas também o sinal do presente e do futuro. Ele não pode, nessa perspectiva, estar limitado à forma antiga, arcaica e tradicional.

Talvez se aceitar que o Auto do Bumba Meu Boi permaneça como no passado implique a concordância com exegetas que remetem as manifestações populares ao velho conceito de arte popular, próprio da Escola Francesa, cuja consciência é no sentido de que a cultura nova, por suas potencialidades, corrompe e desagrega as demais culturas.

No entanto, seguir essa concepção implica desconhecimento da maneira como funciona a sociedade em que se vive e, consequentemente, o desconhecimento da dialética social o que faz com que esta sociedade viva para sempre, sem jamais ceder lugar a outras formas de vida humanas.

Procedendo-se ao mapeamento do lugar e do espaço da manifestação do Auto do Bumba Meu Boi, tem-se, a partir do século XV, a constatação de que o significado de auto, como espécie literária, limita-se às peças escritas em verso, quase nunca divididas em atos ou jornada, tratando de temas religiosos, servindo-se de alegorias e símbolos, além de se utilizar de personagens que encarnavam abstrações ou ideias puras (até mesmo atributos divinos) destinadas a ser representadas em solenidades religiosas.

Constituindo parte expressiva da Literatura Dramática Espanhola entre os séculos XV e XVII, sobretudo os dramas e

as comédias de temas religiosos escritos durante o Século de Ouro, o auto encontrou em Lope de Vega e Calderón de la Barca seus grandes expoentes, notadamente no último, que foi o mais importante autor de *autos sacramentales*, conferindo ao gênero estatura e autonomia literária.

O auto usa largamente a alegoria e a simbologia. Reaparecem, nele, temas da tradição popular espanhola, como a dança da morte, teologicamente reinterpretada. São introduzidos personagens abstratos, como a Fé, a Incredulidade, a Alma, os Pecados, os Vícios, as Virtudes, os Cinco Sentidos etc.

Temas básicos, a princípio tratados diretamente, pouco a pouco passam a ser referidos de forma indireta, alegórica e alusiva. A fonte dos temas são o Antigo e o Novo Testamento, assim como a vida dos santos.

Nesse sentido, personagens de diferentes épocas e lugares se encontram com naturalidade e, quando aparecem, são obrigados a explicar quem são, de onde vieram. É permanente a presença do invisível, do sobrenatural, do fantástico, revestidos de forma poética.

No caso da manifestação em exame, o Auto do Bumba Meu Boi, também conhecido como A Festa do Bumba Meu Boi, girando em torno da morte e ressurreição do animal, sendo uma espécie Dramática, assemelha-se, notadamente na Modernidade, a uma ópera popular, a uma revista musical, à medida que, ao cabo de sua evolução, restou um processo híbrido, posto que incorporou muitos dos elementos do teatro falado, como atuação, cenário e figurino, os quais se associaram às danças e canções,

próprias da manifestação, o mais das vezes sob uma tênue ligação satírica.

Além disso, o Auto do Bumba Meu Boi, com a espetacularização a que foi submetido, projeta, de forma acentuada, como a revista musical, a erotização do corpo, seja do homem, no caso o índio, seja da mulher, no caso a índia, nele representados.

A história do Auto do Bumba Meu Boi, objeto do presente livro, basicamente, desenvolve-se em torno de um rico fazendeiro que tem um boi muito bonito. Este boi, que, inclusive, sabe dançar, é roubado por Pai Chico, trabalhador da fazenda, para satisfazer a sua mulher, Catirina, que, estando grávida, sente desejo de comer a língua do boi.

Tomando conhecimento do roubo do animal, o fazendeiro manda os vaqueiros e os índios procurarem o boi. Quando o encontram, ele está doente e os pajés são chamados para curá-lo. Depois de muitas tentativas, o boi finalmente é curado, e o fazendeiro, ao saber do motivo do roubo, perdoa Pai Chico e Catirina, encerrando a representação com uma grande festa.

O Auto do Bumba Meu Boi constituindo a mais importante manifestação da Cultura Popular Maranhense, estando impregnado de literariedade, tem sido, academicamente, examinado mais sob o prisma cultural.

Esquece-se que ele é, primeiramente, Literatura à medida que pertence ao Gênero Dramático. É o que, tradicionalmente, ocorre, também, com outras espécies literárias, cujos nomes se

fazem acompanhar do adjetivo popular o que, para José Carlos Leal, configura um preconceito.

Segundo ele,

Este preconceito durou bastante tempo, impedindo que as pessoas interessadas em literatura dedicassem seu tempo aos estudos de tais manifestações. Conforme esses setores, dignas de abordagem literária eram apenas as obras dos chamados grandes autores, como Machado [de Assis], ou Fernando Pessoa; fora disso, o interesse por obras originadas da tradição oral era tido como mera excentricidade. Trabalhos que até poderiam ser interessantes, mas de valor intelectual discutível. (LEAL, 1985, p. 9).

Assim, o Auto do Bumba Meu Boi, só examinado como folclore, não era visto pelo povo como teatro, como Literatura. Como decorrência, nunca se dizia “vou representar hoje” mas “vou brincar hoje”, empregando-se, ainda que subconscientemente, o verbo brincar no sentido de jogar.

Ignorava-se que jogo é designação medieval para o ato de representar, razão pela qual não constituía nenhum equívoco o exame do Auto do Bumba Meu Boi como espécie do gênero dramático.

O quadro de indigência a que estava submetido o estudo da Literatura na Cultura Popular sofreu alteração, é verdade, alteração essa que se deu no início do século XIX, contribuindo, para isso, a Linguística saussuriana que, segundo José Carlos Leal (1985, p. 10), “[...] recupera a fala como um dos polos das oposições

básicas por ele [Sausseare] estabelecidas: LANGUE/PAROLE, permitindo que certos conceitos fossem retomados e revisados”.

Roman Jakobson também contribuiu significativamente para a construção de uma base forte de tradição nos estudos da Literatura e da Cultura Popular que têm em Vladimir Propp e Mikhail Bakhtin seus representantes mais conhecidos.

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldani a propósito da importância de Jakobson nos estudos da Literatura e da Cultura Popular, diz que

Um aspecto menos conhecido de sua obra diz respeito às relações entre literatura oral e escrita e às influências dos estudos folclóricos sobre os estudos literários. Tanto nos estudos críticos de sua obra, como nos estudos que a tradição literária consagra ao tema, não encontramos referência mais respeitosa a esse aspecto de seu trabalho, tão importante quanto os outros, e tão estreitamente ligado à sua formação científica e à própria história da literatura russa. O nosso interesse pelo tema não se restringe ao nosso interesse pela obra do autor, mas extravasa pelos caminhos pouco trilhados dos estudos da concepção moderna de narrativa, estendendo para este termo, a arte milenar de se contar uma estória, quer seja em prosa ou em versos. (BALDANI, 2002, p. 1).

No Brasil, essa mudança foi observada por Silviano Santiago (1998, p. 17). Discorrendo sobre Cultura versus Arte, ele entende que “As Faculdades de Letras – ‘formadoras de literatos natos’, segundo a expressão brejeira de Heloísa, e dedicadas tradicionalmente ao estudo da cultura de uma minoria, no caso a letrada, que se manifesta e dialoga pelo livro – são despertadas para a cultura da maioria”.

Mesmo assim, José Carlos Leal (1985, p. 10-11) considera o quadro ainda hoje desanimador. Ele diz que, “Em verdade, hoje as coisas não mudaram muito, embora já se notem algumas diferenças. As universidades ainda prosseguem tímidas com respeito a abrir as suas portas francamente para este produto marginalizado”.

Na mesma direção do quadro de indigência a que se referiu José Carlos Leal, caminhou Luis da Câmara Cascudo, um dos mais respeitados estudiosos da Arte do povo.

Para ele, até algum tempo,

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como um rio na solidão, e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1984a, p. 2).

Antônio Cândido vê, também, com estranheza o preconceito contra a Cultura Popular considerando que, na origem, a Literatura Brasileira deixa entrever a ligação dela com os elementos do processo de formação da nacionalidade. Ao analisá-lo, Antônio Cândido, procurando compreender a natureza dos seus elementos constitutivos, entendeu que a própria origem da Literatura Brasileira remonta a um complexo entrelaçamento entre os dados culturais das três raças presentes, protagonistas no Auto do Bumba Meu Boi, no processo de colonização do país.

Para ele, a Literatura Nacional, como um processo articulado, que esboçará os anseios e a busca por uma identidade própria, só aparecerá séculos após as primeiras manifestações literárias produzidas na antiga colônia.

Nesse diapasão, para Antônio Cândido (2002, p. 95), “[...] só em meados do século XVIII se formou algo como um sistema literário, com uma inter-relação entre obras e autores, um esboço de público e a constituição de uma tradição”.

É sabido, então, que durante o desenrolar da formação cultural do Brasil, o elemento português saiu vitorioso haja vista a força imperiosa de uma ideologia que tinha a seu favor vários instrumentos a serviço do projeto de dominação: a língua, a religião e o poder econômico. Mas restou o substrato cultural indígena amalgamado com o africano.

Para além do objeto deste livro, chega-se à importância dele.

Considerando-se que a Literatura Brasileira constitui, como diz Antônio Cândido, o entrelaçamento com os dados culturais das três raças, presentes no processo de colonização do país, como se evidencia no Auto do Bumba Meu Boi, falar, então, do espaço da Literatura na Cultura Popular Maranhense é iniciativa de elevado valor teórico à medida que muitos textos que eram vistos tão somente como folclóricos podem, também, ser examinados sob o prisma da literariedade.

Mesmo que essa literariedade venha, conforme reclamam alguns teóricos tradicionais, não necessariamente reacionários,

desaparecendo de forma a não constituir, para eles, alarmismo admitir a possibilidade da retirada do nome auto anteposto ao do Bumba Meu Boi.

Obras próprias da Cultura Popular, apesar de não terem uma preocupação excessiva com certo padrão de rigor técnico, comum a diversas manifestações canônicas, possuem um conjunto de marcas, como o ritmo e seus elementos (rima e métrica) e a história, também com as suas categorias (ação, personagem, espaço e tempo), ou seja, possuem um compromisso com determinados padrões que as identificam como Literatura tendo, então, ela, espaço na Cultura Popular.

Emblemático, nesse sentido, é o caso do Bumba Meu Boi Maranhense. O fenômeno, que se constitui, hoje, na manifestação popular mais expressiva do Maranhão, a ponto de ter sido alçado à condição de patrimônio imemorial da humanidade, é rico em alegorias, fantasias, simbologia, ritmos, coreografia, indumentárias, fábulas e magia.

Mais ainda. Diferentemente do escrito sobre o Auto do Bumba Meu Boi, esta manifestação não se limita apenas a evidenciar o fantástico, o imaginativo e o mágico o que, por si só, já evidencia a literariedade dela. Também se mostra atenta aos comentários críticos da vida cotidiana, às observações que são julgadas relevantes para serem passadas à sociedade.

Constitui, então, outra realidade dessa realidade primeira que está aí a nos incomodar a todo instante. Instaura outra paisagem que se sobrepõe à do quotidiano, mas não se separa dele, porque

emerge de seus temas. A leitura “mal feita”, aquela que não extrai e nem atribui sentido ao texto, desta paisagem fantástica é que responde por lacunas, gerando sombras e fomentando as ideologias que alienam o sujeito do real.

Na construção do presente livro, **O Espaço da Literatura na Cultura Popular Maranhense**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi, recorreu-se, fundamentalmente, à pesquisa bibliográfica. Nela, estão contemplados os diferentes pontos de referência que estruturam a memória coletiva, como o Folclore e a Música.

Longe de se ter uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, têm-se as funções positivas desempenhadas pela memória comum no sentido de reforçar a coesão social determinada pela manifestação denominada Auto do Bumba Meu Boi.

Quanto ao modo de fazer o presente livro, considerando-se que se examina o espaço da Literatura na Cultura Popular, foram feitas correlações sociológicas e históricas, além de estéticas, com o intuito de verificar a dinâmica do Auto do Bumba Meu Boi, analisando-se as modificações sofridas, descrevendo-o tal como ele, hoje, apresenta-se.

A escolha do método histórico reflete o funcionamento dele como poderoso instrumento de descoberta das origens do fenômeno Bumba Meu Boi, apontando suas variantes e permitindo uma visão em conjunto no tempo e no espaço.

Em relação ao método sociológico, não há como negar o caráter social do Bumba Meu Boi, sendo ele, antes de qualquer coisa, modos de agir, de sentir e de pensar de uma comunhão social, deixando, portanto, de ser do indivíduo, considerando-se que a representação tem aceitação coletiva e resulta de uma mentalidade distinta da individualidade.

Para além disso, conforme Salvatore D’Onofrio, o método sociológico

[...] considera a literatura, a par das outras atividades artísticas, como produto e expressão da cultura e da civilização de um povo nas diversas fases de seu desenvolvimento. A interação escritor-sociedade é proveniente dos seguintes fatores: a) o ‘emissor’(o escritor) é um ser socializado, que sente e vive os problemas humanos (políticos, sociais, religiosos, éticos) de seu grupo); b) o ‘código’ (a língua) de que se serve não é um fator individual, mas institucional, coletivo, cuja função primordial não é artística, mas prática, de comunicação inter-humana; e, por mais que o escritor possa ‘operar’ sobre a linguagem, usando-a de um modo particular, desviando-se da norma linguística, o certo é que a *parole* artística só é possível a partir de uma *langue*; c) a ‘mensagem’ (o texto produzido), muito embora fruto de uma individualidade poética, não é uma mônade estética: ela é determinada pelas convenções e pelos gêneros literários próprios de uma época, que são estabelecidos pela sociedade e não pelos indivíduos. Mesmo quando o artista é um renovador de formas estéticas e de conteúdos ideológicos, seu estilo peculiar só pode ser entendido a partir de um contraste com a literatura preexistente; d) o ‘destinatário’(o leitor), enfim, apesar de ser ficcionalmente ‘virtual’, no ato da

criação artística ele participa da mesma realidade social do escritor; quer dizer, o artista tem o intuito de atingir um público que vive os problemas estéticos e ideológicos de sua época, embora, devido ao caráter polissêmico e universalizante da verdadeira obra de arte, esta possa ser usufruída também por leitores posteriores. (D'ONOFRIO, 2010, p. 57-58).

Os métodos estéticos, por sua vez, foram incluídos ante o fato de que o Bumba Meu Boi apresenta expressões musicais, literárias e plásticas que somente podem ser analisadas sob essas perspectivas.

O livro ora levado ao leitor, no entanto, não é refém dos métodos citados. Nem poderia, considerando-se que uma visão total do Bumba Meu Boi, como a de qualquer outra manifestação, comporta, ainda, perspectivas antropológicas, psicológicas e geográficas, como assinala Roberto Acízelo de Souza, dizendo que

A diversidade de orientações deve ser vista como inerente à própria dinâmica dos estudos e pesquisas que, no seu afã de fazer avançar o conhecimento, propõem modelos explicativos sempre aperfeiçoáveis e, portanto, sujeitos a críticas e impugnações procedentes de outros modelos alternativos. Aliás essa situação não é privilégio da teoria da literatura, mas é observável em qualquer disciplina, embora ela se apresente de modo mais agudo na área das chamadas ciências humanas. (SOUZA, 1995, p. 53-54).

Na construção do presente livro, outras “vozes” foram ouvidas, pois o conhecimento é coletivo no sentido de que outras

pessoas participam da elaboração dele. Nesta perspectiva, foram utilizadas obras, como **Bumba-meu-boi no Maranhão, e Festas, Fogos, Fogueiras e Fé**, de Américo Azevedo Neto. Nelas, o autor, reiteradamente, considera o auto como manifestação folclórica, cuja espécie é a dança dramática. Identifica-o como um dos mais populares exemplos do teatro folclórico nacional com acentuadas características dos autos medievais. Revela, também, as tendências atuais do Bumba Meu Boi com o processo de desconstrução próprio da Modernidade transformando-o em simples folguedo.

Considerando-se, ainda, obras de autores maranhenses, examinou-se o livro **Mídia e experiência estética na Cultura Popular**: o caso do bumba-meboi, de Ester Marques, onde a autora recorre à etnografia interpretativa de Clifford Geertz, para quem a Antropologia Interpretativa é a da leitura das sociedades como textos ou como análogas a textos.

A interpretação, na perspectiva de Clifford Geertz, dá-se em todos os momentos do estudo, da leitura do texto cheio de significados, que é a sociedade, à escritura do texto/ensaio do antropólogo, interpretado, por sua vez, por aqueles que não passaram pelas experiências do autor do texto escrito. Todos os elementos da cultura analisada devem ser entendidos, portanto, à luz desta textualidade imanente à realidade cultural.

Assim, Clifford Geertz refuta tanto a ideia de uma forma essencial de homem natural, dotado de habilidades inatas, proposta pelo Iluminismo, quanto a de um homem consensual e, como consequência, a noção de **consensius gentium**, relacionada ao comportamento real, proposta pela Antropologia Clássica.

Faz, portanto, uma conciliação dos modelos na medida em que leva em conta a subjetividade dos sujeitos sociais e o caráter de objetividade pretendido.

A teoria de Clifford Geertz sustenta-se nos parâmetros originários da Antropologia Simbólica Interpretativa, embasados na Hermenêutica, com uma construção intelectual fundamentada em uma atmosfera de diversidade, pluralismo e conflito, o que é intelectualmente vital para uma disciplina.

Destarte, Ester Marques busca superar a conceituação tradicional, que reduz o Auto do Bumba Meu Boi somente a um objeto da Cultura Folclórica, explicando que,

[...] conforme a contextualização, o folguedo apresenta-se ora como parte de um universo simbólico sagrado, de um *mundo vivido* onde se autorreferencia em um *fundo arcaico* legitimador de sua memória, identidade e imaginário, ritos, lendas e mitos sociais; ora como elemento de uma cultura exteriorizante que o expõe como *fenômeno aberto*, e propõe sua interação com outros objetos semelhantes ou dessemelhantes; atualizando sua tradição e preservando os seus aspectos básicos de criação. (MARQUES, 1999 p. 15).

Essa dicotomia fez com que o Auto do Bumba Meu Boi, ao invés de se reduzir a um objeto museificado, ampliasse sua natureza simbólica multifacetada o que lhe permitiu adquirir características peculiares, transformando-se de brinquedo de negros em dança-mãe de todas as manifestações populares, no Brasil.

Para além dos autores maranhenses, foram examinadas obras de teóricos que estão na ordem do dia em se tratando de estudos literários e estudos culturais. Entre elas, **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, de Mikhail Bakhtin, onde o autor, analisando a obra **Gargântua e Pantagruel**, de François Rabelais, criou um universo no qual se pode sentir a Cultura, sobretudo a cômica, na Idade Média.

Mikhail Bakhtin, no livro, mostra que a Cultura Popular Medieval foi marcada por festas, comicidade, ambivalência e exageros. São descritas, na obra, as principais festas da Idade Média, que eram o Carnaval, a Festa dos Tolos, a Festa dos Asnos, a Terça-Feira Gorda, entre outras comemorações.

Nesses festejos, a alienação e as diferenças hierárquicas desapareciam. As pessoas tinham liberdade para fazer e dizer o que queriam. Com isso, surge o uso das ambivalências linguísticas, aspecto observado no Auto do Bumba Meu Boi.

Por isso, a obra de Mikhail Bakhtin constitui importante instrumental na construção do presente texto, notadamente quando se analisa a literariedade do Auto do Bumba Meu Boi, pois as personagens desta manifestação têm a liberdade no uso da palavra, dando a ela diferentes sentidos, conforme o lugar e o tempo.

Dicionário do folclore brasileiro, Vaqueiros e cantadores, e Folclore do Brasil, obras de Luís da Câmara Cascudo, emprestam, também, uma grande contribuição à discussão acerca da Cultura Popular Brasileira.

O primeiro, **Dicionário**, escrito nas décadas de 40 e 50, nasceu do desejo do autor em ter, em mãos, até para consultas pessoais, um volume que falasse sobre a Cultura Popular. Lendas, mitos, superstições, indumentária, bebidas e comidas tradicionais, santos e folcloristas eram os temas que Luis da Câmara Cascudo queria pesquisar para incluir em sua obra.

No **Dicionário**, o autor expressa seu credo intelectual acerca da existência dual da Cultura entre todos os povos. Em qualquer deles, há a Cultura Sagrada, oficial, reservada para a iniciação, e há a Cultura Popular, aberta apenas à transmissão oral.

Em **Vaqueiros e cantadores**, primeira obra fundamental de Luis da Câmara Cascudo, o autor faz um exame de romances tradicionais em verso, as formas mnemônicas de poesia popular, a cantoria, os ciclos do gado e do cangaço.

No livro **Folclore do Brasil**, Luis da Câmara Cascudo procura caracterizar os elementos essenciais para uma visão do panorama folclórico brasileiro, passando por suas danças, festas, comidas, lendas e contos. A tese que orienta a elaboração dos capítulos do livro encontra-se sintetizada no primeiro e no último capítulos.

Também sustentam o presente discurso, entre outros, os livros **O erotismo**, de Georges Bataille, **O homem e o sagrado**, de Roger Caillois, **O tupi e o alaúde**, de Gilda Mello e Sousa, **Dança dramática**: poesia/música brasileira, de José Miguel Wisnik, **O campo e a cidade na história e na literatura**, de Raymond Williams, **Cultura popular na Idade Moderna**, de Peter Burke,

Danças dramáticas do Brasil, de Mário de Andrade, **A cultura do povo**, organizado por Edênio Valle e José J. Queiroz, **Apresentação do Bumba-meu-boi**, de Hermilo Borba Filho, **Dicionário de mitos literários**, organizado por Pierre Brunel, **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**, de Néstor Garcia Canclini, **Cultura de consumo e pós-modernismo**, de Mike Featherstone, **A condição pós-moderna**, de David Harvey, **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**, de Fredric Jameson, **Literatura e redação: os gêneros literários e a tradição oral**, de Irene Machado, **Mito e poesia popular**, de Leda Tâmega Ribeiro, **Teatro sempre**, coordenação de Lígia Maria Pondé Vassalo, **A natureza do conto popular**, de José Carlos Leal, **O que todo cidadão deve saber sobre cultura**, de Waldemir Caldas, e **Textos de intervenção**, de Antônio Cândido, além de **Convite à Filosofia**, de Marilena Chauí.

Neste livro, tem-se como escopo o exame do espaço da Literatura na Cultura Popular, notadamente no Auto do Bumba Meu Boi Maranhense. Busca-se demonstrar a literariedade dele, ou seja, as características estéticas dessa manifestação e os aspectos ligados à linguagem literária propriamente dita.

Procura-se, então, mostrar que o Auto do Bumba Meu Boi, fenômeno historicamente examinado sob o prisma do folclore, apresenta componentes literários, podendo, então, ser objeto dos estudos das faculdades de Letras.

O Auto do Bumba Meu Boi, como uma das manifestações artísticas produzidas pelo homem, tal como a Literatura, expõe

os ensejos e as ideologias da humanidade renovando sempre sua disposição de criar, recriar, entreter e informar os pensamentos, as falhas e os desejos do homem para si mesmo. Nele, é patente a relação mantida com a sociedade, com este engajamento não se sobrepondo, no entanto, ao caráter lúdico da manifestação.

2 O FENÔMENO DO AUTO DO BUMBA MEU BOI

Neste capítulo, tem-se o mapeamento da natureza do Auto do Bumba Meu Boi, como espécie do Gênero Dramático. Buscou-se, inicialmente, a origem do termo auto, proveniente do latim **actus**, significando feito, obrado, particípio passado do verbo latim **agere**, obrar, agir.

O termo auto é representado em espanhol por um empréstimo do termo erudito **acto**, ato, parte de uma ação, de meados do século XV, e pelo vocábulo semierudito **auto**, ação judicial, composição dramática de caráter bíblico ou alegórico. No espanhol, o termo erudito **acto** vem sendo, desde cedo, empregado por **auto**. Em português, o latim **actus** é inteiramente comparável ao espanhol, pois encerra os divergentes erudito ato (**acto**) e o semierudito **auto**, com coincidência semântica e cronológica.

Inicialmente, o termo auto foi empregado para designar todas as obras do teatro espanhol e português, especialmente as religiosas. Neste aspecto, o auto estava vinculado aos Mistérios e às Moralidades, de onde, acredita-se, seja proveniente.

A partir do século XV seu significado se limita às peças, sob a forma de verso, nas quais são tratados temas religiosos, servindo-se de alegorias e símbolos, utilizando-se personagens que encarnavam abstrações ou ideias puras, até mesmo atributos divinos, destinadas a ser apresentadas em solenidades religiosas, durante as festas de **Corpus Christi**, cujo objetivo é o de celebrar

o mistério da eucaristia, o sacramento do corpo e do sangue de Jesus Cristo.

Esse entrelaçamento do auto com as procissões de **Corpus Christi** já vem, no entanto, do século XIII. Oficializadas, em 1264, pela Igreja Católica, essas procissões logo se transformaram em grandiosas festas populares, florescendo, ao mesmo tempo, na França, na Itália e na Alemanha sendo que, na Espanha, encontram terreno mais fértil para um efetivo desenvolvimento teatral.

A consequência foi o aparecimento, no Barroco Espanhol, de um teatro fascinante, com maior espontaneidade e liberdade de criação, marcado por um sólido sentido popular e acentuado vigor poético.

As procissões contavam com a colaboração e a participação das autoridades civis, irmanadas ao sentimento místico do povo.

Assim, carros com motivos alegóricos, inspirados em temas dos Evangelhos e da História da Igreja, percorriam as principais ruas das cidades.

Na capital, os cortejos festivos eram encerrados pelo próprio rei e pelos homens da corte, que seguiam, a pé, o **Santíssimo**, com cabeças descobertas e levando círios nas mãos. Os carros transportavam atores imóveis, formando quadros vivos.

Nos primeiros tempos, apareciam, também, figuras de gigantes e um monstro espantoso, espécie de dragão, chamado **Tarrasca**.

Elementos da tradição popular profana foram, assim, incorporados a elementos cristãos, tendo-se, hoje, a dicotomia sagrado-profano. É, neste momento, que, conforme Roger Callois.

[...] somos levados a admitir que o homem religioso é antes de mais aquele para quem existem dois meios complementares: um onde ele pode agir sem angústia nem tremor, mas onde sua ação não compromete senão a sua pessoa superficial, outro onde um sentimento de dependência íntima retém, contém e dirige cada um de seus impulsos e onde ele se vê empenhado sem reserva.
(CAILLOIS, 1979, p. 19).

Tem-se, então, a fusão do sagrado e do profano, ou melhor, a fusão daquilo que, para Mircea Eliade (1992, p. 11), vai constituir “[...] a manifestação de algo de ‘ordem’ diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’[...]]” sendo que, ainda conforme Mircea Eliade (1992, p. 11), “[...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história.”

Essa fusão é explicada por Mircea Eliade.

Segundo ele, recorrendo a alegorias da Bíblia,

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. ‘Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.’ (Êxodo, 3, 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso

essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. (ELIADE, 1992, p. 11).

As procissões, que serviam de lugar para as representações medievais, faziam paradas diante dos chamados palácios senhoriais (as chamadas estações), onde se encontravam altares ricamente ornamentados com flores e imagens sagradas.

Não se sabe exatamente quando os atores quebraram a imobilidade e começaram a representar cenas curtas, a princípio, certamente mudas, pequenos mimos, episódios e esboços dramatizados de forma simples e primitiva.

Depois, os versos começam a ser introduzidos nas representações que ocorrem nas estações e no final das procissões, que, geralmente, terminavam com bailes e músicas. Nasce, assim, a estrutura de um teatro liberto dos esquemas rígidos da herança greco-latina.

O auto, como espécie dramática, chega a Portugal, em 1502, com Gil Vicente, que representa, em palácio, o **Monólogo do Vaqueiro ou Auto da Visitação**.

No Brasil, conforme Massaud Moisés.

[...] o auto vicentino já era conhecido no século XVI, graças ao Padre José de Anchieta, que o empregava nos trabalhos de catequese do nativo e educação do colono. Com o tempo, mesclando-

se de ingredientes culturais indígenas e africanos, acabou por tornar-se manifestação popular e folclórica em que o enredo propriamente teatral, além de reduzido ao elementar, vinha acompanhado de danças e cantos.
(MOISÉS, 1995, p. 49).

Impregnados de intenção pedagógica e moralizante, os autos do Padre Anchieta revestem-se mais de caráter didático que artístico, com a alegoria constituindo-se em um instrumento de legitimação do poder colonial.

Nesse sentido, observa-se que, no auto de Anchieta, conforme Alfredo Bosi,

A força da imagem alegórica não se move na direção das pessoas, enquanto sujeitos de um processo de conhecimento; move-se de um foco de poder ao mesmo tempo distante e onipresente, que os espectadores anônimos recebem, em geral passivos, não como um signo a ser pensado e interpretado, mas como se a imagem fora a própria origem do seu sentido.
(BOSI, 1988, p. 81).

Já o Auto do Bumba Meu Boi, objeto do presente livro, tem, como história, a relação, mediatizada pela dança e pelo canto, entre um homem e um boi.

A propósito da classificação do Bumba Meu Boi como auto, refletindo-se um pouco sobre as análises de folcloristas, como G. T. Pereira de Melo (1908, s. p.), duas são as origens da manifestação: uma coloca o Bumba Meu Boi como um arremedo

do auto de Gil Vicente, o **Monólogo do Vaqueiro** ou **Auto da visitação**, recebendo, também, influência da tradicional **Festa do Minho**, em Portugal.

Arthur Ramos (1935), por outro lado, aponta a origem da manifestação na África. Salienta que lá havia cortejos e procissões simbólicos com o boi tendo-se, como exemplo, o Boi Geroa, dos Vanianecas, de Angola. Ressalta que, para explicar a etiologia do Bumba Meu Boi, não bastam as origens ameríndias e europeias.

Para ele, na própria nomenclatura Bumba tem-se: bumbo s. m., tambor grande, bombo. Originado provavelmente do lat. **bombus** tem, entretanto, na linguagem de Angola, o correspondente **mububim**, tambor grande, caixa redonda, cujo rad. **Bum** deu o v. **cu-bumbi**, arredondar.

No Auto do Bumba Meu Boi, como toda e qualquer festa, como Mikhail Bakhtin (1999, p. 8) se refere às manifestações populares, tem-se a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação.

A dança constitui um dos elementos mais importantes do Auto do Bumba Meu Boi, a ponto de Mário de Andrade classificá-lo como dança dramática.

Ele diz que

[...] embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio

final. Só em certos Bois-Bumbás do Amazonas, o Bumba-meu-boi permanece integral, contendo como drama único a morte e a ressurreição do grande bicho servil, cercado de seus personagens humanos tradicionais. (ANDRADE, s.d. p. 51).

Essa perda de integralidade da manifestação é mais própria da Modernidade. David Harvey explica que a atualidade

“[...] privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. A indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são marco do pensamento pós-moderno”. (HARVEY , 1993, p. 19).

Sabe-se que a dança, um dos mais fortes elementos do Auto do Bumba Meu Boi, tem origem em tempos imemoriais, anteriores mesmos à linguagem oral. É a mais antiga das artes. Acompanha o homem ininterruptamente através de sua história em todos os momentos de sua existência, servindo como elemento de comunicação e afirmação, e dando-lhe a possibilidade de viver plenamente, através de seu próprio corpo, os símbolos de seu inconsciente, liberando diretamente suas emoções reprimidas por tabus culturais. Participa, de forma intensa, na vida de todas as civilizações primitivas, onde a emoção e o pensamento mágico não são inibidos pela racionalização ou pela repressão dos instintos.

Com necessidade de manifestar esse pensamento mágico, relacionar-se com a natureza e o desconhecido, o homem chega à execução de seus rituais e deles participa com o seu corpo, seus

sentidos e suas emoções. Neste momento, surge o drama e, com ele, o ritmo, a música, a dança e a procura da forma.

Nos momentos mais importantes de sua vida, como nascimento, procriação e morte, para evocar ou propiciar os fatores importantes à sua sobrevivência (sol, chuva, plantio, colheita, caça, pesca) e para manifestar sua luta pela vida, seu amor, sua alegria e seu desamparo, suas vitórias na guerra e na paz, suas súplicas e seus agradecimentos, o homem dança, só ou ligado a seus semelhantes pelos grandes círculos mágicos que se encontram nos rituais das civilizações mais primitivas e nas manifestações recreativas das culturas mais avançadas.

Assim, os homens se ligam aos outros homens, a si mesmo, ao mistério, à, enfim, essência da própria vida.

Luís Ellmerich, citado por Thays Naig Diniz e Gisele Franco de Lima Santos (2007, p.2), examinando o processo evolutivo da dança, diz que, “[...] no Egito antigo, havia danças sacras em homenagem a ÁPIS, o touro sagrado dos egípcios, diante de HAT HOR [...]”, que é uma das deusas mais veneradas do Egito Antigo, a deusa das mulheres, dos céus, do amor, da alegria, do vinho, da dança, da fertilidade e da necrópole de Tebas, pois sai da falésia para acolher os mortos e velar os túmulos.

No processo histórico de relação com a religião, detecta-se a dança entre os hebreus, que possuíam danças próprias e outras provavelmente de origem egípcia. No Velho Testamento dos textos bíblicos, obtém-se exemplos, como o que se segue, de momentos em que a dança se fazia presente:

Os cavalos do Faraó, com efeito, entraram no mar com seus carros e cavaleiros, e o Senhor os envolveu nas águas, enquanto os israelitas passaram a pé enxuto o leito do mar. A profetisa Maria, irmã de Aarão, tomou seu tamborim na mão, e todas as mulheres seguiram-na dançando com tamborins. Maria as acompanhava entoando: ‘Cantai ao Senhor, porque fez brilhar sua glória, precipitou no mar carros e cavaleiros’. (ÊX, 15, 19-20-21).

No Novo Testamento, por fim, tem-se a história da dança de Salomé, filha de Herodíades, diante de Herodes, a quem pediu a cabeça de São João Batista. Neste contexto, havia muitos boatos sobre Jesus, de que Ele era Elias, de que era um profeta como qualquer outro, mas o rei Herodes repetia que era a ressurreição de João Batista. Este foi alvo de Herodíades, casada com Filipe, de quem se separou para se juntar ao cunhado Herodes Antípaso. A raiva de Herodíades se deve ao comentário de João que, em Marcos, diz a Herodes:

Não te é permitido viver com a mulher de teu irmão. Por isso Herodíades o odiava e queria matá-lo. Pois Herodes respeitava João, sabendo que era um homem justo e santo; protegia-o e, quando o ouvia sentia-se embarulado. Mas, mesmo assim, de boa mente o ouvia. Chegou, porém, um dia favorável em que Herodes, por ocasião do seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, aos seus oficiais e aos principais da Galileia. A filha de Herodíades [Salomé] apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. Disse o rei à moça: ‘Pede-me o que quiseres, e eu te darei’.
(MARCOS, 6, 18-22).

Com base na exegese do texto bíblico, sabe-se que a mãe de Salomé já tinha em mente um pedido e não era a metade do reino. Herodíades sabia que o marido era um homem inescrupuloso e cruel, além de violento e orgulhoso. O embaraço de voltar atrás em sua oferta feita a Salomé diante de todos seria uma humilhação intolerável para ele, mesmo que isso custasse a vida de um inocente. Herodíades influencia Salomé com sua obsessão, com a filha aderindo ao pedido da mãe. Salomé não apenas pediu a cabeça de João Batista, mas também a pediu “imediatamente” e em um “prato”.

Na Idade Média, no Baixo Império, na Roma cosmopolita da época, onde não mais se podia representar o drama falado por causa da diversidade de línguas, e onde os espetáculos refletiam a decadência da história, as artes se tornaram cada vez mais grosseiras, sendo representadas pela violência sádica do circo e pela obscenidade da pantomima. A dança foi, assim, envolvida na corrupção do modo de vida romano.

Na condenação do Cristianismo de que este mundo apodrecia, a doutrina cristã englobou as artes que refletiam esta decomposição.

Percebe-se que, segundo Wissmann, citada por Thays Naig Diniz e Gisele Franco de Lima Santos.

Os padres da Igreja, Santo Agostinho entre eles, condenaram ‘essa loucura lasciva chamada dança, negócio do diabo’. Além desta maldição circunstancial, a contaminação do pensamento bíblico pelo dualismo grego [...] levou São Paulo a opor o espírito aos sentimentos e a desprezar o corpo: o bem, no homem, só está na alma, e todo o mal vem da carne. Essa perversão dualista

do cristianismo trouxe como consequências a consideração do corpo como obstáculo à vida da alma e a orientação da vida para outro mundo, com a negação da carne, que deve ser ignorada, punida, e mortificada. (DINIZ E SANTOS, 2012, p. 6).

A dança perdeu sua força nessa atmosfera de suspeita em relação ao corpo. A partir do século IV, com os imperadores ditos “cristãos”, o teatro e a dança foram condenados. O batismo era recusado aos que atuavam no circo ou na pantomima. No Concílio de Cartago, os que iam ao teatro nos dias santos eram excomungados. Mesmo no século XVII, na França, os comediantes ainda não podiam ser enterrados no “campo santo”.

A tradição popular, no entanto, é tão forte que, até o século XII, a dança, sob a forma de rondas que acompanhavam os salmos, fez parte da liturgia sendo banida a partir daí, ação explicada por Roger Caillois, para quem

A força que o homem ou a coisa sagrados encerram está sempre pronta a derramar-se para o exterior, a escapar-se como um líquido, a descarregar-se como a eletricidade. Por isso, não é menos necessário proteger o sagrado de todo o comércio com o profano. Este, com efeito, altera o seu ser, faz-lhe perder as suas qualidades específicas, esvazia-o de uma só vez da virtude poderosa e fugaz que ele continha. (CAILLOIS, 1979, p. 21).

Na Idade Média, as danças populares contemplam os mesmos motivos das danças primitivas. O Cristianismo conseguiu atenuar, mas não apagar completamente o sentido

pagão delas. Neste aspecto, o carnaval é a festa mais popular sob o ponto de vista cultural e psicológico: trata-se de uma “válvula de escape”, sem dúvida necessária, para que o povo, durante um curto período, possa expandir seus sentimentos, recalados no severo regime de servidão feudal e tutelado pelo clero. Como contraponto à transgressão desta proibição, tem-se a inquisição sempre onipotente e a submissão de imperadores e reis ao papa.

Roger Caillois (1979, p. 120), a propósito dos excessos que impregnam a festa carnavalesca, diz que “[...] as audácia permitidas no Carnaval, as libações e os bailes de rua em certas datas festivas, demonstram a mesma necessidade social e continuam-na. Não existe festa, mesmo triste por definição, que não comporte pelo menos um princípio de excesso e de pândega”.

Luiz Ellmerich, citado por Thays Naig Diniz e Gisele Franco de Lima Santos (2012, p. 68), indica que a própria palavra carnaval provém de **carrus navalis**, o barco a remo que levava o primeiro bailarino e chefe do coro do **dithyrambus**. É a comemoração da fertilidade do deus Dioniso, sua morte e sua ressurreição.

Nessa perspectiva, conforme Roger Caillois (1979, p. 106), “A festa é [...] celebrada no espaço-tempo do mito e assume a função de regenerar o mundo real. Escolhe-se naturalmente, para este efeito, o momento da renovação vegetal e, se tal acontecer, aquele em que o animal totêmico volta a ser abundante”.

Para Roger Caillois,

Este intervalo de universal confusão constituído pela festa aparece assim realmente como a duração

da suspensão do mundo. É por esta razão que os excessos são então permitidos. Importa agir ao contrário das regras. Tudo deve ser efetuado às avessas. Na época mítica, o curso do tempo estava invertido: nascia-se ancião, morria-se criança. Nestas circunstâncias, duas razões concorrem para tornar recomendáveis a devassidão e a loucura. Para se estar mais certo de reencontrar as condições de existência do passado mítico, tenta-se fazer o contrário daquilo que habitualmente se faz. Por outro lado, toda exuberância manifesta um acréscimo de vigor que não pode senão proporcionar abundância e prosperidade ao esperado renascimento. (CAILLOIS, 1979. p. 112)

Na Era Cristã, com a transição dos costumes pagãos, o carnaval precede aos 40 dias da Quaresma, e passa a significar “carne vale”, isto é, “adeus à carne” em vista da aproximação desta tradição religiosa que exige rigorosa abstinência.

Na passagem desses tipos de dança de cunho religioso, do domínio dos sacerdotes para o domínio do povo, elas transformaram-se em manifestações populares.

A presença da dança e do canto no Auto do Bumba Meu Boi remete a manifestação às origens do Gênero Dramático, mais precisamente às festividades em honra de Dioniso, cujos rituais sustentavam-se nestas duas formas de arte.

A manifestação, originalmente ligada a práticas agrárias, da mesma forma que as festas em homenagem a Dioniso, apresenta um protagonista, no caso o boi, sofrendo, morrendo, mas sempre ressuscitando, simbolizando o renascimento vegetal.

O espaço humano do Auto do Bumba Meu Boi é uma fazenda localizada no interior do país.

A propósito, Tácito Borralho diz que

As ações cênicas desse teatro podem ocorrer em espaços múltiplos e diferentes (palcos, ruas, terreiros, quintais) que mantêm sempre um status de arena circular. É dentro desse círculo que se estabelece um espaço ou espaços metafóricos, de acordo com a encenação.

O Teatro do Boi se desenvolve preferencialmente aí, nesses espaços abertos, realizando ações que se sustentam na atuação, na utilização de elementos cênicos imprescindíveis como figurinos, bonecos, máscaras, cujo jogo cênico envolve diálogo de voz e mímica, além de uma gestualidade própria. Os participantes da ação constituem os pontos essenciais para a própria realização completa da experiência teatral, são eles: o público receptor, os atores e o espaço transformado em espaço teatral. (BORRALHO, 2012, p. 71)

Nesse espaço, atuam, como personagens, entre outros, um vaqueiro negro, Pai Francisco, nome variante recebendo, ainda, as denominações de Negro Chico, Mateus, Fidélis, Sebastião; uma cabocla, Mãe Catirina, denominação surgida à volta de 1910 e; um homem branco, cujo nome, da mesma forma que o do vaqueiro, é variante sendo, portanto, chamado, também, de Capitão do Mato, Capitão Marinho, Amo, Patrão, Comandante, Capitão Boca Mole e Senhor Branco.

O Bumba Meu Boi, como espécie dramática, é um auto que, como visto, provém dos Mistérios e das Moralidades. Os

primeiros, os Mistérios, são próprios da Idade Média, nascidos das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa e da poesia narrativa dos goliardos.

Tinham como fim a evangelização de uma população iletrada e sem acesso à palavra de Deus. Consistiam na representação, sob forma de espetáculo teatral, de histórias e episódios da vida de Cristo, episódios estes baseados fundamentalmente no Novo Testamento e nas tradições e lendas com estas associadas, bem como nas partes do Antigo Testamento que, de alguma forma, eram consideradas prefigurações.

Os Mistérios, cujos elementos espetaculares dominam sempre os elementos literários e o estilo dramático, tinham lugar em frente à igreja, nas cidades mais pequenas e nas localidades mais pobres, sendo, consequentemente, uma composição dramática simples e até ingênuas. Nas grandes e ricas cidades, realizavam-se em frente à catedral, agrupando todas as classes da sociedade em plena comunhão.

Assumiam, também, um caráter grandioso com uma construção de madeira, composta por grandes degraus e por galerias de camarotes enfeitados onde dezenas de espectadores assistiam ao decorrer da ação, chegando alguns a ficarem de pé. Na frente havia um palco largo e pouco fundo, podendo se ver os vários compartimentos providos de cenários, chamados *mansions*, onde os atores representavam a peça.

As Moralidades, também uma forma de teatro medieval didático, eram, por sua vez, repletas de ensinamentos cristãos,

com os acontecimentos bíblicos dando lugar a figuras que personificavam defeitos, virtudes, acontecimentos e ações do homem, em conflito com as correntes opostas do Bem e do Mal pela posse da alma humana no momento da morte.

Dessa forma, pode-se dizer que as Moralidades baseavam-se no princípio universal decorrente da **Queda** e da **Redenção da Humanidade**: o homem é destinado a morrer em pecado, a menos que seja salvo pela intervenção divina.

Assim, os temas tinham sempre intenção didática pretendendo transmitir lições morais e religiosas, e até, por vezes, políticas.

Por isso, as personagens eram abstrações personificadas de vícios ou virtudes do homem: Juízo, Perdão, Boas Ações, Discrição, Cinco Sentidos, Sete Pecados Mortais, Sete Virtudes Cardeais, o Mundo, os Pecados, a Alma, bem como as figuras do Diabo e dos Anjos, para só citar esses nomes. O protagonista era sempre a Humanidade.

Assim, não seria sem razão dizer que as palavras eram muito mais importantes do que o próprio espetáculo, impregnado de alegorias, pois, delas se retiravam as lições de bons costumes que deveriam ser seguidos.

A primeira e mais famosa das Moralidades que se conservou é o **Everymam**, obra-prima anônima, em língua inglesa, redigida nas primeiras décadas do século XVI. Nela, Todo-o-Mundo é chamado pela Morte, para prestar conta de sua vida em seu momento final.

As Moralidades, com esses tipos de enredos, aproximavam-se do teatro religioso, embora elas não sejam caracterizadas como litúrgicas porque incorporaram grande número de elementos profanos e cômicos.

O esquema alegórico das Moralidades aproxima-se, por vezes, da farsa, proporcionando a representação de caricaturas ou sátiras que visam à correção dos costumes e a despertar, em simultâneo, o interesse do público pelo riso.

O cômico ficava geralmente a cargo dos vícios, do Diabo ou da figura do indivíduo tolo, os quais, em contraste com as personificações do Bem, apresentavam-se como criaturas divertidas capazes de seduzir o ser humano.

Na Literatura Portuguesa, Gil Vicente é o dramaturgo mais representativo desse gênero dramático. A produção de Gil Vicente (autos de devoção), pela sua estrutura ou temática, poderia enquadrar-se no âmbito dos Mistérios, Milagres ou Moralidades medievais.

O próprio dramaturgo denomina genericamente por Moralidades todo o conjunto das suas peças de inspiração religiosa, das quais se destacam a **Trilogia das Barcas** e o **Auto da Alma**.

As Moralidades tinham características específicas conforme os países. Na Inglaterra, questionavam o destino do homem. Na França, os 60 exemplares do século XV observavam o comportamento social do indivíduo, por meio de temas como: razão, contrição e fé, no âmbito da religião; ofício, mercadoria, pouca aquisição da política, no âmbito da moral.

A partir do século XVI, as Moralidades perdem popularidade, mas podem ser consideradas um grande passo em direção ao teatro moderno, pois sua existência influenciou dramaturgos posteriores, como Christopher Marlowe, em **Doctor Faustus (Doutor Fausto)**, de 1588.

Em tendo identidade com os Mistérios e as Moralidades, o Auto do Bumba Meu Boi apresenta inúmeras versões, embora, em todas estas variações, o fulcro seja sempre o roubo do animal, cuja língua é objeto do desejo de grávida de Mãe Catirina.

Nesse particular, observa-se que o **leitmotiv** do Auto do Bumba Meu Boi decorre da consciência de que a arte está ligada ao erotismo e à sensualidade no seu próprio funcionamento e não somente através das suas representações.

É “[...] como se”, – diz Angélica Soares (1989, p. 35) – “pela textualização do erotismo, melhor se explicitasse o caráter erótico de toda criação”, recuperando, conforme Angélica Soares (1989, p. 35) “[...] o pensamento platônico, que já previa a atuação de Eros como geradora da poesia”.

Vale dizer, no caso do Auto do Bumba Meu Boi, que o erotismo e a sensualidade estão no tema e na forma na medida em que o roubo do animal resulta da gravidez de Catirina, o que se dá a partir da junção do princípio feminino com o masculino, no caso Pai Francisco.

Estão, também, na pulsão criativa à medida que o artista os põe na realização dessa manifestação. Assim, ela contém, em maior ou menor grau, doses de erotismo e sensualidade, mesmo

aquelas abstratas, ambas vinculadas à morte do animal o que, miticamente, implica a entrada para a vida do filho de Catirina.

Importa observar que o imbricamento do duplo masculino/feminino com o erotismo impregna-se de comicidade. Mãe Catirina e Pai Francisco mostram, na apresentação ao público, conforme Tácito Borralho,

[...] características cômicas, além de princípios, atributos físicos expandidos, concretizados em suas máscaras e corpos, o que lhes acentua as atitudes, gestos e movimentos risíveis. Esses atributos existentes nas ‘imagens do corpo e da vida corporal’ se compõem basicamente por exageros e hipérboles [...].

As personagens em foco [...] são como as figuras rabelesianas ‘ligadas de maneira maior ou menor à cultura popular da Idade Média e ao seu realismo grotesco’.

(BORRALHO, 2012. p. 106)

Esse caráter, então, evidencia a relação do Auto do Bumba Meu Boi com a Idade Média. Mikhail Bakhtin (1999, p.21), discorrendo sobre o realismo grotesco como forma de compreender o Realismo do Renascimento, e outras manifestações posteriores do Realismo, diz que “A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”.

Assim, completa Mikhail Bakhtin,

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um* (grifos do autor): um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se depreende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo. (BAKHTIN, 1999, p. 23).

O diálogo constitui a principal categoria do auto, espécie a que pertence o Bumba Meu Boi. A essência do Auto do Bumba Meu Boi, portanto, é o diálogo entre as personagens, cada qual expondo seu ponto de vista a respeito do acontecido. Daí, a presença do “conflito”, que, na representação, dá-se com a descoberta, pelo amo, do desaparecimento do boi mais bonito da fazenda, conforme se observa no fragmento abaixo:

Depois de conferir o gado pelas capoeiras e ver que faltara o novilho de estimação do amo, o vaqueiro chega na fazenda preocupado e matutando a sorte de tal atrapalho.

AMO – Rumbora, desembucha vaqueiro. Isso é cara!

VAQUEIRO – É aquele touro novo, meu amo. Sumiu! Acho que foi furto...

AMO – *O quê? Quem foi o filho da égua que me traiu?*

VAQUEIRO – Siô! Num sei não.

AMO – Vai atrás desse boi vaqueiro! Quero ele aqui, inda hoje junto com o chifrudo do ladrão, senão é tu que vai entrar no relho.

Como elemento caracterizador do gênero dramático, o conflito é composto de uma constelação de signos. Assim, o Auto do Bumba Meu Boi encontra-se entrelaçado por imagens visuais, auditivas, canoras, musicais, pictóricas e plásticas, formando uma combinação de diferentes linguagens de modo a anular cada uma delas em função da apresentação de uma visão do conjunto, de forma que o espectador não consiga destacar nenhuma linguagem de modo especial.

No contexto da representação, o Auto do Bumba Meu Boi não perde seu aspecto propriamente literário o que garante os caracteres da dramaticidade.

A manifestação, então, torna-se palavra, pronunciada pelo ator, embora mantenha sua significação linguística. Sendo signo de um objeto, pode mudar de sentido na dependência da maneira como é pronunciada, o que se observa no diálogo que se segue, extraído da versão que César Teixeira, citado por Ester Marques, dá ao Auto do Bumba Meu Boi:

AMO – Nem choro, nem pagamento. Pensa que me engana? Quero meu boi de volta, igualzinho, como nasceu, **senão o cacete come!**

CATIRINA – **Vige Maria!?** (TEIXEIRA, apud MARQUES, 1999, p. 107),

A expressão do amo “[...] se não o cacete come” não é, denotativamente, uma referência ao órgão genital masculino. Ele quer dizer que, caso o boi não seja encontrado, os responsáveis pelo desaparecimento dele serão punidos.

No entanto, quando Catirina, personagem do auto, impregnada de sensualidade, diz “Vige Maria” fica claro, para o espectador, que ela está fazendo uma referência ao falo, dando, então, um outro sentido à fala do amo.

A dramaticidade que a fala dá ao Auto do Bumba Meu Boi permite que alguns estudiosos o considerem uma manifestação à parte, separada da Literatura.

No entanto, não se pode negar suas implicações intrínsecas com a arte da palavra. Se contém um “script” que usa a linguagem poética, deve ser estudado como Literatura.

Nele, encontram-se elementos narrativos (episódios de vida) e líricos (expressão de sentimentos), havendo muitas homologias com os outros gêneros literários: ele, como um romance ou uma balada, tem um enredo vivido por personagens num certo tempo e num determinado lugar, exprimindo um tema, um problema existencial, um sentido de vida.

O que varia entre um gênero e outro é o modo como a história ficcional é contada e os meios diferentes de que o dramaturgo pode lançar mão.

Um estudioso do assunto, Ronald Peacock (2010) descobre a ideia-força do estilo teatral na união fala-gesto: as palavras não passam de símbolos abstratos e, para que seja revelado seu pleno significado dramático, elas precisam ser materializadas no contexto sensorial dos sons vocais aos quais os significados da emoção e do sentimento são inerentes por natureza. Daí a importância, além da linguagem, também do aspecto físico do

ator, da máscara, dos gestos, das vestimentas apropriadas, do cenário e da iluminação adequada.

Outros críticos acham, no entanto, que a essência dramática está no **conflito**, no choque entre vontades opostas, na colisão entre os diferentes objetivos das personagens. Conflito que gera, constantemente, surpresa e tensão, tensão esta expressa, formalmente, através do diálogo. Aliás, indiscutivelmente, a **forma dialógica** é a característica mais marcante da arte teatral.

Enquanto no Gênero Narrativo predomina o ponto de vista de um narrador e no lírico a focalização está concentrada no eu poemático, no teatro têm-se várias perspectivas ideológicas: o espectador fica sabendo dos fatos através da fala das personagens, cada qual expondo ideias e sentimentos do seu ponto de vista, geralmente em conflito com a visão dos demais personagens.

Outra característica diferenciadora do Gênero Dramático é o aspecto temporal: se o Gênero Narrativo sempre se refere ao passado (conta uma história que já aconteceu) e o Lírico se refere ao presente (exprime um sentimento que o eu poemático está vivendo aqui e agora), o Dramático visa ao futuro na medida em que expõe a problemática dolorosa de uma situação existencial e a mudança do **status quo**.

Há uma consciência no sentido de que toda boa peça provoca no espectador a reflexão sobre a eficácia da observância dos valores ideológicos, demonstrando que certos valores são falsos e hipócritas, pois não conseguem proporcionar a felicidade almejada. O drama sugere, então, a mudança de costumes. O

Gênero Dramático, mais do que qualquer outro tipo de arte, tem a função de induzir o homem à reflexão sobre a realidade em que vive, tratando de todos os problemas existenciais, que podem envolver o homem consigo próprio, com a família, com a sociedade, com a divindade.

No Auto do Bumba Meu Boi, a história não tem autor, até porque, o mais das vezes, não tem texto. Constitui aquilo que Jolles, citado por Salvatore D'Onofrio (1995a, p. 105), chama de formas simples. As apresentações da manifestação tomam como base a memória vinda à tona graças à oralidade impregnada na alma do povo ou, então, à leitura de relatos disponíveis nos mais diversos textos nos quais o assunto é tratado.

Assim, o mais das vezes, as inúmeras versões decorrem do imaginário coletivo, que ignora limites, com a história do Bumba Meu Boi sendo contada, recontada, e reescrita infinitas vezes, passando de uma geração para outra com o mesmo brilhantismo, como muitas outras narrativas, cujas origens estão na oralidade.

É assim que a entende, por exemplo, Irene Machado.

Para ela, discorrendo acerca das manifestações sustentadas na oralidade.

Um dos aspectos mais importantes da narrativa literária, em seu aprendizado com a tradição oral, foi a possibilidade de a história se modificar cada vez em que é contada. O ato de fala nunca se repete, por isso, é muito difícil contar a mesma

história do mesmo modo. [...] Assim sendo, uma mesma história pode gerar muitas narrativas. (MACHADO, 1994, p.13).

As variações do enredo do Bumba Meu Boi têm como **background** circunstâncias histórico-sociais na medida em que toda e qualquer manifestação conta com a instância última e absoluta da História, o que se processa por meio da língua que nada mais é que um produto social.

É assim que pensa Mikhail Bakhtin acerca da relação linguagem, através da qual se expressa a Cultura, e a Teoria da Literatura. Mikhail Bakhtin (2000, p. 364), ao se referir ao discurso verbal-literário, toma-o como fenômeno de comunicação cultural, cuja compreensão não pode ser pensada independentemente da situação social que o engendra, pois, segundo suas ideias: “Não é muito desejável estudar a Literatura independente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a Literatura apenas na época em que foi criada [...]”.

Nessa condição, cada palavra está constantemente sujeita – consoante as transformações das relações sociais – a oscilações semânticas que podem, se não mesmo por em causa, pelo menos interferir na desejada precisão terminológica. Tal situação é que permite a essa manifestação dramática constituir-se a cada meio e época em uma eterna novidade.

As mudanças a que se submete o enredo fazem com que o Auto do Bumba Meu Boi consista num elo entre o passado e o futuro, antecipando elementos do Teatro Épico que surge com Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht, em seu teatro épico, utiliza uma série de instrumentais diretamente ligados à técnica narrativa do espetáculo, onde os mais significativos são a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, a ruptura de tempo-espacô entre as cenas, a exposição do urdimento, das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta, e como um agente da história.

Nesse sentido, Hermilo Borba Filho revela que

O Bumba meu boi antecipou-se em séculos ao teatro antiilusionista de Brecht, por exemplo, numa verdadeira teatralização do teatro: a ação não acontece mais neste ou naquele lugar imaginários, mas no próprio lugar da função. Fundem-se realidade e imaginação. Ao lado de cenas fingidamente reais, fazem-se referências ao próprio espetáculo, os mesmos intérpretes, às vezes mesmo sem máscaras, desempenham vários papéis, os homens vestidos de mulher nem sequer tentam se fingir de mulher, a ausência do cenário não os preocupa, subvertem-se as unidades de tempo, lugar e ação, os objetos usados são quase sempre uma contrafação da realidade.
(BORBA FILHO, 1992, p. 6-7).

Considerando-se a multiplicidade de versões, em umas o boi é o protagonista da história, em outras é o vaqueiro.

O Boi como protagonista é justificado pelo fato de o animal ter sido objeto de roubo, com a ação visando ao atendimento do desejo da mulher de Pai Francisco.

O vaqueiro como protagonista ocorre na versão em que o roubo do animal, com a intenção de satisfazer a mulher dele, tem como pano de fundo uma aposta do fazendeiro e dos seus amigos com a qual pretendem testar a honestidade do empregado da fazenda.

Em quaisquer das versões emergem, no entanto, elementos do inconsciente coletivo, estruturas herdadas pelas personagens do Auto do Bumba Meu Boi, tornando-as ativas, considerando-se que o inconsciente coletivo é uma espécie de depósito das características da raça humana, herdada de nossos antepassados.

Assim, Pai Francisco, ao roubar e matar o boi relaciona o animal com o desejo de Mãe Catirina garantindo – com a morte do animal e consequente desmembramento dele – que o filho não nascerá com a cara de boi, ou com a língua do animal dependurada, ou ainda com o rabo do novilho, conforme os mitos que povoam a mente dele. Impedirá, então, que o produto da união dele com Catirina se transforme em um demônio perverso e sanguinário.

Além destes malefícios, o roubo do boi evitará, também, que o próprio Pai Francisco seja atacado por furúnculos, geralmente nos olhos, que, instalados, só sairiam com o atendimento de um novo pedido.

À ação do Pai Francisco corresponde a reação do dono do boi, com este desejando-o de volta a qualquer custo, o que, no plano real, é impossível já que o animal está morto. Esta morte desagua no estabelecimento da desordem, com o vaqueiro agindo de forma exatamente contrária ao comportamento normal tendo-

se o que Mikhail Bakhtin (1999, p. 10) vai chamar de “A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular [que] constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’”.

Quebrando, mais uma vez, regras, pressionados que são pelo fazendeiro, cuja função é manter a ordem, Pai Francisco e Mãe Catirina resolvem, então, roubar, em outra fazenda, um boi parecido com o do patrão. Dá-se, então, no plano do fantástico, a ressurreição do animal, conforme se observa no fragmento abaixo recontado por Cesar Teixeira, citado por Ester Marques.

Depois de conferir o gado pelas capoeiras e ver que faltara o novilho de estimação do amo, o vaqueiro chega na (sic) fazenda preocupado e matutando a sorte de tal atrapalho.

AMO – Rumbora, desembucha vaqueiro. Isso é cara!

VAQUEIRO – É aquele touro novo, meu amo. Sumiu! Acho que foi furto...

AMO – O quê? Quem foi o filho da égua que me traiu?

VAQUEIRO – Siô! Num sei não.

AMO – Vai atrás desse boi vaqueiro! Quero ele aqui, inda hoje junto com o chifrudo do ladrão, senão é tu que vai entrar no relho.

O vaqueiro vai e volta sem encontrar o touro bonito.

Nem tampouco o lalau.

VAQUEIRO – Meu amo, só tem um jeito. É chamar as índias que elas conhecem bem o mato e não se avecham com cobras de duas cabeças.

AMO – As capetas-de-pena? Vai buscar!

No clarão da lua, as índias, já sabedoras do acontecido partem armadas de pau e flecha. Atravessam os rios e morros cantando para afastar a caipora, sem nada encontrar.

VAQUEIRO – Nem boi, nem cabra, meu amo.

AMO – Ah! Hoje eu viro o diabo pelo avesso, mas amarro o rabo desse mequetrefe no pau do chiqueiro!

VAQUEIRO – Amo! Dei uma volta no miolo e encontrei outro buraco. Conheço um marido e uma mulher que podem dar uma resposta a essa teima. É o Pai Francisco e a Mãe Catirina, dois mutucas de asas... Sabem de tudo!

AMO – Intonce. Manda chamar!

Chega o nego Chico desconfiado que nem tralhoto, querendo assuntar e desassuntando. Cara lavada, mas não é besta.

CHICO – Patrão, como vai a família? Tá gorda hem? Mas pro que lhe pergunte...

AMO – Não tem que perguntar. O sinhô é que vai me dizer se viu um boi assim, assim, que sumiu do campo sem deixar um rastro de cocô.

NEGO CHICO – Não vi, não. Juro!

VAQUEIRO – Ora! Sei num sei. Só sei que Mãe Catirina tava com uma vontade doida de comer língua de boi. Desejo de mulher prenha meu amo!

AMO – Ah, então tá explicado...

Mãe Catirina, vendo tudo perdido, assoa o nariz e reza o terço, mas não se faz de rogada. Com o bucho no pescoço, mascando o fumo, botou um pé na frente e outro atrás.

CATIRINA – Não é fio, meu amo. É barriga d'água! Oia como sacode... É, num é, Chico?

CHICO – É verdade, é o fato!

AMO – Nem choro, nem pagamento. Pensa que me engana? Quero meu boi de volta, igualzinho, como nasceu, senão o cacete come!

CATIRINA – Vige Maria!?

Chico e Catirina saem correndo, de mãos dadas, já sentindo o couro arder. Resolvem, então, roubar numa fazenda vizinha um novilho parecido com o touro do amo, a quem entregam a prenda.

No terreiro do patrão todo mundo cerca o novilho para ouvir o seu urro.

AMO – Quero ver se esse boi tem culhão!

CATIRINA – Vige Maria!

E não é que o boi urrou bonito..

(MARQUES, 1999, p. 105-107).

A ressurreição do animal na representação em questão, considerando-se os estudos de Tzvetan Todorov, faz o Auto do Bumba Meu Boi transitar da Literatura Fantástica à Maravilhosa na medida em que o ocorrido com o boi não se insere em processo de racionalidade, sugerindo, sim, a existência do sobrenatural.

Na versão acima, recontada por Cesar Teixeira, o boi é protagonista. Tem-se, na manifestação, de uma forma bem-humorada, a presença das relações sociais entendidas como sinônimo das dicotomias regional/universal e atemporal/temporal já que elas refletem a tensão dialética dominador/dominado, comuns aqui, ali e acolá.

Essa versão faz com que se acredite que o desejo de Catirina, apresentado sob diversos aspectos, não diga respeito somente à comida da língua do Boi, a saciar a fome, ao sexo, mas

a uma série de problemas de ordem social, apresentados de forma cômica.

O auto é, então, um produto ideológico. Toda a atividade interpretativa dele centra-se em torno das condições em que a ideologia determina e sobredetermina a constituição de sentidos (excluindo precisamente aquilo que se receia) e os operacionaliza no quadro das relações de poder em vigor num dado período histórico.

Nele, reforça-se a relação entre ideologia e sociedade, ficando claro que a ideologia é uma condição **sine qua non** da existência social. No decurso desta ideia, observa-se que, no Auto do Bumba Meu Boi, a ideologia opera exclusivamente a nível do inconsciente e não do consciente, situação determinada pelo estado de indigência dos personagens.

Confirma-se, assim, o que pensa Louis Althusser, citado por Antônio Lopes, quando diz que

A ideologia é, de facto (**sic**), um sistema de representações, mas na maioria dos casos estas representações nada têm a ver com o consciente: são geralmente imagens e ocasionalmente conceitos, mas é sobretudo como *estruturas* (grifo do autor) que elas se impõem à esmagadora maioria dos homens e não por via da sua ‘consciência’. (ALTHUSSER apud LOPES, 2010, s. p.).

No Auto do Bumba Meu Boi surpreende a abundância de palavras evocativas do discurso como instrumento de submissão política, colocando, de um lado, o poderoso, representado pelo

fazendeiro, de outro, os excluídos, representados por Pai Francisco e Mãe Catirina. O Boi, objeto de desejo de Catirina, porque roubado do detentor do poder, ascende à condição de protagonista.

Observa-se que o auto contrapõe-se à ética maniqueísta, colocando Pai Francisco como agente questionador do estabelecido, o que é metaforizado pelo roubo do animal.

Dá, assim, à história uma estrutura dialógica, conforme propõe Mikhail Bakhtin.

Fazendo uma interpretação da concepção de Mikhail Bakhtin, Salvatore D' Onofrio diz que

[...] as obras de estrutura e de conteúdo dialógicos expressam a revolta contra a tradição estético-cultural, centradas como estão no ‘polimorfismo’ e na ‘polifonia’. Nestas obras [...] predominam as formas oxímóricas, os paradoxos, a irreverência, a relatividade, a descrença nos valores estéticos-sociais. (D' ONOFRIO, 1997, p. 14).

No Auto do Bumba Meu Boi, o vaqueiro expressa, por intermédio do roubo, o sentimento de revolta contra o que está estabelecido, o que leva Ester Marques (1999, p. 105) a dizer que “[...] o fazendeiro é o português patrão, representante do poder local, que quer o novilho a todo custo, mesmo que para isso tenha que atirar e matar o vaqueiro (**sic**), imbuído que está de uma ordem constituída pela força econômica”.

Em outra versão, na qual o protagonista é Pai Francisco, também conforme proposta de Mikhail Bakhtin, o Auto do Bumba

Meu Boi tem, por outro lado, uma estrutura monológica na medida em que a personagem age de acordo com o estabelecido.

Na estrutura monológica, preconizada por Mikhail Bakhtin, conforme Salvatore D'Onofrio (1997, p.14), “As obras de estrutura e de conteúdo monológicos são orientadas pela aceitação dos cânones estéticos tradicionais e pela conformação à ideologia dominante”.

A versão em referência aproxima o Bumba Meu Boi dos autos jesuíticos, introduzidos no Brasil pelo Padre José de Anchieta como instrumentos de aculturação. Estes têm, como textos, cópias ou adaptações distribuídas a diferentes igrejas da terra recém-descoberta. Para penetrar nos índios com seu aparato retórico persuasivo, a oposição complementar entre o Bem e o Mal é sempre reiterada.

O Bem é personificado pela imagem de Deus, de Jesus e da Virgem e delineado por um campo semântico de conotações positivas, sendo a meta a atingir. O Mal é representado pelo demônio e por maus espíritos e delineado por um campo semântico de conotações negativas, devendo ser rejeitado por escravizar a alma.

Para Filipe Eduardo Moreau, discorrendo acerca do processo de doutrinação dos indígenas,

[...] o Deus católico é o princípio doutrinário que dá sentido à ação e, simultaneamente, o limite dela: eles pensam e agem a partir de Deus, nunca sem Deus ou fora de Deus. Por outras palavras, não há, no caso de Nóbrega e Anchieta, nenhuma imagem de índio que não seja ideologicamente determinada pela universalidade do Deus de Roma.
(MOREAU, 2003, p. 16)

Conforme ainda Felipe Eduardo Moreau,

A atribuição ou produção de uma alma para ele, como ocorre nas práticas de Anchieta e Nóbrega, pressupõe que é um próximo, como no mandamento bíblico ‘Amar o próximo’, mas um próximo metafísica e politicamente distanciadíssimo da lei eterna de Deus, pois de alma branca, emporcalhada e corrompida pela bestialidade de seus pecados. É preciso salvá-los, afirmam os padres, fornecendo-lhes a imagem do Bem que os selvagens esqueceram. (MOREAU, 2003, p. 16).

Padre José de Anchieta desenvolveu os seus autos, baseando-se numa técnica de diálogos com muita mímica e encenação à qual dava o nome de comédias, com eles representando a tentativa mais requintada de catequização, pela dramatização dos ensinamentos. A linguagem verbal persuadia como força viva, com eloquência, cenografia, canto, música, dança e vestuário.

Embora a Literatura de Massa tenha surgido com a consolidação do Capitalismo, o que exigiu a educação da Burguesia, Padre José de Anchieta, no século XVI, com seus autos, já faz arte voltada para as massas.

Nesse sentido, Alfredo Bosi, diz que

Falando para os nativos ou colonos Anchieta parece ter feito um pacto com as expressões mais hieráticas da cultura arcaico-popular. [...] Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos

doutrinários que o agente aculturador se propusera incutir. (BOSI, 1998, p. 81).

Pai Francisco, na versão em referência, é o protagonista. Como já se disse, nela, o roubo é um teste a que os amigos do patrão submetem a honestidade de Pai Francisco, dentro de uma ética maniqueísta, conforme se observa no fragmento a seguir de Américo Azevedo Neto.

Chamaram Catirina, mulher de Chico, mulata de beleza falada e cantada na região:

- Que te parece o Chico, Catirina?
- Homem dos mais direitos.
- Gostas dele?
- A mais não poder.
- Pois vai até ele, te faz grávida dele e diz, depois, que estás com desejo de comer a língua de Boi Barroso.
- Língua de Boi Barroso?
- Sim. E não assunte.

Catirina, assustada, só atendeu porque o próprio dono do boi lhe falava. E, portanto, se assim foi dito, assim foi feito.

- Língua de Boi Barroso, Catirina?
- Sim, meu homem, língua de Boi Barroso.

É desejo.

Pressionado por Catirina, Chico, armado de espingarda, matou Boi Barroso. Tirou-lhe a língua e deu-a de comer a Catirina. O fato acontecido,

ficaram todos à espera da iniciativa de Chico: falaria a verdade ou mentiria?

Na madrugada, antes do sol de fora, Chico selou o cavalo e, cabeça descoberta, partiu a galope em direção à Casagrande. A certa altura parou e buscou uma forma de contar o ocorrido a seu amo.

– Patrão, Boi Barroso entrou no paul, enterrou na lama e morreu.

Insatisfeito, tornou a partir a galope. Parou de novo:

– Patrão, Boi Barroso pastava quando, de uma capoeira, saiu uma cascavel e mordeu Boi Barroso. O bicho babou, escumou e morreu. Outra vez não gostou. Apertou as esporas e recomeçou a corrida em direção à casa-grande, cada vez mais perto. Voltou a parar:

– Patrão, Boi Barroso passava pela mata quando um ipê, sacudido pelo vento, quebrou e caiu em cima dele. Boi Barroso morreu. Novamente tolice. Recomeçou o galope e avistou a fazenda. Chegou e apeou:

– Meu amo, Catirina estava com desejo de comer língua de Boi Barroso. Atirei no boi, cortei a língua e dei para ela comer. Aqui estou eu esperando sua palavra e seu castigo.

(AZEVEDO NETO, 1997, p.76-7).

Como Pai Francisco age dentro da ética maniqueísta, a que configura a Verdade como representação do Bem, o vaqueiro acaba sendo perdoado pelo fazendeiro. Este, em seguida, providencia a ressurreição do novilho e festeja o comportamento do honesto Chico.

Há que se destacar que a festa, na qual se tem o desfecho do Auto do Bumba Meu Boi, constitui uma espécie de eco de

festas antigas, como as saturnais romanas, na medida em que a peça dramática maranhense é, também, uma festa de regeneração, em conformidade com a ideologia dominante.

Assim, fora do plano mítico, evidencia-se, nesse aspecto, na confraternização entre o dono e os empregados da fazenda, como se observa no teatro de Padre José de Anchieta, o uso da alegoria como resíduo da subordinação da arte a fins religiosos, políticos, econômicos e sociais.

Nesse aspecto, concorda Alfredo Bosi.

Para ele, a propósito, a arte, na Modernidade, assume um sentido ideológico o que devolve a ela suas funções artísticas.

Assim,

Para a consciência moderna e, especialmente, para a estética de filiação idealista que vai do humanismo de Goethe a Croce e ao primeiro Lukács, o uso da alegoria é resíduo de uma antiga subordinação da arte a outros fins — religiosos, políticos ou morais; e, como tal, converte-se em uma negação da autonomia poética. Alegorização, para essa linha de pensamento, é o domínio do abstrato sobre o concreto da livre expressão do sujeito. A revisão desse julgamento drástico começa com Walter Benjamin: e com seus ensaios sobre o drama barroco que a crítica literária contemporânea passa a atribuir à alegoria um sentido ideologicamente complexo de forma reveladora (e não necessariamente mistificadora) da desumanização que vem suportando, há milênios, os oprimidos. Haveria, na semântica das imagens alegóricas, um juízo radical do Poder, esse outro-esfinge, que despreza os homens

enquanto pessoas singulares e diferenciadas, e a todos apaga sob a cara vazia das grandes abstrações. Benjamin quer surpreender essa força denunciante da alegoria no verso moderno de Baudelaire, na prosa nua de Kafka, no teatro didático de Brecht, no *Angelus Novus* de Paul Klee. (BOSI, 1988, p. 80-81).

É, no entanto, preciso deixar claro que o Bumba Meu Boi, da mesma forma que o auto de José de Anchieta, não está reduzido somente a sua forma ideológica, ou, então, à crítica à sociedade dominante.

Essa convicção encontra correspondência em Rogel Samuel.

Nesse sentido, ele diz que

[...] o artista está condicionado histórica e socialmente, mas sua arte não se reduz à ideologia. A obra de arte supera o problema social do meio onde nasceu. Do ponto de vista social, a arte é expressão da divisão da sociedade; mas do ponto de vista da estética, a arte tende para a universalidade, vendo o homem de todas as sociedades e de todas as classes como o mesmo homem. (SAMUEL, 1985, p. 12).

É necessário, pois, excluir os dois extremos: nem pensar que a arte é somente ideologia, nem opor arte e ideologia, negando o seu caráter ideológico.

Assim, o Auto do Bumba Meu Boi, de forma bem humorada, discute os problemas da sociedade.

Essa convicção encontra correspondência, também, em Afonso Berardinelli.

Para ele, citando Theodor W. Adorno,

[...] uma poesia pura só existe teoricamente como ideologia literária: elementos conteudísticos e elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há uma lírica individual que não se comunique subterraneamente com uma corrente coletiva, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível. (BERARDINELLI, 2007, p. 38).

A ênfase, segundo Afonso Berardinelli (2007, p. 31), “[...] na originalidade estilística e nas extraordinárias ‘conquistas formais’ da poesia moderna não só deixa escapar a riqueza e imprevisibilidade formal de vários autores e correntes, mas tampouco faz justiça ao sentido histórico e à situação expressa por essa poesia”.

Em sendo, assim, na poesia moderna, pode-se identificar em um estado de ânimo indicado por um poema uma maneira específica de sentir e pensar as relações entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo.

O poeta moderno, nessa perspectiva, por exemplo, não passa ao largo, na “era da catástrofe”, como Erich Hobsbawm caracterizou o século XX, do impacto violento de uma série de experiências de destruição em massa numa escala sem precedentes, na qual não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores

intelectuais da sociedade liberal do século XIX entram em decadência ou colapso.

Isso porque, segundo Theodor W. Adorno (2003, p. 66), “[...] o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais”. Estas emoções e experiências individuais, continua Theodor W. Adorno (2003, p. 66), “[...] só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal”.

Murilo Mendes, no seu fazer poético, por exemplo, expressa bem o pensamento de Theodor W. Adorno.

Nessa perspectiva, tem-se o livro **Poesia liberdade**, mais precisamente o poema, nele inserto, **A ceia sinistra**.

Conforme Gilfrancisco Santos,

Nesse livro, Murilo apresenta duas séries de poemas enfeixados, que testemunham e refletem o que houve de mais terríveis em dois anos: a guerra e as decepções provenientes da própria guerra e da paz ainda longínqua. Murilo sabe que a função do poeta é a de ser aquele ‘ouvido resistente’, que poderá perceber o ‘choque do tempo contra o altar da eternidade’. Poesia liberdade é o grito do homem livre contra o absurdo da guerra, num mundo em que ‘o homem é a cobaia do homem’, em que ‘a cruz gerou um universo de cruzes’, em que o poeta vagueia ‘pelos campos semeados de metralhadoras’. Resulta daí uma poesia de contraste, de conciliação de contrários, do estímulo de liberdade interior.

(SANTOS, 2006, s. p.).

Assim, a Lírica traz em si uma preocupação com a própria atividade poética. Mas, para além de poesia sentimental, a Lírica é uma poesia reflexiva, pois, também, está voltada para a realidade cotidiana e para o fazer poético.

Observando-se o desfecho do conflito do Auto do Bumba Meu Boi, constata-se que ele se configura em um elo entre o passado e o presente. Pode-se, assim, dizer que a oposição maniqueísta entre a peça trágica e a peça cômica, no Auto do Bumba Meu Boi, por exemplo, não se sustenta.

Para Gleide Furtado Mendes,

[...] os gêneros literários *cruzam-se* incessantemente com os gêneros ‘afetivos’, gerando novos espaços de intersecção, novas e matizadas partilhas, novas variações e subdivisões, como romance-satírico, poemapiada, comédia lírica e tantos outros (Veja-se o exemplo hilariante de Polônio descrevendo para Hamlet a habilidade dos comediantes que visitam o castelo de Elsenor: ‘são os melhores atores do mundo, tanto para a tragédia, como para a comédia, a história, a pastoral, a pastoral-cômica, a pastoral-histórica, a história-trágica, a pastoral tragicômica-pastoral..’). (Ato II, Cena 2).

(MENDES, 2008, p. 22).

Ainda segundo ela,

Desde as experiências propostas pela ‘tragédia doméstica’, o ‘drama burguês’ ou a ‘comédia séria’ no século XVII, o qualificativo ‘trágico’ não é suficiente para abranger todas as formas dramáticas que opõem ou apenas se diferenciam

da comédia. Quando ainda hoje são usados em oposição, ‘trágico’ e ‘cômico’ designam apenas pontos cardeais, vetores do aspecto ‘afetivo’ da recepção. (MENDES, 2008, p. 22).

Nessa perspectiva, no Auto do Bumba Meu Boi, embora ele se projete carregado de conflitos, cujo motivo é o desejo de Mãe Catirina de comer a língua do Boi mais famoso da fazenda do amo, o núcleo problemático do enredo, seja com a punição, seja com a conversão dos culpados, faz triunfar os valores ideológicos do amor e da pureza dos sentimentos, valores estes mediados por uma linguagem simples e bem humorada, tal qual faz o drama moderno.

Nesse sentido, no fragmento abaixo, percebe-se a ingenuidade, impregnada de bom humor, de Catirina, quando tenta convencer o amo da fazenda em que mora com o marido de que não está grávida, razão para não desejar comer a língua do Boi desaparecido, mas acometida de barriga d’água.

CATIRINA – Não é fio, meu amo. É barriga d’água! Oia como sacode... É, num é, Chico?
CHICO – É verdade, é o fato!

No Auto do Bumba Meu Boi, como no drama moderno, segundo Salvatore D’Onofrio (1995, p. 165), “Os conflitos de interesses, paixões e caracteres exacerbados no estilo trágico e ridicularizados no modo cômico [...] encontram seu ponto de equilíbrio, manifestando que a realidade existencial é um misto de sorriso e lágrimas”.

3 A ETNOGRAFIA DO AUTO DO BUMBA MEU BOI

Não constitui tarefa fácil indicar o momento e o local em que surge o Auto do Bumba Meu Boi. Sabe-se, no entanto, que as primeiras formas de Literatura ligavam-se ao estado de contemplação do mundo, marcado, o mais das vezes, por rituais de iniciação e magia, transmitidos através da oralidade, das canções e declamações espontâneas aos deuses.

Com o passar do tempo, o povo começou a externar aquilo que via e ouvia nos rituais sagrados, e, de boca em boca, o que era examinado caiu no gosto dele, misturou-se com ele, passou a ser do povo e para o povo, levado pelos confins da Terra. Nasce, assim, o que muitos chamam, hoje, de **Literatura oral popular**.

Em sendo, assim, não se discute que o auto, gênero a que pertence a manifestação em referência, é uma espécie literária originada do relato oral, cujo escopo, de sua origem aos dias atuais, é o de satisfazer a necessidade de que o homem tem de se comunicar com os demais em todas as atividades do cotidiano e, deste modo, exteriorizar o seu mundo interior, seus sentimentos e suas emoções, dando à palavra um valor estético, artístico e lúdico.

Como tal, acredita-se que o auto surgiu no dia em que o homem descobriu que podia colocar sua voz a serviço de sua imaginação criando – portanto – situações, pessoas, lugares e sonhos, em histórias que pudessem correr o mundo, sem nunca

envelhecer. É pertence ágrafo dos cantadores, cujo acervo do saber é a memória e a mnemotécnica com as quais ritmam.

Assim, de boca em boca, pelas repetições constantes, chegou até o presente o que, hoje, chamam-se histórias, narrativas orais populares. Numa corrente tecida ao longo dos séculos, a experiência humana foi intercambiada pela voz, de pessoa para pessoa, sem cair no esquecimento.

Talvez quem melhor tenha discorrido acerca da transmissão de conhecimento sustentada na tradição oral foi Walter Benjamin.

No ensaio **O narrador:** considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Walter Benjamin diz que

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre todas as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador que vem de longe. Mas também escutamos o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1986, p. 198).

Considerando-se que a oralidade foi, em determinado estágio de tempo, o único meio de comunicação, as narrativas orais acabaram constituindo maneiras próprias de a sociedade transmitir seus valores e seus sentimentos aos mais jovens.

Por meio dessas formas, de que são exemplos espécies como as lendas e os mitos, transmitiram-se experiências, conceitos, e todo um conjunto de valores, com estes constituindo a identidade cultural de um povo, apesar das transformações sofridas no tempo e no espaço.

A propósito dessas colocações acerca das origens do Auto do Bumba Meu Boi, sintomáticas são as considerações de Américo Azevedo Neto, acerca dele.

Diz

Ah, o Boi... o tempo se encarregou de esconder os seus inícios. De sua origem nada se sabe. E tudo o que se possa dizer não passará de suposições ou de pretenso e duvidoso conhecimento. Não há registros anteriores, e os mais velhos apenas repetem: quando me entendi já encontrei boi brincando assim. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 20).

Américo Azevedo Neto traz à tona o relato de Zé Igarapé, figura central no Auto do Bumba Meu Boi Maranhense. Ele revela que

Zé Igarapé, quase noventa anos, brincante aposentado, pouco acrescentava às mesmas informações. Apenas fazia um recuo cronológico maior. Em poucas palavras, gosto de descoberta e nascimento, impressão causada mais por sua imagem que pelas informações dadas. Zé Igarapé, prenhe de histórias, de fatos e de datas já misturadas, na sua memória de homem velho. Zé Igarapé contando casos, mas impotente, também, para dissipar as sombras que envolvem o início. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 20).

3.1 A relação do Auto com o Mito do Boi

Estudiosos, examinando o ritual do Bumba Meu Boi, veem-no como algo nativo, constituído das raças formadoras da nacionalidade brasileira, ou seja, a raça branca, a negra e a indígena, considerando-se que elas emprestam ao auto a indumentária, o atabaque e a coreografia, respectivamente.

Admitindo-se essa hipótese, isto é, o Bumba Meu Boi como algo próprio da Cultura Brasileira, a sua origem remontaria aos ciclos do Gado e da Cana-de-açúcar, que se dão entre os séculos XVII e XVIII.

Tem-se, propriamente, nesse momento, a formação do povo brasileiro, surgido, conforme Darcy Ribeiro (2006, p. 17), “[...] da confluência, do entrechoque e do caldeamento do povo português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos”.

Para Darcy Ribeiro,

Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais dispare, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo (Ribeiro, 1970), num novo modelo de estruturação societária. Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam. Povo novo, ainda,

porque é um novo modelo de estruturação societária, que inaugura uma forma singular de organização socioeconómica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial. Novo, inclusive, pela inverossímil alegria e espantosa vontade de felicidade, num povo tão sacrificado, que alenta e comove a todos os brasileiros. (RIBEIRO, 2006, p. 17).

Nessa perspectiva, para Darcy Ribeiro,

A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado geneticamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente. (RIBEIRO, p. 16).

Assim, o processo de colonização fez com que influências brancas e negras se unissem às raízes, indígenas, resultando naquilo que se chama Folclore Brasileiro ou Cultura Popular, denotando estes sintagmas aquilo que Irene Machado chama de

[...] uma manifestação [...] de caráter universal, nascida de modo espontâneo e totalmente indiferente a tudo que seja imposto pela cultura oficial. Também não pode ser entendido como sinônimo de regional, pois isto eliminaria a tendência universalizante das manifestações populares. (MACHADO, 1994, p. 28).

No caso brasileiro, caboclos e mulatos, os herdeiros da cultura indígena e da negra, e das tradições católicas e europeias trazidas pelos portugueses, criaram uma cultura mesclada que deu origem aos reisados, à capoeira, aos maracatus, ao samba, à macumba, ao Bumba Meu Boi e à poesia de cordel.

Dentro dessa perspectiva, o Auto do Bumba Meu Boi, para Luís da Câmara Cascudo,

Começaria nos engenhos entre negros, mamelucos, mestiços, na forma inicial de canastra, armação de vime, coberta de pano pintado, cabeçorra bovina, ampla cornadura, unicamente destinado a dispersar e afugentar os curiosos atrapalhantes de uma função representada ao ar livre. Era assim na Espanha e Portugal, o falso boi chifrado diante dos cortejos mascarados e mesmo fazendo rir ao monarca. (CASCUDO, 1967, p. 35).

É claro que, assim, conforme Luis da Câmara Cascudo (1967, p. 37), “Há bois dançantes por todas as regiões pastoris do mundo, África, Ásia, América Austral, Central e do Norte, pela Europa”.

No entanto, para Luis da Câmara Cascudo,

O bumba-meу-boi, na espécie auto-formação, intenção, força defensiva e valorizadora popular, antidemagógica pela ausência do plano político imediato e útil a uma facção, existe sozinho. [...] Inútil, para mim, expor o boi como expressão religiosa, mítica, cultos da força fecundadora, acordando os colegas egípcios, o *Boef Gras* francês, o boi processual dos va-nianecas do sul de Angola, o boi de São Marcos, o boi estudado por Gubernatis. (CASCUDO, 1967, p. 35).

As considerações feitas por Luis da Câmara Cascudo mostram-se pertinentes à medida que, no Nordeste Brasileiro, por exemplo, no período a que se refere o pesquisador, o Boi é a representação da riqueza, do prestígio e do poderio político dos proprietários de terra.

Assim, nessa chamada civilização do couro, dada a importância múltipla do animal para o sertanejo, surge uma literatura repleta de histórias em prosa e verso.

No entanto, sendo o Bumba Meu Boi uma criação autêntica da Cultura Brasileira, o protagonista dele, no caso o animal, veio de fora via Portugal.

Segundo Luis da Câmara Cascudo, citado por Arthur Ramos (s.d. n. p.), “A imagem do touro [...] marcante no folclore universal, ligada a cultos, festas populares e narrativas míticas, aparece associado a lendas hindus, tradições iranianas, germânicas, escandinavas, celtas, gregas, latinas etc.”.

Aqui o auto é renovado e enriquecido pela imaginação, humor e sensibilidade dos atores nele envolvidos, ganhando as cores do aqui e agora, constituindo-se elemento-síntese da nação brasileira.

Pode-se, portanto, dizer que o Auto do Bumba Meu Boi surge, no Brasil, como porta voz do inconsciente coletivo na medida em que traduz desejos e aspirações do homem brasileiro, resultante de três troncos raciais: o europeu, o indígena e o negro, cujos valores culturais se miscigenaram a partir do século XVI.

Assim, a festa que é o Auto do Bumba Meu Boi não só alegra, instrui e diverte, mas expressa, também, as dores e

tristezas da gente pobre e sofredora do Brasil, seja o índio, cuja cultura natural se viu agredida pela presença do europeu, seja o branco, que chega ao país e sente saudade do lar distante, seja o negro, cuja tristeza, sofrimento, resignação e fatalismo traduzem a escravidão a que é submetido mesmo antes de ser transplantado para a América.

A propósito, pode-se dizer, no caso do Auto do Bumba Meu Boi, como faz Roger Caillois, falando sobre festa, que nela

O homem olha com nostalgia para um mundo onde bastava estender a mão para colher frutos saborosos e sempre maduros, onde colheitas complacentes se enceleiravam sem labor, sem sementeiras e sem ceifa, que não conhecia a dura realidade do trabalho, onde os desejos eram satisfeitos logo que concebidos, sem se encontrarem mutilados, reduzidos ou aniquilados por qualquer possibilidade de trabalho ou qualquer proibição social. (CAILLOIS, 1979, p. 103).

Desse modo, essa dança dramática, como Mário de Andrade se refere ao Auto do Bumba Meu Boi, produz uma figura da realidade, seja psicológica, social, particular, seja historicamente reconhecida.

O Bumba Meu Boi corresponde, portanto, nas suas origens, conforme Ester Marques (1999, p. 102), às “[...] relações desiguais que existem entre os escravos e os senhores das Casas Grandes e Senzalas, refletindo as condições sociais vividas pelos negros e índios”.

O atrevimento do Bumba Meu Boi, a partir de suas origens, expressando, de forma bem humorada, as angústias de um povo miserável não se dá passivamente.

Luis da Câmara Cascudo registra a reação do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, no jornal *Carapuceiro*, de Recife, em janeiro de 1840, onde o religioso diz que

De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido Bumba-meuboi. Em tal brinco não se encontra um enredo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates. Um negro metido debaixo de uma baeta é o Boi; um capadocio, enfiado pelo fundo de um panacu velho, chama-se o Cavalo Marinho; outro alapardado, sob lençóis, denomina-se Burrinha: um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, e outra da cintura para cima, terminando para cabeça com uma urupema, é o que se chama a Caipora. Há além disto outro Capadócio que se chama o Pai Mateus. O sujeito do Cavalo-Marinho é o senhor do Boi, da Burrinha, da Caipora e do Mateus. (CASCUDO, 1967, p. 34).

Pesa, nas considerações de padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, segundo Luis da Câmara Cascudo (p. 35), o desrespeito às autoridades, notadamente, às autoridades religiosas.

Assim, padre Miguel do Sacramento Lopes Gama diz que

Todo o divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer dançar, ao som das violas, pandeiros

e de uma infernal berraria, o tal bêbado Mateus, a Burrinha, a Caipora e o Boi que, com efeito, é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso, o Boi morre sempre, sem quê nem para quê, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, coisa muito agradável e divertida para os judiciosos espectadores. Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há Bumba-meu-boi, que preste, se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola, para servir de bobo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um brejeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o mais nojento ridículo; e para complemento do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote. (CASCUDO, 1967, p. 35).

Examinando-se, detidamente, os registros acima, infere-se que o Auto do Bumba Meu Boi, assim como outras manifestações literárias, desenvolve traços reprodutores de enredos criados em diferentes lugares e momentos. Ele, o Bumba Meu Boi, nas suas origens, não se fechou, portanto, às fronteiras espaco-temporais.

Por exemplo, entre outros elementos característicos da manifestação, que, de forma bem humorada demolem os costumes próprios do século XVIII, por isso criticada por Miguel do Sacramento Lopes da Gama, emergem os nominativos bufo, escárnio, clérigo, próprios das espécies líricas e dramáticas da Idade Média, como as cantigas de escárnio, o **sermon joyeux**, a sotia e a farsa, cujas características, entre outras, é terem como base a oposição litúrgica x profana, que, para Mircea Eliade (1992,

p. 15), “[...] constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história”.

A propósito, Mikhail Bakhtin (1999, p. 4), nas considerações que tece a respeito da Cultura Popular na Idade Média, diz que

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1999, p. 4)

Assim, o Bumba Meu Boi só é uma coisa nacional, como quer Carlos de Lima, citado por Maria da Conceição Coelho Cabral (1998), se se considerar que o fulcro do auto, o Boi, vindo de outras paragens, aqui se reveste de nacionalidade brasileira, influenciado que é pelas circunstâncias geográficas, históricas e sociais.

Sintomaticamente ou paradoxalmente, Luis da Câmara Cascudo diz que

No Dicionário do Folclore Brasileiro, verbete Bumba-meu-boi, está uma exposição que julgo suficiente de como o auto se formou e veio vivendo, pela assimilação incessante de temas vitais de outros autos mais permeáveis, incorporando damas e galantes que bailavam nas procissões do Corpo de Deus em Portugal, fazendo surgir os vaqueiros negros, Birico ou Fidélis, e Mateus, centros de comicidade plebéia, ficando horas e horas em cena, improvisando diálogos calorosos, monologando, dizendo disparates, sacudindo o riso do auditório, inesgotáveis da verve que o povo ama e festeja. (CASCUDO, 1967, p.36).

Com base no que registra Luis da Câmara Cascudo, pode-se inferir que Portugal envia ao Brasil, no Ciclo do Gado, mais do que o protagonista do Auto do Bumba Meu Boi.

É óbvio que o Bumba Meu Boi daqui, como dança dramática, como o classificou Mário de Andrade, não é o mesmo de todas as regiões pastoris do mundo, como África, Ásia, América Central e do Norte, onde há bois dançantes, pois uma das características de Arte é a eterna novidade, como descreve Gaston Bachelard, citado por Marilena Chauí, referindo-se a este aspecto em Claude Monet, num ensaio intitulado **O pintor solicitado pelos elementos:**

Um dia, Claude Monet quis que a catedral fosse verdadeiramente aérea – aérea em sua substância, aérea no próprio coração das pedras. E a catedral tomou da bruma azulada toda a matéria azul que a própria bruma tomara do céu azul. Num outro dia, outro sonho elementar se apodera da vontade do

pintor. Claude Monet quer que a catedral se torne uma esponja de luz, que absorva em todas as suas fileiras de pedras e em todos os seus ornamentos o ocre de um sol poente. Então, nessa nova tela, a catedral é um astro doce, um astro ruivo, um ser adormecido no calor do dia. As torres brincavam mais alto no céu, quando recebiam o elemento aéreo. Elas agora mais perto da terra, mais terrestre, ardendo apenas um pouco, como fogo guardado nas pedras de uma lareira. (CHAUÍ, 1995, p. 315).

Transplantando-se o raciocínio de Bachelard, centrado na arte buscando a eternidade do novo, para a realidade das origens do Bumba Meu Boi, observa-se que o auto em referência, em sendo imitação de outras danças dramáticas, aparece, no Brasil, com as cores locais, processo que é natural, pois se o termo Literatura Popular designa aquilo que vem do povo e para o povo, estende-se no tempo e passa de boca em boca, ou de ouvido a boca, então, ela traduz-se na **performance** ativa/passiva, vai sendo tecida, e quem a conta vai ajustando ao seu modo de pensar/ver/ouvir.

A propósito, Luis da Câmara Cascudo (1978), nos seus estudos sobre a Literatura Oral, traça aquilo que ele considera como as características próprias deste tipo de literatura, tais como: o anonimato do autor, devido a sua decorrência no tempo; tem sua transmissão oral, é vista pelo povo como uma forma prática de comunicação e de fácil transmissão, possui linguagem de fácil assimilação, o que evita a incompreensão, pois brota de forma espontânea; tem caráter poético, apresenta variações, dependendo do lugar em que aparece.

De acordo com Luis da Câmara Cascudo, essas variações não significam a “deformação” desse tipo de literatura, mas sim a interferência do povo na sua forma de interpretação, recriação e transmissão.

Essas considerações levam Luis da Câmara Cascudo (1967, p. 37) a dizer, por exemplo, que o Auto do Bumba Meu Boi, “[...] no Brasil pastoril desdobrou-se, infinitivamente longe da limitada habilidade de espalhar os curiosos às cornadas, como começara sua existência no folclore nacional [...]”.

Américo Azevedo Neto (1997, p. 10), não se contrapondo à brasiliade do Bumba Meu Boi, impregnado que o auto está de elementos locais, duvida, no entanto, que as origens desta manifestação estejam no Ciclo do Gado, no Nordeste.

Ele diz que, “Para aceitar a hipótese, esta manifestação folclórica deveria ser um fenômeno apenas nordestino ou, quando muito, brasileiro. Ou então: aceitando-se isto como verdade, teríamos que aceitar a existência em vários outros países do mundo de um ciclo de gado também”.

Não demonstrando muita preocupação com a situação espacial-temporal das origens, pois a essência é o exame do fenômeno, Américo Azevedo Neto deixa entrever que o Bumba Meu Boi, como espécie de Teatro Folclórico Popular, está imbricado a bois de tempos anteriores à formação da nacionalidade brasileira.

A entrevisão de Américo Azevedo Neto mostra-se bastante lúcida. Examinando-se o gênero a que pertence o Auto do Bumba Meu Boi, o Dramático, em suas origens, constata-se o estabelecimento da relação homem/animal, relação esta mediada

pela representação, pelo canto e pela dança, tendo como pano de fundo o trabalho, que era uma observância da religião, cujas leis tinham a base prática de fazer crescer a colheita.

A propósito dessa ligação do gênero dramático, Maria Lúcia Aragão registra que

Aristóteles supunha que a tragédia ter-se-ia originado dos autores dos ditirambos, não obstante haver outras hipóteses para a explicação de suas origens. A maioria delas relaciona as representações trágicas aos cultos religiosos praticados em honra ao deus Dioniso, em que pessoas travestidas com pele de bode e mascaradas cantavam hinos à divindade que presidia a colheita das uvas, utilizadas na produção do vinho reconfortador, quando utilizado com moderação, ou perversor, quando usado em excesso. Daí a tragédia (de tragos, bode e oide, canto) ter nascido a partir destas festas e se basear nas catástrofes causadas pela desmedida humana (*hybris*). Sabemos de concreto, através do relato de autores da época, que a estátua de Dioniso era transportada para o centro da orchéstra do teatro, onde tinham lugar as celebrações. (ARAGÃO, 1985, p. 81-2)

E é, assim, que, não apenas no Brasil Colonial, mas em povos mais distantes geográfica e temporalmente, verificam-se, senão as origens, mas os antecedentes, conforme sugestão de Américo Azevedo Neto, do Bumba Meu Boi que, transplantado ao meio nacional, sofreu variações formais e, em muitos sentidos, enriqueceu-se, considerando-se que o protagonista do auto, o Boi, é o animal mais identificado com o folclore nativo, provavelmente pelo fato de ter tido papel decisivo na economia e na formação da sociedade brasileira.

No Nordeste, os antigos currais de gado serviram de base para as futuras cidades. No século XVII, a guerra com os índios determinou a ida de centenas de homens nas forças de repressão às terras de povos nativos, trazendo, como consequência, a antecipação da invasão a seus territórios e a multiplicação de fazendas de gado, com as figuras de seus proprietários, tal como reproduzido no Auto do Bumba Meu Boi, representando riqueza e força social.

Nos engenhos de cana-de-açúcar o boi era, também, de extrema importância concorrendo para aliviar o trabalho tanto do escravo (ou do homem livre pobre) como também do senhor, de sua dependência restrita ao trabalho escravo (ou equivalentes).

Nesse aspecto, o animal conduzia pesadas carroças ou grosseiras almanjarras, formando uma espécie de carrossel rústico para esmagar a cana nos primitivos engenhos de cana-de-açúcar e outros trabalhos.

Assim, em torno do boi brasileiro, como do de outras nacionalidades, surgiram lendas, cultos, romances com narrativas heroicas e animais glorificados, além de diversos espetáculos populares, como o Auto do Bumba Meu Boi.

3.2 A presença do Boi em outras nacionalidades

Nas demais nacionalidades, em diferentes épocas, inclusive na atual, o boi é presença marcante na Literatura.

Segundo Pierre Brunel,

Foi sobretudo através da tauromaquia, concebida com uma comunhão com as forças telúricas e seu

componente mortal, ou como uma festa solar (ver *Les Bestiaires* de Montherlant) que a literatura contemporânea reitera os aspectos do touro mítico: a entrada na morte confirma uma espécie de ‘entrada na vida’, o coito, onde o sangue modifica-se com o esperma. É o touro mitríaco de Alain Borne. [...] Mas é, ao que tudo indica, sob a forma composta de Minotauro que o touro atinge sua maior riqueza literária. [...] Assim, J. L. Borges, pesquisando mais a fundo a associação do Touro com o Verbo na duplicação do mito de Dédalo, nos dá a entender, em *El Aleph*, que somos todos minotauros, encerrados no labirinto da significação, do qual só Deus pode nos libertar. (BRUNEL, 1997, p. 135).

As variações às quais se submete o Bumba Meu Boi são naturais, notadamente em uma manifestação artística sustentada na oralidade, e objetivam, quase sempre, melhorar-lhes a qualidade.

Nesse aspecto, a tradição, através dessas iniciativas, é renovada e recriada sem cessar em atenção ao gosto da plateia, com a relação boi-público constituindo-se no segredo da perenidade do Auto do Bumba Meu Boi.

O espectador da manifestação, hoje, não é, assim, somente aquele que assiste ao auto, mas também a consciência crítica da peça, o que acaba encontrando paralelo no passado, pois, como revela Salvatore D’Onofrio,

Especialmente no teatro clássico da Grécia antiga, da Inglaterra elizabetana ou da França da época de Moliére, os autores dirigiam-se diretamente ao auditório, através do coro, dos solilóquios e dos apartes, estabelecendo com o público uma certa cumplicidade. A concepção estética dessas épocas

não separava a arte da vida, a peça estava inserida dentro de uma realidade vivida pelo público e representada ao ar livre com a participação de grandes massas populares. (D'ONOFRIO, 1995, p. 136-137),

Essa simbiose Auto do Bumba Meu Boi/público (FIG. 1) encontra, hoje, explicaçāo nos laços que a manifestaçāo mantém com a lógica maior do capital (trocas mercantis) o que não invalida a representação em discussão.

**Figura 1 - Representação da relação
Auto do Bumba Meu Boi/público**



Fonte: arquivo pessoal de Iran de Jesus Rodrigues dos Passos

Bruno César Cavalcanti, discorrendo acerca do mundo festivo e das tradições culturais, diz que, ao contrário do que afirmam muitos, essa natureza da manifestaçāo popular, esse voltar-se para a massa, não é coisa do presente.

Assim,

Muitas vezes conflituosos, esses laços são também bastante antigos. Sociedades remotas, arqueológicas, tribais, tradicionais e milenares conheceram grandes festas e até mesmo desenvolveram verdadeiros mercados festivos com espaços de arquitetura planejada para atender a essa finalidade, não raro englobando multidões em sua produção e em seu desfrute. Na Roma do tempo de Marco Aurélio, a propósito, os lucros obtidos pelas escolas formadoras de gladiadores com o aluguel de seus homens atingiram tal proporção que levaram à intervenção do Senado para limitar os abusos, naquela que foi provavelmente a primeira grande experiência de uma cidade impactada por uma política de entretenimento de massa, ensejando a instalação de diversos equipamentos urbanos exclusivos para esse fim. Na economia capitalista de hoje, e em contexto liberal absolutamente distinto daquele da política romana do ‘pão e circo’, trata-se de instar novas formas de equalização desses interesses contraditórios. O fato é que as festas incluem símbolos e mercadorias, sentidos e coisas, e tanto uma lógica da dádiva quanto uma lógica de troca mercantil atuam unindo e distinguindo essas supracitadas dimensões da sociedade em festa. (CAVALCANTI, 2013, p. 13-140).

Há quem vincule o Bumba Meu Boi ao Boi Ápis. No Maranhão, o pesquisador da Cultura Popular Carlos Lima, conforme Maria da Conceição Coelho Cabral (1998, p. 10), no entanto, é uma voz contrária, pois só entende a manifestação como síntese da nacionalidade brasileira.

Diz que “[...] o boi é nosso. É aqui do Nordeste. Síntese bonita das três raças tristes (pseudamente tristes): a indumentária do branco, o atabaque do negro, a coreografia indígena”.

A afirmação do pesquisador merece uma avaliação crítica. Concorda-se que o Auto do Bumba Meu Boi reveste-se do aqui e do agora determinado pelas circunstâncias histórico-sociais. Expressa, desta maneira, um modo de vida particular, um meio de interpretar a realidade social e o ambiente geográfico, de ordenar a vida em sociedade e de exprimir os valores básicos da Cultura Maranhense.

Nesse sentido, como quer Carlos Lima, o Auto do Bumba Meu Boi é nacional, é nordestino, é maranhense. Isto, no entanto, não quer dizer que os antecedentes desta espécie situem-se no Ciclo do Gado, deixando de ter, portanto, relação com tempos imemoriais, como o do Boi Ápis, mormente em uma cultura oral, em que não há fontes originais a ser consultadas, a não ser as da memória coletiva, memória esta que se recusa a indicar o momento em que surge o Bumba Meu Boi, como já observou, lucidamente, Américo Azevedo Neto.

Mário de Andrade, citado por Samuel Araújo, caminhando na mesma direção, situa fora do Brasil os antecedentes do Bumba Meu Boi.

Assim,

[...] inclui o Bumba-meu-boi na categoria de danças dramáticas e acredita em possíveis influências de antigas tradições ibéricas (como as janeiras) de representação de romances, xácaras e baladas,

que teriam passado por modificações diversas em sua estrutura, somando-se a elementos da cultura local. (ARAÚJO apud ANDRADE, s.p).

Tais considerações vão ao encontro do que também pensa Maria Lúcia Aragão, quando diz que o auto, gênero a que também pertence o Bumba Meu Boi,

[...] de fundo eminentemente popular, nascido no século XV, versando sobre assuntos religiosos ou profanos, é um tipo de representação dramática de provável origem portuguesa, já que não encontramos na literatura ocidental nenhum auto anterior ao de Gil Vicente. (ARAGÃO, 1985, p. 84).

O Bumba Meu Boi, recebendo influências de antigas tradições ibéricas, não pode ser uma simples transplantação do folclore luso.

Materiais sistematizados por diferentes estudiosos revelam a existência de um conjunto grande de elementos comuns na Cultura Popular de diferentes países, atestando, ao mesmo tempo, semelhanças com a Cultura Clássica e com a Cultura de povos anteriores à conquista romana. Nota-se a existência de inúmeras analogias entre costumes e crenças desses povos e as credices e tradições do campesinato europeu, que constituem elementos dominantes do folclore brasileiro.

Acompanhando-se, portanto, o processo de migração cultural, sabe-se que o berço da Cultura Ocidental está nas origens da civilização. Deste modo, para Salvatore D'Onofrio (1990,

p. 25), “[...] a literatura moderna herdou do mundo clássico a quase totalidade das formas estéticas, assim como muitas atitudes espirituais”.

Mesmo assim, a questão é muito difícil, pois, de quando em quando, na História, a Grécia parece ter pertencido ao Oriente, de sorte que o Bumba Meu Boi pode ter sim como antecedentes o Boi Ápis ou outros bois, em torno dos quais gravitam temas como iniciações, ressurreição anímica, fertilidade, elementos próprios do universo folclórico brasileiro, cabendo ao auto fundar ou instaurar estes elementos, constituindo-se, assim, o mito do mito.

A propósito da permanência do Mito na Cultura Ocidental, Salvatore D’Onofrio diz que

Com a evolução da sociedade humana pelo pensamento reflexivo e pelo progresso das ciências sociais, o papel do mito passa a ser exercido por poetas e artistas. A estes coube lançar mão da fantasia para criar mundos imaginários, onde as aspirações do inconsciente coletivo pudessem realizar-se. Se o mito, conforme já foi definido, é uma macrometáfora, pois é a criação de uma história ficcional que estabelece parentescos entre realidades diferentes para captar parcelas de sentido do mundo, da mesma forma, todo texto literário encerra aspectos míticos pelo concurso da imaginação que desafia a lógica existencial. Os arquétipos míticos da luta e do triunfo do bem sobre o princípio do mal encontram-se na concepção do herói épico, na idealização do cavaleiro andante da novela medieval, na inspiração do romance de capa e espada, nos contos de fada e na literatura de cordel, no duelo entre o detetive e o criminoso

da narrativa policial, na configuração do herói da ficção científica, na elaboração de fábulas e personagens da telenovela. (D'ONOFRIO, 1995b, p. 108-109).

Com o Mito não mais vivido, à medida que, com a evolução da sociedade, o homem começa a pensar, inicia-se o processo de reflexão que vai consagrar o fim da inocência mítica, podendo, então, o Mito estar perfeitamente representado no Auto do Bumba Meu Boi assim como está representado em outras espécies literárias.

Mormente se for levado em consideração o fato de que, no Nordeste Brasileiro, tradicional espaço do Auto do Bumba Meu Boi, o animal, personagem da representação, constitui a riqueza, o prestígio social e o poderio político do proprietário de terras no período colonial.

Nessa chamada “civilização do couro”, dada a importância múltipla do animal para o sertanejo, como se verá adiante, surge uma literatura repleta de histórias em prosa e verso de passagens pitorescas da vida dos vaqueiros destemidos; de bois ariscos, bravios, encantados e personagens de façanhas, como os episódios da ferra, da apartação, da vaquejada etc.

Assim, inúmeras histórias advindas do imaginário popular têm o Boi como presença marcante e elemento constitutivo, como a Literatura de Cordel, cujo desenvolvimento na região nordestina, para a maioria dos estudiosos da temática, está ligada à influência europeia; outros, preferem falar de uma filiação eminentemente ibérica, como é entrevisto na afirmação de Luís da Câmara Cascudo (2005, p. 26), para quem: “O sertão recebeu

e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantaram os rudes colonos nos serões das aldeias minhotas e alantejanas”.

Na mesma linha de pesquisa de Luis da Câmara Cascudo, Manuel Diegues Júnior, citado por Maria Isaura Rodrigues Pinto (2011, p. 1986), argumenta que “A presença da literatura de cordel tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro popular, e possivelmente começam esses romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, o mais tardar, no século XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens”.

Portugal, então, constitui-se como importante polo emissor de romances, mas, conforme Orlando Freire Júnior (2003, p. 06) “[...] a temática não se restringiu aos motivos lusitanos, tendo abrangência peninsular e francesa”.

Para esse autor, muitos textos de origem espanhola e francesa passaram pela Cultura Brasileira intermediados por versões portuguesas.

Orlando Freire Júnior acrescenta ainda que

Esses romances europeus, de origem predominantemente medieval, migraram para o Brasil e se disseminaram pela oralidade, constituindo-se em peças decisivas para a consolidação em território brasileiro de um sistema de transmissão cultural que se desenvolveu em torno da cantoria e do folheto escrito. (FREIRE JÚNIOR, 2003, p. 7).

Exemplar, nesse sentido, é a narrativa **O sertanejo**, de José de Alencar. Em **O Sertanejo**, romance da fase regionalista

(ou sertanista) de José de Alencar, publicado em 1875, o autor põe em cena o interior nordestino do século XVIII, onde se desenrola a trajetória repleta de heroísmo de Arnaldo, vaqueiro cearense, homem do campo, simples, mas bravo lutador que tudo enfrenta por amor e por ideal.

Nele, o personagem, também narrador, é Severino, que ao longo do texto tenta se definir, mas acaba não conseguindo. Desta maneira, Severino passa a ser como uma figura genérica, ou seja, passa a ser a característica do povo sofrido pelas dificuldades próprias do homem nordestino, como a fome, sede e miséria.

Tematicamente, **O sertanejo** é um dos romances bastantes brasileiros em que Alencar dá expansão ao seu gênero de pincelador, retratando com belas e radiantes cores a paisagem do sertão. Traça todo um complexo de características geográficas e culturais, registrando o típico da sociedade rural brasileira, desde o comportamento individual e as relações domésticas, até o registro do folclore.

Em uma das passagens do livro de José de Alencar (1975, p. 214), tem-se a cavalgada do herói sertanejo Arnaldo Louredo, no Ceará Colonial de 1764, desbravando o “[...] inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipós, mais fortes de que uma corda de cânhamo, e crivado de espinhos [...]”, em perseguição ao Boi Dourado, um exemplar quase mítico e há sete anos invencível de “gado barbatão”, ou gado que se afastara dos rebanhos domesticados, tornando-se selvagem.

Exemplar, também, como representação do aspecto mítico do Boi, é o filme **Os fuzis**, de Rui Guerra. Nele, tem-se

o retrato dos famintos habitantes do árido sertão nordestino que são conduzidos por um beato de um boi santo que, segundo o “profeta”, trará chuva para liquidar com a seca, estando, neste beato, evidente a alienação e a loucura de um povo em delírio pela fome latente.

Os miseráveis e seu “profeta” estão em uma cidadezinha quando o então prefeito da região, com receio de uma ingovernável manifestação em torno dos alimentos de um comércio, dá ordens a soldados para que impeçam a aproximação miserável, a fim de garantir a segurança do armazém e, consequentemente, reprimir a fome.

A situação agrava-se a partir dos prejuízos financeiros acumulados pelo comerciante que vende fiado aos habitantes da região e da inadimplência do Governo que não paga o bônus que deve.

Gaúcho, personagem da trama, é reconhecido por Mário, um dos soldados que garantem a vigilância do local; ambos se conheceram em uma operação policial que expulsava posseiros de terras particulares.

No diálogo, Gaúcho expõe a Mário que não entende o posicionamento do Governo que, diante da miséria daquela região, ao invés de enviar comida e mantimentos aos habitantes, manda soldados.

Enquanto fazem a vigília à espera do caminhão que irá levar os alimentos, os policiais, ociosos, apostam, com o propósito de acertar um cabrito que havia fugido.

Ao atirar, o policial acerta um homem, o dono do cabrito. Para não criar mal-estar na população, dizem que o homem foi encontrado morto e quem o matou foi um forasteiro.

Enquanto isso, o caminhão chega para levar a comida estocada do armazém. Os policiais, assustados, vigiam tudo sob olhares famintos da população, que vê a comida ir embora.

Um homem chega ao bar pedindo uma caixa para enterrar o filho, que morrera de fome. Gaúcho se revolta com a passividade e covardia da população. Rouba a arma de um policial e atira no caminhão. Na troca de tiros, Gaúcho morre. Esta guerra é solitária, individual. E o Boi, que até então era santo para os fiéis, é morto e toda a população avança para pegar um pedaço da carne, o que, ironicamente, metaforiza o renascer para a vida haja vista que a carne do animal os impedirá de morrer de fome.

Tanto em **O sertanejo** como em **Os fuzis** observa-se que o boi metaforiza a força vital, a potência de reprodução telúrica, como o touro védico egípcio ou grego, afirmado-se, entre outros, como sangue primordial das coisas. Essa visão é amparada por Régis Boyer.

Segundo ele,

Em algumas culturas antigas, como a grega e a egípcia, [o] touro estava relacionado às forças da criação e do Verbo. Para os povos destas culturas, o sacrifício do touro simbolizava a possibilidade de um ‘renascer para a vida eterna’. Força vital, potência de reprodução, epifania telúrica, o touro védico, egípcio ou grego afirma-se, entre outros,

como o símbolo do sangue primordial das coisas. O exemplo mais significativo é o tauróbolo, trazido da Ásia Menor para a Itália no início da era cristã, rito que consistia em fazer escoar pelo ‘místico’, colocado em uma fossa o sangue ainda quente de um touro degolado, para um renascer para a vida eterna. (BOYER, 1998, p. 135).

Reitera-se, portanto, seja no Auto do Bumba Meu Boi, seja na Literatura de uma forma geral, os aspectos do touro mítico, como o Boi Ápis, o Minotauro, o Zeus-touro, os Bois de Gerião e o Touro de Maratona.

Essa possibilidade é admitida por Leda Tâmega Ribeiro, na apresentação-justificativa que faz do livro, de sua autoria, **Mito e Poesia Popular**.

Ela se diz

[...] surpresa de encontrar na boca do povo motivos milenares, tradicionalmente retomados pela literatura culta no decorrer da História, [o que] determinou o rumo das pesquisas. À proporção que estas se desenvolviam, novas e novas questões se puseram, orientando o esquema de trabalho sobre três linhas básicas: o mito, a poesia e o mito da Idade de Ouro na literatura de cordel. Na primeira parte, trata-se da questão do mito em geral – a conotação ambígua do termo e algumas das teorias que alimentaram essa aura de ambigüidade [sic] – e do mito da idade de ouro em particular – sua origem e o modo como tem sido tratado pelas obras da chamada literatura de arte ao longo dos séculos. (RIBEIRO, 1986, p. 9).

Assim, como se verá detalhadamente adiante, poetas e dramaturgos aproveitam as histórias míticas para realizar obras de arte literária, assim como pintores e escultores nelas tomam inspiração para seus quadros e suas estátuas.

Nesse contexto de relação do Auto do Bumba Meu Boi com elementos fundadores, o drama litúrgico, dissociando-se do culto, dá origem ao teatro – a Tragédia grega tem suas raízes no “ditirambo”, hino religioso que exaltava os feitos de Dioniso.

Deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, mas, sobretudo, da intoxicação que funde o bebedor com a deidade, filho de Zeus e da princesa Sêmele, Dioniso foi o único deus olímpiano concebido de uma mortal, o que faz dele uma divindade grega atípica.

Dioniso possui vários nomes e inúmeros epítetos, como menção aos locais de seu culto, seus atributos e às variações de seu mito. São mais conhecidos os nomes Dioniso e Baco.

Segundo Júnio de Souza Brandão (1998a, p. 113), o teônimo *Diónyssos* não apresenta etimologia definida, sendo possivelmente composto por *Dio*, céu em trácio, e *Nysa*, filho, significando então “filho do céu”.

Baco, ou Bákhhos, aparece na Literatura Grega a partir do século V a. C. com Heródoto e Sófocles, em **Édipo Rei**, significando “ser tomado de um delírio sagrado”, de onde deriva a palavra Bacante.

Outros nomes que frequentemente aparecem na Literatura são Iaco, Brômio e Zagreu.

Iaco, em grego Íakkhos, “grande grito”, é considerado um introdutor dos mistérios dionisíacos no cortejo dos Iniciados, que antecedia a multidão de peregrinos a Elêusis.

Brômio, etimologicamente ligado a *brómos*, estremecimento, frêmito, ruído, traz a denominação de “ruidoso, fremente, palpitante” que se associava ao transe dos ritos dionisíacos.

Zagreu é o nome cretense de Dioniso, significando “o grande caçador”, em sua mitologia mais arcaica, que os órficos consideram o primeiro Dioniso.

Zagreu é comparado em Creta a Zeus ctoniano ou subterrâneo ou ainda a Hades, o senhor dos mundos inferiores, por sua ligação com a morte e o reino dos mortos.

Entre os epítetos de Dioniso estão o *jovem deus*, nascido duas vezes, o *deus triturador de homens*, o *louco*, o *Delirante*, o *Fremento*, o *Murmurante*, *Bakkheios* (o que pratica loucura), *Lýsios* (libertador), *Meilikhios* (suave e doce como o mel), *Bougenés* (filho da vaca ou boi honrado), *Kissós* (florente de Hera), *Oínopos* (cor de vinho), *Eleútheros* (filho de Zeus), *Diòsphós* (luz de Zeus), *Kretogenés* (nascido em Creta), *Melanágis* (o da negra pele de cabra), *Omádio* (comedor de carne crua), *Pyrísporos* (nascido do fogo), Évio e ainda *Ditirambo*, identificando-o com seus cantos rituais.

De acordo com alguns rituais, recebia, também, a denominação de *Diónysos Orthós*, o “Dioniso Ereto”, cuja representação era um falo e *Diónysos Pélekys*, “Bipene”, a machadinha de dois gumes utilizada nos rituais de sacrifício.

Homero o chama de *mainómenos Dióny whole*, o delirante Dioniso, mesmo adjetivo que Platão utiliza para o vinho, pois a embriaguez dionisíaca parecia comparável à bebedeira.

Junito de Sousa Brandão narra da seguinte maneira o mito de Dioniso:

[...] dos amores de Zeus e Perséfone nasceu o primeiro Dioniso, chamado mais comumente de Zagreu. Preferido do pai dos deuses e dos homens, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo, mas o destino decidiu o contrário. Para proteger o filho dos ciúmes de sua esposa Hera, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o esconderam nas florestas do Parnaso. Hera, mesmo assim, descobriu o paradeiro do jovem deus e encarregou os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Com o rosto polvilhado de gesso, a fim de não se darem a conhecer, os Titãs atraíram o pequenino Zagreu com brinquedos místicos: ossinhos, pião, carrapeta ‘crepundia’ e espelho. De posse do filho de Zeus, os enviados de Hera fizeram-no em pedaços; cozinharam-lhe as carnes num caldeirão e as devoraram. Zeus fulminou os Titãs e de suas cinzas nasceram os homens, o que explica no ser humano os dois lados: o bem e o mal. A nossa parte titânica é a matriz do mal, mas, como os Titãs haviam devorado Dioniso, a este se deve o que há de bom em cada um de nós. [...] outros dizem que Deméter, salvou-lhe o coração que ainda palpitava. Engolindo-o, a princesa tebana Sêmele tornou-se grávida do segundo Dioniso. O mito possui muitas variantes, principalmente aquela segundo a qual fora Zeus quem engolira o coração do filho, antes de fecundar Sêmele. [...] Tendo, pois, engolido o coração de Zagreu ou fecundada por Zeus, Sêmele ficou grávida do segundo Dioniso. Hera,

no entanto, estava vigilante. Ao ter conhecimento das relações amorosas de Sêmele com o esposo, resolveu eliminá-la. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se lhe apresentasse em todo o seu esplendor. O deus advertiu Sêmele de que semelhante pedido lhe seria funesto, uma vez que um mortal, revestido da matéria, não tem estrutura para suportar a epifania de um deus imortal. Mas, como havia jurado pelas águas do rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, Zeus apresentou-se-lhe com seus raios e trovões. O palácio da princesa se incendiou e esta morreu carbonizada. O feto, o futuro Dioniso, foi salvo por gesto dramático do pai dos deuses e dos homens: Zeus recolheu apressadamente do ventre da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a gestação normal. Tão logo nasceu o filho de Zeus, Hermes o recolheu e levou-o às escondidas para a corte de Átamas, rei beócio de Queronéia, casado com a irmã de Sêmele, Ino, a quem o menino foi entregue. Irritada com a acolhida ao filho adulterino do esposo, Hera enlouqueceu o casal. Ino lançou seu filho caçula, Melicertes, num caldeirão de água fervendo, enquanto Átamas, com um venâbulo, matava o mais velho, Learco, tendo-o confundido com um veado. Ino, em seguida, atirou-se ao mar com o cadáver de Melicertes e Átamas foi banido da Beócia. Temendo novo estratagema de Hera, Zeus transformou o filho em bode e mandou que Hermes o levasse, dessa feita, para o monte Nisa, onde foi confiado aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros, que lá habitavam numa gruta profunda. (BRANDÃO, p. 117-120).

Quem melhor aproveita o mito de Dioniso na Literatura Grega, onde surge a partir do século V a. C. relacionado-o a um touro é Eurípedes. Um dos aspectos mais marcantes de **As Bancantes** diz respeito à manifestação mutante de Dioniso,

considerando-se que ele é o deus da transformação, conforme Mircea Eliade, citado por Junito de Sousa Brandão.

[...] Dioniso assombra pela multiplicidade e pela novidade de suas transformações. Ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas. (BRANDÃO, 1998, p. 138).

A explicar o caráter mutante do deus, tem-se a perseguição que Dioniso sofre por parte de Licurgo.

Essa perseguição, conforme Junito de Sousa Brandão .

[...] insere-se e sintetiza a perseguição à vítima sacrificial, rito em que o deus se apresenta, por vezes em forma de touro ou de bode. Foi assim que Penteu, vítima da [...] mania, da loucura sagrada, como há de se assinalar, desejando acorrentar o deus, o vê sob a forma de touro, que não é outra coisa senão o próprio Dioniso dissimulado pela máscara:

Tu, que me guias, parece que tens um aspecto de touro.

Creio que nasceram cornos em tua cabeça.

Eras, anteriormente, um animal feroz?

Eis que te transformaste em touro.

(BRANDÃO, 1998 p. 116),

Episódios míticos também constituem o material de base para a construção da epopeia primitiva na Grécia antiga (**Ilíada** e

Odisseia). Nela, encontram-se as ações desencadeadas por Apolo. Filho de Zeus e Leto, e irmão gêmeo de Ártemis, o deus possuía muitos atributos e funções. Possivelmente, depois de Zeus, foi o deus mais influente e venerado de todos os da Antiguidade Clássica. As origens de seu mito são obscuras, mas no tempo de Homero já era de grande importância, sendo um dos mais citados na **Ilíada**, o que evidencia o entrecruzamento do mito com a Literatura.

As primeiras referências literárias a Apolo se encontram em Homero, na própria fundação da Literatura Grega. Neste momento, o deus já aparecia tão carregado de atributos que o poeta considerava difícil escolher por onde começar seu elogio. Como fica evidente, apesar das incertezas sobre a origem do mito e da ausência de documentação anterior, no século VIII a.C. ele já estava consolidado. Apolo é citado na **Odisseia**, é o foco de um dos **Hinos Homéricos**, e é um dos deuses protagonistas na **Ilíada**.

Dessas fontes provêm as primeiras descrições de sua história.

Na **Ilíada**, Apolo se coloca contra os gregos e luta pelos troianos. Ele surge para vingar o ultraje a seu sacerdote Crises, cuja filha, Criseida, havia sido capturada por Agamemnon. Já aparece mostrando algumas das facetas de seu caráter, a belicosidade e violência de que era capaz, e seus atributos de causador e curador de doenças, semeando a peste entre os soldados gregos, e derramando sobre eles seus raios de fogo como uma chuva de flechas certeiras.

Para aplacá-lo, não apenas Criseida foi devolvida a seu pai, mas os gregos tiveram de oferecer ao deus “uma perfeita hecatombe de touros e cordeiros”, além de cantos e danças. Satisfeito, suspendeu a praga.

Também Apolo foi o responsável pelo antagonismo entre Agamemnon e Aquiles, protegeu os heróis troianos Pandaros, Páris e Eneias, e também Heitor enquanto pode, frustrou as investidas de Pátroclo, Diomedes e Aquiles, e foi quem conduziu a flecha de Páris que matou Aquiles. Quando Glauco foi ferido por uma flecha de Teucros, orou para Apolo, que imediatamente fechou a ferida e devolveu-lhe as forças. Macaon e Podalírio, dois filhos de Asklepios, um dos filhos de Apolo, também estavam presentes na batalha.

Foi Apolo quem curou as feridas de Sarpedon e o instrumento de Zeus para evitar a profanação do corpo do guerreiro quando este foi morto, e velou pelo corpo de Heitor.

Na **Ilíada**, Apolo também aparece como o deus da música, tocando sua lira para o deleite dos imortais, e como o guardião dos cavalos de Eumelo, e do gado de Laomedonte.

Ainda como evidência do entrecruzamento do mito com a Literatura, no **Hino a Apolo**, Homero descreveu desde seu nascimento em Delos até a apoteose dele em Delfos. O hino abre mostrando Apolo já adulto, como o arqueiro sublime, entrando no palácio dos deuses e inspirando o temor em todos. Leto, sua mãe, recebe-o e o conduz ao seu assento entre os imortais, enquanto que seu pai Zeus lhe dá as boas-vindas, junto com os outros deuses.

Depois o poeta passa a descrever as circunstâncias de seu nascimento. Leto, uma ninfa filha do titã Céos, foi amada por Zeus e engravidou de Apolo e Ártemis. Hera, esposa legítima de Zeus, descobriu o romance e voltou sua ira para Leto, que se viu impelida em uma longa peregrinação para encontrar um lugar onde pudesse dar à luz, sempre perseguida pela serpente Píton, posta em seu encalço.

Parando na Ilha de Ortígia, deu à luz Ártemis, mas só encontrou abrigo, enfim, em uma ilha flutuante, Delos, pois Hera ordenara a Gaia, a terra, que não oferecesse nenhum lugar de repouso para Leto. Ao pisar na ilha, Leto falou-lhe implorando que a recebesse, e fazendo o grande juramento em nome do Estige, prometeu-lhe erguer um templo e consagrá-la a seu filho, com o que a ilha aquiesceu à sua súplica.

Entretanto, mesmo assistida pelas deusas Dione, Reia, Icneia, Têmis e Anfítrite, por nove dias e nove noites, Leto sofreu as dores do parto sem que Apolo nascesse, uma vez que Hera havia impedido Ilízia, a deusa dos partos, de socorrê-la. Mas as deusas finalmente enviaram Íris, a mensageira dos deuses, para que seduzisse Ilízia com a oferta de um magnífico colar de ouro e âmbar de nove cíbitos de comprimento.

Assim, antes que Hera protestasse, carregada pela veloz Íris, ela desceu do Olimpo para ajudar Leto, e logo Apolo nasceu. O infante foi então banhado pelas deusas, envolto em faixas e ornado com uma coroa de ouro.

Antes que mamassem em sua mãe, Têmis deu-lhe de beber o néctar dos deuses, e fê-lo comer a ambrosia divina, conferindo-

lhe a imortalidade. Imediatamente tornou-se adulto, soltou-se das faixas, bradou reivindicando a lira e o arco, e declarou-se o portavoz da vontade de Zeus. Sua luz refulgiu, e Delos floresceu em ouro.

Também a Lírica encontra no mito sua fonte de inspiração. Tem-se, como exemplo, a reelaboração do mito do Etna pelo poeta Píndaro. Ele narra o mito de Tifão, um monstruoso gigante, que, por ter se rebelado contra Júpiter, foi aprisionado sob o vulcão Etna, na Sicília.

A imaginação popular acreditava que a fumaça, o fogo e a lava expelidos pelo vulcão, nos períodos de atividade, provinham do sopro inflamado do gigante. O poeta grego Píndaro, ao exaltar as vitórias do tirano Gerão sobre etruscos e cartagineses, estabelece comparações com a luta entre Júpiter e Tifão, em versos de alta liricidade.

Admitindo-se, como Leda Tâmega Ribeiro admite, o entrecruzamento mito e Literatura, constata-se que o tema do sacrifício do Boi no auto aqui em tela remontaria, por exemplo, a Dioniso.

Segundo Junito de Sousa Brandão (1998, p. 134), na quarta festa consagrada a Dioniso, a Festa das Flores, tem-se “Um touro [que], destinado ao sacrifício, acompanhava o barulhento cortejo, cujos componentes, provavelmente disfarçados em sátiros e usando máscaras, cantavam e dançavam ao som de flauta”.

O deus, conforme já se examinou, para Junito de Sousa Brandão (1998, p.137), é “[...] qualificado de touro pelos poetas, donde os seus epítetos de taurófago, devorador de touros que se

encontra num fragmento de Sófocles e num gracejo de Aristófanes (**As Rãs**, 357), bem como de Omádio e Omeste, quer dizer, ‘o que come a carne crua’”.

Também analogamente ao mito, o Auto do Bumba Meu Boi tem como espaço o meio rural onde o mito de Dioniso simboliza a renovação vegetal, conforme Junito de Sousa Brandão, ao considerar que

Dioniso era um deus da árvore em geral. Como outros deuses da vegetação (Adônis, Osires...) pereceu de morte violenta, mas retornou à vida. Sua morte, sofrimentos e renascimento eram representados em seus ritos. Assim, como toda e qualquer divindade da vegetação, que passa, como a ‘semente’, uma parte do ano sob a terra, o deus do êxtase e do entusiasmo é também uma divindade ctônica, que morre, renasce, frutifica, torna a morrer e retorna ciclicamente. O fato de Dioniso ser concebido sob forma de animal, como *touro* ou *bode*, representa apenas o *espírito da vegetação*, o *espírito do grão* que, no momento da colheita, se encarna num animal, em cujo corpo encontra guarida. O animal sacrificado nos ritos dionisíacos é um animal desse tipo, quer dizer, o próprio deus. Ora, o sacrifício, consoante as práticas antigas de caráter agrário, se consuma por desmembramento e omofagia. (BRANDÃO, 1988, p. 124).

Observa-se, ainda, a partir da descrição do mito de Dioniso, uma analogia do Auto do Bumba Meu Boi com o Deus grego a partir do momento em que Hera, mulher de Zeus, encarrega os Titãs de matá-lo. A morte de Dioniso dá-se por esfacelamento tal qual ocorre no Auto do Bumba Meu Boi.

Segundo José Carlos Sebe,

[...] Dionísio era o deus dos prazeres e, portanto uma entidade diferente, porque inconscientemente feliz. [...] depois de ensinar seu culto no Oriente, resolveu introduzi-lo na Grécia. Tebas foi a cidade escolhida e, mediante a proibição do tirano Penteu, Dionísio vestiu-se de mulher e influenciou as tebanas, seduzindo-as a prazeres loucos. Entre estas mulheres achava-se Agave, mãe de Penteu, que juntamente com as demais seguiu para as montanhas, para o ritual báquico.(SEBE, 1986, p. 12).

No mito em que Dioniso é o fulcro, a morte do animal dá-se, como no Auto do Bumba Meu Boi, em conformidade com práticas antigas de caráter agrário, por desmembramento, com o objetivo de, segundo Junito de Sousa Brandão,

[...] converter em talismãs, em amuletos de fertilidade as partes do corpo do animal em que está concentrado o espírito da vegetação e a omofagia expressa o desejo de assimilar as forças mágicas existentes nesse mesmo corpo. Desse modo, os dados fundamentais (desmembramento, morte e retorno à vida) do mito de Dioniso explicam-se através de ritos agrários. (BRANDÃO, 1998, p. 24).

Não se pode esquecer, a propósito, que, no Auto do Bumba Meu Boi, o não atendimento do desejo de Catirina em relação à língua do touro pressupõe deformações no filho em gestação.

Quer, então, com a morte do animal, conforme preconiza Roger Caillois (1979, p. 100), ao falar de rituais nos quais a saúde

é a essência do corpo humano, “[...] expulsar o mal, a fraqueza e o desgaste, todas elas noções que coincidem então mais ou menos [...]”.

Impressiona, também, como o mito de Dioniso, coincidindo com temas do Bumba Meu Boi, o de Ísis imbricado ao do Boi Ápis. A história, envolvendo a deusa do antigo Egito, é permeada de motivos, como magia, fertilidade, maternidade, todos a partir da ressurreição de Osires, marido de Ísis, morto pelo irmão Set.

Com inveja de Osires, a quem o deus sol Rá havia confiado a sua sucessão, Set, depois de assassinar o irmão, despedeça-lhe o corpo e espalha os pedaços. Ísis sai, então, à procura dos despojos, e, depois de reuni-los, insufla vida ao cadáver, cuja alma passa a habitar a do Boi Ápis, que, morto, deste se transfere para o corpo do seu sucessor, com o renascimento do deus configurando a renovação vegetal.

O Auto do Bumba Meu Boi, em sua estrutura dramática, da mesma forma que as antigas festas em louvor a Dioniso, apresenta, como cerimônia central, uma alegre e barulhenta procissão com danças e cantos na qual os participantes disfarçam-se de animais, intentando provocar a fertilidade no campo (FIGS. 2 e 3).

No ritual do mito de Dioniso, é sabido, existiam vários rituais iniciáticos que põem o cozimento em prática. Eram mortos animais (touros ou caprinos) para depois parti-los para comer sua carne crua, como sinal da junção com o deus e êxtase orgiaco, penetrando a própria divindade no ser do indivíduo, rituais estes presentes nas obras de Nietzsche.

Segundo Pierre Brunel,

Toda a obra de Nietzsche é colocada sob a invocação de Dioniso; segundo sua própria expressão, é um ‘demônio dionisíaco’ que ele exalta em *Assim falou Zarathustra* (1885). Além de inúmeras alusões ao tributo do deus (mel e vinho, asno, leão e serpente), sua poesia exalta sobretudo dois aspectos do dionisismo, a dança e a embriaguez, que se manifesta pelo riso: ‘Elevem seus corações, meus irmãos! Elevem, cada vez mais! E não se esqueçam das pernas! Elevem as pernas também, vocês que dançam bem e cada vez melhor; fiquem de pé, até mesmo de cabeça para baixo!...

... Essa coroa de risos, essa coroa de rosas, eu vos lanço, meus irmãos! eu santifiquei o riso; vós, homens superiores, *apreendei*, portanto – a rir’ (IV, Homens superiores’). (BRUNEL, 1997, p. 236-237).

**Figura 2 – Representação do animal (Burrinha)
no Auto do Bumba Meu Boi**



Fonte: Arquivo do Auto do Bumba Meu Boi Pirilampo

**Figura 3 – O Boi como metáfora da fertilidade
no Auto do Bumba Meu Boi**



Fonte: Arquivo pessoal de Iran de Jesus Rodrigues dos Passos

Por escassas e esparsas que sejam as evidências e os dados históricos, há inevitável analogia entre as manifestações dionisíacas e as do Auto do Bumba Meu Boi, analogia esta sustentada pelo que se conhece das características humanas em sua essencialidade e nas convergências culturais e sociais. “No fundo”, – como quer Roger Caillois (1979, p. 101) – “[...] o tempo mítico é a origem do outro e emerge nele continuadamente, produzindo tudo que aí se manifesta de desconcertante e de inexplicável”.

Nessa perspectiva, as origens da relação mito/Bumba Meu Boi estariam em parte do inconsciente coletivo.

Para J. M. Petot (In: Duron, Roland e Parot, Françoise), essa parte seria

[...] comum a todos os seres humanos e, portanto, inata. O inconsciente coletivo é a parte mais antiga e a mais profunda do inconsciente. É o alicerce sobre o qual se edifica o inconsciente pessoal. Ordinariamente é definido por um certo número de conteúdos: fantasias originárias ou fantasias típicas, imagos ou arquétipos. (PETOT, 1998, p. 420).

Têm-se, então, o Auto do Bumba Meu Boi revisitando o passado. Para R. Hewison, citado por David Harvey, este revisitar o passado constitui

[...] parte do impulso de preservar o eu. Sem saber onde estivemos, é difícil saber para onde estamos indo. O passado é o fundamento da identidade individual e coletiva; objetos do passado são a fonte da significação como símbolos culturais. A continuidade entre passado e presente cria um sentido de sequência para o caos aleatório e, como a mudança é inevitável, um sistema estável de sentidos organizados nos permite lidar com a inovação e a decadência. O impulso nostálgico é um importante ajuste à crise, é o seu emoliente social, reforçando a identidade nacional quando a confiança se enfraquece ou é ameaçada. (HEWISON, apud HARVEY 1989, p. 85).

Esse vai-e-vem, essa multifacetação a que se refere R. Hewison foi constatada por William Roberto Cereja e Thereza Anália Cochar Magalhães na leitura que fazem da atual Literatura Portuguesa.

Assim, dizem eles,

Em meio a procedimentos próprios das tendências recentes, frequentemente resgatam-se atitudes medievais, clássicas, românticas, vestem-se temas gastos com roupas moderníssimas, escava-se o passado à procura das singularidades do homem português, adotam-se a oralidade da língua, a linguagem do sarcasmo, da ironia, do humor. A literatura deixa-se envolver pelo Surrealismo, Existencialismo, pelo Concretismo, vivencia todas as técnicas, aplica aos textos fortes doses de elementos emprestados de outras linguagens, principalmente da cinematográfica e da pictórica. (CEREJA; MAGALHÃES, 1991, p. 143).

Essa possibilidade de relação do Auto do Bumba Meu Boi com a mitologia adquire relevância a partir da concepção do teórico Northrop Fryer acerca da Literatura. Também falando da repetição, como ação de fazer de novo em se tratando de obra literária, ele entende que esta não é uma criação individual mas coletiva. Refere-se, naturalmente, a um fundo comum ao qual todos os artistas, não apenas os de hoje, recorrem.

Assim, para ele,

[...]um poema é imitação de outros poemas, fruto de convenções e gêneros, e que, portanto, para que haja crítica é necessário que a obra examinada seja relacionada com os dados de um quadro conceitual formado por referência indutiva a uma perspectiva de conjunto da literatura. (FRYER 1973, p. 18).

O que se repara nas considerações feitas por Northrop Frye é o termo imitação. Prefere-se a expressão interpenetração, um contínuo modificar-se que, o mais das vezes, pode aparentar um retorno, mas que, na verdade, é uma transformação enriquecida, pois o espírito humano impregna-se das marcas da Cultura, no tempo e no espaço, incorporando à sua própria natureza elementos de outras épocas e espaços, o que – na verdade – como querem os teóricos românticos, evidencia o dinamismo da expressão artística.

Constata-se essa consideração, examinando-se as obras mais paradigmáticas da Antiguidade, a **Odisseia**, de Homero, e da Modernidade, **Ulisses**, de James Joyce.

O **Ulisses** de Joyce não é a **Odisseia** de Homero, pois a protagonista do primeiro, Molly, que deveria ser a correspondente atual da mítica Penélope, a esposa fiel por antonomásia, é descrita como uma mulher lasciva, sensível ao chamamento do sexo, pronta a se entregar ao primeiro amante que aparecer.

A narrativa de Joyce é, sim, um hibridismo com o mundo mítico, com seus arquétipos ideológicos, e do mundo da realidade hodierna, em que o homem é solicitado pelas baixas exigências do viver individual e social próprio da Pós-Modernidade.

Conclui-se, assim, que a mitologia clássica e a religiosidade popular deram origem a crenças, lendas e mitos, envolvendo o Boi, que continuam presentes nas mais diversas culturas.

Para Paula Carneiro da Cunha e Marcela Morttara,

[...] a mitologia e a iconografia mostram que o boi era um animal sagrado por excelência, visto que vários deuses assim o consideravam, a exemplo de Zeus, o rei dos deuses, o senhor dos raios (e, portanto, ligado ao céu), de Posídon, deus dos oceanos e das tempestades (e, portanto, ligado ao mar), de Dionísio, deus da virilidade fecunda (e, portanto, ligado à terra). (CUNHA; MORTTARA, 1989, p.33).

Na tradição grega, o touro – que no Auto do Bumba Meu Boi é o mais bonito da fazenda, sendo objeto de desejo de Mãe Catirina –, da mesma forma que na manifestação maranhense, simboliza poder, força, violência, animalidade, fertilidade e energia sexual, evocando, assim, uma ideia de potência e fogosidade irresistíveis de macho impetuoso.

Os deuses gregos se metamorfoseavam em animais, como o touro e o Boi, para conseguirem seus intentos. Não custa lembrar que foi sob a forma de touro branco que Zeus conseguiu raptar Europa, jovem de incomparável beleza por quem ele estava enamorado.

Conta a lenda que o deus, vendo Europa brincar com suas companheiras, à beira-mar, transforma-se em touro.

Nessa condição, aproxima-se da jovem com ar doce e carinhoso, deixa-se afagar por ela, orna-se de guirlanda, come ervas em sua delicada mão, recebe-a em seu dorso e, imediatamente, lança-se ao mar e alcança a nado a Ilha de Creta, onde a seduz e tem, com ela, três filhos, entre os quais, Minos, o sábio rei de Creta.

Posídon, também fez surgir das ondas, na Ilha de Creta, um touro branco, a pedido de Minos. O rei, encantado com a beleza do touro, decide ficar com ele e sacrificar a Posídon um touro comum. A ira do deus desencadeia uma vingança terrível, fazendo com que Pasife, esposa de Minos, concebesse um amor monstruoso pelo touro.

É o que registra artisticamente Ovídio. Em **A arte de amar** (2005), ele descreve essa paixão: Pasife ardia para ser sua amante; ciumenta, ela odiava as belas novilhas. Mais adiante, diz: ela acompanha o rebanho, e, para acompanhá-lo, não pensa mais em seu marido: acima de Minos, um touro a conquistou.

O autor narra os sentimentos, desejos e as ações de Pasife, que ordenava o sacrifício a toda ovelha que se insinuasse para seu amado. Quando consegue, enfim, enganar o chefe do rebanho com a imagem de uma vaca de madeira, Pasife engravidou. O fruto dessa união é o Minotauro, um touro híbrido, metade homem, metade touro.

Como se pode observar, o Boi, aqui protagonista do Auto do Bumba Meu Boi, sempre esteve presente nas mais diversas épocas, como objeto de reverência, brincadeira ou de culto explícito. Assim como no passado, ainda hoje, o animal é tema para poetas, cantadores populares e pintores, como Pablo Picasso.

Picasso, desde a infância, desenhava a tourada. Sua primeira obra preservada, um óleo sobre madeira pintado aos oito anos, foi chamada de **O toureiro**. Picasso conservou este trabalho por toda sua vida, levando-o consigo sempre que mudava de casa.

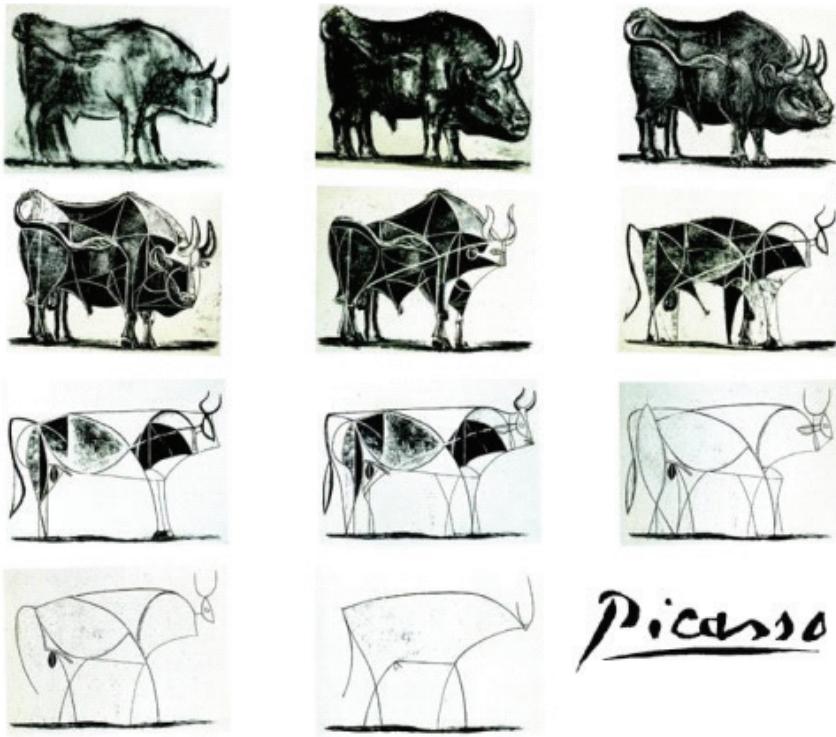
Em 1945, iniciou uma série de onze litografias intitulada **Touro** (FIG. 4).

Na sequência das gravuras, todas extraídas de uma única pedra, Picasso dissecava visualmente a figura de um touro buscando seu espírito através de uma forma essencial. É uma obra-prima que desenvolve um trabalho artístico desde o estilo acadêmico até o abstrato.

Picasso usou o touro como uma metáfora em várias obras. Dependendo do contexto tem sido interpretado de diferentes formas: como uma representação do povo espanhol, como um comentário sobre o fascismo e a brutalidade, como um símbolo de virilidade ou como uma reflexão da imagem do próprio artista.

A série do touro é, também, a exemplo do Auto do Bumba Meu Boi, uma alegoria do ciclo de vida e morte descrevendo estágios que vão ao apogeu da materialidade e daí ao extremo da sutileza do corpo do animal.

Figura 4 – A presença do touro na obra de Pablo Picasso



Pablo Picasso, Bull (plates I - XI) 1945

Fonte:www.pinterest.com/pin/226728162461639655/

Na série, vê-se o touro ganhando volume e linhas de força que ressaltam o desenho de seus músculos até a terceira gravura. A partir da quarta gravura o artista vai tornando mais abstrata a estrutura, simplificando sua anatomia, suavizando e reduzindo sua forma. O órgão reprodutor, que na Cultura ocidental é a chave do erotismo, símbolo do erotismo, portanto, é ressaltado pelo tom mais escuro a partir da segunda até a penúltima gravura.

Como referido, na versão, aqui tomada como referência, do Auto do Bumba Meu Boi, o animal é o protagonista da história.

Como protagonista da história, o animal é roubado por Pai Francisco com vistas ao atendimento do desejo de grávida de Mãe Catirina, uma das personagens da narrativa. É o desejo da protagonista que faz o núcleo do enredo girar mesmo em torno da fertilidade.

A personagem, então, vai, por meio do marido, ao encontro do objeto desejado. Ela quer comer a língua do Boi, garantindo – com a morte do animal – que o filho não nascerá com a cara de boi, ou com a língua do animal dependurada, ou ainda com o rabo do novilho.

Além destes malefícios, o roubo do Boi evitaria, também, que o próprio Pai Francisco, autor da ação cujo objeto é o animal, seja atacado por furúnculos, geralmente nos olhos que, instalados, só sairiam com o atendimento de um novo pedido.

A morte do animal garante, assim, vida ao filho e ao marido de Catirina constituindo-se em um rito de passagem à medida que indica o fim de uma fase e o reinício de outra. A morte, assim, não se relaciona simplesmente com um cadáver, com o fim de uma vida, mas trata-se igualmente de uma nova condição, uma nova iniciação à vida eterna.

Pode-se dizer que as ações, no Auto do Bumba Meu Boi, nascem da consciência da existência de dois mundos: o da interdição e o da transgressão. Nestes sentidos, está estabelecido que o roubo, um crime, implica o sacrifício do animal.

René Girard (1990), abordando o sacrifício, diz que, em numerosos rituais, ele se apresenta de duas maneiras opostas: ou

como algo muito sagrado, ou, ao contrário, como uma espécie de crime.

Para explicar esse duplo aspecto – legítimo e ilegítimo, público e quase furtivo – invoca-se o caráter sagrado da vítima, no caso o Boi. É criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada. Mas, a vítima não seria sagrada se não fosse morta. O sacrifício implica esta ambivalência.

Pai Francisco transgride o estabelecido. Rouba e mata o Boi mais bonito da fazenda, na qual, ele e a mulher, Mãe Catirina, moram. A transgressão praticada por Pai Francisco está relacionada com o desejo da mulher, grávida, de comer a língua do animal.

O desejo de Catirina, então, constitui o que Riane Eisler (1996, p. 174) chama de “[...] um ato de equilíbrio em que o amor legendário dessas pessoas pela vida era simbolicamente preparado para a possibilidade, sempre presente, da morte”. Seja a morte do filho, seja a de Pai Francisco, seja a morte do Boi, desconfigurando-se, então, em todas elas, o ciclo da reprodução, que é a chave do erotismo.

Aliás, o erotismo é palavra-chave no Auto do Bumba Meu Boi na medida em que o enredo da manifestação, em que se tem o roubo do Boi, praticado por Pai Francisco, é desenvolvido a partir do desejo de grávida de Catirina. O negro, no caso Pai Francisco, que na representação exibe suas qualidades de macho viril, é o portador do desejo que pode simbolizar muitas necessidades, entre elas, a detenção de um poder temporal, e outra a de saciar a fome e cumprir uma tradição, qual seja, a de satisfazer o desejo, capricho de mulher grávida, que se não for atendido pode resultar na perda do filho.

Catirina, uma mulher esperta, sensual e dançarina, então, representa o erotismo da figura simbólica feminina revelado na demonstração de uma atividade sexual positiva e no desejo incontrolável de comer a língua do Boi mais bonito da fazenda.

Há que se ressaltar que o filho de Catirina, trazido ao ventre, nele permanece, nunca nasce. Acredita-se que este deixar de vir é uma desculpa para que, todo ano, tenha-se, no Maranhão, o ritual da morte do Boi.

O que se tem, a partir do desejo de Catirina, é uma violência.

George Bataille, citado por Otávio Paz (1999, p. 98), diz, a propósito, que “O erotismo é inseparável da violência e da transgressão; melhor dizendo, o erotismo é uma infração e se desaparecessem as proibições ele também desapareceria. E com ele os homens, ao menos tal qual os conhecemos”.

O **leimotiv** do Auto do Bumba Meu Boi remete, então, a uma instância sagrada que provoca ao mesmo tempo horror e encanto, angústia e felicidade, pois o não atendimento do desejo de Catirina fará com que o filho dela nasça com deformações, o que compromete a reprodução própria da atividade sexual da qual o erotismo é uma forma particular.

A propósito, para George Bataille (2004, p. 22), a reprodução, como chave do erotismo, coloca em jogo dois seres descontínuos. Ela, a reprodução, “[...] leva à descontinuidade dos seres mas [...] coloca em jogo a sua continuidade, quer dizer, ela está intimamente ligada à morte [...] reprodução e morte são,

uma e outra, igualmente fascinante, e esta fascinação domina o erotismo [...]”.

No que diz respeito à transgressão da interdição, aqui, no caso, a levada a cabo por Pai Francisco, George Bataille diz que a lei existe para que seja violada, os limites devem ser transgredidos, não existem transformações sem violência, sem rupturas, e toda ruptura é extremamente lúcida, saudável, e a Literatura e as artes são formas de lhe dar vazão: loucura e lucidez são lados da mesma moeda.

George Bataille (2004 p. 22) entende, também, que a interdição não é racional. Se fosse determinada dentro dos limites da razão, ela significaria a condenação das guerras e colocaria diante das pessoas a escolha: aceitá-la e tudo fazer para eliminar o homicídio; do contrário, lutar e considerar a lei como uma coisa enganadora.

Não sendo, assim, improvável que os antecedentes do Auto do Bumba Meu Boi estejam nas culturas primitivas, eivadas de ritos agrários, pode-se retomar as origens do auto no Ciclo do Gado. Neste momento, as instituições sociais, políticas e econômicas se deixam influenciar pela expansão da pecuária, no país, principalmente no Nordeste.

No plano cultural, essa ligação do homem com o Boi, no Brasil, vai estar intimamente relacionada ao universo da Cultura Popular, particularmente nas manifestações folclóricas do Nordeste colonial açucareiro.

No cultivo da cana-de-açúcar, o Boi era indispensável por ser a principal fonte de alimentos de origem animal, além de

ser utilizado nos engenhos, tanto como meio de transporte como força motriz das moendas.

Ao menos para os trabalhadores, os engenhos movidos pelos bois eram mais seguros que os movidos a cavalos, pois estes se assustavam com os gritos dos escravos quando eles se acidentavam ao alimentar a moenda com cana, imprimindo, assim, mais velocidade à máquina, o que impedia qualquer chance de evitar a amputação de braço do escravo acidentado, ao passo em que os bois, frente à ordem de parar, estancavam imediatamente, permitindo que o acidente fosse minimizado.

Daí a preferência dos escravos em trabalhar com os bois nos engenhos. Assim, a figura do Boi tornou-se muito familiar no Nordeste açucareiro, de forma que até mesmo na conversa dos filhos dos senhores de engenho, os assuntos frequentemente se relacionavam a animais, ao Boi, em particular.

A sua procedência étnica está no entrelaçamento das culturas europeia, africana e ameríndio-brasileira e na complexa composição de cada uma dessas culturas.

Apoiando-se em evidências retiradas do *Bumba Meu Boi*, Gilberto Freyre percebe a proximidade entre o Boi e o negro. Em **A presença do açúcar na formação brasileira**, Gilberto Freyre considera que

O escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para seus dias mais tristes. Para os seus trabalhos mais penosos. Quando depois o boi associou-se também aos

dias alegres do negro de engenho os de dança, de cachaça, de festa – na figura do bumba meu boi – é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de expressão de muita mágoa recalcada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão. Já houve quem enxergasse no bumba meu boi a sátira do negro e do índio oprimido contra a prepotência do branco. Talvez haja aí exagero e um pouco de retórica. (FREYRE, 1975, p.41-42).

É claro que os portugueses trouxeram na mala a influência do Boi na sua cultura. Para além disso, quando aqui chegaram, já estavam misturados aos mouros e aos judeus. Esta mistura de raças, crenças e culturas resultou na dança dramática que possui o poderoso elemento unanimizador dos homens.

O Boi, representado no auto, criou, então, condições estáveis para a vida e a prosperidade coloniais, com atuação ponderável na dinâmica dos fatos que contribuíram decisivamente para a concretização de outros fatos da nacionalidade.

Nesse sentido, ressalta-se a relevância do gado na fixação das primeiras levas de colonizadores, no desenvolvimento da agroindústria do açúcar, no devassamento e ocupação de áreas desérticas; no êxito da exploração aurífera e consequente povoamento da região Centro-Oeste; na abertura de vias de trânsito, interligando núcleos povoadores e consolidando a estrutura econômica, política e social do país; na produção e nos transportes, pois o carro de boi foi o meio de transporte por excelência do interior brasileiro nos quatro primeiros séculos; na alimentação; enfim, no enriquecimento do folclore.

4 O AUTO DO BUMBA MEU BOI NO MARANHÃO

Originário do Ciclo do Gado, com os participantes representando escravos e agregados das fazendas e engenhos, o Auto do Bumba Meu Boi, tendo nascido no litoral nordestino, irradiou-se depois para o interior do país. O que explica o imbricamento dessa manifestação com o Ciclo do Gado é o fato de que todos os institutos deste período da vida nacional são reflexos, ou melhor, influenciados pela expansão da pecuária, principalmente no Nordeste.

Nesse contexto, o gado baiano do São Francisco tomou duas direções: uma, para o centro da colônia, na direção das Minas Gerais, e outra, para o norte. Esta última corrente, chamada de Sertões de Dentro, varou a Bahia, margeou o Atlântico pelo Sertão de Jacobina e, desviando-se do Espinhaço, atingiu o Rio São Francisco. Transposto este, alcançou Gurgueia e o Canindé, afluentes da margem direita do Parnaíba.

Acompanhou esse rio e invadiu o Piauí, prosseguindo até o Maranhão, onde, assim como nas demais áreas do Nordeste, as fazendas de gado vão constituir núcleos onde a organização econômica, social e cultural submetem-se à influência da pecuária, como é o caso do Auto do Bumba Meu Boi. A manifestação, assim, representa as relações internas da fazenda de criação, normas de serviços peculiares ao gênero de trabalho, o que se dá através da figura do proprietário e dos vaqueiros e agregados.

Se a circunstância histórica do Bumba Meu Boi, no Maranhão, é a mesma das demais áreas do Nordeste, qual seja, o Ciclo do Gado, além do Ciclo da Cana de Açúcar, o auto assume, aqui, características peculiares, espírito próprio.

Essa diversidade implica que, conforme Luis da Câmara Cascudo (1967, p. 37), “No Maranhão o folguedo [...] [tenha] uma indumentária de alto gosto. É o único **made-in** Brasil em quase todas as suas peças e no próprio dinamismo lúdico”.

Aqui, diversifica estilos e sotaques, inovando nas formas de apresentação, nas músicas, nos adereços, em conformidade com o gosto da plateia, o que não implica desrespeito à história original do auto, eivada de ritos pré-históricos e de elementos das novas religiões, como o Cristianismo. Esta diversidade na unidade é natural, pois nenhuma sociedade é estática.

Aliás, uma das características mais marcantes da sociedade moderna tem sido sua capacidade de produzir e absorver mudanças sociais, com cada grande mudança social representando uma certa ruptura com a tradição.

Entretanto, isso não significa, necessariamente, que as sociedades modernas tenham rompido inteiramente seus vínculos com o passado e com as tradições.

Assim, por mais conservadores que se mostrem os seus valores, a sua norma, a sua cultura, enfim, as sociedades humanas são estruturas dinâmicas que se modificam continuamente, seja quantitativamente, pela incorporação de novos elementos e a

modificação – sem perda da essência, como é o caso do Auto do Bumba Meu Boi Maranhense – de estruturas preexistentes, seja qualitativamente, através da ruptura de estruturas arcaicas e sua consequente substituição por outras mais adequadas ao funcionamento do todo inclusive.

Tem-se, então, a junção do tradicional como o moderno. Neste sentido, o contexto contemporâneo apresenta novas formas de diálogo entre as diversas matrizes culturais que compõem a sociedade.

Para Nestor Canclini,

Exemplifica essa fusão a história da arte e da literatura, formadas, com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam para guardar, exibir e consultar. Hoje os museus de arte expõem Rembrandt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e desenho industrial; mais adiante, ambientações, performances, instalações e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis. As bibliotecas públicas continuam existindo de um modo mais tradicional, mas qualquer intelectual ou estudante trabalha muito mais em sua biblioteca privada, em que os livros se misturam com revistas, recortes de jornais, informações fragmentárias que passará a todo momento de uma estante a outra, que o uso obriga a dispersar em várias mesas e no chão.

A situação do trabalhador cultural é hoje a que Benjamin vislumbrou em texto precursor no qual descrevia as sensações daquele que se muda e desempacota sua biblioteca, entre a desordem das caixas, ‘o chão regado de papéis disseminados’, a perda da ordem que ligava esses objetos com uma

história dos saberes, fazendo-o sentir que a de colecionar já não é de nosso tempo. (CANCLINI, 1997, p. 290).

A relação passado/presente é bem expressa por Ângela Prysthon, Segundo ela,

A cultura brasileira da década de 90 vai mostrando uma forte inclinação para o passado, vai se definindo como matéria reciclada não apenas na teoria, mas na sua materialidade cotidiana. Muitas vezes essa rearticulação da tradição pode ser o sinal de uma nostalgia, o sintoma de uma saudade cultural: a afirmação de uma identidade nacional. Como também pode ser a explicitação de um diálogo dessa tradição com a Modernidade, pode ser a subversão da ideia de identidade nacional tendo em vista um cosmopolitismo excêntrico (Prysthon, 1999). O passado, a tradição, a História passam a ser material fundamental de todas as esferas da cultura brasileira – talvez um pouco em oposição aos anos 80, quando o pós-moderno era predominantemente território da palavra impressa, aqui nos anos 90 há uma maior penetração desse segundo pós-modernismo em todas as áreas –, especialmente da cultura popular: música popular, cinema, televisão, teatro e mesmo literatura são invadidos por uma vontade de revisitar o que constitui a(s) diferença(s) da cultura brasileira. (PRYSTHON, 2002, p. 67-68).

As apresentações do Auto do Bumba Meu Boi, no Maranhão, localizam-se, temporalmente, no mês de junho, o que dá à manifestação uma peculiaridade.

Ester Marques, comentando essa peculiaridade do Auto do Bumba Meu Boi Maranhense, diz que,

Ao contrário de outros locais em que é apresentado entre o natal e a festa de reis, portanto de dezembro a janeiro, no Maranhão o bumba-boi faz parte do ciclo das festas juninas, dedicadas a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal; um tempo que coincide com o verão e com o período da colheita. (MARQUES, 1999. p. 81)

A explicação, conforme Ester Marques, decorre do fato de que,

[...] antes de serem consagradas aos santos populares, estas festas eram pagãs na Roma Antiga, ligadas às colheitas, e onde eram cultuados vários deuses e, dentre eles, o Imperador Constantino (sic). Só com a conversão do Imperador ao Cristianismo, através do batismo, é que o Papa Gregório I (590-604) transforma o calendário romano em calendário cristão, ligando a cada dia um santo. Como, presumivelmente, São João nasceu no solstício de verão, ele ficou com o dia 24 de junho. Não é à toa que alguns autores assemelham a origem do boi às festas do solstício de verão da Roma Antiga, ligadas às colheitas e realizadas entre os dias 24 e 25 de junho do calendário romano, mais tarde transformado no calendário cristão como festa de São João Batista – não por acaso, o protetor do boi. (MARQUES, 1999, p. 81).

Pergentino Holanda, citado por Ester Marques, comenta a metamorfose do Bumba Meu Boi Maranhense, destacando mudanças estruturais a que ele se submete quando comparado aos bois de outras regiões do país. Estas mudanças constituem a diversidade na unidade, pois fica mantida a essência do auto.

Nesse sentido, ele diz que

Junho começa a chegar ao fim. Mas, o ciclo junino entra, na semana que hoje se inicia, em sua fase mais vibrante e afirmativa. Sempre viva e sempre forte, graças ao vigor inerente à sua própria dinâmica, a cultura popular recicla-se, modifica-se e transforma-se, preferencialmente quanto a exterioridades, porque no que tem a ver com essência, sobrevive a marca da vinculação e da fidelidade às raízes, que levam às fontes perenes. Todos os anos estamos testemunhando mudanças no ciclo junino, e cada vez maiores e mais velozes. E, assim como os bois-de-orquestra foram responsáveis por uma verdadeira revolução no mundo de nosso Bumba Meu Boi, vem ocorrendo, agora, sob a liderança do Boizinho Barrica, uma geral reciclagem no âmbito de toda a cultura popular maranhense. (HOLANDA *apud.* MARQUES, 1999, p. 83).

Para Pergentino Holanda, segundo Ester Marques, as críticas ao estado atual do Auto do Bumba Meu Boi ficam por conta dos saudosistas que

[...] protestam e fazem previsões catastróficas. Entendem que as mudanças em curso acelerado terminarão determinando a morte de nossas mais importantes manifestações de cultura popular. (...) Trata-se, com certeza, de avaliação exagerada. A cultura de um povo que vive, não morre jamais. Transforma-se, isto sim. Como sempre aconteceu, ao longo de tempos imemoriais. E isso é salutar, porque atualiza e ajusta as expressões de nossa alma lúdica ao tempo e às circunstâncias a que

pertencem. Atesta, de maneira auspíciosa, o vigor, a riqueza e a capacidade multiplicadora da cultura popular maranhense. (HOLANDA *apud* MARQUES, 1999, p. 83).

Os saudosistas a que se refere Pergentino Holanda criticam o que, segundo Beatriz Sarlo, na verdade sequer mais existem.

Assim, para ela,

Antropólogos, historiadores, sociólogos, críticos, estudam algo que praticamente não existe mais, tal como existiu num passado não muito remoto: não há culturas camponesas ou, pelo menos, culturas camponesas não-contaminadas, exceto em regiões extremamente pobres, onde o capitalismo se dedicou somente ao usufruto e à destruição. As culturas urbanas são uma mistura dinâmica, um espaço varrido pelos ventos dos meios de massa; o que, em alguns países, foi cultura operária erodiu-se frente às transformações produtivas, os sindicatos atuais, o desemprego, a conversão de milhares de operários em trabalhadores do setor de serviços, e, certamente, o denominador comum dos meios de comunicação. Culturas populares: artefatos que não existem em estado puro.

‘Hibridização’, ‘mestiçagens’, ‘reciclagens’, ‘mescla’, são as palavras usadas para descrever o fenômeno. (SARLO, 1997, p. 101).

A ligação do Bumba Meu Boi a São João transforma as cidades maranhenses, principalmente São Luís, a capital do Estado, em grandes arraiais (os mais característicos espaços da representação) nos quais a iluminação, o som do teclado, das

matracas e dos pandeirões, o bailado frenético e envolvente do boi atingem nativos e visitantes que acabam confundindo a noite com o dia, brincando, portanto, até o amanhecer, até o animal, exaurido, morrer, para renascer, no próximo São João, o santo festeiro, o santo romântico, o santo, enfim, síntese do profano e do sagrado presentes no auto, como revela a cantiga abaixo recolhida na oralidade do povo e aqui transcrita a partir de Luis da Câmara Cascudo:

São João foi tomar banho
Com vinte e cinco donzelas.
As donzelas caem n ‘água
São João cai com elas!
— De onde vindes São João
Que vindes tão bromelhinho?
— Venho do termo da Beira
De provar o vosso vinho!
O São João do convento
Tem aos pés um carneirinho;
Vamos comê, assado,
Que São João paga o vinho.
(CASCUDO, 1967, p. 21-22).

Como a ligação do Bumba Meu Boi Maranhense não é apenas com o Cristianismo, pois o auto caracteriza-se, fundamentalmente, pelo sincretismo, há estudiosos que associam

a manifestação também com o Mito do Sebastianismo, que, fundamentalmente, é um movimento religioso, feito em volta de uma figura nacional, o rei de Portugal, D. Sebastião.

No sentido simbólico, D. Sebastião é Portugal: Portugal que perdeu a sua grandeza com D. Sebastião, e que só voltará a tê-la com o regresso dele. Regresso simbólico, pois, D. Sebastião voltará, diz a lenda, por uma manhã de névoa, no seu cavalo branco, vindo da ilha longínqua onde esteve esperando a hora da volta. A manhã de névoa indica, evidentemente, um renascimento anuviado por elementos de decadência, por restos da Noite onde viveu a nacionalidade portuguesa.

O Sebastianismo, como mito, tem, na verdade, antecedentes em tempos imemoriais, da mesma forma que a ressurreição do animal protagonista do Auto do Bumba Meu Boi, sendo, portanto, ambos, reflexos do Mito de Osíris que ressuscita sob a forma do Boi Ápis, do mito do eterno retorno de Ulisses, da ressurreição de Cristo.

Essa relação do mito do Sebastianismo com o Bumba Meu Boi é aceitável. O culto ao rei português marcou, de maneira acentuada, os movimentos messiânicos que agitaram o sertão nordestino, onde surge a manifestação folclórica, cujo fulcro simboliza a economia do Nordeste à época: o boi.

Leda Ribeiro diz que

O mito sebastianista deve ter chegado ao Brasil nos primeiros séculos que se seguiram

ao Descobrimento, na bagagem dos colonos vindos, segundo Cascudo, principalmente, da Estremadura, do Alentejo e do Norte de Portugal. O movimento deve seu nome, como se sabe, ao jovem rei Dom Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, travada contra os Mouros, a 4 de agosto de 1578. No século XIX eram numerosos no Brasil os adeptos do Sebastianismo [...]. (RIBEIRO, 1968, p. 109).

Não é, portanto, de todo improvável que o Bumba Meu Boi resgate o Reino Encantado de D. Sebastião, pois outras espécies em prosa contemplam o mito do rei português, caso da Literatura de cordel, do romance **Pedra Bonita**, de José Lins do Rego, do romance **A Pedra do Reino**, de Ariano Suassuna, e da obra clássica de Euclides da Cunha, **Os Sertões**.

Luís da Câmara Cascudo conta o envolvimento de D. Sebastião com o Bumba Meu Boi do Maranhão dizendo que,

Nas noites de sexta-feira, não havendo luar, aparece um grande touro negro com estrela resplandecente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível. Quem estiver no mar ouvirá o canto das açafatas, entoado no fundo das águas, onde está a cidade encantada d' El Rei D. Sebastião. Quem tiver a coragem de ferir o touro na estrela radiantevê-lo-á desencantar-se e aparecer El-rei D. Sebastião. A cidade de São Luís do Maranhão submergir-se-á totalmente e diante da praia dos Lençóis emergirá a cidade encantada, onde o rei espera o momento da sua libertação. Na praia dos Lençóis é proibido pelos pescadores levar-se qualquer recordação local,

que tenha sido colhida na praia, ou n'água do mar: conchas, estrelas, búzios, algas secas, jóias. (CASCUDO, 1984, p. 758).

Tendo a Literatura escrita representado artisticamente a crença-verdade envolvendo o rei D. Sebastião, o mito do rei, adaptado, pois no original tem-se a figura de um cavalo branco, como se observou, acaba chegando, também, ao Auto do Bumba Meu Boi. Aqui, o mito, além de expressar a Cultura Nordestina, serve, também, para explicar a representação do auto, no mês de junho, conforme revela Ester Marques, ao dizer que,

Adaptada para o Bumba-meu-boi como ideia fundante, a lenda desloca o aparecimento do touro encantado nas noites de sexta-feira para o período junino, onde o rei, sob a forma de um touro reluzente, coberto de pedras preciosas, com olhos em fogo, fulgurante estrela na testa, chifres de ouro, boca em brasa e a desabalado galope, percorre o Maranhão apavorando e protegendo o povo humilde. É um touro violento que não se deixa domesticar, mas se deixa domar para alegrar São João. É em função desta lenda que se diz ainda hoje no Maranhão que para ser de peso, o folguedo tem que ter um touro valente na roda capaz de derrubar qualquer vaqueiro, pular qualquer cerca, acabar com qualquer vadiagem. (MARQUES, 1999, p. 127).

Importa ressaltar que a Literatura Brasileira apropria-se de forma singular do mito do rei D. Sebastião.

Em Portugal, de onde ele provém, embora o arquétipo, o da morte-ressurreição, remonte a tempos imemoriais, o monarca

encarna a esperança de levar Portugal ao reencontro com sua grandeza passada.

No Brasil, a ressurreição de D. Sebastião está ligada à crença na qual ele distribuirá riquezas e gozos imateriais. Mais tarde, esperava-se que ele restaurasse a monarquia.

Adílson Citelli, a propósito, diz que

O Sebastianismo pode ser considerado como uma das muitas formas de espera a que se faz referência no verbete **Messianismo**. D. Sebastião (1554-1578) era rei de Portugal quando desapareceu na costa africana em uma das muitas cruzadas contra os mouros. Desenvolveu-se a lenda de que ele retornaria para comandar os exércitos cristãos contra seus opositores. Está embutida na lenda sebastianista a ideia de um Salvador capaz de redimir o homem do pecado e criar uma era de felicidade. No Brasil, o termo foi associado tanto aos que desejavam a restauração monárquica como aos seguidores de Antônio Conselheiro. (CITELLI, 1996, p. 138).

5 O BUMBA MEU BOI HOJE

No alvorecer do século XXI, a sociedade ainda discute a dicotomia Cultura Erudita e Cultura Popular com esta última sendo o lugar a que muitos estudiosos remetem o Auto do Bumba Meu Boi posto que é um teatro que vem do povo e se destina, em primeiro lugar, ao povo mesmo ele conseguindo alcançar outros públicos, apresentando-se, na verdade, para um público misto.

Nesse sentido, Patrice Pavis diz que

A noção de Teatro Popular, invocada hoje com tanta frequência, é uma categoria mais sociológica que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambiguidade está em seu auge quando perguntamos se se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo. (PAVIS, 1999, p. 393)

Examinando-se a concepção de inúmeros estudiosos, a discussão erudito, popular e massivo parece vazia, considerando-se que a Cultura é muito abrangente posto que ela é tudo. Serve a esse propósito as considerações que faz Valdemir Caldas acerca dela. Para ele, a Cultura é,

Certamente, a mais antiga e mais recente obra do homem [...]. Desde que existe como espécie até o estádio atual, ele jamais deixou de produzir. O

uso das cavernas para abrigar-se das intempéries climáticas, os desenhos e pinturas feitas nas paredes desses abrigos, a fabricação de ferramentas primitivas, a descoberta de um pedaço de madeira como arma, o cultivo do solo para alimentar-se, a produção industrial automatizada, a construção de grandes edifícios, de antigas pirâmides, a realização de uma grande obra literária, a nave que vai ao espaço, o rim, o figado e a córnea transplantados, a criação da democracia, o telefone, a televisão e o livro são algumas das realizações do homem. Tudo isto é cultura. (CALDAS, 1986, p. 9).

Na perspectiva de que “tudo isto é cultura”, Valdemir Caldas diz que

Só o sentimento não é uma criação do homem. É algo inato nele. Mesmo assim, há diversas formas de manifestar um sentimento. A vida e a morte são celebrações diferentes de uma civilização para outra. O beijo na boca tem significados diversos – em alguns lugares ele tem a função de demonstrar o amor do homem pela mulher e vice-versa; entre a população primitiva dos trobiandeses significa respeito, gratidão e admiração. A cultura, enfim, é indefinível. Mas é a única obra perene do homem. Sem essa grande obra, o que seríamos? Não é possível imaginarmos o nosso destino. Por isso, viva a bússola, viva a escrita e viva o papel. Eles orientaram o homem para o caminho certo: o caminho da comunicação. Neste caso, viva o gesto também. Enfim, que viva o homem, para continuar criando sua obra eterna: a cultura. (CALDAS, 1986, p. 9).

Desse modo, no sentido habitual, a Cultura constitui a formação espiritual que eleva o gosto, a inteligência e a personalidade à dimensão do universal. O homem cultivado é,

assim, capaz de exercer o seu juízo. Sociologicamente, a Cultura constitui o comportamento do grupo.

Marilena Chauí, tecendo considerações a respeito do primeiro sentido da Cultura, o habitual, ligado à Natureza, diz que,

[...] vinda do latim colere, que significa cultivar, criar, tomar de conta e cuidar, [...] significava o cuidado do homem com a natureza. Donde: agricultura. Significava, também, o cuidado do homem com os deuses. Donde culto. Significava, ainda, o cuidado com a alma e o corpo das crianças, com sua educação e formação. Donde: puericultura (em latim, **puer** significa menino; puera, menina). A Cultura era o cultivo ou educação do espírito das crianças para tornarem-se membros excelentes ou virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e refinamento das qualidades naturais (caráter, índole, temperamento). (CHAUÍ, 1995, p. 292).

No segundo sentido, o sociológico, segundo Marilena Chauí, ocorre uma separação entre Cultura e Natureza. Deste modo,

[...] a partir do século XVIII, Cultura passa a significar os resultados daquela formação ou educação dos seres humanos, resultados expressos em obras, feitos, ações e instituições: as artes, as ciências, a Filosofia, os ofícios, a religião e o Estado. Torna-se sinônimo de civilização, pois os pensadores julgavam que os resultados da formação-educação aparecem com maior clareza e mais nitidez na vida social e política ou na vida civil (a palavra civil vem do latim *cives*, cidadão; *civitas*, a cidade-Estado). (CHAUÍ, 1995, p. 292)

Depreende-se, então, que a distinção entre Natureza e Cultura faz diferenciar dois elementos constitutivos do fenômeno cultural. O solo e a raça representam a contribuição da Natureza. No primeiro, registra-se o determinismo dos agentes físicos; no segundo, a espontaneidade criadora do espírito.

Só o homem é portador de Cultura, perspectiva esta consolidada a partir de 1850 com a sociedade positivista, apoiada na ciência, na técnica e no industrialismo. Assim, só o homem a cria, possui-a e a transmite. Sua característica essencial é, portanto, a de pertencer à espécie humana e, consequentemente, faltar às espécies inumanas.

Essa Cultura constitui um conjunto complexo, porque formado de elementos inter-relacionados e interdependentes, que funcionam harmonicamente na sociedade.

Assim, para Edward Burnett Tylor (1987, p. 3107), “Cultura ou civilização [...] é o complexo no qual estão incluídos conhecimentos, crenças, arte, lei, moral, costume e muitas outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”.

Esses hábitos, essas ideias e técnicas formam, assim, um conjunto dentro do qual diferentes membros de uma sociedade convivem e se relacionam. A organização da sociedade, como parte desse complexo, está relacionada, por exemplo, com a organização econômica; os dois, entre si, relacionam-se igualmente com as ideias religiosas.

Embora só o homem seja portador de Cultura, como se observou, não se pode perder de vista que ele não a tira de si mesmo posto que ela é uma herança que ele recebe ao nascer. Deste modo, ao ser posta no mundo, a criança começa a receber uma série de influências do grupo em que nasceu: as maneiras de se alimentar, o vestuário, a cama ou a rede para dormir, a língua falada, a identificação de um pai e de uma mãe, e assim por diante.

À proporção que vai crescendo, recebe, desse mesmo grupo, novas influências, de modo a se integrar completamente na sua sociedade, da qual participa como personalidade através da posição ou do papel que nela exerce.

Nessa perspectiva, ao se definir a Cultura como um dos componentes do sistema de ação, segundo Edward Tylor,

[...] o objeto social é o ator, tomado como ponto de referência de si mesmo, ou como coletividade, os objetos empíricos os meios e condições de ação. Objetos culturais são elementos simbólicos da tradição cultural, ideias ou crenças, símbolos ou padrões de valores, em tanto considerados como objetos situacionais pelo ego, e que não sejam internalizados, passando a fazer parte de sua estrutura de personalidade. (TYLOR, 1987),

Agindo, individualmente, como reflexo da sociedade, o homem faz aquilo que é normal e constante nessa sociedade. Quanto mais nela se integra, mais adquire novos hábitos, capazes de fazer com que se considere um membro dessa sociedade, agindo e atuando dentro dos padrões estabelecidos. Estes padrões são justamente a Cultura da sociedade em que vive.

Desse modo, o homem não é apenas o seu grupo. Ele amplia seus horizontes na medida em que passa a ter novos contatos: contatos com grupos diferentes em hábitos, costumes, ou língua, os quais farão com que adquira alguns desses hábitos, ou costumes, ou modos de agir.

Esses contatos são confirmados, por exemplo, a partir de uma leitura que se faz do processo migratório no Brasil do século XVIII com hábitos introduzidos pelos imigrantes alemães ou italianos; como sucedeu mesmo em séculos anteriores, com costumes trazidos pelos negros oriundos da África. Tais costumes foram incorporados à sociedade brasileira.

Atualmente, por exemplo, domina o hábito da coca-cola e do arranha-céu, introduzido pelos americanos.

A propósito desse hábito, Ana Lúcia Furquin Campos-Toscano diz que

[...] beber Coca-Cola tornou-se um desejo, não só nos Estados Unidos, mas em várias partes do mundo. A ideia de que a Coca-Cola está inserida em outro espaço, ou seja, na Itália, é figurativizada pela mistura entre a língua italiana ‘*La moda Americana*’ e o inglês ‘*Have a Coke... or an american custom as seen in Italy*’. Por meio desta materialidade linguística, caracteriza-se a ideia de uma heterogeneidade cultural em que os costumes de um país, inseridos em outro local, provocam a mudança de práticas sociais, mas, nem por isso, há um apagamento da cultura local. (CAMPOS-TOSCANO, 2009, p. 102).

Nesse caso, como se observa no comentário de Ana Lucia Campos-Toscano, essa transmissão pelo contato não abrange, é claro, toda a Cultura do outro grupo: somente alguns traços se transmitem e se incorporam à Cultura receptora. Esta, por sua vez, torna-se, também, doadora em relação à Cultura introduzida, que incorpora aos seus padrões hábitos ou costumes que até então lhe eram estranhos. É o processo de transculturação, isto é, a troca recíproca de valores culturais, pois, em todo contexto de Cultura, as sociedades em contato são ao mesmo tempo doadoras e receptoras.

Os elementos componentes do conceito de Cultura apontam uma direção. Mostram que a Cultura está ligada à vida do homem, de um lado, e, de outro lado, encontra-se em estado dinâmico. Aperfeiçoa-se, desenvolve-se e se modifica continuamente. Acredita-se que isso – ao contrário do que pregam os puristas, isto é, aqueles que defendem uma Cultura confinada a certas minorias, estática, portanto – contribui para seu enriquecimento constante, através de novas criações da própria sociedade.

A Cultura, assim, acompanha a marcha da humanidade; está ligada à vida do homem, desde o ser mais antigo; e através da expansão do homem pela terra, ocupando os grupos humanos novos ecúmenos, a Cultura se expandiu e se diversificou em face das influências impostas pelo meio.

Reveste-se, portanto, das propriedades de um fenômeno social na medida em que essas relações da Cultura com o homem condicionam o aparecimento de novos valores culturais ou o desaparecimento de outros ou, ainda o entrecruzamento.

Beatriz Sarlo, a propósito desse último valor, o entrecruzamento, referindo-se à Cultura Popular, manifesta a convicção de que

Não existem culturas descontaminadas (ou contaminadas somente pela dominação das elites) e só os velhos populistas podem acreditar na hipotética ‘pureza’ das culturas populares; por isso, a questão das culturas populares e sua sempre relativa autonomia passa pelos elementos que entram em cada momento da mescla. (SARLO, 1999, p. 118-119).

Para Beatriz Sarlo,

Tudo depende das operações que os setores populares estejam em condições de fazer a partir da mescla cultural, que é inevitável e que só pode ser estigmatizada a partir de uma perspectiva tradicionalista arcaizante. Ninguém é responsável pela perda de uma pureza original que as culturas populares, desde o início da Modernidade, nunca tiveram. (SARLO, 1999, p. 118-119).

As considerações de Beatriz Sarlo não encontram correspondência em Américo Azevedo Neto. Embora faça questão de se colocar como um ator da Cultura Popular Maranhense e não como pesquisador, Américo Azevedo Neto, “populista” na concepção de Beatriz Sarlo, tecendo comentários acerca das metamorfoses operadas nas manifestações culturais, na atualidade, notadamente no Auto do Bumba Meu Boi, diz que

Nosso boi é assim. Foi sempre assim. Retirá-lo do habitat natural, inverter seu objetivo, fazendo-o apresentar-se em vez de brincar, desvirtuou seu fim, alterou seu caminho, deu-lhe uma incumbência para a qual não estava preparado, ao mesmo tempo em que lhe impôs uma responsabilidade que, também, não estava pronto para assumir e que, em sua essência, talvez nem quisesse.

(AZEVEDO NETO, 2011, p. 21).

Sendo extremamente lúcidas as considerações de Beatriz Sarlo, concorda-se que a Cultura Popular, assim, não tem um paradigma ao qual possa ser remetida. É impossível, hoje, a restauração de uma autenticidade que só resultaria em manifestações de um **kitsch**, isto é, folclórico que não poderiam interessar sequer a seus protagonistas.

Assim como as culturas letradas não tornam a seus clássicos senão por meio de processos de transformação, deformação e ironia, as culturas populares não podem pensar suas origens a não ser a partir do presente, cujas características estão relacionadas com os meios de comunicação, com a alta tecnologia, com as indústrias da informação (buscando expandir uma mentalidade consumista, a serviço dos interesses econômicos) e com as maneiras de ser e de ter do homem pós-moderno.

Para Beatriz Sarlo,

[...] as identidades atravessam processos de ‘balcanização’; vivem um presente desestabilizado pela desaparição de certezas tradicionais e pela erosão da memória; comprovam a quebra de

normas aceites, cuja fragilidade realça o vazio de valores e propósitos comuns. A solidariedade da aldeia era estreita e, muitas vezes, egoísta, violenta, sexista, intolerante com os que eram diferentes. Esta trama de vínculos cara-a-cara, em que princípios de coesão pré-modernos fundavam comunidades fortes, dispersou-se para sempre. (SARLO, 1999, p. 105).

O produtor cultural Renato Dionísio de Oliveira (informação verbal), amo do Auto do Bumba Meu Boi Maranhense **Pirilampo**, em depoimento, tratando da metamorfose a que a brincadeira se submete, vai ao encontro do que pensa Beatriz Sarlo no que diz respeito à autenticidade da arte.

Nesse sentido, Renato Dionísio de Oliveira diz que “O mundo está se globalizando numa velocidade muito acentuada. A arte que não acompanha essa mudança não pode ser chamada de arte, considerando-se que a criação reflete circunstâncias histórico-sociais. E quais são as circunstâncias histórico-sociais hoje”, pergunta o produtor.

Ele mesmo responde ao questionamento, o que faz afirmando que

É a competição, é a eliminação de fronteiras artísticas, é a mistura consciente de estilos, é a estetização como forma de tornar o objeto atraente, é o consumo maciço dos meios de comunicação audiovisuais. No que diz respeito a estes últimos, qualquer pessoa, mesmo leiga, sabe que o que está fora deles não existe.

Diante do rosário de conceitos acerca da Cultura, é possível falar-se, então, de culturas, embora o hibridismo que marca a Pós-Modernidade implique muitas incertezas quanto a esse comportamento, notadamente se se considerar que, no presente, diminuiu o papel do culto, vinculado à cidade, e do popular, vinculado ao campo, tradicionais, chegando-se mesmo à relativização das fronteiras, no mercado simbólico.

Agora, como revela Raymond Williams (2011, p. 471), discorrendo sobre a cidade e o campo na história e na literatura, “O campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em inter-relações” o que relativiza as diferenças entre as modalidades culturais.

Para Raymond Williams,

Os homens que estavam habituados a ver seu meio ambiente imediato por intermédio de formas intelectuais e literárias previamente dadas tiveram de perceber, no século XVIII, outra modificação radical na paisagem: o rápido processo de expansão e transformação da cidade. (WILLIAMS, 2011, p. 241).

Nessa perspectiva, o campo e cidade passaram por intensas metamorfoses, não só porque houve uma mudança nos seus conteúdos e nas suas formas, mas, também, devido às possibilidades novas que foram se constituindo do estabelecimento de vínculos e de influência de um sobre a outra, ou vice-versa.

É, então, nesse contexto de metamorfoses sociais, econômicas e políticas que devem ser analisadas as transformações socioespaciais da cidade e do campo, como fundamento da discussão

da importância de sua reconceituação, na contemporaneidade, para dar conta de seus novos conteúdos e novas formas.

Raymond Williams exemplifica a observação que faz afirmando ser

[...] sintomático que um poeta menor, Charles Jenner (1736-74), viesse a compor uma série de *Eclogues* (Éclogas) ‘urbanas’ ou ‘londrinhas’ [nas quais] a ausência de imagens bucólicas tinha um significado diferente: ‘Não vejo bosque verde, fonte pequenina, / Nem ribeirão descendo a encosta da colina’. (WILLIAMS, 2011, p. 241).

Raymond Williams continua, dizendo que

O poeta caminhava pelas cercanias de uma Londres em processo de expansão: ‘Para onde quer que eu volte os olhos curiosos/ Vejo fileiras de tijolos malcheirosos/ E monturos nauseabundos que apodrecem,/ Nos quais os porcos buscam abrigo e se aquecem. (WILLIAMS, 2011, p. 241).

Assim, finaliza Raymond Williams (2011, p. 249), “Todo o campo ao redor de Londres foi transformado no sentido de abastecer a cidade: trigo para as pessoas e feno para os cavalos; porcos nos baldios (conforme Jenner observou em sua *Eclogue*); frutas, legumes e leite”.

Néstor García Canclini caminha na mesma direção de Raymond Williams ao confrontar Cultura Popular, Rural, e Cultura Erudita, Urbana.

Para ele,

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridização cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? (CANCLINI, 1998, p. 285).

Significa, para Nestor Garcia Canclini, que, com a globalização,

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (CANCLINI, 1998, p. 285).

Fazendo referência ao livro **A questão urbana**, de Manuel Castells, obra de 1972, Canclini diz que

As ideologias urbanas atribuíram a um aspecto da transformação produzida pelo entrecruzamento de muitas forças da Modernidade, a ‘explicação’ de seus nós e suas crises. Desde esse livro de Castells, acumularam-se evidências de que a ‘sociedade urbana’ não se opõe taxativamente ao ‘mundo rural’, que o predomínio das relações secundárias sobre as primárias, da

heterogeneidade sobre a homogeneidade (ou, ao contrário, segundo a escola) não são atribuíveis unicamente à concentração populacional nas cidades. (CANCLINI, 1988, p. 285).

Nestor Garcia Canclini fala da necessidade de se considerar também que

A urbanização predominante nas sociedades contemporâneas se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos entre o privado e o público. Como explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidam com os do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com a cidade e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas? (CANCLINI, 1988, p. 285-286).

Observa-se, a partir das considerações acima, que, diante da existência de novas condições sociais da Pós-Modernidade, as manifestações culturais demandam interpretações também à luz dos valores culturais regionais, pois as forças globais e regionais interagem através de fluxos culturais, influenciando diferentes contextos culturais.

Não pode ser diferente à medida que a Cultura diz respeito ao conhecimento e à valorização das características étnicas e culturais dos diferentes grupos sociais que convivem no território nacional, às desigualdades socioeconômicas e à crítica às relações sociais discriminatórias e excludentes que permeiam a sociedade.

Considerar a diversidade não significa negar a existência de características comuns, nem a possibilidade de se constituir uma nação, ou mesmo a existência de uma dimensão universal do ser humano. Pluralidade Cultural quer dizer a afirmação da diversidade como traço fundamental na construção de uma identidade nacional que se põe e repõe permanentemente, e o fato de que a humanidade de todos se manifesta em formas concretas e diversas de ser humano.

Tal situação não determinou prejuízos às culturas tradicionais. Mesmo assim, difícil é qualquer avaliação nesse sentido, posto que, segundo Beatriz Sarlo

As culturas populares [por exemplo] atravessam uma **longa transição** (grifo nosso) sobre a qual é difícil fazer um balanço. Sabemos o que se perdeu, mas ninguém sabe ao certo o que se ganhou [entre o que se perdeu, é preciso contar as identidades cristalizadas e os velhos preconceitos; [...] entre o que se perdeu também devemos contar a obediência cega a formas tradicionais de dominação simbólica (como a do caudilho, a do senhor, a do padre, a do pai, a do professor). (SARLO, 1987, p. 103-104).

Marilena Chauí, no entanto, fala em culturas.

Para ela,

Em sociedades como a nossa, dividida em classes sociais, o Outro é também a outra classe social, diferente da nossa, de modo que a divisão social coloca o outro no interior de uma mesma sociedade e define relações de conflito, exploração, opressão e luta. Entre os inúmeros resultados da existência

da alteridade (o ser um Outro) no interior da mesma sociedade, encontramos a divisão entre cultura de elite e cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. (CHAUÍ, 1998, p. 292).

Embora seja visível na posição de Marilana Chauí um caráter ideológico, no sentido de manter, na Cultura, as contradições sociais, quando há vozes que pretendem a conciliação dessas contradições, importa, agora, um exame das derivações a que se refere a filósofa, como as culturas Erudita, Popular e de Massa.

A partir das perspectivas examinadas, tem-se a impressão de que a Cultura Popular remete a um passado distante. Na verdade, conceitualmente, ela nasce no momento em que é necessário fazer a distinção entre Cultura Popular e Cultura Erudita.

Esse momento se dá na Época Moderna com o surgimento do Capitalismo como sistema econômico e da Burguesia como classe social.

Assim, a Cultura Erudita apresenta relações com a Cultura Grega e Romana antigas visando, por um lado, a lhe imitar as formas literárias e artísticas, e, por outro, a descobrir e se apropriar dos conteúdos e valores transmitidos por estes modelos.

É o que diz Vítor Manuel Aguiar e Silva.

Para ele,

O princípio da imitação greco-latina, na estética clássica, não conduz necessariamente à cópia inerte e ao servilismo estéril, pois os direitos de criação original ficam sempre assegurados –

embora a prática [...] nem sempre corresponda à teoria –, nem significa um respeito idolátrico por tudo que seja grego ou latino. (SILVA, 1992, p. 525).

A Cultura Erudita, portanto, é própria da ascensão da civilização humanística-liberal-cristã-burguesa, que se dá no século XVI com o Renascimento, movimento considerado por historiadores eruditos como um ressurgimento da Cultura Clássica depois de um amplo declínio medieval, adquirindo, mais tarde, também, uma série de conotações políticas, econômicas e até religiosas.

Nelly Novaes Coelho (1991, p. 55), discorrendo acerca dessas circunstâncias histórico-culturais, entende que “É esse homem liberal ‘renascido’ depois de mil anos de espera que vai construir a Renascença artística e literária, a partir dos ‘modelos’ deixados pelos antigos gregos e romanos”.

Desse modo, diz Nelly Novaes Coelho,

Nasce uma Arte idealista, bela e harmoniosa, uma Literatura culta e aristocrática, alicerçada em pressupostos filosóficos e estéticos bem definidos. Uma Arte e uma Literatura que, por sua vez, com o passar dos séculos, se transforma em modelo clássico para o mundo ocidental. (COELHO, 1991, p. 55).

Adquirindo contorno próprio, a Cultura Clássica, sustentada, seja na produção de obras imitadas dos greco-latinos, seja na leitura destas obras, estabelece a distinção entre Cultura de Elite e Cultura Popular. A primeira vai se opor à, comumente

denominada, grosseria dos séculos precedentes, cuja base era a oralidade ou então o uso de uma linguagem despreocupada com a correção gramatical.

Essa dicotomia, que adquire contorno na Renascença, reproduz, então, nos tempos modernos, o passado, isto é, a Idade Antiga, onde está a origem da Cultura Erudita. Esta herda dos gregos e romanos a indiferença pelo **prophanus vulgus**.

Há que se considerar, no entanto, as contradições dialéticas, as que se refere Hegel, por exemplo, próprias de todo e qualquer processo histórico.

Assim, uma crítica histórica mais exigente e objetiva vê que não há rompimento total entre a Cultura Erudita e a Cultura Popular. Não teria havido, portanto, solução de continuidade com o Renascimento, pois este movimento deita suas raízes na Idade Média, onde está a origem da Cultura Popular.

Assim, procurar uma definição exata sobre o que é Cultura ou sobre o que é Cultura Popular ou Erudita pode provocar equívocos e erros. Os caminhos culturais não apresentam uma nitidez. Logo não se pode conceber o processo cultural como algo homogêneo. As origens culturais são diferentes, como diferentes são as manifestações culturais. As culturas se misturam formando uma nova cultura, com adaptações e muitas vezes com interferências de uma cultura sobre a outra.

Significativa, nesse sentido, é a reflexão que faz Alfredo Bosi acerca das fronteiras que separam Cultura Popular e Cultura Erudita.

Para ele,

Esta, ou ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo, de que está, em geral, distante, ou debruça-se, simpática, interrogativa e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital, em suma, diverso e oposto à frieza, segura e inibição peculiares ao intelectualismo [...]. (BOSI, 1988, p. 330-331).

Alfredo Bosi continua, dizendo que, no entanto,

Desse contato podem nascer frutos muito diferentes, e que vão do mais cego e demagógico populismo, que é a má consciência estertórea do elitismo básico de toda sociedade classicista, à mais bela obra de arte elaborada em torno de motivos populares [...]. (BOSI, 1988, p. 330-331).

Nessa perspectiva, pode-se trazer à tona a influência que a Literatura de Cordel, integrante do romanceiro popular português, exerceu em escritores brasileiros de ficção, como José Lins do Rego, Jorge Amado e Guimarães Rosa; de teatro como Ariano Suassuna; e de poesia como Joaquim Cardoso e João Cabral de Melo Neto.

Nesse sentido, é significativa a consideração feita por Mark J. Curran, ao dizer que

[...] o cordel serviu e ainda serve de fonte de inspiração para a ‘outra cultura brasileira’, ou seja, a erudita ou culta do Brasil sofisticado. Escritores

(de todos os gêneros, mas especialmente do romance e do drama), pintores, cineastas e músicos beberam da fonte destes senhores humildes que acreditam haver nascidos com ‘o dom do verso’, a lista é comprida e impressionante. Ariano Suassuna e seus colegas do Teatro Estudantil de Pernambuco nas décadas de 40 e 50 tinham a meta de colecionar, adaptar ou recriar o ‘romanceiro popular do nordeste’ a fim de ser representado em teatro popular às massas. Temos o já clássico *Auto da Compadecida* e a trilogia *Romance da Pedra do Reino* como provas. Jorge Amado, ainda o romancista de mais renome dentro e fora do Brasil, se inspirou na cultura popular do povo, e, um (entre muitos) dos elementos populares que utiliza é a poesia popular (ver *Jubiabá*, *Pastores da Noite*, *Tenda dos Milagres* e especialmente *Tereza Batista Cansada de Guerra*). Até o grande Guimarães Rosa bebeu da fonte do cordel quando compartiu seus temas em *Grande Sertão: Veredas* (Curran, *Influência; Cultura Popular; Jorge Amado*). No teatro chamam a atenção as obras de Dias Gomes, no cinema as obras de Glauber Rocha, e na música umas (**sic**) das canções de Elba Ramalho, entre outros. Sem falar do interesse despertado pela gravura em madeira, ou seja, a xilogravura, que enfeita e ilustra uma grande parte das capas dos livrinhos de cordel e atrai aficionados do mundo da pintura internacional [...]. (CURRAN, 1991, s. p.).

Esse interrelacionamento é observado mesmo quando do surgimento da Literatura Infantojuvenil, pois, conforme Nelly Novaes Coelho (1991, p. 75), “É essa uma literatura que resulta da valorização da Fantasia e da Imaginação e que se constrói a partir de textos da Antiguidade Clássica ou de narrativas que viviam oralmente entre o povo”.

Assim, até o fim da Idade Média, não se pode falar de Cultura Popular. É a partir da Renascença, com o surgimento de classes intermediárias entre os ricos e os pobres, a burguesia e a pequena burguesia, que se manifestam os primeiros sinais da Cultura Popular.

Nessa direção caminha Mário Pedrosa (s. d. n. p.), ao estabelecer a distinção entre Cultura Popular e Cultura Erudita.

Entende que essa última “[...] expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a cultura erudita) sobre as classes dominadas e sobre a cultura popular de origem camponesa e proletária”.

Com base no que manifesta Mario Pedrosa, pode-se dizer que Cultura Popular e Cultura Erudita constituem faces da mesma moeda que é a sociedade dividida em classes.

Assim, embora, em suas origens, tanto a Cultura Popular como a Cultura Erudita constituíssem representações sociais, como se observou, elas não eram, como não são, estanques. Uma exercia influência no simbolismo da outra e vice-versa. Como diz Peter Burke (2010, p. 27), citando Goethe, “Herder nos ensinou a pensar na poesia como o patrimônio comum de toda a humanidade, não como propriedade particular de alguns indivíduos refinados e cultos”.

Para Peter Burke,

[...] a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna [...] estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a

minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. Essa minoria era anfíbia, bicultural e também bilíngue. Enquanto a maioria do povo falava apenas seu dialeto regional e nada mais, a elite falava ou escrevia latim ou uma forma literária do vernáculo, e continuava falar em dialeto, como segunda ou terceira língua. (BURKE, 2010, p. 56).

Dentro dessa perspectiva, José Miguel Wisnik (2004, p. 109) considera que **Macunaíma** se inscreve no projeto estético de Mário de Andrade no sentido de que ele vai “[...] basear a arte brasileira na cultura popular rural” e que, em **Ensaio sobre a música brasileira**, o intuito de Mário de Andrade era unir dois mundos separados por “[...] um fosso abissal: o da cultura erudita, transplantada de base europeia, e o das culturas populares, espalhadas pelo território brasileiro, que testemunhavam a criação inconsciente do povo através dos séculos de colonização”.

Gilda Mello e Sousa (2003, p. 10), também tecendo considerações sobre o trabalho desenvolvido por Mário de Andrade, notadamente sobre o livro **Macunaíma**, diz que “Uma análise mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos pré-existentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, popular ou brasileira”.

Gilda Mello e Souza (2003, p. 80) afirma, ainda, que Mário de Andrade, ao compor sua rapsódia, **Macunaíma**, utilizou dois processos relacionados à música ocidental (erudita ou popular). São eles: a “suíte – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser

encontrado no bailado nordestino do Bumba-meu-boi” e a “[...] variação, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar”.

Enquanto a Cultura Erudita adquire contorno na Idade Moderna, na Idade Média começa a proliferar oralmente uma Cultura de cunho marcadamente popular. Exemplo marcante é a novela de cavalaria, eivada de literariedade, distinguindo-se, principalmente, pelo fato de transformar a realidade, servindo-se dela como modelo para arquitetar mundos “fantásticos”, que só existem textualmente e que se estabelecem através da metáfora, da caricatura, da alegoria e pela verossimilhança. A novela de cavalaria, ironicamente, surge como expressão literária culta.

Originárias da Inglaterra ou/e da França, as novelas de cavalaria, como espécies do gênero narrativo, surgiram a partir das canções de gesta, antigos poemas de temas guerreiros, que, em Portugal, foram traduzidos, com algumas modificações que buscavam adaptar as novelas à realidade de Portugal.

Circulavam entre a nobreza e, traduzidas do Francês, era natural que na tradução e cópia sofressem voluntárias e involuntárias alterações com o objetivo de adaptá-las à realidade histórico-cultural de Portugal.

Embora se diga que a Cultura Popular tenha surgido na Idade Média causa pânico falar deste tipo de comportamento a partir do desdobramento dos sintagmas nominais envolvidos no termo no qual se projeta o determinante popular.

Isso porque o uso do determinante popular é, conforme Celso Rui Beisiegel (1988, p. 41), “[...] reconhecidamente problemático. O termo envolve alto teor de indefinição, apenas sugere, mais do que esclarece, tanto a natureza quanto a extensão dos fenômenos que procura explicar”.

Esse “nó” colocado por Celso Rui Beisiegel é pertinente, pois essa indefinição começa com o que é Cultura Popular. Seria a Cultura produzida pelo povo? Seria a Cultura produzida para o povo? Teria ela suas fronteiras demarcadas?

A propósito desses questionamentos, sabe-se que a Cultura Popular já estabelece, nas suas origens, relação com a Cultura Erudita posto que os festivais, os carnavais, as feiras e as cantigas satíricas constituem inversões e transgressões simbólicas da Cultura Oficial.

Mikhail Bakhtin, a esse respeito, falando, a propósito, do carnaval, uma modalidade da Cultura Popular, diz que,

Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essas festas tinham por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 1999, p. 9).

Mikhail Bakhtin considera que o palco carnavalesco é o da vida privada, daquilo que é comum a todos os homens, aquele em que não há regras, tudo é permitido, inclusive o grotesco, o obsceno, ao contrário, justamente, do que apregoa a cultura oficial que é cerceadora.

Em **Problemas da Poética de Dostoievski**, Mikhail Bakhtin (1997) trata das categorias da carnavalização que são o livre contrato familiar, a excentricidade, as **méssalliances** e a profanação.

No livro, mostra que os personagens carnavalescos, marcados pela excentricidade, são alegóricos, representam tipos determinados, podem ser o que realmente são ou aquilo que desejam ser, porque se valem da estratégia do mascaramento.

Segundo Mikhail Bakhtin (1997, p. 123), a carnavalização “[...] permite que se revelem e expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana”.

Portanto, a carnavalização, na concepção dele, abarca um conjunto de metamorfoses, de travestimento, de afirmação do cômico, de fantasia e inventividade, e em meio a tudo isso é possível verificar ainda o ritual, tipicamente carnavalesco de coroação e destronamento, no qual se dão as mudanças e transformações.

Assim, embora a Cultura Popular seja a expressão do povo, não está totalmente distante das elites. Demonstra isso, por exemplo, a presença de elementos carnavalescos na Literatura do final do século XVIII, posto que a revolta romântica contra o classicismo criou um interesse pela particularidade e pela diversidade da Cultura Popular, interesse decorrente do esgotamento do Classicismo, aliado à reação contra o pensamento iluminista.

De fato, naquele momento, alguns homens letRADos começaram a reconhecer o valor estético de tradições que eram, até então, encaradas apenas como um fruto da miséria moral e intelectual da plebe.

Em 1778, Johann Gottfried Herder, conforme Peter Burker (2010, p. 26-27), publicava uma antologia de canções coletadas entre rústicos camponeses, ressaltando que elas ainda guardavam a mesma força expressiva da poética desenvolvida pelos hebreus e pelos gregos antigos.

Colocava-se ali um marco fundamental: Johann Gottfried Herder foi o primeiro a falar em Cultura Popular – já a caracterizando como um conjunto de manifestações independentes e, de certa forma, contrapostas àquilo que ele chamou de Cultura Erudita.

Em seus **Fragmentos sobre a literatura alemã moderna**, escritos entre 1766 e 1767, proclamava que o gênio literário de uma nação é idêntico ao gênio de sua língua e convida os literatos alemães a reencontrarem suas fontes de inspiração nas origens germânicas.

Segundo Vitor Manuel Aguiar e Silva (1992, p. 551-552), para Johann Gottfried Herder, “[...] cada nação é um organismo dotado de espírito próprio – espírito que se desenvolve ao longo tempo, mas que não se modifica na sua essência e que constitui a matriz de todas as manifestações culturais e institucionais de uma nação”.

É esse apelo à criatividade de uma literatura autenticamente nacional que Johann Gottfried Herder retomaria e ampliaria em toda sua obra, exercendo grande influência na gênese do Romantismo Alemão.

O próprio Bumba Meu Boi, aqui objeto de análise, como Cultura Popular, constitui demonstração da relação da arte do povo com a elite.

Antigamente, essa manifestação, rural-popular, embora feita por pessoas humildes, era objeto de apreciação por parte, apenas, das elites. O povo, que a fazia, estava, paradoxalmente, fora da brincadeira. Hoje, apreciam-na tanto o rico quanto o pobre, com este estágio encontrando explicação em Telma Bonifácio dos Santos Reinaldo.

Para ela,

As transformações econômicas, políticas e culturais do século XX, principalmente as da segunda metade, romperam com os critérios europocêntricos que ainda eram dominantes e com as estruturações históricas uniformes e hierarquizadas, muitas vezes preconceituosas, levando o Bumba-meboi a se transformar em cultura elitizada e presente nos salões palacianos e grãnfinas passarelas.

Contrastando com os limites geográficos impostos ao Bumba-meboi no passado, hoje vemos com orgulho e satisfação jovens com rostos alegres, portes atléticos empunhando matracas, ornamentados com chapéus, participando das brincadeiras juninas. Os Bumba-meboi já não brincam somente no bairro do João Paulo, vão ao Renascença, Calhau e muitos outros bairros elitizados, bairros nobres, sendo recebidos com respeito, alegria e até ufanía. É a cultura impondo-se ao preconceito. (REINALDO, 2009, s.p.).

Sem desmerecer as considerações de Reinaldo, importa depoimento de Euclides Ferreira de Menezes. Personagem das representações do Auto do Bumba Meu boi e estudioso da Cultura

Popular Maranhense, a propósito do encontro da relação arte do povo arte de elite, ele diz que

Tendo presenciado dois modelos de arte tida como popular, a tradicional e a moderna, a conclusão a que cheguei é a de que a arte é, também, divertimento, principalmente para os mais jovens, historicamente colocados num plano secundário e que, talvez, sejam os grandes consumidores da cultura produzida pela Modernidade. Assim, o Bumba Meu Boi, hoje, como dança dramática, é muito mais envolvente, e envolvente não apenas no sentido de que contagia as pessoas, mas envolvente também no sentido de que, à semelhança do teatro total, os artistas se confundem com o público que é chamado a participar da brincadeira. Atende, desta forma, ao gosto do público. Isso é democracia.

Antes, o que se observava era um total distanciamento. No extremo desse distanciamento o boi chegava mesmo a chifrar as pessoas, afastando-as da brincadeira –, seja por questões socioculturais, pois os brincantes do Bumba Meu Boi eram pessoas humildes com a manifestação sendo exibida a uns poucos privilegiados, dos quais se mantinham longe, seja porque, mesmo humildes, os artistas se consideravam iluminados, distantes, portanto, das pessoas comuns. Hoje, o artista é um profissional em todos os sentidos não sendo, necessariamente, remetido aos estratos mais baixos da sociedade. O Boi Pirilampo, do Bairro da Cohab, aqui em São Luís, é um exemplo disso. Sabe-se que, entre os bailarinos, há pessoas de elevado poder aquisitivo. O público também tem várias caras, encontrando-se nele as mais variadas classes sociais, numa espécie de homogeneização.

Tal quadro revela que a Cultura Popular enfrenta, por parte da crítica tradicional, problemas em tempos de consumismo,

sobretudo. Tal situação se dá pelo fato de haver uma contraposição mais nítida entre a Cultura de Massa e de a Elite.

Maurício Oliveira Filho discutindo a Cultura Popular na sociedade de consumo diz que

A Cultura Popular, no senso comum, se confunde, às vezes, com a Cultura de Massa. Tem-se a impressão de que ‘É o Tchan’ era uma expressão popular de cultura e por isso agradava o ‘povo’. Claro que isso não é o que se deu. Contudo, essa era a versão em que o público do Tchan era levado a acreditar.

Mas a questão é que, mesmo culturas comumente distintas, Popular e de Elite podem se confundir, mostrando que classificar a Cultura não é algo simples nem eficaz. Chico Buarque é um compositor popular, mas é consumido principalmente pelas elites. Jonh Willians é um compositor erudito (próprio da cultura de elite), mas suas composições atingem a massa.

A Cultura de Massa é criação da sociedade de produção, com a sociedade de consumo levando-a às últimas consequências. A Cultura de Elite passou, então, a adotar os mecanismos da Cultura de Massa para atingir seu público – a elite econômica. (OLIVEIRA FILHO, 2013, s.p.).

Mauricio Oliveira Filho pensa que a Cultura Popular voltada, em tese, para extratos mais baixos da sociedade, também adota estratégias no sentido de alcançar o público.

Diz, então, que

A Cultura Popular também o faz. Quem não se espantou ao ver Caetano Veloso gravando *Sozinho*, do compositor popular Peninha. A questão aqui não é a qualidade da música, mas os motivos que o levaram a tal. Depois de conseguir vender mais de um milhão de cópias de seu disco, Caetano gravou outras canções do universo “brega”. E por quê? Porque Caetano passou a se identificar com estas canções. Ora, Caetano e sua gravadora estavam em busca do público. Dos consumidores. Villa-Lobos disse que o artista deve almejar atingir as massas, contudo, quando você passa a ter uma lógica industrial para tanto, a arte é posta de lado e fica o produto cultural.

Zygmunt Bauman tem a visão de que a sociedade de consumo só é capaz de aceitar um estilo de vida em seus membros – o consumista. Qualquer estilo de vida que seja alternativo a este é rechaçado. Assim, para fazer parte da sociedade, é necessário que o consumo seja uma atividade urgente na vida do indivíduo.

Dessa forma, a Cultura Popular, como tudo nesta sociedade, passa a ser apenas um objeto de consumo e concorre com outros objetos de consumo. Como se vender em meio a tanta concorrência? Através da lógica empresarial. (OLIVEIRA FILHO, 2013, s.p.).

Hoje, diferentemente do passado, com a Indústria Cultural interferindo nas manifestações artísticas, tornando-as espetáculos, todos a elas têm acesso, seja porque muitos pagando pouco permitem a cobertura dos custos de produção, seja também pela estetização do Auto do Bumba Meu Boi, por exemplo, o que não se observava no boi original, rústico.

No Brasil, Alfredo Bosi, discorrendo sobre a interrelação popular e erudito, diz que

A partir da independência, a cultura erudita muda de tom, passando à exaltação nativista do tipo alencarino que, a rigor, se vale dos mitos e das imagens tupis para enfunar uma ideologia nacional-conservadora. De qualquer modo, porém, o interesse pelo selvagem e, já na segunda metade do século XIX, pelo negro e pelo sertanejo, ganha corpo, saindo à busca de uma metodologia, que se empresta da Sociologia e da Etnologia nascentes. (BOSI, 1988, p. 331-332).

Nessa perspectiva, assegura Alfrefo Bosi,

[...] a cultura alta brasileira assimila, o quanto pode, algumas noções do evolucionismo de DARWIN a HAECKEL, repartindo drasticamente a nossa população em estratos *primitivos*, *arcaicos* e *modernos*. (grifos nossos). Obras fundamentais são, desse ponto de vista, *O Selvagem*, do general Couto Magalhães (1877), *L'animisme fétichiste des negres de Bahia*, de Nina Rodrigues (1900), e *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), tratando respectivamente do índio, do negro e do sertanejo brasileiro. (BOSI, 1988, p. 331-332).

Por, sua vez, a Cultura de Massa, conforme Edgard Morin, citado por José Marques de Melo,, constitui

“[...] o produto de uma dialética produção-consumo, pois ela foi gestada artificialmente no contexto da indústria cultural. Afirmou-se e expandiu-se no bojo dos produtos impalpáveis e de consumo psíquico fabricados pela indústria do mass media”. (MORIN apud MELO, 1978, p.113).

Apartir das considerações acima, observa-se que Edgar Morin valida a tese de que a produção cultural, na contemporaneidade, sustenta-se tão somente no lucro utilizando-se, para tal fim, a relação da Cultura de Massa com as demais culturas. Não deixa, no entanto, de analisá-la dentro de uma perspectiva multicultural.

Da mesma forma pensa Néstor García Canclini. Fernanda Dutra estabelecendo a relação entre o que pensam Edgar Morin e Nestor Garcia Canclini acerca da Cultura de Massa diz que,

No entanto, se Morin acredita no prejuízo das outras culturas na relação com a Cultura de Massas, Canclini enxergou a criação de uma nova cultura à qual se misturam novos elementos o que faz dela uma cultura híbrida.

A visão que ambos têm sobre o consumo dos produtos culturais também é bem diferente. Enquanto Morin acreditava na homogeneização dos costumes e das visões, partindo de ‘um conceito implícito da agulha hipodérmical (WOLF, 1987, p. 105), García Canclini entendia que um mesmo produto poderia ser lido de várias formas diferentes, de acordo com a formação socioeconômica e histórica do consumidor (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 142).

Em *A cultura de Massas no Século XX*, a preocupação de Morin em fazer uma ‘sociologia do presente’ (MORIN, 1977, p. 7) está nos dois livros de García Canclini. Assim, os três livros são coerentes com o pensamento contemporâneo e a comparação entre ambos é uma forma de atualizar os conceitos propostos por Morin. (DUTRA, 2008, p. 79-80).

Está, então, como se observa, na pauta de quase todos os teóricos a relação Capitalismo versus Cultura de Massa.

Em decorrência dessa vinculação, alguns teóricos rejeitam a denominação dada a esse tipo de manifestação, preferindo chamá-la de Indústria Cultural, posto que, conforme José Lino Grünnewald,

Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de anti-iluminismo. (GRÜNNEWALD, 1982, p. XII-XIII).

A serviço do Capitalismo, a Cultura de Massa, na perspectiva de José Lino Grünnewald, acaba aprisionando o homem. Entende – fazendo uma leitura de Theodor W. Adorno –

[...] que o iluminismo tem como finalidade libertar os homens do medo, tornando-os senhores e liberando o mundo da magia e do mito, e admitindo-se que essa finalidade pode ser atingida por meio da ciência e da tecnologia, tudo levaria a crer que o iluminismo instauraria o poder do homem sobre a ciência e sobre a técnica. Mas ao invés disso, liberto do medo mágico, o homem tornou-se vítima de novo engodo: o progresso da

dominação técnica. Esse progresso transformou-se em poderoso instrumento utilizado pela indústria cultural para conter o desenvolvimento da consciência das massas. (GRÜNNEWALD, 1982, p. XII-XIII).

Contrariamente a esse pensamento, os argumentos de defesa colocam a Cultura de Massa, difundida pelos meios de comunicação, como instrumento democrático por excelência na medida em que destrói as antigas barreiras de classe, tradição e gosto, dissolvendo todas as distinções culturais, proporcionando, enfim, pelo menos, alguma cultura a um contingente de pessoas infinitamente superior às culturas delimitadas.

Permite, em síntese, ao homem dispor de uma riqueza cultural que em nenhuma época anterior foi posta ao seu alcance.

Embora a Cultura de Massa tenha definido o seu contorno com a Sociedade Industrial e, a partir dela, controlado as demais culturas, o que é típico de uma sociedade estratificada, ela, na verdade, não desagrega as demais.

Nessa perspectiva, Joseph Folliet, citado por José Marques de Melo, afirma que

[...] existem nestes grandes acontecimentos contemporâneos as possibilidades de uma cultura ao mesmo tempo moderna e humana, popular e universal; e que, com o recurso à memória auditiva, esta nova cultura guarda um parentesco com a cultura antiga e tradicional, transportando-nos para além da civilização gráfica e abstrata dos eruditos burgueses. (FOLLIET apud MELO, p. 114).

As críticas à Cultura de Massa têm enveredado pelo terreno da ideologia. São, até certo ponto, pertinentes.

Ocorre, no entanto, que elas acabam constituindo um vezo contra-ideológico. Apontam-se, portanto, os defeitos da Cultura de Massa como se ela fosse só defeito, algo que toda manifestação humana tem.

Fica, no entanto, patente que o pano de fundo é o temor da diluição ou a ruína de valores mais caros da Alta Cultura, agora com a Cultura de Massa acessível ao povo, pois, conforme Mike Featherstone,

[...] ‘massa’ designa a multidão, implicando que a coisa mais evidente a respeito das pessoas comuns é que elas são muitas. O termo também possui o significado associado de vulgo, plebe e turba (em inglês, mob, abreviação da expressão latina **mobile vulgus**) – a multidão instável de pessoas comuns do século XVIII. Nessa última acepção, o termo ‘massa’ ficou identificado com as camadas populares industriais urbanas e a população trabalhadora, os crédulos, os rebanhos, que constituíam uma ameaça permanente à cultura. A tecnologia e as comunicações de massa são frequentemente arroladas para sugerir que a sociedade se massificou e produziu uma cultura de massa homogênea e de mau gosto, com a pós-cultura (Steiner, 1971) que destruiu os ideais da cultura humanista de elite.
(FEATHERSTONE, 1995, p. 186).

Mike Featherstone considera que

Esse temor da massa, mediante o simples número e o menor denominador comum, muitas vezes veio

acompanhado de um sentimento de aversão e repugnância por parte das classes médias e altas, que era estimulado pelo contato estreito com a população da classe trabalhadora nos novos espaços urbanos e nos sistemas de transporte, sob condições de democratização e mistura social cada vez mais intensas, nas quais era difícil manter a distância social (Wouters, 1979). Para a elite dominante, educada segundo o ideal da pessoa civilizada ou culta, foi especialmente intenso o medo da queda, de ser arrastado ou tragado pela massa vulgar de marginalização, perdendo o autocontrole conquistado com um investimento pessoal considerável. Assim, o senso de discriminação e gosto da pessoa culta, afrontado pelas massas e sua cultura, determinou uma repugnância às massas que era parcialmente visceral ou corporificada num sentimento de nojo. (FEATHERSTONE, 1995, p. 186).

Esse temor da massa a que se refere Featherstone é expresso pelo jornalista Fernando Barros e Silva (1998, s. p.), em tese, integrante da elite dominante. Ele, em outubro de 1998, alguns dias após a reeleição de Fernando Henrique para a Presidência da República Federativa do Brasil, publica na **Folha**, o suplemento especial **Tempos Tucanos**, sob a alegação dele ser um apanhado geral dos anos do primeiro mandato de FHC, com particular ênfase para os aspectos discursivos da presidência e as particularidades culturais do período. É evidente que o principal foco cultural recai sobre as figuras de Ratinho e Carla Perez (inclusive foto da capa do suplemento) como os principais símbolos da “Era FHC”.

Realçando e ironizando um provável desconforto ao aliar esse aspecto da Cultura Brasileira contemporânea ao governo de um intelectual e estadista respeitado, Fernando Barros e Silva vê

os dois como sintoma incômodo – para a elite – do velho descompasso brasileiro com a Modernidade-mundo:

Vista, por exemplo, pelo ângulo da nossa suposta Modernidade, desde sempre tão desejada quanto inalcançável, e apenas há quatro anos prometida como algo viável por uma certa elite paulista – que nos vendeu o sonho da moeda estável como porta de acesso ao Primeiro Mundo –, essa dupla é uma pedra no sapato.

Ela exprime um negativo, por assim dizer, a frustração de uma certa ideia de Modernidade ou, antes, a ilusão à aspiração a uma certa Modernidade que inebria nossa pequena elite. (BARROS E SILVA, 1998, s.p.).

Contrariando o que pretende dizer, Fernando Barros e Silva acaba revelando o hibridismo próprio da Cultura Contemporânea. A esse propósito, ele diz que

Quando se pensa, além disso, que TV e música popular formam um amálgama e se alimentam reciprocamente (é só assistir aos programas de auditório), o círculo se fecha sobre si mesmo: o Real teria feito com que uma massa imensa de brasileiros desconhecidos do Brasil, porque historicamente à margem da cultura ou confinados pela cultura hegemônica a seus guetos, viesse à tona, mostrasse a sua cara. Isso, no entanto, é apenas parte do problema. Para tentar ao menos equacioná-lo por inteiro, é preciso contrariar um pouco a evidência de que a TV aberta e a TV paga reproduzem o apartheid social brasileiro e refletir sobre uma outra evidência, menos lembrada: Ratinho e cia. não cativam apenas o povão, mas são consumidos como diversão por grande parcela

da elite, sobretudo os mais jovens, que devem ver naquilo um cinema trash, mas se esquecem ou não dão importância ao fato de que a matéria-prima, o enredo e os personagens são reais e brasileiros.

Em relação à música neobrega isso é ainda mais evidente. Leandro e Leonardo, pagodeiros etc. não são populares apenas no sentido de que atraem a massa pobre integrada à indústria cultural, mas também porque essa canção subpopular se generalizou pela sociedade e hoje é consumida avidamente nos Jardins, em festinhas de gente fina, e chegou ao ponto de representar a cultura nacional durante aquela patacoada exibida durante a Copa do Mundo pela Globo. Essa cultura de massas emergente da era FHC é ruidosa, estridente e sobretudo arrivista. Os novos ídolos nacionais são os novos-ricos da cultura. Fazem questão de ostentar riqueza, exibem o carrão importado, reforçam a todo momento a ideia de que felicidade é sinônimo de ascensão material e realização pessoal.

Talvez seja por aqui que se possa estudar melhor a relação entre a aposta econômica do tucanato, que assumiu como positiva a redução do país a um ‘mercado emergente’, e a cultura emergente da era FHC, cuja aposta é eminentemente econômica (BARROS E SILVA, 1998, s.p.).

É inegável que a Cultura de Massa não atingiu a totalidade dos homens. É impossível a existência absoluta de valores comuns em uma sociedade estratificada.

Essa característica, por outro lado, não é própria nem das sociedades pré-modernas. Mas ela se contrapõe à cultura individualista dominante das classes altas para quem os outros são os marginalizados.

Menos elitista, a Cultura de Massa acaba tendo mais respeito pela tradição, seja a tradição iletrada, seja a tradição culta, levando-as em direção às massas que, na verdade, não existem, como quer Mike Featherstone.

O respeito da Cultura de Massa para com as culturas tradicionais tem razões históricas bem conhecidas. A Cultura de Massa, sendo uma apropriação do Capital Industrial, como quer Adorno, encontrou, nas demandas culturais das massas recém-despertadas, um mercado lucrativo, mercado este que o capital respeita, sob pena de ver cair por terra aquilo que lhe é mais caro: o lucro.

Auxiliadas pelo avanço científico-tecnológico, as empresas comerciais deram início à produção barata de livros, periódicos, quadros, música, cinema e televisão, extraíndo daí riquezas.

Ao contrário do que afirmam os críticos da Cultura de Massa, o capital não discriminou as culturas tradicionais. Ao contrário, vale-se delas. Trabalha, assim, com as velhas formas de arte.

A Cultura de Massa, já se disse, é um fenômeno do Capitalismo Industrial. Não quer isto, no entanto, dizer que este tipo de comportamento seja exclusivo das sociedades capitalistas.

Dwight Mac Donald, falando acerca da Cultura de Massa nos Estados Unidos, admite sua instrumentalização pelo Capitalismo.

No entanto, diz que

Toda a gente sabe que os Estados Unidos são uma terra de Cultura de Massa, mas nem toda a gente sabe que a União Soviética também o é. Claro está que assim não pensam os chefes

soviéticos, um dos quais observou, desdenhoso, que o povo norte-americano não precisa temer o estado soviético, amante da paz, que não tem o menor desejo de privá-lo da sua coca-cola e das suas histórias em quadrinhos. (MAC DONALD, 1973, p. 79).

Ao contrário, países cuja doutrina é o Socialismo, como a antiga URSS, para Dwigth Mac Donald, têm

[...] características mais acentuadas de pais de Cultura de Massa do que os Estados Unidos. Isso é menos facilmente reconhecível porque a Cultura de Massa russa, em sua forma, é exatamente oposta à nossa, pois é mais de propaganda e pedagogia que de entretenimento. Não obstante, tem a natureza essencial da Cultura de Massa, distinta da Alta Cultura e da Cultura Folclórica; é manufaturada para o consumo da massa por técnicos empregados pela classe dirigente e não é uma expressão do artista individual nem do povo comum. Como a nossa, explora mais do que satisfaz as necessidades culturais das massas, embora as suas razões sejam menos comerciais do que políticas. (MAC DONALD, 1973, p. 79).

Essa cultura, além de não constituir representação, tem qualidade inferior.

Nesse sentido, Dwigth Mac Donald diz que

[...] o edifício do nosso Supremo Tribunal é pomposo e sem gosto, mas está longe do projetado Palácio dos Soviéticos – imenso bolo de casamento, cheio de colunas que vão subindo até uma estátua de vinte e quatro metros de Lenin; os filmes soviéticos

são tão mais cacetes e grosseiros do que os nossos que os próprios camaradas norte-americanos fogem deles: o nível infantil das revistas soviéticas sérias, dedicadas a assuntos de Arte, precisa ser conhecido para ser crido e, quanto à imprensa popular, é como se o coronel Mc Cormick dirigisse todos os periódicos dos Estados Unidos. (MAC DONALD, 1973, p. 79).

Sendo, então, típica da sociedade capitalista, instrumento das elites, da mesma forma que as culturas tradicionais, esquecem os críticos, a Cultura de Massa, inegavelmente, apresenta caráter revolucionário, posto que mais homogênea que as outras.

Dwight Mac Donald entende que,

Como o capitalismo do século XIX a Cultura de Massa é uma força dinâmica, revolucionária, que derruba todas as velhas barreiras de classe, tradição, gosto e dissolve todas as distinções culturais. Mistura e mexe tudo junto, produzindo o que se pode denominar uma cultura homogeneizada, à maneira de outra conquista norte-americana, o processo de homogeneização que distribui uniformemente os glóbulos de creme por todo leite em vez de permitir-lhes que flutuem, separados, à superfície. E desse modo destrói todos os valores, vistos que os julgamentos de valor supõem discriminação. A Cultura de Massa é muito, muito democrática: recusa-se terminantemente a discriminar o que quer que seja, ou quem quer que seja. Tudo é grão para o seu moinho e tudo sai de lá, de fato, muito bem moído. (MAC DONALD, 1973, p. 80-81).

Desse modo, o culto tradicional não está fora do processo de industrialização dos bens simbólicos. Observa-se, hoje, a publicação de livros e edições de maior tiragem que em qualquer época anterior.

Para se tenha uma ideia disso, **O Nome da Rosa**, de autoria de um dos mais celebrados escritores da atualidade, Umberto Eco, tema de debates hermenêuticos em simpósios e que, em tese, deveria ser objeto de consumo de uma minoria, é, também, uma obra massiva, adaptada inclusive para o cinema, templo da Cultura de Massa, o que permitiu o acesso a ela por parte de dezenas de milhões de pessoas das mais diferentes línguas.

O Bumba Meu Boi no Maranhão, como elemento do popular tradicional, também segue nessa mesma direção.

Até a década de 80, essa manifestação, mesmo considerada popular, sempre esteve ligada à classe dominante. Suas apresentações tinham como público algumas dezenas de burgueses que sequer bancavam os custos de produção do auto, limitando-se, tão somente, a “doar” algumas caixas de cachaça de onde os brincantes tiravam “força” para continuar a brincadeira.

A Cultura Popular, expressa no Bumba Meu Boi, não aparecia, então, como elemento contestador ante o estabelecido. Retirava, sim, do estabelecido elementos que serão reinterpretados em termos de linguagem popular. A letra das toadas constituía-se, na verdade, panegíricos, seja ao burguês, seja ao político que o representa.

No Maranhão, por exemplo, antes do Bumba Meu Boi constituir-se em espetáculo, em evento, as toadas eram, na verdade, encomiásticos, com o sentido de agradar ao poder, pois a

manutenção da brincadeira passava necessariamente pela “ajuda governamental”, a que os grupos mais sérios, hoje, recusam.

Assim, as toadas não se faziam impregnar do lirismo da alternância e da renovação. Não se caracterizavam, então, pela lógica original das coisas ao avesso, ao contrário, conforme preconiza Mikhail Bakhtin.

Nesse sentido, tem-se, como exemplo, uma toada do cantador Humberto, citado por Maria Michol de Carvalho (1995, p.135).

Vinculado ao Boi de Maracanã, Humberto nunca atualizou o discurso, tendo como objetos integrantes do poder, como o senador José Sarney, ou membros da família deste político maranhense, cuja hegemonia no poder já dura mais de cinquenta anos, como se observa na toada abaixo.

DECISÃO DA NATUREZA

É uma beleza

Tudo o que a natureza conserva sobre a terra

Pra todo povo admirar

Mas é tristeza

Quando a própria natureza

Retira o que se admira

Pra nunca mais aqui voltar

Dia 21 de abril de 85

Nosso presidente Tancredo sucumbiu

A nação chorou

Velhos, jovens e crianças

Por Tancredo a esperança

De um novo Brasil
Teus anelos seguirão
Porque Sarney concretiza
O homem faz os seus planos
Mas Deus é quem realiza
Descanse em paz Tancredo Neves
O destino assim o traçou
O Ministério vai assumir
No reino de Nosso Senhor
Este canto cheio de pranto
Foi em ti que me inspirei
Reflete-se o teu mandato
Em Dr. José Sarney.

É inegável que, na toada acima, o poeta expressa o sentimento da nação, estupefata com a morte de Tancredo Neves, político cuja missão, na substituição aos militares, era promover a transição para a Democracia.

A toada tem, no entanto, também, ou talvez mesmo, como objeto, a figura de José Sarney que, a despeito de sua importância política para o Maranhão, a partir da década de 60, por intermédio de toadas análogas a panegíricos, tem sido presença obrigatória nas brincadeiras menos críticas, como o Boi de Maracanã.

Assim, toadas como a de Humberto do Maracanã, hoje, em uma economia de mercado, onde o consumidor está atento ao que lhe é oferecido, constitui uma raridade.

Tem sido mais comum, paradoxalmente, pois virou lugar comum dizer-se que a Cultura de Massa não constitui representação, mas simulacro, cantigas libertadoras como as da Favela do Samba, escola de samba do carnaval maranhense.

No Bumba Meu Boi, ironicamente, o povo, de onde provém o adjetivo popular, estava longe do processo. Quando o Bumba Meu Boi começa fazer parte do cenário midiático, constituindo-se, portanto, em Cultura de Massa, como asseveraram muitos críticos, as apresentações, antes restritas às portas das pessoas de maior poder aquisitivo, mudam de lugar.

Das portas das casas de pessoas de elevado poder aquisitivo, agora têm como espaço os parques juninos, as associações, os ginásios, tendo a sustentação dos meios de comunicação.

Desse modo, o Bumba Meu Boi passa a ser visto por milhares de pessoas.

Há alguns anos, o Bumba Meu Boi só aparecia na mídia impressa quando objeto de crítica. Agora aparece, constantemente, como elemento de uma cultura nova.

Nesse sentido, em uma reportagem sobre a programação das manifestações juninas, na capital maranhense, intitulada **Pirilampo**: a nova luz dos terreiros, do jornal **O Estado do Maranhão**, edição do dia 29 de junho de 1996, é dito que

Surpreendentemente colocado como um dos preferidos pelo povo em recente pesquisa publicada pela impressa, o *Boi Pirilampo* da Cohab, que reúne em seu grupo algumas das mais expressivas figuras da cultura popular

do Maranhão, já tem marcadas apresentações até para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, além de uma volta ao Pará, onde esteve recentemente em aplaudidos espetáculos. De agenda lotada, o grupo apresenta-se neste fim de mês em praticamente todos os arraiais, como Ceprama, Sesc, Renascença, Difusora, Parque das Bandeiras, São Cristovão, Projeto Reviver, Juvêncio, Assalem, AMCCA, Paço do Lumiar, dentre outros, mostrando o valor da nossa gente nos quatro sotaques do Bumba-meu-boi. Seu CD *Luar de Pirilampo* já teve a segunda edição praticamente esgotada, transformando-se no maior sucesso da temporada, graças à beleza das toadas, o cuidado nas gravações e à poesia das composições. A graça coreográfica do corpo de baile e o artesanato em fios de punho de rede são um espetáculo à parte que arranca demorados aplausos de quem vê. A Cultura Popular do Maranhão, mais uma vez, está em boas mãos.

Observando-se o escrito no jornal **O Estado do Maranhão**, pode-se dizer que a Cultura de Massa, ou seja, aquela que se sustenta nos meios de comunicação de massa, diminuiu o papel do culto e do popular tradicionais, mas não os suprimiu.

Pensar diferente é ver a Cultura de Massa apenas sob o prisma ideológico, isto é, como um dos instrumentos do Capitalismo Tardio, alienada, portanto, valendo-se de inúmeras estratégias, como a repetibilidade, a desconstrução e a despersonalização, como se muitos desses elementos fossem invenção e não caracteres da Pós-Modernidade.

Fredric Jameson, contrariamente, entende que a cultura nova deve ser vista também como uma realidade genuinamente histórica.

Assim, diz que

O argumento em favor de uma certa autenticidade nessas produções patentemente ideológicas depende da proposição anterior de que o que vimos chamando de espaço pós-moderno (ou multinacional) não é meramente uma ideologia cultural ou uma fantasia, mas é uma realidade genuinamente histórica (e sócio-econômica), a terceira grande expansão original do Capitalismo pelo mundo (após as expansões anteriores dos mercados nacionais e do antigo sistema imperialista, que tinham suas próprias especificidades culturais e geraram novos tipos de espaço apropriados a suas dinâmicas). As tentativas irrefletidas e distorcidas da produção cultural mais recente de explorar e expressar esse novo espaço devem ser consideradas, a seu modo, como uma série de abordagens da representação de uma (nova) realidade (para usarmos uma linguagem mais antiquada). Por mais paradoxais que possam parecer esses termos, seguindo uma opção interpretativa clássica eles podem ser lidos como novas formas peculiares de realismo (ou, ao menos, como mimésis da realidade) ao mesmo tempo que podem ser igualmente analisados como uma série de tentativas de nos distrair e nos desviar dessa realidade, ou de disfarçar suas contradições e resolvê-las na aparência de várias mistificações formais. (JAMESON, 1997, P. 75).

Há, sim, e isso é preocupante para a crítica tradicional, seja a culta, seja a popular, um fato novo, qual seja: a Cultura de Massa acaba com a pretensão de uns e outros no sentido de configurarem universos autossuficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente expressão de seus criadores, distantes, portanto, dos consumidores.

Em sendo, portanto, ainda hoje, o mais das vezes concreta, essa separação foi muito maior nos séculos XIX e XX. A Cultura Folclórica, por exemplo, desprovida de técnica, de ciência e de ideologia estava submetida aos preconceitos de uma sociedade estratificada.

Essa visão é demonstrada pelo artigo **O Bumba Meu Boi**, publicado pelo Jornal **O Imparcial**, de São Luís, no dia 15 de junho de 1861.

Diz o artigo de Prado, citado por Maria do Socorro Araújo, que,

Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os busca-pés, por serem fatais, concede-se licença para o estúpido e imoral folguedo de escravos, denominado Bumba-meu-boi, incentivo para os buscas-pés e admira-se mais que isto acontece, quando há anos a presidência ordenou que a polícia não consentisse esse folguedo, por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Quando por causa do Bumba-meu-boi, cacetadas e mesmo facadas são causas de uma enorme algazarra a que prejudica o silêncio perturbando o sossego que deve haver para o sono, sossego que cumpre a (sic.) polícia manter. Nós esperamos que a polícia reconsidera no passo irrefletido que cometeu para não ser ela responsável perante a opinião pública do Bumba-meu-boi. (PRADO apud ARAÚJO, 1986, p. 54).

Maria do Socorro Araújo, estupefata ante a leitura do artigo acima, revela que buscou arquivos de jornais de épocas diferentes da atual. Pretendia conhecer a posição do outro.

Nesse sentido, nada encontrou. Ora, os jornais, mais que hoje, eram aparelhos ideológicos da burguesia, cuja Cultura se contrapunha à do povo. Daí, portanto, os jornais só se referirem ao Bumba Meu Boi quando para desmoralizá-lo como revela esse depoimento de um popular a Maria do Socorro Araújo:

Não se documentava [...] existia um certo preconceito dos articulistas, dos jornalistas em função das pessoas que escreviam jornal na época (sic). Havia um certo desinteresse em falar da manifestação do povo, como é o Bumba Meu Boi, pouca coisa se vê nos jornais, além das reclamações.

Nota-se muito nas pesquisas que a gente faz nos jornais [...], reclamações das pessoas, normalmente da elite que morava no centro da cidade de São Luís, sobre o barulho e as perturbações que o boi fazia.

Antigamente, as famílias que ocupavam o centro da cidade não viam o boi como uma manifestação da cultura popular ou lazer do povo, eles viam aquilo como uma brincadeira estúpida de negros.

Sabe-se, por exemplo, que até a década de 30 e 40 o boi não vinha até o centro da cidade de S. Luís (sic). Eles iam até certo ponto do Monte Castelo, João Paulo (bairros) e não entravam na cidade da burguesia maranhense. As famílias que tinham outra estrutura, tinham um verdadeiro pavor do boi, do tambor. Isto também prejudicava muito porque às vezes a polícia dava batida e acabava com o barracão, botava o barracão abaixo. (ARAÚJO, 1986, p. 55-56).

Hoje, no entanto, para o estudioso da Cultura Popular Maranhense, Alberico Carneiro Filho (1993, p. 2), “O Bumba-

meu-boi se constitui [...] na manifestação popular mais expressiva e rica em alegorias, fantasias, mitos, simbologia, ritmos, coreografia, indumentárias, fábulas e magias [...]”, pois, diz ele

[...] não é um evento isolado, de um município, vila ou povoado, mas um ritual que envolve, durante o mês de junho e começo de julho, todos os rincões do Estado, dando, inclusive, sustentação para que outros eventos e manifestações aconteçam como quadrilhas, danças portuguesas, gaúchas, shows de cantores da música popular maranhense [...] fazendo surgir centenas de arraiais por todo o Estado, carregando consigo atrelado e a reboque o rico e luxuriante folclore do Maranhão em suas mais belas e variadas manifestações. (CARNEIRO FILHO, 1993, p. 2).

Alberico Carneiro Filho diz que o Auto do Bumba Meu Boi não se apresenta, hoje, completo. Segundo ele,

É claro que só em raríssimos casos temos a representação do auto completo do Bumba-meuboi, pois, numa mesma noite, um mesmo Boi se apresenta em vários terreiros, em vários arraiais, às vezes em cinco ou seis por noite, o que dá cerca de uma hora para cada apresentação, quando o Auto tem a duração de quatro horas, o Auto completo. (CARNEIRO FILHO, 1993, p. 2).

Na comparação com o carnaval carioca, Alberico Carneiro Filho explica a descaracterização do Auto do Bumba Meu Boi no que diz respeito à eliminação de parte do enredo.

Assim, para ele,

Como no Rio de Janeiro ocorre com o carnaval, aqui também uma grande parte do Bumba-meboi se descaracterizou, por excesso ou exagero de sofisticação na indumentária, até por certa extravagância, fruto da ignorância de certos empresários ou mesmo sabedoria comercial. (CARNEIRO FILHO, 1993, p. 2).

Essa descaracterização, no entanto, segundo Alberico Carneiro Filho, não compromete a essência da brincadeira, pois

[...] o Auto ainda é reverenciado e preservado, para honra e glória da Cultura Popular que, a despeito de tudo e de todos não pode perder uma peça literária tão fortemente romanesca, dinâmica, móvel, fantástica, picaresca e burlesca, que é o Auto do Bumba-meboi, plena de comilança e comicidade, fartura e prodigalidade; abastança e generosidade; folgança do riso na praça; da alegria e da euforia do sangue transformado em vinho (cachaça) e da madeira do Boi transformada em pão (as comidas típicas nos largos e arraiais). (CARNEIRO FILHO, 1993, p. 2).

Ao contrário do passado, o Bumba Meu Boi tem um espaço reservado na mídia, posto que, agora, é, também, arte para se ver. Neste sentido, resgata uma manifestação em vias de extinção, até poucos anos atrás, e a expõe numa vitrine. É esta vitrine, à qual tem acesso a massa, que permite bancar os custos do Bumba Meu Boi.

Constata-se, então, a pertinência das observações feitas por Osvaldo Meira Trigueiro.

Segundo ele,

As manifestações populares (festas, danças, culinária, arte, artesanato, etc.) já não pertencem apenas aos seus protagonistas. As culturas tradicionais no mundo globalizado são também do interesse dos grupos midiáticos, de turismo, de entretenimento, das empresas de bebidas, de comidas e de tantas outras organizações sociais, culturais e econômicas. (TRIGUEIRO, 2011, p. 1).

Nesse sentido, segundo Osvaldo Trigueiro,

Temos como exemplo as festas populares juninas no Nordeste, especialmente em Campina Grande, na Paraíba, e Caruaru em Pernambuco; as Festas do Bumba-meu-boi em São Luiz (sic), no Maranhão; Boi-Bumbá na Amazônia, especialmente em Parintins, Peão Boiadeiro em Barretos no Estado de São Paulo, a renovada literatura de cordel com os temas atuais que se apropriam dos acontecimentos midiáticos como a invasão do Iraque, o atentado de 11 de setembro nos Estados Unidos da América, a arte popular e o artesanato, os restaurantes fast-food de comidas típicas e tantas outras manifestações culturais populares, que agregam valores da sociedade midiática de consumo para se adequarem às demandas do mercado global na venda de produtos culturais diferenciados. (TRIGUEIRO, 2011, p. 1).

É claro que isso irrita a tradição. Esta irritação tem como pano de fundo mesmo a dessacralização da Arte Popular assim como a dessacralização da própria Cultura Erudita. O mote é sempre adorniano: a descaracterização. Esquece-se que a Arte, reflexo que é de seu tempo, muda e, no mundo contemporâneo, muda velozmente. Por isso, as constantes alterações formais, alterações estas que, no entanto, acabaram fazendo o encontro das artes com a massa.

6 O AUTO DO BUMBA MEU BOI COMO ESPÉCIE DO GÊNERO DRAMÁTICO

O Auto do Bumba Meu Boi tem, até aqui, sido examinado, invariavelmente, como elemento da Cultura Popular. Ou, então, da Cultura de Massa, sendo objeto mais próprio de historiadores, sociólogos e antropólogos.

Considera-se, nesse último viés, o Bumba Meu Boi como uma apropriação do Capital Industrial que encontrou, nas demandas culturais das massas recém-despertadas, um mercado lucrativo.

No presente livro, muda-se o tratamento dado ao Auto do Bumba Meu Boi. Nele, tem-se como objeto o Auto do Bumba Meu Boi Maranhense, examinado em uma perspectiva literária, posto que nele, conforme Tácito Borralho,

[...] se constrói um espetáculo maiúsculo de canto e dança onde se teatraliza a importância da existência do objeto votivo (o boi) que deve ser visto e amado durante o período junino até que se complete o ciclo da brincadeira com os rituais da morte, caracterizando a entrega da promessa, com imolação da vítima, o que garantirá (como num ritual mítico da fertilidade) sua continuidade no próximo ano.

É assim que se faz entender o Teatro do boi: como teatro existente num ciclo temporal que implica na realização de um teatro dramático que se realiza com as ‘brincadas’ durante o ciclo da brincadeira.

Pelas suas características de encenação, estrutura de elenco, utilização de espaço, modelos de produção, conteúdo dramático e todas as prerrogativas pertinentes a esse tipo de espetáculo, poderia ser enquadrado na categoria de teatro popular. (BORRALHO, 2012, p. 42).

Tácito Borralho acentua sua convicção acerca da teatralidade do Auto do Bumba Meu Boi, dizendo ser

[...] indiscutível que na brincadeira do Boi se pode constar a presença marcante e contínua de duas formas de encenação teatral. E que se entenda aqui que toda a realização da brincadeira está prenhe de teatralidade e que se possa compreender a teatralidade como fenômeno cênico exclusivo do teatro, ‘aquilo que na representação ou no texto dramático é especificamente teatral’ (Pavis, 1999, p. 372). Essa noção pode ser reconhecida nos momentos mais visíveis do teatro na brincadeira do boi, tanto nas encenações de rituais como de comédias.

Em suma, o Teatro do Boi pode ser caracterizado sim como um teatro popular que contém em si momentos de um teatro primitivo que se realiza no tempo histórico presente como um pré-teatro. Sem incorrer num possível anacronismo, o Boi reelabora rituais (ritos de passagem) que vão do batismo (embora um arremedo de batismo cristão) à morte do Boi (encerramento da brincadeira). (BORRALHO, 2012, p. 45).

No Auto do Bumba Meu Boi, como destaca Sérgio Braga (2002, p. 374), tem-se a “[...] escolha do animal como signo que põe em evidência o pensamento mítico”. Isto se dá à medida que, diz Sergio Braga (2002, p. 380), referindo-se à Etienne

Somain, “[...] o mito é um tipo de discurso ideológico utilizado pelas sociedades humanas para a construção de uma linguagem de referência comum, cujos propósitos estão voltados para a re(criação) cultural”.

Desse modo, o Boi, como símbolo mítico, ritualizado pelos festejos de sua dança dramática, constitui um palco afetivo e, ao mesmo tempo, ideológico, que, pela potência de seu discurso, acaba se transformando em mais um valioso instrumento de reflexão a respeito do significado de suas representatividades fortemente acessíveis para o entendimento da vida social de onde emana.

Assim, conforme Oliveira, citado por Sérgio Braga (2002, p. 253), “[...] o bumba-meу-boi, antes de ser uma dança, é uma representação dramática, é uma farsa. Seu enredo expressa toda uma realidade socioeconômica e seu conteúdo musical, rítmico, coreográfico e indumentário constitui a marca de culturas diversas”.

Como representação dramática, tem-se, no Auto do Bumba Meu Boi, pessoas agindo e falando. Não obstante, utilizando-se uma expressão de Ronald Peacock (2010, p. 133-134), discorrendo sobre arte dramática e arte literária, a primeira é “[...] profundamente ligada à literatura, pois por um lado frequentemente incorpora a si uma expressão poética não menos intensa que do que a encontrada na forma lírica ou na épica [...]”

Justificado o exame dessa manifestação, tipicamente maranhense, em uma perspectiva eminentemente literária, resta dizer que, originalmente, o conceito de teatro está contemplado na complexidade dramática do Auto do Bumba Meu Boi. Este, como

a tragédia e a comédia, é uma forma incompleta de Literatura que não se contenta com ser somente Literatura, pois, para objetivar sua potencialidade, revelar plenamente seus valores, pede uma segunda operação artística: sua versão em espetáculo cênico, sua confrontação com um público vivo.

Massaud Moisés, analisando a questão com profundidade, diz que,

[...] a rigor, o Teatro participa das expressões literárias na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. [...] sabemos que uma peça somente alcança sua integral razão de ser ao transformar-se em espetáculo. [...] a conclusão é imediata: o Teatro caracteriza-se por sua ambiguidade, por um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça. (MOISÉS, 1995, p. 203).

Para Massaud Moisés,

[...] a análise das espécies dramáticas convergirá primordialmente para aspectos *literários* da peça, ou seja, *encarárá a peça enquanto texto*. Mas ocorre que a análise de tais aspectos literários atingirá determinado ponto, para além do qual já estaremos invadindo o plano da representação, ou seja, da peça encenada. (MOISÉS, 1995, p. 203).

Nessa perspectiva literária, tem-se, na manifestação do Auto do Bumba Meu Boi, como no texto dramático, a ação, cujo

cerne é o conflito no qual, conforme Renata Pallottini (1989, p. 11), “[...] duas posições antagônicas [...] serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos das personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, [e] acabarão fatalmente por produzir ação dramática [...]” que, no Auto do Bumba Meu Boi, começando com o desaparecimento de um touro, o mais bonito da fazenda, é impregnada não apenas pela fala das personagens, mas, também, através dos gestos e dos movimentos produzidos pelos atores em cena.

É a ação, então, que vai motivar o enredo do Auto do Bumba Meu Boi.

Renata Pallottini diz, a propósito da interligação ação e enredo, que

A *Ação* é um dos conceitos mais discutidos e analisados da história da dramaturgia. Numerosas teorias têm sido apresentadas sobre [...] [a ação] e livros inteiros escritos para definir essa ideia; não é fácil assenhorar-se da noção de ação dramática. Mas uma vez que se tenha claro esse conceito, uma vez que se consiga identificar a ação [...] ter-se-á caminhado muito no conhecimento da estrutura do drama. (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Para Massaud Moisés, o enredo constitui

[...] imitação de ações, ou seja, a ‘composição dos atos [que] deve apresentar começo, meio e fim, e porque é imitação de ações, deve mimar as ações que sejam unhas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal

que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo, o que, quer seja quer não seja, não altere esse todo. (MOISÉS, 1995, p. 174).

O enredo é desenvolvido por personagens que, para Massaud Moisés, são,

[...] no interior da prosa literária (conto, novela e romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador. (MOISÉS, 1995, p. 396).

No Auto do Bumba Meu Boi existem muitos personagens. Eles variam bastante entre os diferentes grupos, com os principais sendo os seguintes:

O **Amo** (FIG 5), que representa o papel do dono da fazenda. Nesta condição, é ele quem comanda o grupo o que faz com auxílio de um apito e um maracá (maracá do amo) sendo o cantador das toadas principais.

Como o responsável por tirar o canto, é o amo quem dá início ao festejo, Ele é, então, o dono da festa. Personificando o senhor de engenho, o latifundiário, o criador e o coronel, o amo veste a roupa mais garrida e luxuosa, coberta por um manto bordado que o torna o rei do sertão;

Figura 5 – O Amo como representação do dono da fazenda



Fonte: Arquivo pessoal de Iran de Jesus Rodrigues dos Passos

Pai Chico ou Mateus (FIG. 6) é empregado da fazenda, ou forasteiro, dependendo do grupo. Personagem histriônica é apresentado como herói transgressor. Veste roupas velhas, geralmente pretas, calça e paletó, leva espingarda de pau e patrona a tiracolo. A seu cargo fica a parte humorística da apresentação. Rouba ou mata o boi para atender o desejo de Mãe Catirina.

O papel desempenhado por essa personagem varia de grupo para grupo, mas, na maioria das vezes, é o palhaço e o vilão da história e, nesta condição, faz cenas de morrer de rir, como a do interrogatório a que é submetido pelo Amo, na qual o Curador canta:

Quem matou este boi, boi de fama, boi de peso,
Eh, Pai Francisco, foi tu!
Amo, cheire a boca do boi e Chico, tu cheira o cu.
Ao que Chico reage, dizendo:
Se alguém me conheceu já se viu que tu não foi.
Não sou home pra essas coisa de cheirá um cu de
boi.

Examinando-se a movimentação de Pai Chico, constata-se que o Auto do Bumba Meu Boi insere-se na modalidade de obras que Mikhail Bakhtin (1999) chama de **obras cômicas verbais**, cujas características encontram-se na concepção carnavalesca do mundo, e que utiliza amplamente esta linguagem. A personagem em referência, de forma bem-humorada, age de forma contrária ao que se espera dele;

Figura 6 – Pai Francisco em cena do Auto do Bumba Meu Boi



Fonte: [Fonte: http://projetopalcodasletras.blogspot.com.br/](http://projetopalcodasletras.blogspot.com.br/)

Mãe Catirina ou Catirina (FIG. 7) é uma negra, muito desinibida que, em alguns bumbas, é a mulher de Mateus. É o pivô da questão tema. O processo de carnavalesco a que se refere Mikhail Bakhtin faz com que, no Auto do Bumba Meu Boi, o papel dela seja representado por um homem vestido de mulher. Casada com pai Chico, ela, grávida, deseja comer a língua do boi. Coloca enchimento na barriga para parecer que está gestante;

Figura 7 – A gravidez de Catirina como elemento das ações no Auto do Bumba Meu Boi



Fonte: <http://blogdalenita.com.br/tag/bumba-meu-boi/>

O Boi (FIG. 8) é a principal figura. Consiste em uma armação de madeira com a forma de touro, coberta de veludo bordado. Prende-se à armação uma saia de tecido colorido. Para dar vida ao Boi, fazê-lo dançar, investir contra a roda de assistentes, coloca-se um homem debaixo dele.

A pessoa que fica dentro e conduz o boi é chamada **Miolo do boi**. Ela é dotada de uma resistência física excepcional.

Tácito Borralho entende que o **Miolo**, embora dotado de excepcional energia, não constitui propriamente uma personagem.

Assim, ele diz que,

No teatro do Boi, o brincante/animador-dançarino do boneco Boi, o Miolo, tem logicamente energia própria, vida racional, mas não é ele a personagem. Já o Boi, o elemento animado não tem vida nem existência real mas é sim a personagem durante todo o tempo. Isto permite entender que no teatro de animação que se realiza na brincadeira, o Miolo atua e se expressa com outra imagem. Segundo Amaral (2005, p. 21), ‘transfere energia. Sua imagem não está na cena. O boneco neutraliza a presença do ator (brincante), como se o eliminasse’.

Em verdade, no Teatro do Boi, essa neutralização transita com uma certa duplicidade durante todo o espetáculo. O público jamais duvida de que o boi é um objeto que está sendo animado por um sujeito às vezes bem oculto, mas não esboça surpresa, nem demonstra sinais de desencantamento quando o Miolo se mostra durante a função levantando o boi acima de sua cabeça, fazendo-o mover-se como flutuasse ou como se sua figura fosse projetada por um alongamento descomunal de suas pernas. Boi e Miolo se confundem ao ponto do público aceitá-lo como um ser duplo. Sabe-se que o Miolo está ali, visível ou não, mas o elemento focal é o Boi. O Miolo agora se esconde e se revela como um brincante. Não como ator. Não transgride assim nenhuma regra do teatro nem da brincadeira. (BORRALHO, 2002, p. 130).

A energia descomunal do **Miolo do Boi** lhe permite anoitecer brincando e amanhecer lérido e fagueiro, com coreografia própria e variada. Exprime, com gestos de animal inerte, inalterável, o sofrimento de bicho mal ferido, a alegria da recuperação da saúde ou a humildade de pedinte que aborda os circundantes urrando manso, à espera que lhe enfiem pela boca uma cedulazinha aceitável;

Figura 8 – O Boi em cena do Auto do Bumba Meu Boi



Fonte:http://www.feriasnoceara.com.br/apresentacoes_culturais-dragao-do-mar/

Vaqueiros (FIG. 9), também conhecidos por rajados, são empregados do Amo. Usam calças estreitas, pouco abaixo dos joelhos, deixando ver as pernas das ceroulas brancas, blusas frouxas e mangas compridas, de seda laquê, quase

sempre em cores fortes, os mesmos chapéus do Amo, variando a suntuosidade conforme a hierarquia, considerando-se que, em alguns bois, existe o primeiro vaqueiro, a quem o fazendeiro delega a responsabilidade de encontrar Pai Chico e o boi sumido, e seus ajudantes que também são chamados vaqueiros. Nos bois de zabumba são chamados caboclos de fita.

As matrizes expressivas dessas personagens baseiam-se na observação do vaqueiro-capataz de fazenda de gado, como o peão mais qualificado que gerencia toda a propriedade e na posição do vaqueiro comum, o peão de gado que trabalha no tratamento geral com a malhada;

Figura 9 – Os vaqueiros do Auto do Bumba Meu Boi



Fonte:<http://www.sarandeiros.com.br/?p=1241>

Os **índios**, **índias** e **caboclos** têm a missão de localizar e prender Pai Chico. Os dois primeiros, na apresentação do Auto do Bumba Meu Boi, proporcionam um belo efeito visual, devido à beleza de suas roupas e da coreografia que realizam.

A propósito, na Modernidade, o belo efeito visual contempla, também, os aspectos físicos dos índios e índias.

Essa beleza, notadamente a da índia (FIG. 10) do Auto do Bumba Meu Boi tem sido objeto de dialetização em muitos estudos acadêmicos à medida que a estética, seja a das índias, seja a dos índios, está, o mais das vezes, relacionada a uma exigência da indústria do turismo, além da indústria do sexo.

**Figura 10 – A beleza das índias na representação
do Auto do Bumba Meu Boi**



Fonte: Arquivo do Auto do Bumba Meu Boi Pirilampo

O destaque dado ultimamente à presença da mulher constitui um avanço.

Nesse sentido, Lady Selma Ferreira Albernaz diz que

Até a década de 1970, o folguedo era representado, de certa forma, naturalizando a sua classificação, como ‘eminente mente masculino’, (PRADO, 1977), em decorrência da presença majoritária de homens. *‘Rapaziada’ – essa é uma forma tradicional de denominar o grupo do boi e que, ainda hoje, aparece em diversas toadas do bumba, refletindo o caráter de masculinidade que revestia o conjunto* (Carvalho, 1996:63). (ALBERNAZ, 2007, p. 15).

Conforme Lady Selma Ferreira Albernaz,

As posições das mulheres eram referidas, mas principalmente como espelho da presença dos homens, sendo colocadas como *naturalmente* acompanhando os homens durante as apresentações da ‘brincadeira’, bem como nos espaços privados de produção do folguedo, tais como: confecção, guarda e preservação das indumentárias, e na produção de alimentos em algumas festas. Os estudiosos inspiravam-se nos códigos de gênero da sua própria classe social para analisar a participação das mulheres nos grupos de boi. (ALBERNAZ, 2007, p. 15).

Lady Selma Ferreira Albernaz considera que a beleza das índias é que tem determinado o aumento do número delas nas brincadeiras, sendo que

A representação mais destacada sobre as índias nos bois de orquestra e dos outros sotaques não é muito esperançoso para transformações de gênero, posto que elas são vistas principalmente pela função decorativa de embelezar os grupos de boi. São utilizadas muitas caboclas bonitas para se apresentarem no papel de índia, realçando, por conseguinte, a grossura da coxa e dando maiorrealismo à fantasia. (ALBERNAZ, 2007, p. 15).

Assim, no Auto do Bumba Meu Boi, os imensos poderes do sexo se colocam a favor de fins distintos, todos relacionados com a transformação dele em mercadoria, como vem ocorrendo nas manifestações populares país a fora, sendo necessário, então, colocá-lo ao gosto do freguês.

Essa situação faz o rito ceder lugar a uma forte tendência de apelo sexual anunciando perspectivas diferentes: enquanto, por um lado, a sexualidade é mostrada, comentada, discutida, ou seja, parece haver uma maior liberdade para tratar do assunto; por outro lado, a exposição permanente de apelos eróticos tende a neutralizar a sexualidade, manipulando-a a ponto de impor padrões quando da escolha das índias.

Essa característica presente no Auto do Bumba Meu Boi decorre do fato de que a manifestação é alvo de ações governamentais de política cultural e de desenvolvimento do turismo.

Essas ações governamentais propiciaram maior circulação e visibilidade do Teatro do Boi. Elas, no entanto, conforme Lady Selma Ferreira Albernaz (s. d. p. 2), sedimentam “[...] um

processo de substituição de conteúdos da cultura de afirmação de identidade maranhense, em favor de conteúdos nos quais o corpo assume sentidos apelativos”;

A **Burrinha** aparece em alguns grupos de Bumba Meu Boi. Trata-se de um cavalinho ou burro pequeno, com um furo no centro por onde entra o brincante. A Burrinha fica pendurada nos ombros do brincante por tiras similares a um suspensório. A função simbólica dela é acompanhar, proteger e tocar o boi;

O **Cazumbá** (FIG. 11) é um personagem divertido, às vezes assustador, que usa batas coloridas e máscaras de formato e temática muito variados.

A função simbólica dele é, no cumprimento do seu papel imaginário de totem protetor, a de mensageiro e defensor da floresta. Aceito na brincadeira, ele chega em grupo, à frente do conjunto, aos locais de apresentação do Auto do Bumba Meu Boi e procede, com sua maneira de dançar, à abertura do espaço onde será feita a roda para apresentação da boiada. Não são todos os grupos de Bumba Meu Boi que possuem cazumbás.

Figura 11 – O medonho Cazumbá na representação do Auto do Bumba Meu Boi



Fonte: Arquivo do Auto do Bumba Meu Boi Pirilampo

Outra personagem muito comum no Auto do Bumba Meu Boi é o **Doutor Médico**, caricatura arremedada de veterinário, que é chamado para ressuscitar o Boi morto, mas o máximo que consegue, ao proferir diagnósticos esdrúxulos e incríveis receitas, é fazer com que o bicho mexa o rabo. É obrigado a chamar o pajé da aldeia para cumprir a tarefa, este sim, o verdadeiro conhecedor do caso.

A ridicularização a que se submete o médico aproxima o Auto do Bumba Meu Boi da Literatura Clássica, seja a da Idade Antiga, seja a da Idade Moderna. Neste sentido, o médico e alguns aspectos da arte da Medicina constituem um tema cômico que está presente, por exemplo, em todos os períodos da Literatura Grega, a começar pela *Ilíada*.

Segundo Vladimir Propp,

O doutor juntamente com Arlequim e Pantalone era uma das figuras permanentes na *Commedia dell'arte* italiana. Os pacientes ignorantes daqueles tempos enxergavam apenas os procedimentos e os atos exteriores do médico, mas não viam e não entendiam o sentido deles, não acreditavam nele. (PROPP, 1992, p. 83).

Segundo ainda Vladimir Propp,

No drama popular *O tzar Maksimilian* o médico apresenta-se aos espectadores da seguinte maneira:

[...]

Eu curo com arte,

Dos mortos o sangue tiro [...]

Arranco os dentes, escarafuncho os olhos,

Mando para o outro mundo [...]

Esse médico trata os velhos com pancadas,
prescreve-lhes uma alimentação com base em
estrume etc. (PROPP, 1992, p. 83).

Também o **Padre** está presente na manifestação. Aparece com a violência de um ajuste de contas. Surge, em algumas versões, para acabar com a confusão ou ajudar a ressuscitar o boi, através de suas orações, mas sua atuação é um vexame, sendo, por isso, depreciado na ação dramática.

O Auto do Bumba Meu Boi tem como espaço dramático uma fazenda localizada no interior do país. Mas há também os significados tidos como translatos. Nesta perspectiva, a fazenda, como lugar em que se dão as ações da manifestação, é também o “espaço social”, tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas.

Na fazenda como espaço social, na versão de César Teixeira, em que o boi é protagonista da narrativa dramática, observa-se a presença das relações sociais entendidas como sinônimo de regional e temporal já que elas refletem a tensão dialética dominador/dominado, comum, desde sempre, nas regiões interioranas do Brasil.

Concretamente, no entanto, na Modernidade, em se tratando de espaço, o que se tem é o simulacro de uma fazenda. Considerando-se que o Auto do Bumba Meu Boi é, mais do que nunca, arte para se vê, a forma espetacular dele exige grandes espaços, via de regra, os arraiais juninos (FIG. 12).

Figura 12 – Os arraiais como lugar da fazenda na apresentação do Auto do Bumba Meu Boi



Fonte: Arquivo de Iran de Jesus Rodrigues dos Passos

São, então, nesses espaços que se revelam a dramaticidade e a rigidez das relações hierarquizadas: o amo, dono da fazenda, constata o desaparecimento do boi mais bonito de sua propriedade. Pai Francisco, empregado, é apontado como o responsável pelo desaparecimento do animal. A personagem mata o bicho para

satisfazer o desejo de sua esposa, Mãe Catirina, que, grávida, queria comer a língua de um boi.

O amo toma, então, a iniciativa de chamar os vaqueiros e depois os índios que vivem em torno da fazenda para procurá-lo. Pai Francisco e sua esposa passam a ser perseguidos por todos os habitantes da fazenda. Porém, vaqueiros e índios retornam malsucedidos.

Após uma série de peripécias ritualizadas ao som de toadas, Nego Chico é encontrado e, ameaçado, confessa o crime, revelando o motivo de tal feito. Piedoso, por se tratar de um desejo de grávida, o fazendeiro faz um trato com Nego Chico: se o boi ressuscitar, ele será perdoado. São convocados doutores, padres e feiticeiros, que acabam ressuscitando o animal. A felicidade toma conta do espaço em que se dão as ações, tem início uma grande festa, com Pai Francisco, até então o vilão da história, sendo perdoado.

Na festa, dança-se até o esgotamento, rodopia-se até a vertigem. Tem-se nela, a passagem do Eu para o Nós; do indivíduo para o coletivo. A festa é, no Auto do Bumba Meu Boi, mais que uma explosão de alegria. A dança é quase uma forma de oração, servindo como elo entre o sagrado e o profano, posto que, segundo L. M. Sousa (1986, p. 29), “[...] na esfera divina não existe Deus sem o Diabo; no mundo da natureza, não existe Paraíso Terrestre sem Inferno; entre os homens, alternam-se virtude e pecado”.

O Auto do Bumba Meu Boi, examinado em uma perspectiva temporal, privilegia o tempo linear.

Observa-se, na manifestação, que o tempo, o espaço e os personagens são apresentados de maneira lógica e as ações desenvolvem-se cronologicamente.

Assim, observa-se o começo, o meio e o fim da narrativa.

Quando se diz “privilegia”, considera-se que as ações se dão em um tempo com diversas perspectivas.

Assim, tem-se, também, no Auto do Bumba Meu Boi, o tempo psicológico, como se observa no excerto:

Na madrugada, antes do sol de fora, Chico selou o cavalo e, cabeça descoberta, partiu a galope em direção à casa-grande! A certa altura parou e buscou uma forma de contar o ocorrido a seu amo.

- Patrão, Boi Barroso entrou no paul, enterrou na lama e morreu.

Insatisfeito, tornou a partir a galope. Parou de novo:

- Patrão, Boi Barroso pastava quando, de uma capoeira, saiu uma cascavel e mordeu Boi Barroso. O bicho babou, escumou e morreu. Outra vez não gostou. Apertou as esporas e recomeçou a corrida em direção à casa-grande, cada vez mais perto. Voltou a parar:

- Patrão, Boi Barroso passava pela mata quando um ipê, sacudido pelo vento, quebrou e caiu em cima dele. Boi Barroso morreu. Novamente tolice. Recomeçou o galope e avistou a fazenda. Chegou e apeou:

- Meu amo, Catirina estava com desejo de comer língua de Boi Barroso. Atirei no boi, cortei a língua e dei para ela comer. Aqui estou eu esperando sua palavra e seu castigo.

Discorrendo acerca dos tempos da narrativa, Vitor Manoel Aguiar e Silva diz que

O tempo da diegese comporta um tempo objectivo, um ‘tempo público’, delimitado e caracterizado por indicações estritamente cronológicas atinentes ao calendário do ano civil – anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas –, por informações ligadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites -, por dados concernentes a uma determinada época histórica, etc.
(SILVA, 1982, p. 745-747).

Considerando-se a perspectiva do teórico, tem-se, no Auto do Bumba Meu Boi, o tempo cronológico, pois fica evidente, nele, a sucessão natural dos acontecimentos. Vitor Manoel Aguiar e Silva considera, no entanto, a existência de outros tempos, como o psicológico, como se viu, presente no Auto do Bumba Meu Boi, revelando o revestimento moderno da manifestação. Assim, diz que

A diegese comporta, todavia, outro tempo, mais fluido e mais complexo — o tempo subjectivo, o tempo vivencial das personagens, aquele tempo que Bergson designou por *durée* e Virgínia Woolf por *time in mind*. Esta temporalidade, refractária à linearidade cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário, é entreteceda num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projecta no futuro, ora pára e se esvazia. Este ‘tempo politemporal’, diferente mas não dissociado do tempo objectivo e do tempo histórico — uma determinada vivência privada e íntima do tempo, exprime ou

reflecte, em parte, uma determinada problemática do tempo histórico, do tempo ‘público’ —, caracteriza particularmente a diegese do chamado ‘romance psicológico moderno’; isto é, um romance contemporâneo e posterior às análises de Bergson sobre o fluxo ininterrupto do tempo psicológico, de William James sobre o ‘fluxo de consciência’, de Freud e outros psicanalistas sobre o inconsciente. (SILVA, 1982, p. 745-747).

Quanto às etapas de apresentação do Auto do Bumba Meu Boi, elas começam com os ensaios que, no Maranhão, via de regra, são iniciados logo após o carnaval, mais precisamente no sábado de aleluia, estendendo-se até o mês de junho quando se dão os momentos maiores da manifestação quais sejam: o batismo, o período junino e a morte do protagonista.

Esses momentos transformam o Bumba Meu Boi do Maranhão, antes de tudo, em uma grande celebração na qual se confundem fé, festa e arte, numa mistura de devoção, crenças, mitos, alegria, cores, dança, música, teatro e artesanato, entre outros elementos.

Esse processo evolutivo é descrito por Antônio José Faro

Para ele,

Parece não haver dúvidas de que as danças folclóricas nasceram, em princípio, de danças religiosas que pouco a pouco foram sendo liberadas pelos sacerdotes de um culto para que as celebrações [...] passassem a ser realizadas em praças públicas e não mais dentro dos templos. Ao

mesmo tempo, todo o povo passou a participar de ritos que antes só eram permitidos aos iniciados dentro dos grandes templos. [...] Ao passarem do domínio dos sacerdotes para o domínio do povo, as manifestações religiosas transformaram-se em manifestações populares. Assim, com o passar dos anos, a ligação com os deuses foi ficando cada vez mais longínqua, e danças que nasceram religiosas foram paulatinamente se transformando em folclóricas. (FARO, 1986, p. 14).

Há que se ressaltar que a música, chamada de toada, sendo um elemento fundamental no Bumba Meu Boi, é cantada, como na poesia coral do drama grego, normalmente, de forma coletiva, acompanhada de matracas, pandeiros, tambores e zabumbas, embora se encontrem, em raros casos, instrumentos mais sofisticados, como trombones e clarinetas.

O sincretismo justifica o batismo (FIG. 13) dos bois com os protagonistas recebendo, nele, licença do santo protetor para as apresentações.

É a partir desse ritual que se têm as exibições públicas, que se estendem até o mês de julho, coroadas por dois grandes encontros, em São Luís, de grupos de Bumba Meu Boi: a alvorada na Capela de São Pedro, na Madre Deus, no dia 29 de junho, e o desfile, no dia 30 de junho, na Avenida São Marçal, no João Paulo, bairros da capital maranhense.

**Figura 13 – o Batismo do Boi como elemento da
sacralidade do Bumba Meu Boi**



Fonte: Arquivo do Auto do Bumba Meu Boi Pirilampo

A apresentação do Auto do Bumba Meu Boi, sendo orientada pelas toadas, começa com a toada denominada **guarnecer** que prepara o grupo para a entrada. Segue-se com **Lá vai** que é o aviso de que o boi está chegando para se apresentar; **o boa noite; o chegou ou licença**, quando o Boi pede permissão para dançar; a **saudação**, uma espécie de louvação ao Boi, ao contratante da apresentação e à assistência; a **encenação do auto**; **o urrou**, momento em que o Boi ressuscita; e a **despedida**, marcando o final da apresentação com as toadas tendo como temas, normalmente, sentimentos de adeus e de saudade que o Boi deixa e leva ao se afastar, cantando e sempre prometendo voltar.

Atualmente, algumas dessas etapas são suprimidas, inclusive a apresentação do auto.

Na saudação, são cantadas toadas de tema livre que podem abordar sentimentos, elogios a pessoas consideradas pelo grupo, ecologia, questões sociais e assuntos da atualidade, como crise na economia ou na política.

Esse aspecto caracteriza o Bumba Meu Boi como uma revista, na qual são tratados, muitas vezes de forma jocosa, fatos atuais.

Essas toadas, o mais das vezes, apresentam um encanto tão singular que saem dos terreiros em direção aos meios midiáticos, seja nas vozes dos próprios cantadores dos bois, seja nas vozes de grandes nomes da música popular brasileira, caso da cantora Maria Bethânia.

Ilustram bem essa situação, as toadas a seguir **Urrou do boi**, que também é o Hino Folclórico do Maranhão, de autoria do cantador Coxinho, **Bela Mocidade**, gravada por Maria Bethânia, de autoria de Donato Alves e Francisco Naiva, e **Esqueça**, de Oberdã e José Raimundo Gonçalves, ligados aos bois de Pindaré, Axixá e Pirilampo, respectivamente.

Urrou do boi

Lá vem meu boi urrando,
subindo o vaquejador,
deu um urro na porteira,
meu vaqueiro se espantou,

o gado da fazenda
comigo se levantou.

Urrou, urrou, urrou, urrou
meu novilho brasileiro
que a natureza criou

Boa noite meu povo
Que vieram aqui me ver
Com essa brincadeira
Trazendo grande prazer

Salve grandes e pequenos
Este é meu dever
Saí pra cantar boi bonito pro povo ver

São João mandou
Que é pra mim fazer
Que é de minha obrigação
Eu amostrar meu saber

Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro

que a natureza criou
Viva Jesus de Nazaré
E a Virgem da Conceição
Viva o Boi de Pindaré
Com todo seu batalhão
São Pedro e São Marçal
E meu senhor São João

Viva as armadas de guerra
Viva o chefe da nação
Viva a estrela do dia
São Cosme e São Damião

Urrou, urrou, urrou, urrou meu novilho
brasileiro que a natureza criou

BELA MOCIDADE

Quando eu me lembro,
Da minha bela mocidade.
Eu tinha tudo a vontade,
Brincando no boi de Axixá.
Eu ficava com você,
Naquela praia ensolarada,
E a tua pele bronzeada,
Eu começava a contemplar.

Mas é que o vento buliçoso balançava
teus cabelos,
E eu ficava com ciúme do perfume ele
tirar.
Mas quando o banzeiro quebrava,
Teu lindo rosto molhava,
E a gente se rolava na areia do mar.

Morena veja como é tão bonito
Quando a lua vem surgindo
E começa a clarear o mar
É quando eu me lembro
Dos tempos passados

Eu era o seu namorado
E vivia a contemplar
Naquela praia tão linda
Noite e dia a clarear,
O vento soprava forte
Querendo o teu lindo cabelo açoitar.

Naquela praia tão linda
Noite e dia a clarear,
O vento soprava forte
Querendo o teu lindo cabelo açoitar.

Mas é que o vento buliçoso balançava
teus cabelos,
E eu ficava com ciúme do perfume ele
tirar.

Mas quando o banzeiro quebrava,
Teu lindo rosto molhava,
E a gente se rolava na areia do mar.

ESQUEÇA

Esqueça aqueles momentos
Felizes que você me deu
Esqueça aquele juramento
Que fizemos só você e eu,
Esqueça a noite, a madrugada
E a lua que já se perdeu.

Esqueça que você amou
Esqueça esse amor que foi meu
Esqueça que já me deixou
Esqueça que não me esqueceu

Esqueça essa felicidade
Que um dia fiz você viver
Mas não esqueça de dizer amor
Como é que eu faço
Pra lhe esquecer

No primeiro texto, **Urrou do boi**, do cantador Coxinho, observa-se a preocupação dele com a afirmação do boi. Pretende atingir o universal por meio do individual à medida que o Boi que urra não é qualquer um, mas o dele, o Boi de Pindaré. Também

evidencia o papel do toador, ser inspirado, cuja música impõe-se como um dever.

Um aspecto considerável na toada é a oralização da linguagem com “tropeços” na norma gramatical. Esta oralização constitui, na toada, um encontro com o lugar de origem do auto, o meio rural, e com o público a quem ela se dirige: o povo.

No que diz respeito à toada **Bela mocidade**, cujo núcleo temático é a expressão do sentimento amoroso, Ana Silvina Ferreira Fonseca, adotando uma perspectiva barthesiana, dividiu-a em duas lexias, com a primeira sendo formada pela estrofe inicial e a segunda pelas demais estrofes.

Ana Silvina Ferreira Fonseca entende que

Na primeira *lexia* o autor se retrata na *bela mocidade*, aliás, conjunto de significantes de alta expressividade. Portanto, ele fotografa o ambiente, rincão de origem, Axixá. É a mocidade com seus lances sexuais e a lembrança da mulher que possibilitam o ‘eu’ lírico ancorar a imagem do passado no tempo presente. Num conjunto expressivo de visualidade ligada à sonoridade presente e à visualidade num elo de sonoridade passada, aliás, eixo de inversão espaço-temporal. Observa-se, pois, o *código cronológico* e o *código simbólico*.

A segunda continua com o *código simbólico*, pois o cantador expressa claramente seu ciúme, o que revela o seu ‘eu’. Vê-se também o *código das ações*, pois a amada, estando a se bronzear, gera o motivo para que depois o amante ficasse com ciúme. E, finalmente, realça-se o *código sêmico*, pois são colocadas em cena as características dos dois personagens.

Na terceira estrofe percebe-se um elemento natural que se comporta como amante da mulher cantada:

o vento buliçoso. Este também causa ciúme no torador, portanto está-se diante do *código simbólico*.

E na última estrofe tem-se uma confissão de conteúdo sexual, pois há uma expressão clara do simbolismo psicológico da revelação do *eu* do compositor. Os dois amantes faziam o ato sexual. Continua assim o *código simbólico*. (FONSECA, s.d. p.8-9).

Já na toada **Esqueça**, também se observa que a música constitui uma perfeita combinação com a poesia. Observando-se a letra dela, constata-se logo que o tema da canção é a súplica amorosa, aproximando-a das cantigas medievais, notadamente das cantigas de amor, originárias da França, onde um eu-lírico é masculino e também sofredor.

Nela, o poeta, dirige-se à amada pedindo-lhe que esqueça os momentos de felicidade, as juras de amor. Estes sentimentos repetem-se ao longo do poema, pelo uso das mesmas palavras, em uma espécie de paralelismo, próprio da Lírica Trovadoresca.

No plano linguístico, esse sentimento, expresso em três estrofes, a primeira com seis versos, e as duas últimas com quatro e cinco, respectivamente, é intensificado graças ao recurso da anáfora, presente em, praticamente, todas as linhas do poema por intermédio do verbo esquecer.

Embora o poeta intensifique o pedido no sentido de que a amada o esqueça, o que dá um caráter dramático à composição, não é este o desejo do eu-lírico. Demonstra isto o recurso à antítese presente no último verso da segunda estrofe: “esqueça que não me esqueceu”.

Na toada, a originalidade, reclamada pelos puristas no processo de apropriação da Cultura Popular pela Cultura de Massa, é evidente. Observa-se no texto da música “Esqueça” que o poeta não perdeu, então, as suas raízes.

Conclui-se, a partir do exame das toadas acima, que elas ocupam um papel relevante no universo do Bumba Meu Boi. Discutem os problemas do homem, seja o homem maranhense, seja o homem brasileiro, seja o universal.

Assim, nelas, os problemas expressos não se caracterizam pelo localismo, mas, fundamentalmente, pelo universalismo, como as dores provocadas pelo sentimento amoroso, observadas nas toadas **Bela mocidade** e **Esqueça**.

As toadas, assim, trazem em si uma grande expressão simbólica que se torna importante para a própria história do Boi, pois aumenta-lhe o valor cultural, assim como lhe dá elevado poder de ligação entre a informação e a comunicação.

No Auto do Bumba Meu Boi, cada forma artística individual se revela a esse público por meio de uma comunicação coletiva, juntamente com outras formas, com o objetivo de cada variedade artística individual sendo alcançado pelo entendimento mútuo e pela cooperação inteligível de todas as variedades artísticas.

Claro fica, então, que o Auto do Bumba Meu Boi, como arte coletiva, atua com vistas a esgarçar as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas. Cada uma delas contém as outras e por elas é contida.

7 CONCLUSÃO

O Auto do Bumba Meu Boi, como representação do Teatro Popular Maranhense, constitui manifestação expressiva e importante no cenário cultural, seja o maranhense, seja o brasileiro. Com suas raízes nas manifestações religiosas da Idade Clássica, ou até mesmo de tempos imemoriais, considerando-se que a origem do teatro pode estar nas sociedades primitivas, passando pela Idade Média, chegando ao Brasil com os colonizadores, o Auto do Bumba Meu Boi garante, inegavelmente, o espaço da Literatura na Cultura Popular Maranhense.

Tem-se nele, no plano artístico, só poesia, nos sentidos que Aristóteles dá ao termo, como imitação, representação, fantasia, imaginação e elaboração de outras realidades.

Assim, o Auto do Bumba Meu Boi canta e conta o amor e a saudade da morena, tal como faziam as Cantigas de Amor e de Amigo da Idade Média, canta e conta o amor e a saudade do cantador, o desejo de Catirina, as artimanhas de Pai Francisco, a saudade de quem vai e a lembrança de quem fica.

No Auto do Bumba Meu Boi, embora mantidos os aspectos da lenda original, diferença é palavra dominante.

Dentro desse espírito, a dramaticidade do Auto do Bumba Meu Boi deixa-se impregnar pela alegria contagiante que emana de seus bailantes, pelo brilho e bom gosto da fantasia, pelo impacto

das cores nela predominantes e pela simbiose de ritmos, tudo junto, fazendo com que quem assiste à representação dificilmente resista ao encanto da junção Tradição/Modernidade que configura um casamento perfeito, casamento este que a Modernidade vai chamar de hibridismo, com o Teatro do Boi estando inserido, portanto, neste complexo cultural.

No que diz respeito à junção Tradição/Modernidade, importa considerar que a metamorfose enriquecida impediu, no Maranhão, a “morte” do Auto do Bumba Meu Boi. Em vez disto, ela fez com que a representação saísse do isolamento, fatal a qualquer manifestação artística.

Examinando-se o lugar Literatura na Cultura, de um modo geral, entende-se que Literatura e Cultura podem ser compreendidas como espaços de criação e, portanto, de re-significação.

Essa simbiose decorre do fato de ser praticamente impossível não perceber as relações que se estabelecem entre elas à medida que a última não configura uma disciplina, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade.

Serve como exemplo dessa assertiva, o objeto do presente livro: o Auto do Bumba Meu Boi. Ele é, para muitos, uma manifestação da Cultura Popular Maranhense. É, no entanto, também Literatura. Mesmo que, como Literatura, constitua uma especialidade verídica e fundamental, fazendo-se acompanhar do adjetivo folclórico.

Assim, o Auto do Bumba Meu Boi está presente na Cultura Popular, nela se apresentando sob a forma de poemas, lendas, contos, canções, provérbios, crônicas e poesias. Isto sem contar as descrições de jogos, danças, desenhos e pinturas.

A confusão acerca da espécie Auto do Bumba Meu Boi como Literatura com o Folclore talvez se dê porque, juntos, ambos representam símbolos, linguagens e falas vivas. Juntos eles permitem um maior contato e comunhão entre o povo através de suas curiosas histórias. Na visão geral, o Folclore é a cultura dos meios populares, das camadas baixas da população, onde a forma mais acessível para se transmitir conhecimentos e técnicas é a língua oral.

Nessa visão geral, distingue-se, portanto, da Literatura, classificada como a cultura dos meios elevados, dos letrados e dos cultos. Daí, a diferença entre a Literatura Popular e a Literatura Erudita, que passaram a ser apresentadas de formas diferentes.

Embora essa irredutibilidade imponha uma forte contradição entre o Folclore e a Literatura, ambos tendem a se encontrar de mãos dadas, como se observa no Auto do Bumba Meu Boi. De um lado tem-se uma expressão das condições típicas, envolvendo o estilo de vida. Do outro, uma forma de expressão da história contemporânea do povo através de uma ideologia pré-estabelecida. Segue-se, deste modo, um trabalho profundo de compreensão do homem em função de seus valores.

Assim sendo, apesar de distintos, como quer a visão geral, a Literatura e o Folclore andam juntos em suas diferentes

vertentes, sim. Os limites entre eles, no entanto, com o tempo, estão se tornando menos rígidos porque a Literatura apresenta-se como uma fonte inesgotável de revelação e apresentação da Cultura Popular.

Essa concepção, antes apresentada, no entanto, tem passado ao largo dos estudos que têm como objeto o Bumba Meu Boi. Neles, tem sido comum a adoção tão somente do viés cultural, ficando a impressão de que o fenômeno não constitui Literatura. Não se observa neles, nesses estudos, então, o diálogo Literatura e Cultura.

Tal postura constitui um equívoco, uma vez que esse diálogo, hoje, dá-se de uma forma tão acentuada que muitos estudiosos já consideram uma mudança paradigmática: o deslocamento dos estudos literários para o âmbito da Cultura.

Nessa perspectiva, a ciência social penetra na Literatura e esta atravessa a ciência social.

Assim, ampliam-se os limites fenomenológicos dos Estudos Literários, que passam a dialogar mais com a História, a Antropologia, a Sociologia e a Política. Articulam-se, então, os discursos da Teoria da Literatura, da História, da Semiologia, da Antropologia e da Psicanálise, construindo-se pontes teóricas entre fato e ficção, entre ficção e teoria.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade (1957). In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida, São Paulo: 34, 2003.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no Bumba Meu Boi do Maranhão. In: **26ª. Reunião Brasileira de Antropologia**, 01-04 junho, 2007, Porto Seguro, Bahia, Brasil. Disponível em:<agreste.blogspot.com/2007/.../26-reunio-brasileira-de-antropologia.htm>. Acesso em: 12 de jun. 2012.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 1975. (Série Bom Livro).

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, s.d.

ANTONIO CÂNDIDO. **Textos de intervenção**. (introdução, apresentação e notas de Vinícius Dantas). São Paulo: 34/Duas Cidades, 2002.

ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros literários. In: SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de teoria literária**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARAÚJO, Maria do Socorro. **Tu cantas! Eu cantos**. São Luís: SIOGE, 1986.

ARAÚJO, Samuel. Texto de encarte do cd **Cavalo Marinho da Paraíba**. Lisboa: Tradison, 1998 (Coleção dos Sonss). v. 12.

AZEVEDO NETO, Américo. **Festa, fogos, fogueira e fé**. São Luís: s. n. 2011.

_____. **Bumba Meu Boi no Maranhão**. 2. ed. São Luís: ALUMAR, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. / Mikhail Bakhtin: tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Estética da Criação Verbal**. 3. ed. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALDANI, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. Literatura e cultura orais: as origens da narrativa. In: **IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA**. 09 a 12 maio, 2001, Évora PORTUGAL. Disponível em: <www.miniweb.com.br/literatura/artigos/literatura_cultura_oraais.pdf>. Acesso em: 13 de out. 2012.

BARROS E SILVA, Fernando. Bregas e bárbaros são os novos ricos da cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 out. 1998.

BATAILLES, George. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BEISIEGEL, Celso Rui. Cultura do povo e educação popular. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José L. (orgs.). **A cultura do povo**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 1986.

BERARDINELLI, Afonso. **Da poesia à prosa.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba Meu Boi.** Recife: Guararapes, 1982.

BORRALHO, Tácito Freire. **O Teatro do Boi do Maranhão –** brincadeiras, ritual, enredos, gestos e movimentos, 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-08032013-145415/>. Acesso em: 15 de jun. 2013.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOYER, Régis. Arquétipos. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários.** Tradução de: Carlos Sussekkind... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. Por tradução de: *Dictionnaire des mythes littéraires*.

BRAGA, Sérgio I. G. **Os Bois-Bumbás de Parintins.** Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universitária do Amazonas, 2002.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia grega.** 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 3 v. v. 2.

_____. **Mitologia grega.** 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 3 v. v. 3.

BRASIL. Lei nº 12. 103, de 1º de dezembro de 2009. Institui o Dia Nacional do Bumba Meu Boi. **Diário Oficial da União,** Brasília, 02 de dezembro de 2009.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABRAL, Maria da Conceição Coelho. **Brilhando na Ilha Encantada**, 1998. Monografia (Conclusão de curso) – Universidade Estadual do Maranhão, Faculdade de Letras, São Luís.

CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70. Tradução de Geminiano Cascais Franco, 1979.

CALDAS, Waldemir. **O que todo cidadão deve saber sobre cultura**. São Paulo: Global, 1986.

CAMPOS-TOSCANO, Ana Lúcia Furquim. **O percurso dos gêneros do discurso publicitário**: uma análise das propagandas da Coca-cola. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. (Ensaios Latinos-Americanos, 1).

CÂNDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

CARNEIRO FILHO, Alberico. Bumba! Zabumba! Onomatopeia da folgança! **Vagalume**, São Luís: Sioge, p. 1, mai-jun, 1993.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalismo’ das culturas populares da América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010). Disponível em: <pt.scribd.com/.../JOSE-JORGE-DE-CARVALHO-Espetacularizacao-de-c...> Acesso em: 12 de dez. 2012.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: é o Bumba Meu Boi do Maranhão. São Luís: s.n. 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

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

_____. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. **Folclore do Brasil** (pesquisas e notas). São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

CAVALCANTI, Bruno César. Novos lugares da festa – tradições e mercados. **Revista Observatório Itaú Cultural**: OIC. – N 14 (mai. 2013). – São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochard. **Panorama da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Atual, 1991.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CITELLI, Adilson. **Roteiro de leitura: Os sertões** de Euclides da Cunha. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infanto-juvenil**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COXINHO. **Urrou do Boi**. Disponível em: <[letras. mus.br › MPB › A Quatro Vozes](http://letras.mus.br/MPB/A%20Quatro%20Vozes)>. Acesso em: 30 de jul. 2013.↑

CUNHA, Paula Carneiro da; MORTARA, Marcela. O sacrifício do touro na Grécia. In: SILVEIRA, Nise da. (Org.) **A farra do boi** – do sacrifício do touro na antiguidade à farra do boi catarinense. Rio de Janeiro: Numen/Espaço Cultural, 1989. Disponível em: <[tede.ufes.br/tedesimplificado/tde_busca/processaArquivo.php?...51...>">tede.ufes.br/tedesimplificado/tde_busca/processaArquivo.php?...51...>](http://tede.ufes.br/tedesimplificado/tde_busca/processaArquivo.php?...51...). Acesso em: 28 de jun. 2011.

CURRAN, Mark J. A Literatura de Cordel: Antes e agora. **Hispania**. Volume 74, Number 3, September 1991. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com/.../025dc2b8-82b2-11df-acc7-002185ce6064...>. Acesso em: 12 de jul. 2013.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Thays Naig; SANTOS, Gisele Franco de Lima. **HISTÓRIA DA DANÇA SEMPRE**. Disponível em: <www.nre.seed.pr.gov.br/irati/arquivos/File/ThaysDiniz.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2012.

D' ONOFRIO, Salvatore. **Dicionário de cultura básica**: o conhecimento indispensável, os mitos eternos. Disponível em: <pt.scribd.com/doc/149685055/Dicionario-de-cultura-basica>. Acesso em: 12 de nov. 2012.

_____. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

_____. **Teoria do texto 1**. São Paulo: Ática, 1995a.

_____. **Teoria do texto 2**. São Paulo: Ática, 1995b.

DUTRA, Fernanda Dutra. Cultura de massas e outras culturas: as concepções contemporâneas de Edgar Morin e Néstor García Canclini sobre a cultura de massas. **Revista de Estudos Lingüísticos e Literários**. Patos de Minas: UNIPAM, (1): 79-86, ano 1, 2008. Disponível em: <cratilo.unipam.edu.br/documents/.../CulturaDeMassaEOttrasCulturas.pdf>. Acesso em: 18 de jun. 2013.

EISLER, Riane. **O prazer sagrado**: Sexo, mito e política do corpo. Tradução de Ana Luísa Dantas Borges. - Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** / Mircea Eliade; [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLMERICH, Luís. História da Dança. In: DINIZ, Thays Naig; SANTOS, Gisele Franco de Lima. **HISTÓRIA DA DANÇA SEMPRE**. Disponível em: <www.nre.seed.pr.gov.br/irati/arquivos/File/ThaysDiniz.pdf> Acesso em: 19 de mar. 2012.

ÊXODO. In: **A BÍBLIA SAGRADA**. 146. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução de: Júlio de Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995 - (Coleção Cidade Aberta. Série Megalópolis). Por tradução de: *Consumer culture & postmodernism*.

FONSECA, Ana Silvina Ferreira. **Uma análise barthesiana de toadas do Bumba-Meu-Boi Maranhense**. S. n. S. d.

FREYRE, Gilberto. **A presença do açúcar na formação brasileira**. Rio de Janeiro, IAA, Coleção Canavieira, N 16, 1975.

FREIRE JÚNIOR, Orlando. **Patativa do Assaré além da Inspiração**: Interações oralidade/ escrita na poesia política de Patativa do Assaré. Disponível em: <tede.ufes.br/tedesimplificado/tde_arquivos/1/.../CAPITULO%201.pdf2003>. Acesso em: 30 de jul. 2012.

FREYE, Nortrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GIRARD, Renê. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Gil Vicente**/ seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Álvaro Cardoso Gomes. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).

GRÜNNEWALD, José Lino. et. al. BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO e HABERMAS: Vida e obra. In: **Textos escolhidos/ Walter Benjamin, Max Horkheimer. Theodor W Adorno, Jürgen Habermas.** Traduções de José Lino Grünnewald. [et. al.]. - 2. ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

HALBWACHS, Maurice. **Fragments da la Memoria Colectiva.** Seleção e tradução. Miguel Angel Aguilar D. (texto em espanhol). Universidad Autónoma Meropolitan-Iztapalapa Licenciatura em Psicología Social. Publicado originalmente em Revista de Cultura Psicológica, Año 1, Número 1, México, UNAM- Facultad de psicología, 1991.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993. Por tradução de: *The condition of postmodernity - An enquiry into the origin of cultural change.*

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos:** o Breve Século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUBERMAN, Leo. **História da Riqueza do Homem.** 11. ed. Rio de Janeiro, Zahar: 1976.

JAKOBSON, Roman. **O folclore, forma específica de criação.** Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973. p. 59-72.(Texto mim., trad. M.R.A., A.S. e M.L.G.).

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de: Maria Elisa Civasco. São Paulo: Ática, 1997. Por tradução de *Postmodernism or: The Cultural logic of late capitalism.*

LE GOFF, Jacques (org.). **Para um novo conceito de Idade Média Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente**. Lisboa, Editorial Estampa: 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LOPES, António. Ideologia. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link...>. Acesso em: 30 de nov. 2012.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A racionalização das tradições na Modernidade: o diálogo entre Anthony Giddens e Jürgen Habermas. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 36, p. 245-258, 2013. Edição Especial.

MACEDO, José Rivair. Repensando a Idade Média no ensino de História. In: KARNAL, Leandro (org.). **História na Sala de Aula Conceitos, práticas e propostas**. São Paulo, Contexto: 2003.

MAC DONALD, Dwight. Uma teoria da cultura de massa. In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David Manning (orgs.). **Cultura de massa**. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. Por tradução de: *Mass culture*.

MACHADO, Irene. **Literatura e redação**: os gêneros literários e a tradição oral. São Paulo: Scipione, 1994. 271 p.

MARCOS. In: **A BÍBLIA SAGRADA**. 146. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

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

MELO, G. T. Pereira de. **A música no Brasil**. Bahia, Tip. São Joaquim, 1908.

MELO, José Marques de. **Comunicação social**: teoria e pesquisa. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

MENDES, Gleide Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008. – (Estudos; 258/ dirigida por J. Guinsburg).

MICELLI, Paulo. **O Feudalismo**, São Paulo, Editora Atual: 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOREAU, Filipe Eduardo. **Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta**. São Paulo: Annablume, 2003.

NORA, Pierre, Memória colectiva. In: LE GOFF, Jacques (org). **A Nova História**, Coimbra: Almedina. 1990.

OLIVEIRA FILHO, Maurício. **Cultura Popular na Sociedade de Consumo**. Disponível em: <esbocodeblogqueiaser.blogspot.com/.../cultura-popular-na-sociedade-de-...>. Acesso em: 22 de fev. 2013.

OLIVEIRA, Oberdan; GONÇALVES, J. R. Texto do encarte do cd **Boi Pirilampo 2000**. Manaus: Sonopress, 2000.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Texto integral. São Paulo: Martin Claret.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PARSONS, Talcott. **Encyclopédia Mirador Internacional**. São Paulo – Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1989.

PAZ, Otávio. **Um mais além erótico.** Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: **Arte em Revista**,3, São Paulo: Kairós. S. d.

PETOT, J. M. Inconsciente coletivo. In: DURON, Roland; PAROT, Françoise (orgs.) **Dicionário de Psicologia.** Tradução de Odilon Soares Leme. São Paulo: Ática, 1998. Por tradução de *Dictionnaire de Psychologie*.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues Pinto. LITERATURA DE CORDEL DO BRASIL E DE PORTUGAL:ELEMENTOS ARTICULADORES DE CUMPLICIDADES E CONFLITOS. *Cadernos do CNLF*, Vol. XV, N° 5, t. 2. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011. Disponível em:<www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/166.pdf> Acesso em:. 12 de jun. 2013.

PIRILAMPO: a nova luz dos terreiros. **O Estado do Maranhão.** 29 jun. 1996.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.

PRYSTHON, Ângela. O negócio da tradição: Cultura de Massas no Brasil dos anos 90. **Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.4, n.2, p. 67-80, jul./dez. 2001 v. 5, n. 1, jan./jun. 2002ISSN 1516-0785 _** Disponível em: <www.facom.ufjf.br/www.ufjf.br/facom/.../edicao-7-jul-dez-2001-edicao-8-jan-jun-2002/>. Acesso em: set de 2012.

RAMOS. Artur. **O folclore do negro no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Casa. s.d.

REINALDO, Telma Bonifácio dos Santos. **Cultura, tempo e História do Maranhão a caminho dos 400 anos**. Disponível em:<www.recantodasletras.com.br > Todos > Ensaios>. Acesso em: 12 de jan. 2013.

RIBEIRO, Leda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o Indianismo. In: **A Literatura no Brasil: Era Romântica**. Direção: Afrânio Coutinho; Co-Direção: Eduardo Faria Coutinho. – 6. ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2002.

SAMUEL, Rogel. Arte e Sociedade. In: _ (Org.).**Manual de teoria literária**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTAELA, Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. (**Arte e Cultura**): equívocos do elitismo. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1990 (Biblioteca da Educação. Série 7. Arte e Cultura; v. 1).

SANT'ANA, Márcia. A festa como patrimônio cultural: problemas e dilemas da salvaguarda. **Revista Observatório Itaú Cultural: OIC**. – N 14 (mai. 2013). – São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

SANTOS, Gilfrancisco. Murilo Mendes: um poeta visionário. In: **Germina Revista de Literatura & Artes**. Disponível em: www.germinaliteratura.com.br/literatu-ragfesp_agosto2006.htm. Acesso em: 13 de jul. 2011.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979 - 1981 (Cultura versus Arte) -. In. ONTELO, Raul et al. (orgs.) **Declínio da Arte/Ascensão da Cultura**. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e video-cultura na Argentina. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1992.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOUZA, Gilda M. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SOUZA, L. M. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Cia. Das Letras, 1986.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRIGUEIRO, Oswaldo Meira. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos**. Disponível em: <bocc.ubi.pt/.../trigueiro-osvaldo> Acesso em: 12 de jul. 2013.

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 1994. (Coleção Os Manuais, v. 1).

TYLOR, Eduard Burnett. **Enciclopédia Mirador Internacional**. São Paulo – Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1989. 20 v . v. 6.

UNESCO. **Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial**. Paris: Sector de Cultura/Unesco, 2011.

VASCONCELOS, Luís Paulo de. **Dicionário de Teatro**. Rio Grande do Sul: L&PM, 2009.

VASSALO, Lígia Maria Pondé: O teatro medieval. In: __ (coord.). **Teatro sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, J. M. Cultura pela culatra. In: **Sem Receita - ensaios e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2004.

Não se duvida de que o pesquisador Iran de Jesus Rodrigues dos Passos, Professor Doutor na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, é claro e direto, sem violar a opinião de outros estudiosos, quando discute, neste livro, **O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA POPULAR MARANHENSE**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi, o gênero a que pertence aquela que é a mais complexa das manifestações do Teatro Popular Maranhense – o Auto do Bumba Meu Boi.

Sabem todos que o Bumba Meu Boi Maranhense, como fenômeno, é historicamente examinado sob o prisma do folclore, o que é fato, posto que manifestação popular. Nem todos sabem, nem todos discutem, daí a importância do livro **O ESPAÇO DA LITERATURA NA CULTURA POPULAR MARANHENSE**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi, é que a manifestação em referência apresenta componentes literários, podendo, então, ser objeto dos estudos das faculdades de Letras.

Neste livro, tem-se como escopo o exame do espaço da Literatura na Cultura Popular, notadamente no Auto do Bumba Meu Boi Maranhense. Busca o autor demonstrar a literariedade dele, ou seja, as características estéticas dessa manifestação e os aspectos ligados à linguagem literária propriamente dita.

Sustentando-se em métodos científicos, o autor do presente livro deixa evidente que o Auto do Bumba Meu Boi, como manifestação popular, insere-se em uma dimensão maior: a Literatura Dramática.

Renato Dionísio de Oliveira
Historiador e Produtor Cultural

