

BAIANDO COM CATIRINA E PAI FRANCISCO: DESEJO E MALANDRAGEM NO AUTO DO BUMBA- MEU-BOI

WAGNER CABRAL DA COSTA

Professor do Departamento de História da UFMA

Resumo: Uma análise das diferentes interpretações do Bumba-meu-boi, apontando a polivalência de significados do auto. Destaca-se a versão predominante no Maranhão, relacionando-a com as peculiaridades da história regional. Discute-se como as tensões entre a “cultura dominante” e a “cultura popular” são expressas na forma particular de uma alegoria da malandragem, em que Pai Francisco personifica o típico herói popular.

Abstract: An analysis of the different interpretations of “Bumba-meu-boi”, indicating the various meanings of this popular dance. The text detaches the predominant version in the Brazilian state of Maranhão, pointing out its connections with the regional history. The article also discusses how the tensions between the “dominant culture” and the “popular culture” are expressed in the particular form of an allegory of trickery, in which the character of Pai Francisco personifies the typical popular hero.

Introdução

A brincadeira do Bumba-meu-boi está disseminada por todo o Brasil, assumindo não só diferentes denominações, como também apresentando variações dramáticas significativas de lugar para lugar. É “Bumba-boi ou Boi-bumbá, no Norte; Boizinho ou Boi-de-jacá, em São Paulo e no Rio Grande do Sul; Boi-de-mamão, no Paraná e Santa Catarina; Boi-surubim, no Ceará; Boi-surubi ou Boi-calemba, em vários municípios do Nordeste; Boi-de-reis, no Espírito Santo; Boi-duro, em determinados municípios da Bahia, onde existem, ainda, as variações Mulinha-de-ouro e Dromedário. No interior mineiro existe, também, a variação denominada apenas de Mulinha”.¹ A brincadeira seria “a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas”, na conhecida expressão de Mário de Andrade.²

Na maior parte das regiões, o Bumba-meu-boi está associado ao ciclo das festas natalinas e aos reisados. Contudo, no Maranhão (juntamente com o Piauí, Pará e Amazonas), essa manifestação cultural está ligada ao período das festas juninas, que têm início com Santo Antônio (13 de junho), atingem seu auge no São João (24) e terminam com São Pedro (29) e São Marçal (30). O aspecto religioso da festa é particularmente relevante, na medida em que, originalmente, muitos bois eram organizados com a finalidade de pagar “promessa” a São João ou então eram “afilhados” do próprio santo. O próprio auto atesta essa religiosidade, pois o boi, muitas vezes, era o “preferido” do amo justamente porque dedicado a São João, sendo sacrificado por ocasião de sua festa.

O auto do Bumba-meu-boi remete às características dos autos medievais, sendo que alguns autores localizam suas origens nos autos religiosos encenados pelos jesuítas no período colonial, ou então vinculam-no ao “ciclo do gado”.³ Segundo ressalta Américo Azevedo Neto, o auto “com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico e faz personagens reais contracenarem com símbolos, idéias ou lendas. A forma mais utilizada é a comédia satírica. Considerando, no entanto, a estrutura dramática de algumas personagens, os incidentes cômicos que contém, a gravidade dos assuntos abordados e o desenlace quase sempre alegre, seria mais correto dizer tragicomédia”.⁴

Apesar de sua origem comum e da continuidade e semelhança em vários de seus aspectos, a brincadeira se diversificou muito, em termos de variações de personagens, existência ou não da representação do auto, variações no seu conteúdo, além da mencionada diferença no tempo da festa. Por conta disso, no Maranhão, o Bumba-meu-boi adquiriu “características tão peculiares”, “ganhou formas, cores e sons tão próprios que acabou tornando-se única”.⁵ A bem da verdade, configurou-se uma forma algo “regional” do Bumba-meu-boi, que adquiriu maior relevância e beleza no Maranhão, mas que também pode ser encontrada nos estados vizinhos do Piauí e Pará, assim como no Amazonas.⁶

*Pai Francisco (ou Nêgo Chico), vaqueiro honesto e pacato, cuidava de um boi de propriedade de um certo senhor. Chico era casado com Catirina. Um dia, ela, grávida, sente o desejo de comer a língua do boi. Diante de tal situação, Chico, embora assustado, não hesitava: atirava no boi, cortava-lhe a língua, satisfazia o desejo de Catirina e, com a mulher, fugia da fazenda. Dando pela falta do boi e pela ausência de Chico, o amo chamava seus vaqueiros e lhes ordenava que procurassem por Chico, pelo boi, e os trouxessem de volta à fazenda. Diante do fracasso dos vaqueiros, o amo chamava os índios, que saíam e depois de muita luta, encontravam o fugitivo. Trazido à presença do amo, juntamente com Catirina e o cadáver do boi, Chico era violentamente punido, mas, após as súplicas de Catirina, o amo se resolvia por perdoá-lo, contanto que restituísse o boi à vida. Para tanto, era feito um apelo ao ‘pajé’ (ou ‘curador’) que cantava e dançava até que seus trabalhos surtiam efeito e o boi ressuscitava dando um grande urro como sinal. Então, era o perdão a Chico, era a cantoria, era a festa.*⁷

Um esforço de discussão das diferentes interpretações do Bumba-meu-boi, com ênfase na (re)interpretação do auto – este é o nosso objetivo neste artigo. Partimos do pressuposto, apontado por Regina Prado,

de que o Bumba-meu-boi está impregnado “de uma polivalência de significados que nos alertam sobre os vários ângulos, através dos quais este ritual pode ser analisado: como um conflito econômico e político, como um rito messiânico, como um lugar de brincadeira e um contexto religioso para o cumprimento de promessas”.⁸

Dessa forma, não pretendemos propor uma interpretação unívoca do auto, que abranja todos esses aspectos, nem esgotar as possibilidades de leitura de um desses campos. Nossa intenção é propor uma interpretação em dois níveis inter-relacionados:

a) num primeiro nível, levando em consideração a conjugação entre as especificidades da estrutura dramática do auto (em sua versão predominante no Maranhão) e a estrutura da sociedade escravista regional no século XIX (no interior da qual as especificidades do auto se formaram), buscando evidenciar a conexão entre as representações sociais construídas pelos atores populares, através do auto e o processo histórico envolvente;

b) num segundo nível, buscando destacar o “caráter essencialmente alegórico” do auto, através da identificação e exploração de algumas das características estilísticas desse modo simbólico de pensamento.

Para tanto, dividiremos nossa exposição em dois momentos. No primeiro, faremos uma breve revisão bibliográfica, versando sobre as interpretações de autores selecionados. No segundo, procuraremos demonstrar as linhas gerais de nossa argumentação, bem como evidenciar os seus pressupostos. Estamos cientes dos limites de qualquer interpretação que tome o auto enquanto um “texto”, conforme a fórmula de Geertz, ainda mais quando, como é o nosso caso, dissociada de uma “descrição densa” da experiência particular dos sujeitos populares envolvidos na dramatização do Bumba-meu-boi.⁹ Neste ponto, concordamos com Michel de Certeau, quando adverte que “o inconveniente [deste] método... é extrair os documentos de seu contexto histórico e eliminar as operações dos locutores em circunstâncias particulares de tempo, de lugar e competição”. Mas, por outro lado, e contraditoriamente, o próprio Certeau reconhece que “toda sociedade mostra sempre, em algum lugar, as formalidades a que suas práticas obedecem”, apontando o exemplo dos contos e lendas, cuja “leitura permitiria reconhecer... os discursos estratégicos do povo”, oferecendo a seu público “um possível de táticas disponíveis no futuro”.¹⁰

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, a nossa perspectiva, embora reconheça os seus próprios limites, procura descerrar um veio de reflexão possível, mas não único, sobre esta dança dramática que se transformou nas últimas décadas, por força, especialmente, dos influxos do turismo e da ação dos organismos estatais e da elite política regional, no símbolo-mor de uma tão decantada “identidade cultural” do Maranhão.

Construção que, ao se impor, buscou silenciar as vozes e representações construídas pelos sujeitos brincantes do Bumba-meu-boi, na sua singular experiência de festa, religiosidade e rebeldia, ao longo dos dois últimos séculos. Vozes que, mesmo “folclorizadas” e transformadas em cartão-postal, ainda insistem, de vez em quando, em se fazer ouvir e sentir. Nesse sentido, nos aproximamos da concepção de “interpretação alegórica” proposta por Walter Benjamin, enquanto proposta de uma “história dos excluídos, dos esquecidos e dos vencidos”, marcada pela noção de que a história é “a história do sofrimento do mundo” e cujo gesto interpretativo consiste num “movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica”, desestruturação ao mesmo tempo crítica e redentora, pois oferece a oportunidade de pensar outras possibilidades na história, de refletir sobre o “outro” na história.¹¹

As Múltiplas Interpretações do Auto

Em um artigo intitulado “O carnaval nos folguedos populares brasileiros”, Marlyse Meyer estende sua análise ao Bumba-meu-boi, afirmando que “tudo [nele] fala daquela jubilosa festa de praça pública... e do amplo mundo do carnaval, da mitologia e do bestiário carnavalescos. Morte e ressurreição. Contato íntimo com o sobrenatural... Bichos reais ou imaginários que fazem rir e tremer”. A autora destaca a comicidade do auto, com seus bichos, bichos-gente, bufões ou mascarados conhecidos como “Pai Francisco, no Maranhão; apelações várias no Nordeste e Centro Sul, que um nome resume e define: Mateus [inexistente no MA]. O Mateus, com sua fala arrevesada, sua ‘meia língua’ de negro, seu atrevimento e covardia, o seu corpo dançante”.

Comicidade que, por vias transversas, aproximaria o bumba-meu-boi brasileiro da “*commedia dell’arte*” italiana, na medida em que mantêm o mesmo “núcleo central amo/criado”, projetando a “luta de masca-

rados contra os poderes superiores, sejam eles espíritos, autoridades ou patrões, em que, no tempo e no espaço provisório da festa... a arraia-miúda leva a melhor, pela arma poderosa do riso". Ela ainda ressalta que "o drama tragicurlesco do desejo da mulher grotesca e grávida [Catirina], resume o conflito humildes versus poderosos".¹²

Já em artigo anterior, a mesma autora procura discutir o "elemento fantástico" presente no bumba-meu-boi. Demonstrando desconhecer, nesse momento, a versão maranhense do auto (pois sua versão não inclui Pai Francisco, Catirina, nem índios, nem pajés, só para citar os elementos principais), ela enfatiza o "tema fantástico" representado pela morte e ressurreição do boi, que, ao lado das diferentes personagens mágicas, caracterizam o auto. No espetáculo, "o fantástico se insere na normalidade", fato explicado pela predominância de um público rural, para o qual "as fronteiras entre o natural e o sobrenatural não são bem definidas" e que viveria "num mundo mágico e misterioso, povoado de forças estranhas".

A questão relevante para a autora é indagar o por quê, "apesar da deformação de certos temas, do desaparecimento de outros, o lugar de honra ficou sempre reservado ao tema do Boi e ao enredo que a ele se prendia". Após destacar a "importância simbólica do Boi" na Península Ibérica, Marlyse Mayer sustenta que o tema só se manteve no Brasil porque pôde corresponder "a uma realidade e a necessidades profundas". A "civilização do couro" surgida no período colonial representaria a "realidade" de que fala; já o "simbolismo" do Boi seria a "necessidade profunda", à medida que este encarnava para as camadas populares não só a base dos "princípios alimentares", como também "passou a significar tudo o que é necessário à vida". O auto do Boi repetia "gestos de antigos sacrifícios rituais que permitiam, por meio da morte de um indivíduo, a perpetuação da espécie, simbolizando assim um eterno recomeçar". A comicidade do auto, por seu turno, exercia a função de "exorcismo dos espíritos maus", função que no cotidiano do "homem rústico" era exercida pelas "superstições, as profecias, os avisos sobrenaturais, e outros exercícios mágicos, aos quais se entrega para se proteger das ameaças de que se sente rodeado". Em outra chave, a comicidade abre espaço para a crítica de costumes, a sátira de médicos, padres e

autoridades, enfim, fornece a “um público de deserdados a ocasião de caçoar de tudo quanto o oprime, do juiz de paz aos fantasmas”.¹³

A riqueza das observações e hipóteses de Marlyse Meyer, ao destacar a comicidade, a sátira, o fantástico, o conflito, a carnavalidade desta brincadeira popular, abre interessantes pistas de reflexão, especialmente quando analisadas numa chave de interpretação alegórica (o que faremos mais adiante). Contudo, deixa escapar algo da historicidade do auto, pois diz pouco sobre suas especificidades e variações, sobre os significados particulares que lhe foram atribuídos pelos sujeitos “baiantes” (dançantes, brincantes), num determinado espaço e tempo. O auto é interpretado quase que desprovido de história, de dinâmica interna.

Perspectiva diversa é fornecida pelo trabalho de Regina Prado *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. Resultado de uma pesquisa antropológica realizada em dois municípios do interior maranhense (Bequimão e Alcântara), no início da década de 1970, este trabalho parte de uma “descrição densa” da brincadeira, permitindo lançar um olhar diferenciado para vários de seus aspectos: desde a preparação e organização do boi, seus bastidores, seus aspectos lúdicos e religiosos, até o espetáculo propriamente dito, bem como os significados ligados a essa prática cultural. Deter-nos-emos em algumas de suas idéias mais ligadas à nossa discussão. A autora aponta as limitações de inúmeras análises do bumba-meu-boi, que, na sua maioria, se detêm num “simples registro ou descrição interna do folguedo e de suas variantes”, sem se preocupar “em mostrar de que modo o Bumba-meu-boi conta a sociedade em que vive”. Por isso, em seu estudo, ela “pretende dar conta, em profundidade, do folguedo tal como ele se manifesta no interior da baixada maranhense”.¹⁴

Apoiando-se no texto clássico de Maria Sylvia de Carvalho Franco (*Homens Livres na Ordem Escravocrata*), sublinha a violência presente nas relações sociais do grupo estudado. Violência também manifesta no Bumba-meu-Boi em dois níveis: a nível intraclasse, através das rivalidades, dos “desafios”, dos “contrários”, manifestos internamente aos bois ou entre eles; e a nível interclasse, através dos conflitos entre os brincantes e as forças da classe dominante, ou então dos conflitos presentes na estrutura básica do auto, os quais servem “de suporte para a discussão dos conflitos sociais que atingem, na atualidade, o grupo

pesquisado”.¹⁵ A par da violência e dos conflitos, a autora ressalta a “cosmização” do ato de “brincar boi”, salientando a sua inserção num sistema religioso, as formas de pagamento de promessas (o “brincar por promessa”, o “brincar por adoção”), bem como sua dimensão de ritual-festa, com sua peculiar “afirmação da vida” e “negação da morte”, “seu poder de regeneração e de reinstauração, que repudia qualquer idéia de fim”.¹⁶

Em sua análise do enredo do auto, Regina Prado afirma que “o universo das relações sociais é mirado através do visor de uma propriedade, que possui um patrão, de modo a indicar como inconcebível a idéia de trânsito num mundo destituído de um dono”. Destaca ainda que contracenam no boi antes “papéis e tipos sociais” do que “individualidades concretas”, daí porque o auto pode ser apreendido enquanto “um ‘locus’ privilegiado de apreensão das regularidades sociais”. Nesse sentido, as relações de subordinação ou de oposição dramatizadas no auto reproduzem “o jogo de forças que se processa na estrutura cotidiana”. No auto, estão delimitados dois campos ou “comarcas”, responsáveis pelo dinamismo do conjunto: a “comarca dos mandantes” e a “comarca dos palhaços”. A primeira, representando a “ordem constituída, a autoridade de mando, o poder econômico, o direito punitivo”. A segunda, “os despossuídos dos meios de produção, aqueles permanentemente submetidos às leis da ‘precisão’, que se vêem compelidos, nos momentos de necessidade, a solucionar seus problemas de ordem econômica, mediante a apropriação de um bem do proprietário” e cujas armas, nesse conflito de desiguais, são “a artimanha, o espírito trapaceiro, a astúcia”. A mediação entre os dois campos é exercida pela figura do Boi, “reveladora dos interesses antagônicos desse jogo de forças sociais que o bumba-meu-boi retrata”.¹⁷

Nessa disputa, regulada pelos padrões oriundos do lado dominante, a “expressão das verdades percebidas pelo lado não ‘mandante’ só encontra uma forma dissimulada de se manifestar: a cômica”. O que define os “palhaços” (Pai Francisco e Catirina) é sua “capacidade de saber inverter e descompassar situações propostas por um outro lado, tido como normal e, portanto, esperado”. Daí, o “fenômeno de criticidade, operacionalizado pela alteração da ordem”, em que a “inversão” promovida pelos “palhaços” produz uma “reconversão do negativo em positivo”.¹⁸ Enfim, na brincadeira “são discutidos os conflitos e as várias

maneiras de articulação entre o universo caboclo e a ordem envolvente”. O Boi funcionaria como um “jornal do povo” (“uma crônica reflexiva dos acontecimentos e problemas mais marcantes do ano transcorrido”), que não apenas informa, mas ensina lições, orienta a conduta no comportamento cotidiano, à maneira das “moralidades” medievais. Ele pode ser entendido como uma espécie de “síntese do ‘ethos’ camponês”.¹⁹ Os autores coletivos do bumba, em suas toadas e comédias, manifestam a desconfiança e a autodefesa dos camponeses diante dos projetos e políticas emanados da classe dirigente, pois “reagindo contra, os camponeses conservam sua identidade e, de qualquer forma, surdamente protestam. A suspeita incrédula é uma âncora de dignidade que lhes resta, apresentando deste modo uma latência revolucionária”.²⁰

Os méritos da “descrição densa” transparecem da síntese sumária exposta acima. Através dela, é possível uma aproximação com a lógica dos camponeses brincantes do bumba-meu-boi, de uma forma impossível para análises mais generalistas. Contudo, parece-nos que a ênfase da autora na violência e nos conflitos entre as “comarcas” – que pode ser sintetizado pela discussão do binômio dominação versus resistência e da questão transcendental de decidir se, afinal de contas, os camponeses são conservadores, reformistas ou revolucionários –, esta ênfase limita as possibilidades de perceber, para além dos conflitos, as outras “várias maneiras de articulação entre o universo caboclo e a ordem envolvente”. Esta leitura dicotômica precisa ser rediscutida à luz das questões mais recentes propostas no âmbito das ciências humanas e da história.

Uma Alegoria da Malandragem

Neste passo, cabe retomar a análise do “caráter alegórico” do auto do bumba-meu-boi, a partir das sugestões levantadas pelos autores. Antes, porém, gostaríamos de esclarecer o conceito de alegoria aqui utilizado. De um modo geral, em sua acepção mais aceita, a alegoria pode ser definida nos termos seguintes: “exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta um outro conteúdo”. Flávio Kothe lembra que a alegoria “é uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em

causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança”.²¹ Surgida da “distância histórica que separa os leitores do texto literal”, a alegoria, na acepção benjaminiana, “extraí sua vida do abismo entre expressão e significação”, ao mesmo tempo em que “ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”.²² Partindo desta concepção é que consideramos necessário o enfoque interpretativo ensaiado neste artigo, que busca aliar à análise histórica a análise das representações e significações imaginárias sociais.

Enquanto manifestação cultural que reúne música, dança e teatro, a par de seus aspectos religiosos e de “brincadeira”, o auto, como já foi apontado, é fundamentalmente polissêmico, podendo ser interpretado sob variados ângulos. Contudo, a partir da exposição dos autores, deve-se admitir que um de seus eixos estruturantes reside num dualismo de base teológica típico do modo alegórico, conforme salienta Fletcher: “... the radical opposition of two independent, mutually irreducible, mutually antagonistic substances: in short, the opposition of Absolute Good and Absolute Evil...”.²³ Quer entendido como conflito “amo/criado”, ou entre as “comarcas”, ou entre as esferas da “ordem” e da “desordem”, este dualismo estrutura uma “visão cósmica” do mundo como sendo constituído essencialmente pela luta entre o bem e o mal, visão bipolar e maniqueísta.

Esta “imagem cósmica” do mundo abre espaço para a presença do fantástico e do sobrenatural, com todo o cortejo de personagens reais e/ou imaginárias existentes no auto. A presença dessas personagens – exercendo “papéis e tipos sociais” (Regina Prado), ou funcionando como “personagens de cunho arquetípico” (Antônio Cândido)²⁴ –, por sua vez, remete a processos de personificação alegórica, através dos quais elas se tornam “walking Ideas” (idéias “andantes”), na expressão de Fletcher.²⁵ O sistema de relações entre as personagens do bumba-meu-boi (que será explorado adiante) permite entrever em que medida noções abstratas como Poder, Propriedade, Amor, Desejo, estão materializadas no auto. Vale salientar ainda a sugestão de Regina Prado quanto à semelhança do auto com as “moralidades medievais”. Conforme destacam diversos autores, a estrutura destas era alegórica, sendo formuladas visando ao enfrentamento dos dilemas morais resultantes do dualismo inerente a

toda a ordem do mundo. Segundo Fletcher, esta tendência moralista continuaria a se manifestar inclusive nas alegorias modernas.

De nosso ponto de vista, como um “texto” polissêmico, o auto do bumba-meu-boi comporta uma complexa mistura de juízos de valor, reflexão sobre a própria vida e suas contradições (o “jornal do povo” de Regina Prado), crítica política e social (a “inversão” carnavalesca e alegórica da ordem promovida pelos “palhaços”), e mesmo “discursos estratégicos do povo” (Michel de Certeau), de modo que qualquer leitura que pretenda encapsulá-lo numa “redoma ideológica” qualquer, tende a ser de alguma forma uma leitura redutora. Sendo sempre possível, como defende Flávio Kothe, “uma leitura alegórica da própria alegoria”, que permita “um novo desabrochar de significados”.²⁶ Estes e outros elementos que definem o auto do boi como uma obra alegórica popular, ficarão explicitados com uma análise mais pormenorizada de sua estrutura dramática, o que faremos a seguir.

Uma tragédia meu Amo
Uma tragédia meu Amo
Eu nem sei como falar
Nós tava tudo brincando
Eu Pai Francisco e o boi
Catirina a nos olhar
Uma sede no garrote
Bateu forte de matar
Fui buscar água na fonte
Meu dever era buscar
Quando voltei no terreiro
Só o rastro tava lá
Esse nêgo marreteiro
Inda vai ter que me pagar
Vou me botar atrás dele
*Dê licença que eu vou lá.*²⁷

O auto pode ser considerado uma comédia em três atos. No 1º ato, Catirina “que só quer comer da língua do boi”, convence Pai Francisco a matá-lo e arrancar sua língua para satisfazer seu “desejo” de mulher grávida. No 2º ato, há a descoberta do roubo, a perseguição a Pai Francisco, sua prisão, punição e posterior absolvição. No 3º ato, o pajé é

convocado, chegando acompanhado de outros seres mágicos e fantásticos, para promover a ressurreição do boi. O “urro” do boi, que faz o “mundo todo estremecer”, marca o momento da confraternização final, em que os conflitos e as tensões são “deixados de lado” em nome da festa, do perdão, da regeneração da vida.

O cenário da trama é a fazenda pecuarista, propriedade do Amo, senhor de tudo e de todos, o centro de uma rede de relações sociais de dominação e dependência pessoal. Esta personagem corporifica em si as idéias de Poder e Propriedade (“walking Ideas”), estabelecendo uma hierarquia que marca o andamento de todo o auto, bem como sinalizando o pólo “positivo” da oposição dual característica da alegoria (a Ordem). A sociedade patriarcal e escravista dominante coloca em segundo plano um outro universo, o universo caboclo, dos homens pobres e livres, dos vaqueiros, dos índios (os “caboclos reais”, “tapuios”, “tapeiros”), dos escravos, dos “pajés”.

No Maranhão, essa distinção era particularmente nítida, na medida em que “a ocupação da terra pelo latifúndio exportador nunca foi tão completa como no recôncavo baiano ou na zona da mata pernambucana”. A existência de uma “fronteira aberta” “permitiu o desenvolvimento de um campesinato baseado na pequena produção de subsistência”.²⁸ Pode ser considerado uma especificidade regional o grau de autonomia alcançado pelo universo caboclo, o que pode ser atestado pela eclosão da guerra civil da Balaiada (1838-41), movimento de caráter popular, cujas raízes remontam a esse “antagonismo estrutural entre a economia de plantation e a economia camponesa”.²⁹ Mesmo antes, no momento das guerras de Independência (1822-1823), a conjugação entre práticas culturais e práticas políticas das camadas populares já se fazia sentir, como nesta interessante descrição de Dunshee de Abranches:

O governo prohibira os fôgos e destacára forças para que os bandos tradicionaes do Bumba-meu-boi não passassem do areal do João Paulo [periferia da capital, São Luís]. Apesar dessas ordens rigorosas, na noite de 23 de junho [de 1823], armados de perigosos busca-pés de folhas de Flandres e de carretilhas esfusiantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos ‘puças’ [portugueses], affrontaram a soldadesca até ao Largo do Carmo [centro de São Luís], onde dançaram e cantaram

*versalhadas insultuosas contra os portugueses, atravez de um verdadeiro combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a especie.*³⁰

Dessa forma, a brincadeira do boi se inscreveu num contexto histórico regional particularmente agudo, sendo objeto da repressão policial e jurídica (seu enquadramento e proibição nos códigos de posturas municipais), por ser considerada um “estúpido e imoral folguedo de escravos”, “oposto à boa ordem, à civilização e à moral”, conforme escreve um articulista anônimo do jornal “Imparcial” (da capital, São Luís), datado de 15 de junho de 1861.³¹ Não somente as práticas da brincadeira, mas também o auto do bumba expressa esse caráter conflituoso das relações entre as duas “comarcas”, os dois pólos em que se organizava a sociedade regional.

Como estávamos falando, o 1º ato é marcado pelo conflito com a autoridade, pela transgressão simbólica e material da ordem dominante, consubstanciada no “desejo” de Catirina, relutantemente atendido por Pai Francisco. Estas duas personagens negras (libertos? De pais escravos?), cômicas, mascaradas e grotescas encarnam a rebeldia, a inconformidade, um certo espírito “balaio”, representando o pólo “negativo” da oposição (a Desordem). Também são Pai Francisco e Catirina quem melhor vivenciam a ambigüidade e a ambivalência de sentimentos gestados por esta oposição dual.

Conforme Fletcher ressalta, a ambivalência é um dos efeitos temáticos da alegoria, sendo relacionada por este autor ao conceito psicanalítico de tabu, enquanto regra que estabelece uma nítida distinção entre o “sagrado” e o “profano”, expressando-se essencialmente por meio de proibições e restrições. No caso do auto, Catirina, ao evocar a imagem de uma “Eva” brasileira, com seu desejo de comer o “fruto proibido”, personifica e encarna a tentação de subversão de uma ordem que parece estar pronta e acabada, de uma ordem que possui um Amô “a indicar como inconcebível a idéia de trânsito” no mundo. Na análise psicanalítica de Fletcher, “the heart of moralizing actions becomes temptations, which asserts the desirability of evil”.³² As estruturas profundas do desejo são colocadas à prova diante de um limite humano e divino: Catirina não pode nem deve desejar a língua do boi porque ele tem dono, é uma propriedade e como tal deve permanecer intocado em seu lugar sagrado.

Já a figura de Pai Francisco é ainda mais ambivalente, pois, num primeiro momento, ele é o vaqueiro “de confiança” de seu senhor, incorporando a dominação. Só com hesitação o Nêgo Chico aceita matar o boi e satisfazer a “precisão” (material e simbólica) de Catirina, pois sabe das conseqüências da violação do fundamento último do sistema de poder, o estatuto da propriedade (representado pela mediação do Boi, princípio de riqueza e acumulação). Ciente dos riscos da transgressão da ordem, Pai Francisco foge com Catirina, reeditando no auto essa tática tradicional dos camponeses diante dos conflitos, da seca, da falta de terras – a fuga (sinal de trânsito, de mobilidade espacial), em busca, talvez, de “terra liberta” na fronteira, uma terra liberada das mediações sociais da propriedade e da dominação pessoal.

Antes de tomar uma atitude, Pai Francisco passa pela experiência de paralisia parcial da vontade (“partial paralysis of the will”)³³, apontada por Freud como uma conseqüência imediata da tentação de quebra do tabu, paralisia somente superada a partir de um motivo de força maior, o amor, a família. Ao realizar seu deslocamento do campo da ordem para o campo da desordem, Pai Francisco busca legitimidade em elementos do seu próprio universo caboclo: o amor, que o une numa relação instável com a Nêga Catirina (em contraposição aos casamentos por conveniência, típicos da ordem patriarcal), e sua crença nos “sortilégios” e “superstições”, que informam o imaginário dessa população de homens pobres e livres (a crença na necessidade de satisfazer o desejo de mulher grávida, sob pena de perda da criança).

A volubilidade legítima de Pai Francisco, praticada com as armas da astúcia e do logro, as “armas do fraco”, segundo Michel de Certeau – essa volubilidade guarda semelhanças com a “dialética da malandragem”, enunciada por Antônio Cândido para pensar um certo “ritmo geral da sociedade brasileira na primeira metade do século XIX”.³⁴ Pensado sob este ponto de vista, o auto pode ser interpretado enquanto uma alegoria da malandragem, em que Pai Francisco personifica a figura do “trickster imemorial”, o malandro, “espécie [brasileira] de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”.³⁵ Um herói popular arquetípico, cujo aspecto de palhaço mascarado e grotesco contribui bastante para despertar a atenção do expectador e convidá-lo ao riso, à sátira e, por esta via, à reflexão sem peias (o que seria um

dos efeitos temáticos da presença do pitoresco e do grotesco na alegoria, na análise estilística de Fletcher).

Dessa forma, percebemos no auto a mesma oscilação entre as esferas da ordem e da desordem, apontada por Antonio Cândido como o movimento essencial de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Contudo, longe de realizar o “mundo sem culpa” do romance (“um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado”, na expressão do analista)³⁶, o auto do bumba-meu-boi, contraditoriamente, constrói uma figura de malandro envolvida por todo um jogo de dilemas morais, em que a ambivalência de sentimentos, de desejo e de culpa, de vício e de virtude, acentua a já citada tendência moralista do modo alegórico.

Do 1º ato, cujo foco está centrado na “inversão carnavalesca” do mundo senhorial pelo universo caboclo (o mundo de ponta-cabeça), passamos ao 2º ato, em que se observa a recomposição da ordem ameaçada. Neste ato, a personagem do Amo controla a cena, anunciando que não é tão simples assim destruir o edifício dominante. Descoberto o roubo, imediatamente é acionada a sua rede de dominação, que envolve os vaqueiros e os índios (personagens secundárias e, em certo sentido, também arquetípicas, na medida em que são “moldadas” a partir da personificação alegórica do Amo). Do vaqueiro se espera “atitudes de absoluta fidelidade ao patrão”, contudo, nem sempre seus interesses são coincidentes, porque ele “eventualmente pode traí-lo, sumindo com o boi da fazenda”.³⁷ Mandados em busca de Pai Francisco, os vaqueiros não conseguem encontrá-lo.

*Vaqueiro, vaqueiro vai procurar meu boi,
Que eu não sei onde está.
É um touro bem prendado da fazenda,
Que eu quero que vá chegar.*³⁸

Já a presença dos índios parece ser uma interessante novidade introduzida no bumba-meu-boi do Maranhão (assim como no Piauí, Pará e Amazonas), evidenciando uma particularidade regional não registrada (ou sem relevância) em outras versões do auto. São eles os responsáveis pela captura de Pai Francisco e Catirina, depois de muita peleja. Contudo, não se trata aqui dos temidos “selvagens” que “infestavam” as terras maranhenses no século XIX, com suas constantes “correrias” nas fazendas, e que tanto preocupavam fazendeiros e autoridades provinciais.³⁹ É

a outra categoria de índio que o auto faz referência: os “tapeiros”, “tapuios”, “caboclos reais”, são exemplares do “novo índio” que surgiu no norte do Brasil como resultado do processo colonizador e da ação missionária dos jesuítas. Este “novo índio” (também chamado de “índio genérico”) era um “destribalizado, embora não vivesse entre os colonos europeus, compartilhasse de perto toda a cultura material indígena e permanecesse ligado a elementos das crenças indígenas, mas vivia segundo as estruturas familiares católicas e compartilhando a fé católica”.⁴⁰

Os índios do auto são “domesticados” ou “pacificados” (no jargão do século XIX), índios que passavam por um processo de transformação em camponeses, processo bastante acelerado pelas políticas indigenistas pombalinas. Indígenas que continuaram sendo escravizados ao longo de todo o período imperial, apesar de todas as proibições legais em contrário, uma prática encoberta com a justificativa da necessidade de “catequese e civilização dos índios”. As marcas da submissão do índio são registradas no auto através de sua obediência ao Amo e aos princípios da religião católica.

Um exemplo dessa sujeição é representado pelo auto do Boi de Apolônio Melônio (município de São João Batista-MA), onde o intermediário entre o Amo e os índios é o “diretor dos índios”, figura que evoca a criação do Diretório dos Índios por Pombal (1757), em substituição às missões jesuíticas, ou então, o seu equivalente no Império, a Diretoria de Índios (1845). Em versão do auto publicada em 1861, o “caboclo real”, antes de sair em perseguição a Pai Francisco, pede para se confessar; em outra, antes de executar a mesma tarefa, recebe o batismo ao som da viola. Já em outra, o Amo chama os “caboclos” e entoia a seguinte toada:

*Ajoelha caboclo dos tambor
Se tu fores à guerra,
Oh! Caboclo
Por Nosso Senhor.*⁴¹

Insistimos nesse ponto, porque nos parece que uma visão dicotômica do auto, a partir do conflito entre o universo senhorial e o universo caboclo, deixa de perceber determinados matizes e nuances do mesmo. Pois, ao instituir imagens do índio como “domesticado”, “obediente”,

“crente”, o auto evidencia que os seus protagonistas compartilham das mesmas representações construídas pela elite dominante, em torno do “papel” que o índio deveria exercer na sociedade escravista, enquanto mão-de-obra a ser aproveitada ou “almas” a serem salvas em nome de “Nosso Senhor”.⁴² Isto nos deve alertar para a complexidade dos processos de elaboração da chamada “cultura popular” (ou melhor, “culturas populares”), sua diferenciação interna, bem como suas interações de mão-dupla com a “cultura dominante”, num processo circular. Complexidades que escapam a uma visão dicotômica.

Voltando ao 2º ato (cujo enredo é a reconstituição da sociedade dominante), vemos que à prisão de Pai Francisco se segue a sua punição brutal e cruel. O Amo exerce aqui o seu “direito punitivo”, para o qual é indiferente a condição jurídica de Nêgo Chico (homem livre/liberto), pois o que importa é sua condição política e social (dependente, pobre, negro). Através desse nivelamento entre o pobre livre e o escravo, em termos de tratamento (ser amarrado e açoitado), a ordem se recompõe sob a égide da violência, uma de suas facetas centrais. Espancado, Pai Francisco confessa o crime, contando que o cometera para atender ao desejo de Catirina, grávida, ao mesmo tempo em que busca entender-se com o Amo e obter o seu perdão. Catirina intervém, suplicando ao Amo pela absolvição de Chico e demonstrando todo o seu arrependimento. Ambos pedem ajuda às forças do divino e do sobrenatural para que intercedam em seu favor.

De certa forma, os dilemas morais propostos por esta alegoria da malandragem são resolvidos neste passo, em favor do pólo “positivo” da oposição. Diante de um Senhor cuja onipotência foi restaurada, juraram obediência pelo resto de suas vidas, assim como prometem a obediência futura de seu filho, que não só será seu “afilhado”, como também se tornará um “bom vaqueiro”. Nesse momento, percebe-se que para a plena restauração do poder do Amo não basta o recurso à violência, é necessária ainda a interiorização da dominação, a reafirmação dos laços de dependência social. Para que esse ciclo se complete, o Amo precisa dar o seu perdão, a sua absolvição aos “pecadores”, instante em que se evidencia uma outra faceta da sociedade patriarcal, o paternalismo. A reconstrução da ordem, com a acomodação relativa do conflito, ocorre, portanto, em sua face bifronte: a violência e o paternalismo. O perdão

do Amo não é nem aleatório nem fortuito, mas se inscreve na própria lógica que rege o jogo de forças entre o universo senhorial e o universo caboclo. A ação do Amo é guiada tanto por interesses racionais (recuperar o boi enquanto sua legítima propriedade/restabelecer sua autoridade), quanto afetivos (o boi é seu “preferido”), como religiosos (o boi foi “oferecido” a São João).

Este ângulo religioso da questão também deve ser levado em consideração. Pois, devido à ausência da Igreja oficial em extensas áreas do interior do país, a par da religiosidade popular, houve um processo de “privatização da religião”, pelo qual “os padrões de patronagem foram reforçados, na medida em que a homenagem a um santo tornou-se intimamente ligada à homenagem a uma pessoa de uma família da elite”.⁴³ Ser padrinho da festa de São João é, para o Amo, mais uma decorrência de seu “papel social”, de sua transfiguração alegórica em representante das diferentes hierarquias sociais existentes, inclusive a religiosa.

Mas o perdão a Chico não é irrestrito, ele é condicionado (à maneira de uma alforria condicional) à restituição do boi em sua integridade, o que nos remete ao 3º ato, a ressurreição. É quando entra em cena o pajé (o “curador”, ou então o “doutor”, o “veterinário”, em versões que aproveitam a oportunidade para ridicularizar esses profissionais), acompanhado dos “bichos”, “cazumbás” e outros seres mágicos da mata. A presença dessas personagens assinala um outro nível de oposição existente no auto: o conflito entre os padrões religiosos emanados da Igreja Católica oficial e os padrões de religiosidade popular. Não é demais lembrar que, ao lado das religiões afro-brasileiras (os “batusques” no Maranhão), as práticas de curandeirismo e “pajelança” foram objeto da repressão policial e religiosa no século XIX.⁴⁴ Ainda na década de 1970, alguns padres proibiram o tradicional “batizado” dos bois na Igreja de São João (centro de São Luís) no dia 23 de junho, por considerá-lo um “desrespeito”, em total desacordo com as prescrições canônicas.

É interessante observar ainda que, em algumas versões do auto, o eixo morte-ressurreição é substituído pelo eixo roubo-recuperação, para o que Regina Prado formula duas hipóteses: a primeira é que o costume bastante difundido do roubo de gado teria levado a esta mudança; a segunda, considerada “mais pertinente”, seria que nas regiões onde “as relações sociais eram tensas” prevaleceu o eixo dramático da morte e ressurreição, já onde “as alternativas de soluções das tensões se apre-

sentavam menos escassas” prevaleceu o outro eixo.⁴⁵ Outro autor, ao comentar a forma conhecida como “Matança de Boi Sumido” (eixo roubo-recuperação), afirma que esta foi inventada por volta de 1920, no interior do Maranhão, por homens que consideravam a ressurreição do boi “um fato muito fantasioso”.⁴⁶

Te alevanta Noite Linda

O dia já vai raiar...

A cidade está perdida

A ilha no alto mar...

No boqueirão dessa vida

Não tem praia sem teu sol

Alevanta Noite Linda

*Teu batalhão rouxinol.*⁴⁷

Ora, o 3º ato na versão mais antiga é justamente aquele mais “fantasioso”, aquele em que o realismo fantástico encontra o seu apogeu. A construção alegórica do auto, nesse momento, obedece ao que Fletcher denomina de “cosmogonic ornamentation”, “the manipulation of a texture of ‘ornaments’ so as to engage the reader in an interpretive activity”.⁴⁸ A elaboração de uma “imagem cósmica” do mundo, com a profusão de figuras fantásticas, de criaturas grotescas, de dança, de música, constrói uma atmosfera mágica que estimula os sentidos do expectador, desafiando os poderes de sua imaginação. Seguindo a análise estilística da alegoria proposta por Fletcher, haveria uma combinação, nessa passagem do auto, de efeitos temáticos do sublime, do pitoresco e do grotesco. Destes últimos, na medida em que a ação dramática busca despertar a atenção da platéia, através de um “ataque aos sentidos”. A mistura de figuras agradáveis e mórbidas, o jogo com as deformações da natureza (o grotesco, estetizado nas máscaras do cazumbá e de outros seres sobrenaturais), a presença do boi morto (e o confronto com a própria idéia de finitude e morte), provocam uma “fascinação ambivalente”, em que se mesclam sensações e sentimentos contraditórios, o prazer e o perigo, o belo e a dor, a vida e a morte, no limite, a própria possibilidade de “beautification of the terrible”.⁴⁹

Os efeitos temáticos do sublime, também conjugados a esta “fascinação ambivalente”, conservam uma relação mais íntima com a figura do pajé, personagem dominante no 3º ato. Este é, nas palavras de Regina Prado, um “especialista que, por manipular as forças dos ‘encanta-

dos' – entidades sobrenaturais – tem o poder de controlar certos tipos de doenças ou males próprios, como o quebranto, o mau-olhado, o panema, o assombro e o feitiço". A sua presença no auto, "como o único e mais poderoso recurso", não é "simplesmente um artifício gratuito, mas a cristalização no folgado de um costume bem difundido na zona rural".⁵⁰

Na tradição analítica que remonta a Burke e Kant, o sublime estético está associado a "êxtases sensacionais" do indivíduo diante da grandeza e magnitude da natureza, indicando uma modalidade específica de relacionamento do sujeito com o universo, um misto de assombro, admiração, pavor, melancolia, entusiasmo, em que ocorre "an absolute overstraining of the faculties", na expressão kantiana.⁵¹ Ainda segundo Kant, o sentimento do sublime se constitui enquanto uma fonte de autoridade, um sentimento muito próximo ao comportamento ritual, um poder "completely ideal in conception", e, nessa medida, pode ser inclusive desprovido de sua materialidade ou expressão real na natureza. O pajé, expressão alegórica de um poder supraterrâneo, capaz de vencer a inexorabilidade da morte (o "sublime terrível" de que fala Kant)⁵², exerce na estória a função de um novo mediador entre os dois pólos em oposição. Por via dessa mediação, torna-se possível uma segunda transgressão na trama, dessa vez protagonizada pelo Amo: este transita do seu próprio universo religioso (supostamente oficial) ao universo mágico da religiosidade popular, aceitando não somente elementos típicos do sistema de crenças das camadas populares, como também seus "funcionários" religiosos ("rezador", "curador", pajé), transição curiosamente desacompanhada de qualquer espécie de dilema moral.

Com sentido inverso, o auto evidencia o mesmo padrão de circularidade entre a "cultura dominante" e a "cultura popular" apontado quando discutimos as representações sobre o índio: o Amo compartilha com a "comarca dos palhaços" (o pólo "negativo" da Desordem) várias de suas concepções religiosas e fantásticas, e, nesse movimento, acaba por reconhecer a própria alteridade da "cultura popular". Esta é uma das mais finas ironias construídas por esses produtores culturais coletivos e anônimos, que são os "brincantes" do bumba-meu-boi. Uma astúcia dentro de uma astúcia, piscadelas de piscadelas de piscadelas...

Consoante foi dito anteriormente, ao final do 2º ato, fica a impressão de que os dilemas morais propostos pela trama foram equacionados

de forma a possibilitar a vitória do pólo “positivo” (a Ordem), com a reafirmação da autoridade do Amo e o arrependimento e perdão de Pai Francisco e Catirina. Contudo, a ambigüidade de sentido dessa alegoria da malandragem permite, em uma outra chave de leitura, dizer o “outro” desta afirmação. Pois, a mesma dinâmica do enredo que afirma a onipotência do Amo no 2º ato, desvela a sua impotência diante de um poder superior simbolizado pelo pajé, ao qual é necessário apelar em momentos cruciais.

De forma malandra e sem qualquer problema moral, o Amo é levado a negar a sua própria ordem, que é pela segunda vez relativizada em seu poder, ao passo que o universo caboclo é novamente afirmado em sua legitimidade e positividade, retornando-se ao espírito travesso de rebeldia (agora dissimulada) de Pai Francisco e Catirina. Nessa interpretação, o auto expressa um sentimento de identidade que congrega os “baiantes” do boi, enquanto auto-reconhecimento e (desejo de) reconhecimento por parte dos setores dominantes. Cabendo então perguntar: qual a moral da estória? Como ficaram ou não equacionados os dilemas morais inicialmente propostos pelo auto?

Considerações Finais

A esta altura já é possível tentar recapitular o auto em seu conjunto. Antes, porém, gostaríamos de destacar o eixo dramático típico do enredo das comédias, de modo a refletir sobre a sua peculiar utilização pelos “baiantes” do bumba-meu-boi. Na comédia, “a esperança do temporário triunfo do homem sobre seu mundo é oferecida pela perspectiva de reconciliações ocasionais das forças em jogo nos mundos social e natural. Tais reconciliações são simbolizadas nas ocasiões festivas de que se vale tradicionalmente o autor cômico para terminar seus relatos dramáticos de mudança e transformação”.⁵³

Quando examinados em seqüência, os três atos realizam um movimento ondulante, que recorta o espaço da contenda, decompondo-o em seus pólos, para depois reuni-los no “espaço provisório da festa”, quando se permite uma acomodação e reconciliação também provisórias.

Assim, no 1º ato, as luzes se acendem para o universo caboclo, dos “palhaços”. Neste universo, as armas do desejo [Catirina] e da malandragem [Pai Francisco] são acionadas com o fito de desafiar a ordem

senhorial dominante. O conflito se instaura a partir de um comportamento fundante de transgressão e violência, o qual simbolicamente representa a quebra de um tabu. No 2º ato, o pano se abre para o universo senhorial, em que o Amo mobiliza suas próprias armas e reage ao ataque. Do conflito, aparentemente resulta um claro “vencedor”, que, ao tentar restabelecer a ordem “normal” das coisas, mesmo com todo o poder a seu dispor, não consegue solucionar o impasse resultante: o objeto de disputa [o boi] se tornou inacessível para ambos os lados. Tal impasse encontra sua solução no 3º ato, com o aparecimento de um novo mediador investido de poder sobrenatural [o pajé]; o foco simultâneo nas duas “comarcas”, reunidas pela comemoração da ressurreição do boi, já não nos permite distinguir com nitidez se houve “vencedores” ou “vencidos”.

Este estratégico novo ângulo de câmera revela a interpenetração dos campos em luta e o seu reconhecimento recíproco no tempo e no espaço da festa. Estamos em presença da mesma “disposição acomodatória” apontada por Roberto Schwarz (1989:133) como “central para a dialética da malandragem”: ordem e desordem possuem uma relativa equivalência entre si, pois, ao mesmo tempo em que se articulam e se comunicam por caminhos inumeráveis, elas relativizam uma à outra.⁵⁴ A ambivalência da própria trama permite que os pólos extremos se encontrem, que “positivo” e “negativo” percam seu sentido e sua razão de ser, como que a afirmar a impossibilidade de extremos absolutos, cuja distância entre si apresenta-se mais ilusória que real.

O desvelamento da alegoria, nas palavras de Flávio Kothe (1986:39), “implica entender a resposta que ela arma no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas, ideologias, etc. A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta”.⁵⁵ Embora concordemos com a idéia do jogo de contradições e ambivalências do modo alegórico, é difícil aceitar a idéia de sua petrificação, pois tal hipótese sugere a possibilidade de “congelamento” da significação, o que nos leva à discussão da temporalidade e historicidade da alegoria. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para o fato de que a alegoria é “tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua construção quanto sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico”. A exegese da alegoria implica pensá-la em termos de sua

historicidade e de suas significações sempre provisórias, implica reconhecer que sentido e história estão intimamente ligados, portanto que “só há sentido na temporalidade e na caducidade”.⁵⁶

Urrou! Urrou!

Urrou que ouvi!

Boi mais bonito que este

Garanto que nunca vi!

Urrou! Urrou!

Urrou fama ré!

Boi de fama como este

*No sertão não haverá.*⁵⁷

Em relação ao auto, essa questão fica exemplificada pela discussão do episódio final, a ressurreição do boi. Esse desfecho, segundo Marlyse Meyer, só se manteve na medida em que atualizava “antigos sacrifícios rituais que permitiam, por meio da morte de um indivíduo, a perpetuação da espécie, simbolizando assim um eterno recomeçar”.⁵⁸ O momento da ressurreição é anunciado pelo urro do boi, um urro denunciador da regeneração da vida, capaz de provocar um “abalo de dimensões cósmicas” pelo desafio que coloca à “ordem natural das coisas”.⁵⁹

Dessa forma, a concepção de um tempo cíclico, regido predominantemente pelas normas da natureza, domina a brincadeira do boi, caracterizando tanto o auto (tentativa incessante de vencer o tempo e a morte), quanto suas práticas (épocas de preparação, ensaio e apresentação). Concepção que se encontra associada à idéia dualista já explicitada de um mundo governado pela luta entre as forças do bem e do mal, uma luta supra-humana e a-histórica. No entanto, ao lado desse tempo cíclico, de um passado imemorial, quase mítico, há o tempo histórico presente, onde se processa o jogo de forças cotidiano, ao qual se reportam as cantigas e toadas, falando de episódios da vida da comunidade, da política local e regional, da amizade e desafio entre os brincantes. Nesta temporalidade, as significações da brincadeira são construídas a partir da complexa teia de relações em que estão engajados os brincantes e assistentes do boi.

Assim, construído sob a ação de temporalidades múltiplas, o auto opera um jogo de significações em que presente, passado e futuro se relacionam de forma intrincada, com aproximações e distanciamentos

incertos e desconcertantes. Se o auto termina em festa, com a reconciliação entre as partes e a acomodação do conflito, estas são sempre provisórias e instáveis, como são os próprios sentidos produzidos por esta alegoria da malandragem.

*Adeus, jardineira!
Inda me lembra daquele lindo jardim
Quem tem saudade um tempo volta
Você ainda recorda para mim!
Eu digo adeus
E convido a vaquerada
Só pra nós dar um passeio
No silêncio da madrugada!
Tu fica triste
Mas não vai te apaixonar
Eu só vou dar um passeio
Mas breve eu torno a voltar!*

Notas:

¹AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. 2. ed. São Luís: Alumar, 1997. p. 92-3.

²Apud MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 1993. p. 194.

³Conferir os seguintes autores: BRANDÃO, Tanya Maria Pires. “Bumba-meu-boi: uma representação social do sertão nordestino”. *Clio – Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, UFPE, n.19, p.163, 2001; MEYER, Marlyse. *Pireneus, caixas...* *Da Commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. p.56; REIS, José Ribamar Sousa dos. *Bumba-meu-boi: o maior espetáculo popular do Maranhão*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 1984. p. 7-9; VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore Brasileiro: Maranhão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977. p. 25.

⁴AZEVEDO NETO, op. cit., p. 93.

⁵Ibid., p. 19.

⁶Além dos já citados, consultar: MENDES, Maria Cecília. “O Bumba-meu-boi de Teresina”. *Cadernos de Teresina*, Teresina, p. 16-8, 1997; OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore Brasileiro: Piauí*. 2 ed. Teresina: EDUFPI, 1995.

⁷Versão resumida do Auto do Bumba-meu-boi. In: AZEVEDO NETO, op. cit., p. 73-5.

- ⁸PRADO, Regina de Paula Santos. *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. Dissertação (Mestrado) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1977. p.172.
- ⁹Para uma discussão destes pontos, consultar: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 13-41; MEDICK, Hans. “Missionários num barco a remos? Modos etnológicos de conhecimento como desafio à história social”. *Ler História*, Lisboa, n. 6, 1985, p. 95-7.
- ¹⁰CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 81-85.
- ¹¹Consultar GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP / Editora da UNICAMP, 1994. p. 49-53.
- ¹²MEYER, 1993, p. 196-9, 201-2, 206.
- ¹³MEYER, 1991: 61-3.
- ¹⁴PRADO, op. cit, p. 91-2.
- ¹⁵Ibid, p. 114.
- ¹⁶Ibid., p. 120-132, 215-9.
- ¹⁷Ibid., p.150-7.
- ¹⁸Ibid., p. 175-8.
- ¹⁹Ibid., p.183-198.
- ²⁰Ibid., p. 213.
- ²¹KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p. 90.
- ²²GAGNEBIN, op. cit., p. 38-45.
- ²³FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. 3.ed. New York: Cornell University Press, 1990. p. 222.
- ²⁴CÂNDIDO, Antônio. “Dialética da Malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 8, 1970. p.77.
- ²⁵FLETCHER, op. cit., p.28.
- ²⁶KOTHE, op. cit., p. 23.
- ²⁷Tragédia do vaqueiro, música de Chico Maranhão.
- ²⁸ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. “Cultura popular e sociedade regional no Maranhão do século XIX”. *Revista de Políticas Públicas*, São Luís, v. 3, n. 1/2, jan/dez 1999, p. 34.
- ²⁹Ibid., p. 57.
- ³⁰Apud ASSUNÇÃO, op. cit., p. 56-7.
- ³¹Apud PRADO, op. cit., p. 118.
- ³²FLETCHER, op. cit., p. 224-6.
- ³³Ibid., p. 226.

³⁴ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 41-2.

³⁵CÂNDIDO, op. cit., p. 71.

³⁶Ibid., p.84.

³⁷PRADO, op. cit., p. 162.

³⁸Toada citada por REIS, op. cit., p. 28.

³⁹Consultar: COELHO, Elizabeth Maria Bezerra. *A política indigenista no Maranhão provincial*. São Luís: SIOGE, 1990; FARIA, Regina Helena Martins. *Trabalho escravo e trabalho livre na crise da agroexportação escravista no Maranhão*. Monografia (Especialização em História) – Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 1998.

⁴⁰ASSUNÇÃO, op. cit., p. 39.

⁴¹Essas versões são relatadas por REIS, op. cit., p. 14, 29, 36.

⁴²FARIA, op. cit., p. 179-181.

⁴³ASSUNÇÃO, op. cit., p. 46.

⁴⁴Ibid., p. 53-7.

⁴⁵PRADO, op. cit., p. 168-9.

⁴⁶AZEVEDO NETO, op. cit., p. 77-8.

⁴⁷Toada de Chico Maranhão.

⁴⁸FLETCHER, op. cit., p. 129-130.

⁴⁹Ibid., p. 252-267.

⁵⁰PRADO, op. cit., p. 110-2.

⁵¹FLETCHER, op. cit., p. 244-6.

⁵²KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993. p. 22.

⁵³WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1992. p. 24.

⁵⁴SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'". In: _____. *Que Horas São? (Ensaaios)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 133.

⁵⁵KOTHE, op. cit., p. 39.

⁵⁶GAGNEBIN, op. cit., p. 50.

⁵⁷Toada citada por AZEVEDO NETO, op. cit., p. 75.

⁵⁸MEYER, op. cit., p. 62-3.

⁵⁹PRADO, op. cit., p. 166.