



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE  
MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**MARCELO NICOMEDES DOS REIS SILVA FILHO**

**“EU CANTO PRA SÃO JOÃO E TU PRA PAJÉ”**: uma análise da construção de religiosidades nas toadas de Bumba Meu Boi Sotaque de Matraca (Ilha)

CASCAVEL-PR  
2021

**MARCELO NICOMEDES DOS REIS SILVA FILHO**

**“EU CANTO PRA SÃO JOÃO E TU PRA PAJÉ”**: uma análise da construção de religiosidades nas toadas de Bumba Meu Boi sotaque de Matraca (Ilha)

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Estudos da Linguagem: Descrição dos Fenômenos Linguísticos, Culturais, Discursivos e de Diversidade.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari Soares.

CASCADEL - PR  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Silva Filho, Marcelo Nicomedes dos Reis  
EU CANTO PRA SÃO JOÃO E TU PRA PAJÉ: uma análise  
da construção de religiosidades nas toadas de Bumba  
Meu Boi Sotaque de Matraca (Ilha) / Marcelo  
Nicomedes dos Reis Silva Filho; orientador  
Alexandre Sebastião Ferrari Soares. -- Cascavel,  
2021.

221 p.

Tese (Campus de Cascavel) -- Universidade  
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação,  
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Bumba meu boi. 2. Religiosidade. 3. Cultura.  
4. Memória. I. Soares, Alexandre Sebastião Ferrari,  
orient. II. Título.

## MARCELO NICOMEDES DOS REIS SILVA FILHO

“EU CANTO PRA SÃO JOÃO E TU PRA PAJÉ”: uma análise da construção de religiosidades nas toadas de Bumba Meu Boi Sotaque de Matraca (Ilha)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Estudos da Linguagem: Descrição dos Fenômenos Linguísticos, Culturais, Discursivos e de Diversidade, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Alexandre Sebastião Ferrari Soares

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



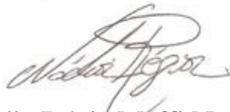
Valdeci Batista de Melo Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Dantielli Assumpção Garcia

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Nádia Régia Maffi Neckel

Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)



Marlon Leal Rodrigues

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Dedico este trabalho aos maiores amores da minha vida (papai e mamãe), Marcelo Nicomedes dos Reis Silva (*in memoriam*) e Maria de Jesus Moura, que me amaram incondicionalmente, me deram um nome, e me ensinaram que a única coisa que os outros não podem tomar de mim são os estudos.

Senhor São João  
Venha receber  
Essa coisa linda  
Que fizemos pra você.

Com a santa luz divina  
Ilumina o meu batalhão  
É humilde esta oferenda  
Mas é de bom coração.  
Êh boi!

(Humberto Mendes)

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus por tudo que tem me proporcionado nestes anos de existência, a Jesus e aos Santos de junho, São João, São Pedro e São Marçal.

Aos meus pais, Marcelo Nicomedes dos Reis Silva (*in memoriam*) e Maria de Jesus Moura, pessoas que sempre estiveram comigo desde os primeiros passos, primeiras palavras, momentos felizes e tristes. Com o que aprendi com eles, cheguei onde estou e por isso, o meu maior agradecimento.

A todos os meus familiares e a todos que acompanharam esse processo de crescimento acadêmico, as idas e vindas e os momentos de ausência.

Ao meu orientador, o professor Doutor Alexandre Sebastião Ferrari Soares, um agradecimento especial. Mesmo sendo um tema completamente alheio aos seus estudos, aceitou aprender junto comigo sobre o Bumba meu boi do Maranhão. Desde o primeiro momento, me acolheu, me incentivou em todos os momentos dessa caminhada, sendo sempre muito justo e dedicado em todo esse percurso. Sou grato pela paciência e pela orientação na produção da tese, pelas conversas nos dias em que não consegui entender determinados funcionamentos das categorias de análise no meu texto. Enfim, pelos aconselhamentos que me fizeram crescer muito enquanto pesquisador, pessoa e me transformar nesse sujeito da Análise de Discurso. Muito obrigado!

Aos membros internos e externos da banca, os professores: Doutora Dantielli Assumpção Garcia, Doutora Valdeci Batista de Melo Oliveira, Doutor Marlon Leal Rodrigues e Doutora Nádia Régia Maffi Neckel por aceitarem o convite de participar na construção e finalização desse texto. Ainda, à professora Doutora Maria Cleci Venturini pela participação na minha qualificação, suas sugestões foram de muita ajuda.

Ao professor Doutor João Carlos Cattelan, pela paciência em responder todas as minhas perguntas, que não foram poucas nesses quatro anos, obrigado pelos ensinamentos.

À professora Doutora Nádia Neckel, pela acolhida no período sanduíche na Unisul, pela sensibilidade nas explicações, pelo incentivo e pelo aprendizado. Agradeço também à professora Doutora Giovanna Flores, com quem tive aulas na Unisul, juntamente com a professora Nádia. Sempre sensível, cordial e acolhedora desde o primeiro dia que em cheguei para assistir às aulas. Nesse período tive a

oportunidade de conhecer as professoras Solange Gallo e Juliana da Silveira, grandes mestras com quem aprendi muito sobre Análise do Discurso e sua relação com as materialidades digitais.

Aos mais que amigos, verdadeiros anjos da guarda, professor Doutor Antônio Carlos Santana de Souza e professora Doutora Maria Roseli Castilho Garbossa, pelo incentivo diário, pelo aprendizado e pelo cuidado nos momentos mais difíceis da escrita desse texto.

Às especiais e marcantes Delcimara Caldas e Isaquia Franco, pelo aprendizado incessante e pelo amparo em momentos difíceis sempre com palavras e ensinamentos muito ricos.

Às amigas, professora Doutora Louise Lee da Silva Magalhães e professora Mestra Laura Rosa Costa Oliveira que mesmo distante estavam comigo todas as vezes que chegava em São Luís de férias, me fazendo sentir em casa novamente.

Às amigas que primeiro conheci quando cheguei à Unioeste, Madalena Meoti e Leliane Ortega, sou grato pela acolhida, aprendizado e companheirismo.

Aos amigos paranaenses, em especial à Ana Maria de Fátima Tarini, Márcia Serschon, Renan Lorenzato, Denise Herpich, Karla Martins, Leila Pontes, Adenilson Albuquerque, Eliana Santos, Guilherme Pires, Patrícia Cordeiro, Claudia Hilgert, Jaqueline Denardin. Aos amigos que fiz no período sanduíche na Unisul, em Santa Catarina. São eles: Luciana Demarchi, Nadiege Melo, Júnior Laurentino e Patrícia Castagna.

Ao governador do Maranhão, Flávio Dino, pelo incentivo na formação de recursos humanos para o desenvolvimento do estado. Mesmo com tempos difíceis de pandemia de Covid-19 não cessou de investir no incentivo à concessão de bolsas de estudos para que maranhenses como eu pudessem estudar fora e voltar mais qualificados.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão – FAPEMA, pelo incentivo que veio com a concessão de uma bolsa de estudos de doutorado.

Enfim, a todos que torceram por mim nestes quatro anos em que estive cursando doutorado na Unioeste.

SILVA FILHO, Marcelo Nicomedes dos Reis. "EU CANTO PRA SÃO JOÃO E TU PRA PAJÉ": uma análise da construção de religiosidades nas toadas de Bumba Meu Boi sotaque de Matraca (Ilha). 207p. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2021.

Orientador: Alexandre Sebastião Ferrari Soares

Defesa: 09 de junho de 2021.

## RESUMO

Existe Bumba meu boi em muitos estados brasileiros, às vezes com esse nome ou com variações, como Cavalinho na Paraíba, Boi de Mamão em Santa Catarina, Boi Calemba no Rio Grande do Norte, Bumba de Reis no Espírito Santo e no Amazonas e Pará, como Boi-Bumbá. No Maranhão, o Bumba meu boi apresenta peculiaridades que não são vistas nos outros estados, como a divisão por estilos ou, como chamam os maranhenses, sotaques. Esses Sotaques têm por finalidade organizar a diversidade do Bumba meu boi. As divisões são feitas levando em consideração ritmo musical, indumentária, personagens e forma de se apresentarem, estabelecendo a divisão em cinco principais sotaques que são: Matraca (Ilha), Guimarães (Zabumba), Baixada (Pindaré), Costa de Mão e Orquestra. Levando em consideração a ligação do Boi com a religião, mais especificamente no sotaque de Matraca. Nossa pesquisa tem por objetivo geral analisar como relações, incorporações e conflitos constroem, discursivamente, religiosidades nos grupos de Bumba meu boi do Maranhão, no Sotaque de Matraca (Ilha). Utilizamos como critério para a escolha do corpus, as toadas e um documentário, que são materialidades com que o discurso se materializa em nossa pesquisa, pelo entrecruzamento do audiovisual com o linguístico. Dessa forma, optamos por analisar o material dos três principais grupos de Bumba meu boi do sotaque de Matraca: Maioba, Maracanã e Ribamar. Nossa opção ocorreu por ser, dentre os sotaques, aquele que apresenta traços bem marcantes do índio e do negro. Contudo, a presença da cultura do branco compõe a constituição deste sotaque, e isso movimenta sujeitos e sentidos por meio do jogo de forças que constitui a construção das religiosidades no Bumba meu boi. Dividimos as sequências discursivas em três grupos principais e um grupo secundário. No grupo principal estão as toadas dos Bois da Maioba, Maracanã e Ribamar, no grupo secundário, toadas dos outros sotaques, bem como sequências discursivas de outros materiais como poemas e letras de música que corroboram para que possamos demonstrar regularidades, aproximações e distanciamentos entre os discursos que atravessam aquelas materialidades significantes. A divisão ficou organizada da seguinte forma: SD(n)Maioba, SD(n)Maracanã e SD(n)Ribamar, para o grupo principal, para o grupo secundário, SD(n)Outros, onde temos sequências discursivas do tipo SD1Maioba, SD2Maracanã e SD3Ribamar. A sequência numérica segue de forma cronológica mudando somente a identificação do Boi a que ela pertence, já que são todos do mesmo sotaque, no primeiro grupo. No grupo secundário, segue a ordem crescente (SD4Outros), onde o Outros se relaciona às toadas de outros sotaques e textos que completam o corpus de análise. Para analisar este corpus heterogêneo, nos amparamos na Análise de Discurso pecheutiana. Com isso mobilizamos algumas categorias de análise como ideologia, memória, interdiscurso, formação discursiva, formação ideológica, dentre outros. Para tanto, nos apoiamos, principalmente, nas pesquisas de Pêcheux (1993, 1995, 2002, 2009, 2010, 2011, 2017), Orlandi (2007, 2011, 2012, 2015), Indursky (2011, 2013), Mariani (1998), além de outros autores que seguem essa mesma linha epistemológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bumba meu boi; Religiosidade; Cultura; Memória; Interdiscurso.

## ABSTRACT

There is Bumba meu boi in many Brazilian states, sometimes with that name or with variations, such as Cavalo Marinho in Paraíba, Boi de Papao in Santa Catarina, Boi Calemba in Rio Grande do Norte, Bumba de Reis in Espírito Santo and Amazonas and Pará, like Boi-Bumbá. In Maranhão, Bumba meu boi has peculiarities that are not seen in other states, such as the division by styles or, as the Maranhenses call it, accents. These Accents are intended to organize the diversity of Bumba meu boi. The divisions are made taking into account musical rhythm, clothing, characters and way of presenting themselves, establishing the division into five main accents which are: Matraca (Island), Guimarães (Zabumba), Baixada (Pindaré), Costa de Mão and Orchestra. Taking into account the Boi's connection with religion, more specifically the Matraca accent. Our research has as general objective to analyze how relationships, incorporations and conflicts build, discursively, religiosities in the groups of Bumba meu boi do Maranhão, in Sotaque de Matraca (Ilha). We used as a criterion for choosing the corpus, the songs and a documentary, which are materialities with which the discourse materializes in our research, through the intersection of audiovisual and linguistic. Thus, we chose to analyze the material of the three main groups of Bumba meu boi with the Matraca accent: Maioba, Maracanã and Ribamar. Our choice was because it is, among the accents, the one with very strong Indian and black traits. However, the presence of white culture composes the constitution of this accent, and this moves subjects and senses through the play of forces that constitutes the construction of religiosities in Bumba meu boi. We divided the discursive sequences into three main groups and a secondary group. In the main group are the tunes of Bois da Maioba, Maracanã and Ribamar, in the secondary group, tunes from other accents, as well as discursive sequences from other materials such as poems and lyrics that corroborate so that we can demonstrate regularities, approximations and distances between the discourses that cut across those significant materialities. The division was organized as follows: SD(n)Maioba, SD(n)Maracanã and SD(n)Ribamar, for the main group, for the secondary group, SD(n)Others, where we have discursive sequences of the type SD1Maioba, SD2Maracanã and SD3Ribamar. The numerical sequence follows chronologically, changing only the identification of the Ox to which it belongs, as they are all of the same accent, in the first group. In the secondary group, it follows the ascending order (SD4Outros), where Others is related to the tunes of other accents and texts that complete the corpus of analysis. To analyze this heterogeneous corpus, we rely on the Pecheutian Discourse Analysis. Thus, we mobilize some categories of analysis such as ideology, memory, interdiscourse, discursive formation, ideological formation, among others. Therefore, we rely mainly on the researches of Pêcheux (1993, 1995, 2002, 2009, 2010, 2011, 2017), Orlandi (2007, 2011, 2012, 2015), Indursky (2011, 2013), Mariani (1998), in addition to other authors who follow this same epistemological line.

**KEYWORDS:** Bumba meu boi; Religiosity; Culture; Memory; Interdiscourse.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- O vaqueiro e o boi .....	36
FIGURA 2- O anjo Miguel.....	38
FIGURA 3- Mãe de santo.....	39
FIGURA 4- Catirina e o Boi.....	45
FIGURA 5- O caboclo real.....	50
FIGURAS 6 e 7- Ritual da Mina.....	163
FIGURA 8- Senhoras mineiras, praticantes da religião Mina.....	168
FIGURA 9- Festejo de São Pedro.....	169
FIGURA 10- Iemanjá.....	170
FIGURA 11- Humberto de Maracanã.....	177
FIGURA 12- Amo, cantadores e o Boi.....	183
FIGURA 13- Boi e vaqueiro.....	184
FIGURA 14- O Boi com o cordeiro na testa.....	186
FIGURA 15- O Boi é capturado pelo vaqueiro.....	190
FIGURA 16- O Boi é levado ao mourão para ser sacrificado.....	191
FIGURA 17- O Boi, o amo, o vaqueiro e Nego Chico no sacrifício.....	194
FIGURA 18- O Amo faz uma oração e sacrifica o Boi.....	194
FIGURA 19- O Amo bebe o sangue do Boi e distribui entre os presentes .....	196
FIGURA 20- O vaqueiro bebe o sangue do Boi.....	196

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1- .....	53
-----------------	----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 GUARNICER - DO BOI ANIMAL AO BOI BRINQUEDO: origens do Bumba meu boi .....	26
1.1 O Bumba meu boi: discursos e sentidos .....	27
1.2 O Boi no Maranhão.....	33
1.3 Mas que Boi é esse, meu amo?.....	40
1.3.1 As personagens do auto .....	41
1.4 Sotaque: a discursivização de um termo complexo.....	52
2 LÁ-VAI - ENTRE A MISSA E O TAMBOR: discurso e religiosidade no Bumba meu boi ...	85
2.1 Memória e Interdiscurso no <i>Bumba meu boi</i> : entre o aqui e o alhures do dizer .....	97
2.2 Boi, Bumba-boi e o Bumba meu boi: retomadas, deslizamentos e atualizações, a memória em cena .....	105
2.3 Pronto meu amo(!): para onde vamos e o que pensamos – Interdiscurso e memória ..	112
3. CHEGOU - RELIGIOSIDADE, MEMÓRIA E INTERDISCURSO NO BUMBA MEU BOI	115
3.1 O Bumba meu boi, a notícia, a <i>Toada</i> : o funcionamento da memória .....	129
4 CHEGOU - SUJEITOS E A CONSTRUÇÃO DE RELIGIOSIDADES: silenciamento(s) e o funcionamento da dominação ideológica .....	137
4.1 O estado, a religião e o Bumba meu boi: o efeito de início(?) .....	137
4.2 O branco, o negro, o índio e a construção da religiosidade no <i>Bumba meu boi</i> : entre o silêncio e a resistência.....	139
4.3 A lenda de Dom Sebastião: de Rei cristão ao Touro Negro encantado do Bumba-boi.	141
4.4 Na missa ou no terreiro o meu boi brinca solto ao luar: efeitos de religiosidades no Bumba meu boi.....	149
5 URRO - LETRA, MÚSICA E IMAGEM: o sentido no entremeio da materialidade significativa.....	160
5.1 “Senhor São João me proteja”: o <i>Boi</i> , da benção ao guarnicê .....	161
5.2 O funcionamento do discurso religioso no <i>Boi</i> : som, imagem [e] o corpo significativo ..	163
5.3 Outras memórias: <i>ê boi, rapaziada</i> .....	167
5.4 Guarnicê[u], chegou, lá vai: do Urro à despedida (nosso boi vai morrer) .....	180
5.5. A morte do boi, um espaço de disputa: as tensões na constituição das religiosidades no Bumba meu boi.....	189
6 DESPEDIDA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS .....	207

## INTRODUÇÃO

O Maranhão é um Estado formado por uma população miscigenada<sup>1</sup>, isso se dá pela grande quantidade de negros, uma população numerosa de índios, aliado a um quantitativo representativo de brancos. A cultura popular do estado é representada por manifestações culturais das três etnias que compõem a população, dentre as quais podemos citar a Dança do Coco, o Cacuriá, Dança do Lelê, Tambor de Crioula, Danças Portuguesas e o Bumba meu boi<sup>2</sup>, que é também chamado de Bumba-boi, ou, simplesmente, Boi. Maranhão possui duas manifestações populares registradas como patrimônio imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, tratam-se do Tambor de Crioula (2007), que foi o primeiro registro de Patrimônios Culturais do Estado e o Complexo Cultural Bumba meu Boi do Maranhão (2011).

Fundada por Franceses, que tentavam edificar a França Equinocial, em 1612, em seguida, invadida pelos holandeses e, finalmente, retomada pelos portugueses, São Luís desenvolveu, desde então, uma história que envolvia as culturas do branco, do negro e do índio, desde o período da sua fundação e que se fortaleceu no período colonial. O Estado do Maranhão tem, na mistura das culturas branca, negra e indígena, a garantia de perpetuação das raízes do Estado por meio da produção cultural. Tal produção tem sido estudada por muitos vetores, como os da História, Antropologia, Sociologia, Comunicação e Letras, suscitando questionamentos nas mais diversas áreas do conhecimento.

Frente às questões que propusemos acima, o Bumba-boi maranhense é afetado por múltiplas relações que, por sua vez, produzem (efeitos) de sentidos por meio de atravessamentos ideológicos, sejam na ordem do político, do econômico ou religioso. Essas e outras relações envolvendo a religião fazem com que o Boi extrapole as fronteiras do recreativo, já que agrega pessoas de várias etnias, sexo e credo, além de inúmeras atividades de cunho econômico, cultural e religioso, fazendo dele um Complexo Cultural.

As proposições envolvendo cultura, religião e economia, ainda que colocadas de forma resumida até aqui, representam um conjunto de elementos percebidos que

---

<sup>1</sup> Dados do IBGE (2010).

<sup>2</sup> No Maranhão, fazemos uso dos três termos para se referir ao folguedo, mantereí essa mesma postura ao longo da tese.

se materializam nas danças, na indumentária, que geralmente apresenta elementos religiosos, na linguagem, que tem forte ligação com as tradições religiosas e todas essas questões ligadas ao ciclo junino, que é o ciclo em que acontecem as apresentações do Bumba meu boi. Todas essas questões (culturais, religiosas e econômicas) que envolvem as manifestações culturais dos diversos grupos maranhenses têm, entre outras funções, a de contribuir para manter a memória das redes de práticas culturais.

Um dos exemplos disso é a toada *Maranhão meu tesouro meu torrão*<sup>3</sup>, que foi composta por Humberto de Maracanã. Mais conhecido como Humberto de Maracanã, Humberto de Sousa Mendes é o amo<sup>4</sup> do Boi de Maracanã, agremiação de Bumba-boi sediada na zona rural de São Luís, que dá nome ao Boi de Maracanã. O Amo é o cantador<sup>5</sup> principal do Boi, aquele que o representa, estando na posição de o dono da fazenda. A toada em questão, exalta as belezas e conta um pouco do que é o Estado do Maranhão, a letra diz:

**SD1Maracanã:** Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
 Fiz esta toada pra ti, Maranhão  
 Terra do babaçu que a natureza cultiva  
 Esta palmeira nativa é que me dá inspiração  
**Na praia dos lençóis tem um touro encantado**  
**E o reinado do rei Sebastião**  
**Sereia canta na proa**  
 Na mata o guriatã  
 Terra da pirunga doce  
 E tem a gostosa pitombotã  
 E todo ano, a grande festa da Juçara  
 No mês de Outubro no Maracanã  
**No mês de Junho tem o Bumba-meu-boi**  
**Que é festejado em louvor a São João**  
 O amo canta e balança o maracá  
 A matraca<sup>6</sup> e pandeiro é que faz tremer o chão  
 Esta herança foi deixada por nossos avós  
 Hoje cultivada por nós  
 Pra compor tua história Maranhão  
 (Humberto Mendes - Bumba-meu-boi de Maracanã, Estrela brasileira, faixa 20, São Luís/MA, 2006, negritos nossos).

<sup>3</sup> As toadas serão organizadas em forma de sequências discursivas, que explicaremos melhor no capítulo seguinte.

<sup>4</sup> Segundo Azevedo Neto (2019, p.103), o amo “é o chefe do conjunto. O principal cantador. Na representação é o proprietário da fazenda. Geralmente é vivido pelo dono da brincadeira.”

<sup>5</sup> Aquele que compõe as toadas, o amo, aquele que conduz o grupo. É chamado de cantador aquele que compõe e canta suas toadas. Quem não segue essa linha de pensamento é considerado intérprete, o que o rebaixa enquanto líder de um grupo de Bumba meu boi.

<sup>6</sup> Instrumento de percussão que é utilizado nos sotaques de Matraca, Baixada ou Pindaré.

Estas questões, além de suscitarem tensões nas redes de memória, ainda nos apontam lugares específicos de religiosidades, como os da Igreja Católica (portugueses) e o das religiosidades afrodescendentes (matrizes africanas) em constante disputa, como parte do ritual no discurso<sup>7</sup> das toadas do Bumba meu boi, pelos cantadores no Maranhão.

Nesse sentido, a pesquisa busca trazer para a discussão as regularidades apresentadas e os efeitos de sentido que retomam o *discurso religioso*<sup>8</sup> e outros atravessamentos que possam reverberar por meio da materialidade significativa analisada. Dentre as memórias possíveis, sentidos da religiosidade medieval, as memórias do período colonial e da escravatura. Não tratamos em si do sincretismo religioso que se passa desde o período da escravidão no Brasil, mas como, discursivamente, esse sincretismo produz efeitos de sentido e, mais ainda, como esses sentidos de religiosidades afetam os sujeitos envolvidos na história: o branco, o negro e o índio.

O jogo de forças que atravessa os sujeitos envolvidos no Boi também passa por tensões como os conflitos de terra, passando pela discriminação e proibição do direito a professarem sua fé. No caso do negro e do índio, esses movimentos tornaram possíveis processos de silenciamentos e, concomitantemente, a produção de sentidos outros funcionando no entremeio dessas relações de força. A história tanto do negro como do índio passou a não os ter como protagonistas das próprias histórias, mas o branco construindo todo o processo discursivo, impondo a essas duas etnias um silenciamento desde o descobrimento. Sentidos encontram-se à deriva, ou seja, há outras discursividades na manifestação do Bumba meu boi no Maranhão com destaque para as materializações discursivas, dentre elas, as que podemos observar na indumentária, no ritmo com traços marcantes das culturas do negro, do índio e também do branco.

A indumentária das personagens de todos os grupos de Boi é composta de um bordado feito de canutilhos e miçangas costurados sobre um veludo. Partindo do couro do Boi até as fantasias das índias, ilustrações que fazem menção a elementos

---

<sup>7</sup> Para Orlandi (2015, p.13), “o discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: como o estudo do discurso observa-se o homem falando”; é uma noção que se alinha a de Pêcheux que iremos discutir mais amplamente no capítulo 2 *LÁ-VAI - ENTRE A MISSA E TAMBOR: discurso e religiosidade no Bumba meu boi*.

<sup>8</sup> Em nosso trabalho seguiremos a definição de discurso religioso apresentada por Orlandi (2011, p. 242-243), para a autora o discurso religioso se caracteriza como “aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou o pregador, ou, em geral de qualquer representante seu – é a voz de Deus”.

da natureza, paisagens em geral, objetos utilizados em ritos da igreja católica, imagens de santos, dentre outros temas, estão também presentes.

Essa relação complexa faz-se presente tanto nas toadas quanto nos ritos que compõem as celebrações dos diversos sotaques<sup>9</sup> dessa manifestação cultural. Esses funcionamentos demonstram a heterogeneidade discursiva que compõe a produção do Bumba meu boi enquanto *auto*<sup>10</sup>, que foi trazido pelos europeus para o Brasil. Contudo, funcionam no fio do discurso, os sentidos do branco, do negro e do índio na tríplice relação arte-festa-dança, abrindo possibilidades de análise, tomando como norte, o viés religioso da brincadeira<sup>11</sup>.

Assim, compreender alguns dos aspectos do funcionamento dos sentidos que constituem as toadas do Bumba meu boi é compreender os aspectos mais sensíveis da cultura maranhense: a religiosidade e a identidade, mas sem perder a referência da constituição identitária do povo brasileiro. Pode-se considerar, de forma empírica, que dadas às condições históricas e os grupos étnicos em questão, é mais uma forma de ritualização das práticas culturais e sua brasilidade, uma das problemáticas que parte do local, o Maranhão, para o universal, o Brasil: uma unidade cultural identitária constituída na diversidade.

Ao longo dos anos, algumas pesquisas foram desenvolvidas na área de Letras/Linguística tendo o Bumba meu boi como objeto de estudo, dentre elas, citamos algumas:

a) Palhaços da cara preta: pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-reis - MA, PE, MG, de André Curiati de Paula de Bueno, apresentada na Universidade de São Paulo- USP, em nível de Doutorado

---

<sup>9</sup> Câmara Cascudo (1962) atribui a esta classificação (sotaque) o termo Estilo. No Maranhão, alguns dos principais autores utilizam o termo Sotaque, que é bem comum no linguajar de brincantes e dos maranhenses em geral que assistem às apresentações. Sotaque é descrito, a seguir, como o “estilo individual de cada grupo, o seu ritmo característico, e que varia conforme o gosto estético da concepção, organização e formas de apresentação. O ritmo, o bailado, os instrumentos, o guarda-roupa, as toadas e o auto” (MARQUES, 1999, p. 86).

<sup>10</sup> Segundo Moisés (1985, p. 49), “o auto é vinculado aos mistérios e moralidades, e talvez deles proveniente, o auto designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, em circulação durante a Idade Média: equivaleria a um ato que integrasse espetáculo maior e completo; daí o apelativo que recebeu: *auto*”.

<sup>11</sup> A brincadeira a que nos referimos no Bumba meu boi é “sinônimo de jogos, rodas, divertimentos tradicionais cantados, declamados, rimados ou não, de movimento. A festa, o espetáculo popular. O grupo, o batalhão, tropeada. Também a apresentação, a encenação chamam brincadeira (REIS, 2008, p. 44). Desta forma, o(a) brincante é o (a) “membro da brincadeira, qualquer baiente do batalhão, boieiro. Sendo assim, brincar é, dentre outros significados na cultura popular, participar na manifestação cultural, quem brinca, sai no Boi, a apresentação do *Boi*, por exemplo.

(2005). O trabalho está voltado às três brincadeiras populares, com personagem negro de máscara, em três Estados brasileiros e a comparações com o personagem Macunaíma, de Mário de Andrade.

b) Bumba-meu-boi maranhense: expressividade plástica, musical e poemática, de Ana Silvina Ferreira Fonseca, apresentado na Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho, São Paulo, em nível de Mestrado (1999). A pesquisadora discutiu o Bumba meu boi enquanto expressão cultural e poética na área literária.

c) A transição da cultura popular para a cultura de massa no Maranhão. Aspectos do "Bumba-meu-boi Pirilampo, de Iran de Jesus Rodrigues Passos, apresentado na Universidade Federal do Rio De Janeiro, em nível de Mestrado (2002). O autor analisou o Bumba meu boi enquanto cultura popular e sua passagem para a cultura de massa.

d) O espaço da literatura na cultura popular maranhense: em cena o Auto do Bumba Meu Boi de Iran de Jesus Rodrigues Passos, apresentado na Universidade Federal Do Rio De Janeiro, Rio De Janeiro, em nível de Doutorado (2014). Ele propôs analisar a literalidade do Bumba meu boi, discutindo os elementos que compõem o folguedo.

e) A identidade discursiva das toadas do bumba-meu-boi da maioba, de Nilce Helena Marques dos Santos, apresentada na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (LINGUÍSTICA), em nível de mestrado (2009). O trabalho analisou as toadas do bumba-meu-boi da Maioba enquanto prática discursiva, tendo como base a orientação dada por Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso francesa.

f) As toadas do bumba-meu-boi: sobre enunciados e enunciações de um gênero discursivo, de Joelina Maria da Silva de Santos. Apresentado na Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho/Araraquara (Linguística e Língua Portuguesa), em nível de doutorado (2011). A tese analisou as toadas do Bumba meu boi sob a ótica da teoria discursiva de Bakhtin e suas contribuições para a área.

Tendo em vista o ineditismo da pesquisa de doutorado que se enseja, elaboramos alguns objetivos para a tese. Como objetivo geral, propomos analisar como relações, incorporações e conflitos constroem, discursivamente, religiosidades nos grupos de Bumba-meu-boi do Maranhão no Sotaque de Matraca (Ilha).

Para alcançarmos o objetivo geral, traçamos um percurso mais detalhado que será desenvolvido através dos objetivos específicos. Para isso propomos: a) analisar os discursos das toadas (nos últimos 40 anos) de Bumba-meu-boi, sotaque da Ilha (Matraca), observando como os discursos constroem relações entre diversas

religiões, como o Catolicismo, a Mina e a Pajelança<sup>12</sup>; b) identificar como os discursos religiosos presentes nas toadas corroboram para a formação de religiosidades hegemônicas para os grupos de Bumba meu boi e c) analisar como os efeitos de sentido se constituem a partir das diversas materialidades significantes<sup>13</sup> (texto, áudio e performance audiovisual) na construção de religiosidades, nas toadas de Bumba meu boi, Sotaque de Matraca (Ilha).

Estabelecidos os objetivos, desenvolvemos a metodologia a ser empregada na pesquisa, é por meio dela que detalharemos todo o gesto analítico que propusemos para esta tese.

Dessa forma, buscamos proceder a análise levando em consideração as particularidades do objeto selecionado para esta pesquisa, analisando o fio do discurso, saindo da linearidade do texto, não o enxergando como documento, apartado de suas condições de produção, mas sim, trabalhando-o como monumento atrelado às suas condições históricas e sociais, como explica Orlandi (2015, p. 62): “os textos, para nós, não são documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leitura”.

A Análise do Discurso, por ter uma articulação alicerçada em três áreas do conhecimento científico: a Linguística, o Materialismo Histórico e a Teoria do discurso, constitui-se como a teoria do entremeio. Pêcheux (2010, p. 160) explica que essas três regiões são, de certo modo, “atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica)”.

Pêcheux (2002) apresenta o princípio orientador para a prática de analisar discursos, no qual afirma que “toda descrição abre sobre a interpretação” (p. 54). O autor ressalta também, que a interpretação é “uma questão de ética e política: uma questão de responsabilidade” (p. 57). De acordo com Orlandi (2015), a interpretação constitui-se a partir de determinados procedimentos metodológicos, uma vez que é uma questão de “capacidade analítica do pesquisador, pela habilidade que ele pratica

---

<sup>12</sup> Para Ferretti (1997, p. 3), “O Tambor de Mina surgiu na capital do Maranhão, se expandiu pelo Pará, Amazonas, outros Estados do Norte e para as capitais que receberam grande número de migrantes do Norte, como Rio de Janeiro e São Paulo. Embora hegemônico no Maranhão, o Tambor de Mina - Jeje, Nagô, Cambinda, foi sincretizado no passado com manifestação religiosa de origem indígena denominada Cura/Pajelança e com uma tradição religiosa afro-brasileira, surgida em Codó (MA), denominada Mata ou Terecô”.

<sup>13</sup> Lagazzi (2011, p. 276), propõe analisar diferentes materialidades discursivas, para isso a autora propõe ao “analista mobilizar, na relação teoria-prática, as diversas materiais, sem que as especificidades de cada materialidade significante sejam desconsideradas, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra pela contradição”.

a teoria, face a sua responsabilidade teórica” (ORLANDI, 2015, p. 64), ou seja, refere-se à forma como o pesquisador desenvolve suas análises a partir das teorias.

Assim sendo, a metodologia de pesquisa na Análise do Discurso não se restringe a uma leitura linear, horizontal do texto com o intuito de compreendê-lo, já que todo discurso é incompleto. Conquanto, realiza-se por meio de uma análise em profundidade pelo batimento teórico descrição-interpretação, no qual é possível verificar posições-sujeito assumidas, imagens e lugares construídos e evidenciados nas materialidades do texto. Ademais, o analista utiliza-se da teoria para analisar o objeto e o processo analítico que se desenvolve nessa relação entre descrição e interpretação (ORLANDI, 2015).

Nessa perspectiva, Orlandi (2015, p. 59) destaca que cabe ao analista adotar “princípios e procedimentos” a partir das perguntas e dos objetivos em relação aos dados. Dessa forma, a construção de dispositivos (ORLANDI, 2015, p. 59) de análise é condição para se desenvolver formas de se trabalhar com os dados, o que, por fim, constitui-se em procedimentos metodológicos. Com relação aos dados, concordamos com Possenti (2002). Para ele,

o dado existe independentemente do pesquisador, por mais que seu status dependa da teoria. Afirmar que o dado existe independentemente do investigador não significa dizer que ele determine as opções e ações do investigador (...) é preciso admitir que o mundo existe independentemente da teoria. (POSSENTI, 2002, p. 33).

Desse modo, o *recorte*<sup>14</sup> para a constituição do *corpus* refere-se a um fragmento de uma situação discursiva e a análise efetua-se por meio da seleção dos dados extraídos do *corpus*. Com efeito, é preciso destacar que o discurso, objeto de estudo da Análise do Discurso, em sua materialidade discursiva, se constitui como um objeto simbólico que produz efeitos de sentido. O texto a que nos referimos “é a unidade de análise afetada pelas condições de produção e é também o lugar da representação da linguagem” (ORLANDI, 2015, p. 70), é neste lugar que se produz o jogo de sentidos, o trabalho da linguagem e o funcionamento da discursividade (ORLANDI, 2015).

---

<sup>14</sup> O “recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos relacionados de linguagens-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14).

Dessa forma, analisar um discurso coloca em questão o que analisar, sendo esse o primeiro passo metodológico. Decidido o que analisar, destacam-se alguns questionamentos a serem feitos, um objetivo a ser traçado, algumas hipóteses a serem levantadas, um objeto do discurso e, finalmente, um *corpus* a ser recortado ou construído. Cada *corpus* tem suas particularidades e elas devem ser levadas em consideração em cada momento analítico. Para Orlandi (2015, p. 62), “uma vez analisado, o objeto permanece para novas abordagens, ele não se esgota em uma descrição”. Assim, cabe ao pesquisador extrair das análises o que for significativo para as questões elaboradas, pois são as perguntas, os objetivos, a(s) pergunta (s) discursivas e o objeto de estudo que direcionam o recorte para a análise. Logo, a seleção de dados para a formação do *corpus* constitui um passo estratégico, ou seja, metodológico, do analista.

O Bumba meu boi do Maranhão apresenta estudo de apresentação que leva em consideração as formas com que cada Boi se organiza em termos de indumentária, ritmo, instrumentos, forma de cantar e etc. Para tanto, com o intuito de organizar essas diversas formas com que podemos observar o Boi em sua diversidade, criaram uma forma e para ela foi dado o nome de sotaque<sup>15</sup>. Os sotaques principais são: Zabumba ou Guimarães, Baixada ou Pindaré, Costa de Mão, Orquestra e Matraca ou Ilha. No capítulo seguinte, nos aprofundaremos mais sobre o termo, suas variações, problemas no seu uso e apresentaremos a nossa visada discursiva para o termo, pois é a partir da visão discursiva que trataremos a temática em nosso texto.

Embora apresentemos alguns termos do Bumba-boi sob a ótica da Análise de discurso, trazemos, ao final da tese, um glossário (página 216) que tem como propósito ajudar na compreensão do léxico utilizado no Bumba meu boi do Maranhão.

As análises serão desenvolvidas focalizando no sotaque da Ilha (Matraca). Este sotaque é originário da ilha de São Luís, a grande São Luís (composta de São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa), e tem características afro-indígenas, o que fica marcado tanto na indumentária como na musicalidade, além da estreita ligação com as religiões de matriz africana e indígenas, as quais utilizam algumas entidades em comum. Ao longo do texto, iremos analisar o *corpus* de forma

---

<sup>15</sup> Sotaque foi uma forma desenvolvida para organizar a diversidade cultural do Bumba meu boi. O sotaque ou estilo se refere à forma como os grupos de Bumba meu boi se apresentam, envolvendo as indumentárias, os instrumentos e o ritmo de cada um.

que possamos “determinar as zonas de funcionamento equivalente do ponto de vista semântico entre esses diferentes discursos (PÊCHEUX, 2011, p. 221). Apresentamos como exemplo o recorte da SD1Maracanã “Na praia dos lençóis tem um **touro encantado**/ E o reinado do **rei Sebastião/ Sereia** canta na proa”.

Dentre os vários grupos de Bumba meu boi que se enquadram neste sotaque, selecionamos como principal fonte de coleta de *corpora* três grupos de Bumba meu boi para que desenvolvêssemos as análises, são elas: Boi de Maracanã<sup>16</sup>, Boi da Maioba<sup>17</sup> e Boi de São José de Ribamar<sup>18</sup>.

A escolha se pautou no critério já apresentado, o de serem do sotaque selecionado para a pesquisa (o Matraca ou Ilha), além de os três grupos terem uma ligação forte com a religiões católica, as de matriz africana<sup>19</sup> e as indígenas. Os grupos estão sediados na ilha de São Luís, sendo que os grupos da Maioba e São José de Ribamar são do município de São José de Ribamar, que ficam na grande São Luís.

Considerando que o *corpus* que se constitui é composto de toadas, imagens e de um documentário, estabelecemos como gesto analítico inicial, organizá-lo de duas formas, destacando os recortes, em sequências discursivas<sup>20</sup> e algumas sequências significantes<sup>21</sup> que foram capturadas do documentário do Bumba meu boi de Maracanã, *Rio do Mirinzá*, que serão divididas em três grupos. Nossa divisão acontece da seguinte forma, tomando como prioritárias as análises dos três grandes Bois do Sotaque de Matraca de São Luís (Grande São Luís): SDMaracanã, estarão as toadas do Boi de Maracanã, no SDMaioba, ficarão as toadas do Boi da Maioba, no SDRibamar, as toadas do Boi de Ribamar.

O documentário *Rio do Mirinzá* compõe o nosso *corpus* por trazer apresentações ao vivo. Por mais que tenhamos a interferência da direção, ela também produz efeitos de sentidos, pois representa os enquadramentos determinados por

<sup>16</sup> Bairro da zona rural de São Luís onde fica localizada a sede do Boi de Maracanã.

<sup>17</sup> Bairro da zona rural da grande São Luís, onde fica localizada a sede do Boi da Maioba.

<sup>18</sup> Cidade balneária localizada na grande São Luís e que dá nome ao Boi de Ribamar.

<sup>19</sup> Optamos por usar o termo antropológico que designa as religiões originárias da África e praticadas, no Brasil desde os tempos da escravidão no Brasil colônia.

<sup>20</sup> O conceito de sequência discursiva (SD) que adotaremos é o proposto por Pêcheux, que define as sequências discursivas como “toda série de enunciados [...] linguisticamente descritível como uma série (lexicamente-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação” (PÊCHEUX, 2015, p. 53).

<sup>21</sup> Aqui, tomaremos como sequência significativa, o imbricamento das diversas materialidades (imagem, fala, musicalidade, levando em consideração que “é preciso considerar a especificidade do funcionamento do que é imagem, do que é som, do que é gesto, do que é palavra, não no aspecto estrutural, e sim, em seu funcionamento discursivo” (NECKEL, 2015, p. 218-2019).

aqueles sujeitos que comandam as filmagens. Como os cantadores estão mais livres das amarras das gravações em *Studio* fonográfico, a apresentação remonta para as primeiras formas de se apresentar o Boi, contudo, respeitando os deslizes que ocorreram ao longo dos anos. É na captura dos *frames*<sup>22</sup> que podemos perceber o funcionamento ideológico e a produção de sentidos à performance, nos corpos, na melodia, na voz, e nos traços linguísticos<sup>23</sup>.

Nas sequências discursivas, teremos SDs do tipo: SD(N) Maioba (onde o N foi substituído por um número seguindo uma sequência crescente 1,2,3...ex.: SD2Maioba). Já os recortes extraídos do documentário serão organizados por *frames* e algumas transcrições de falas. Algumas sequências discursivas não farão parte dos três grupos citados, pois as trouxemos para discussão por conta da necessidade de demonstrar regularidades e funcionamentos que contribuam com a pesquisa. Para as que não estavam no grupo dos três selecionados (Maioba, Maracanã e Ribamar), denominaremos de *outros*<sup>24</sup>. Algumas integram as análises como sequências discursivas (quando for demandado para demonstrar a regularidade com as toadas, conseqüentemente, passando a fazer parte do *corpus* discursivo. A partir daqui, deslocaremos o termo toada para o campo discursivo, desta forma, passamos a entender a *Toada* como a materialidade discursiva de natureza sonora que representa o imbricamento material de elementos do linguístico, visual e do próprio áudio visual que é responsável pela produção artística e discursiva do Bumba meu boi.

Dessa forma, atendemos o que postula Orlandi (2015). Para ela,

a construção do *corpus* e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas, [...] considera-se que a melhor maneira de atender a questão da constituição do *corpus* é construir montagens discursivas que obedeçam critérios que decorrem de princípios teóricos na análise

<sup>22</sup> Entendemos como *frame*, uma parte, recorte ou um quadro de um filme ou documentário.

<sup>23</sup> Entendemos como traços linguísticos, em nosso *corpus*, as retomadas de dizeres do/no auto das representações das condições de produção e do discurso religioso nas toadas.

<sup>24</sup> Ao nos filiar-mos à Análise de discurso como princípio das nossas práticas analíticas estabelecemos uma “escuta”, é por meio dela que trabalhamos no *corpus* a presença do não-dito no que é dito (Orlandi, 2012). É por meio deste movimento de leitura que nos alinhamos à proposição de Orlandi (2012, p. 60). Para a autora, a “escuta” do dito no não-dito produz uma “ausência necessária” (ORLANDI, 2012, p. 60). Ou Seja, isso determina a incompletude material; não temos a intenção de exaurir os sentidos que circulam no *corpus*, pelo contrário, é entendendo esta incompletude que apresentamos como forma de organizar as SDs a categoria “*outros*”. É por meio do funcionamento dos “outros” que circulam os sentidos postos nos demais (Maioba, Maracanã e Ribamar). Em outros, teremos toadas de outros sotaques como Zabumba (Guimarães), Costa de Mão, Baixada (Pindaré), Orquestra e o sotaque que estamos analisando que é o Matraca (Ilha). Apresentaremos ainda na categoria de “*outros*” sequências discursivas que venham corroborar com as regularidades e/ou memórias que circulem em discursos para além do Boi.

de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão. Esses objetivos, em consonância com o método e os procedimentos, não visam a demonstração, mas a mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos. (ORLANDI, 2015, p. 61, itálicos da autora).

Considerando os apontamentos da autora, buscamos, a partir dessa disposição e organização, promover um confronto de discursos, cruzando, comparando e apontando aproximações e distanciamentos entre os ditos e os não-ditos nos *corpora* discursivos.

Sendo assim, esquematizamos o capítulo cinco de uma forma que pudéssemos apresentar nas mais diversas materialidades significantes os efeitos de sentido que funcionam nas *Toadas*, que, embora seja o último capítulo, apresenta um panorama que aborda as outras partes, desde o *guarnicê* (introdução) até a despedida (considerações finais).

Como forma de marcar esse percurso e nosso gesto analítico, dividimos a tese em capítulos que levam os nomes das partes que compõem o auto do Bumba meu boi (*Guarnicê*, *Chegou*, *Lá-vai*, *Urro* e *a Despedida*), descreveremos cada um dos capítulos ao final dessa seção.

Como a manifestação cultural é centenária, desenvolvemos a pesquisa a partir de recortes que englobam 40 anos<sup>25</sup>, que é o período em que se tem registros mais claros das *Toadas*, já que coincide com o período das primeiras gravações em vinil e logo em seguida em CD/DVD e, posteriormente, nas mídias digitais como o MP3 e formatos mais atuais. Além das *Toadas* presentes dos LPs, CDs e DVDs, utilizaremos como documentos para a análise, registros fotográficos próprios e de outros pesquisadores, bem como dos acervos dos órgãos oficiais como IPHAN e UNESCO, dentre outros.

A análise, envolvendo diferentes materialidades, oportunizará um trabalho no imbricamento dessas diferentes formas de representação do discurso, observando o funcionamento discursivo no entremeio das três materialidades: escrita, auditiva e visual, ao mesmo tempo. Não estamos querendo com isso um efeito de completude, pois não é disso que se trata a Análise do Discurso de orientação francesa: apenas optamos por não deixar de fora as materialidades que se entrecruzam. Pois, “não é a

---

<sup>25</sup> Geralmente encontramos uma ou duas toadas que apresentam marcas de historicidade do discurso religioso em cada *compact disk*, o número final será definido segundo a necessidade será definido a partir do ponto que “possamos determinar as zonas de funcionamento equivalentes do ponto de vista semântico entre esses diferentes discursos” (PÉCHEUX, 2012, p. 221).

extensão de um texto que delimita o que é um texto. Como dissemos, é o fato de, ao ser referido à discursividade, constitui uma unidade em relação à situação (ORLANDI, 2015, p. 67) Afirmação que corrobora com os postulados de Pêcheux, (2015, p. 220): “o texto *deve* ser referido a textos análogos a ele do ponto de vista das condições de produção que o dominam”.

Tendo como metodologia de análise a Análise de Discurso de linha francesa, nos embasamos, principalmente, nos estudos de Michel Pêcheux (1993, 1995, 2011, 2017), bem como nos de seus precursores no Brasil, a partir de 1980, como Eni Orlandi (1984, 2007, 2008, 2011, 2012a, 2012b, 2015, 2017), Freda Indursky (2000, 2011, 2013), Lagazzi (2012, 2011a, 2011b, 2011c, 2015), entre outros.

No Maranhão, todo evento cultural e artístico só pode começar as suas atividades após tocar a *Toada* Urro do Boi<sup>26</sup> de Bartolomeu dos Santos, o Coxinho como ficou conhecido no meio do Bumba-boi. Isso ocorre por força da Lei nº 5.299 de 12 de dezembro de 1991, que tem por autor o ex-deputado estadual Benedito Coroba. Nosso gesto analítico em todo o texto segue os padrões científicos, mas leva em consideração as partes em que ao auto é encenado no Maranhão. Após tocar simbolicamente o Hino cultural do Maranhão, passamos às partes que compõem a nossa tese.

A introdução apresenta o Maranhão, sua cultura e o Bumba meu boi, seu maior símbolo cultural. Presente ainda nesta seção, temos a metodologia que norteou nosso trabalho como analistas de discurso, bem como a delimitação de detalhes que ajudaram no entendimento de como escolhemos este objeto de estudo, as questões discursivas que moveram-nos até aqui, os objetivos da pesquisa, o detalhamento de como as análises iriam proceder com um corpus heterogêneo que continha as *Toadas* transcritas (e o áudio destes), um documentário que demonstrava em outras materialidades significativas vários funcionamentos discursivos e, o aporte teórico principal utilizado para a tese.

O Guarnicê, no Bumba-boi, é o reunir da brincadeira, é o momento em que todas as personagens se organizam para iniciar a evolução do Boi nos terreiros. É com o nosso Guarnicê que apresentamos o Boi, o nosso Boi a ser analisado na tese.

---

<sup>26</sup> Tocamos simbolicamente o Hino cultural e folclórico do Maranhão que pode ser encontrado no link a seguir: <https://youtu.be/ju2x0HmlDK8>

No capítulo 1, mostramos a trajetória do Boi desde os seus primeiros registros até chegar ao Brasil, e mais especificamente no Maranhão. É em solo maranhense que ele se diversifica, se transforma em vozes de um mesmo idioma, o do Bumba-boi. É percebendo isso que surgem os estilos de Bumba meu boi, chamados de Sotaques. Esse termo é responsável por organizar minimamente as formas do boi apresentar-se e representar, em nossa tese, deslocamos, esse termo e alguns outros, como o próprio termo Bumba meu boi, para o território da análise de discurso. É desta forma que aproximamos o Boi da teoria do discurso com vistas a analisar como se constroem as religiosidades no folguedo.

O capítulo 2 é o Lá-vai, o momento em que o Boi entra no terreiro para fazer a sua evolução, discursivamente, é o momento de apresentar a caixa de ferramentas da Análise de discurso de linha francesa. É tempo de demonstrar como Boi e Análise de Discurso dialogam, demonstrar inicialmente alguns funcionamentos, detalhar noções e conceitos para que sejam retomados na análise para demonstrar aproximações, retomadas e deslizamentos no *corpus* de pesquisa.

Para capítulo 3 e 4, o Chegou, é o momento em que o Boi já entrou no terreiro. Iniciamos a evolução, as personagens dançam ao redor do Boi e com a personagem central da narrativa, o Boi. É o momento de trazer novamente os dois primeiros objetivos da pesquisa que mencionamos na introdução, é chegada a hora de falar da religiosidade, memória e interdiscurso no Boi. Mais especificamente, no capítulo 3, o *corpus* se movimenta juntamente com a teoria para as primeiras análises, as noções de memória e interdiscurso funcionam nas sequências discursivas a fim de demonstrar deslizamentos por meio dos efeitos metafóricos e deslocamentos por meio das metáforas.

O capítulo 4 demonstra os silenciamentos e o funcionamento do discurso colonizador e suas reverberações nas *Toadas* do Bumba meu boi no sotaque de Matraca. Apresentamos ainda as formas de resistência das culturas do negro e do índio por meio das *Toadas* e como essa relação corroborou para a construção das religiosidades no Bumba meu boi.

O Urro é o momento em que o Boi volta à vida depois de ser capturado e ter a sua língua arrancada pelo Nego Chico para fazer a vontade de Catirina, sua esposa. O capítulo 5 demonstra como todos os conceitos e noções mobilizadas funcionam para a análise de uma materialidade da ordem do audiovisual. Foi pelo gesto analítico como a materialidade significativa que pudemos analisar os efeitos de

sentido produzidos a partir da incompletude, as materialidades no seu imbricamento material. Analisando o sonoro, o linguístico e o imagético em seu funcionamento pudemos atender o nosso último objetivo que tratava da análise dos efeitos de sentido nas mais diversas materialidades discursivas de forma a entender como estes demonstraram a constituição das religiosidades no Bumba meu boi.

É com essa organização que apresentamos a tese de doutorado intitulada “EU CANTO PRA SÃO JOÃO E TU PRA PAJÉ”: uma análise da construção de religiosidades nas *Toadas* de Bumba Meu Boi sotaque de Matraca (Ilha). Vamos empunhar as matracas, os tambores onças e esquentar os pandeirões na fogueira, que o Boi vai Guarnicê!

## 1 GUARNICER - DO BOI ANIMAL AO BOI BRINQUEDO: origens do Bumba meu boi

Nossa Senhora Mãe Aparecida  
 Não me deixe morrer de medo  
 Pelo o que pode acontecer  
 Eu vivo cheio de esperanças  
 Diante de Negras Profecias  
 Mesmo assim quero cantar prá guarnecer  
 É de arrepiar o que vislumbrou  
 No apocalipse do Evangelista São João  
 Mais tarde Nostradamus confirmou  
 Que é chegada a hora da transformação  
 Quero estar bem preparado  
 Para o que der e vier  
 Eu vou guarnecer meu batalhão  
 E seja o que Deus quiser.  
 (Boi de Ribamar)

A história do *Bumba meu boi* já foi abordada por muitos pesquisadores, em sua maioria folcloristas, dentre eles, Luís da Câmara Cascudo (1962, 2006), Mário de Andrade (1980), Américo Azevedo Neto (2019), José de Ribamar Reis (2000, 2008) e Maria Michol Pinto de Carvalho (1995). Estudiosos que narraram o percurso da chegada do *Boi* ao Brasil, suas variações em alguns estados, as lendas que envolvem o folguedo<sup>27</sup> e suas formas de representação do Maranhão e suas ligações com a religiosidade.

Buscaremos, neste capítulo, analisar os discursos das *Toadas* de Bumba meu boi, sotaque da Ilha (Matraca), observando como os enunciados constroem religiosidades a partir do entrelaçamento de discursos de algumas religiões como o Catolicismo, a Mina e a Pajelança. Para isso, abordaremos o Boi no estado do Maranhão, apresentando suas formas, variações e como, discursivamente, o folguedo produz certo imbricamento entre religiões de matriz africana, o Catolicismo, a Mina e a Pajelança.

---

<sup>27</sup> Segundo Câmara Cascudo (1962, p. 241), o “Folguedo Popular [é] manifestação folclórica que reúne as seguintes características: 1) Letras (quadrilhas, sextilhas, oitavas ou outro tipo de versos); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral. Exemplo: Congada).” O Boi apresenta algumas das características acima e, em alguns estados está no que o autor chamou de *Folguedo Natalino*, contudo, no Maranhão, o ciclo é junino, seguindo os Santos de junho.

Neste início de percurso analítico, traremos o funcionamento do *Boi* enquanto folgado e, posteriormente, como e por que o discurso religioso funciona nas *Toadas do Boi*.

### **1.1 O Bumba meu boi: discursos e sentidos**

Desde os tempos mais remotos da humanidade, o Boi faz parte da história que é contada pelas civilizações, quer seja nas narrativas orais, quer seja nas pinturas descobertas em cavernas. Nas narrativas, por vezes, um animal desejado por ser farta fonte de alimento, em outras, presente nos rituais entregue em forma de sacrifício.

A história conta que há registros do animal na França e na Espanha, onde foram encontradas pinturas em cavernas que o representavam (IPHAN, 2011). O fato foi relatado por Lommel (1996), que narra a descoberta de pinturas que representavam caçadores, o boi e alguns cavalos, tal representação foi registrada por volta de 1.500 a.C.

Com o passar dos anos, essa relação do homem com o Boi começou a se ampliar. O animal passou a integrar algumas fases de desenvolvimento das civilizações, entrando como a força que fazia movimentar os arados, cultivando a terra e gerando ainda mais alimentos por meio das lavouras. Dono de uma força significativa, o animal passou a ser domesticado e passou de simples fonte de alimento a grande parceiro no progresso da humanidade, pois, com potencial de carregar grandes quantidades de carga e podendo deslocá-la para lugares cada vez mais distantes, o boi acabou por ser um grande aliado do homem. Citamos, ainda, como outras vantagens de sua domesticação, a produção de couro, fertilizante para a terra e fonte abundante de comida, já que dele se aproveita não somente a carne, mas o leite e, por conseguinte, os seus derivados.

Por possuir tantas qualidades, o Boi passou a ser visto como sagrado e/ou ser visto como divindade. Sua associação com as questões sagradas vai desde as práticas religiosas das civilizações pagãs africanas e asiáticas, até os relatos cristãos que são descritos na Bíblia. A narrativa bíblica fala da construção de um bezerro para adoração que foi construído com pertences de ouro do povo de Deus conduzido pelo deserto por Moisés. O texto conta que enquanto Moisés estava no Monte Sião, na presença de Deus, recebendo os mandamentos da Lei Sagrada, os refugiados começaram a lamentar para Arão a demora do profeta em retornar. Indignados,

pressionaram Arão e propuseram erigir uma imagem que fosse adorada, culminando na produção de um bezerro de ouro, como é descrito nos livros de Êxodo (32:1-6;17-24), o que é comprovado nos livros subsequentes da Bíblia, nos relatos como os de I Reis (capítulo 12) e Deuteronômio (capítulo 9).

Os relatos envolvendo totemismo e práticas de magia não ficaram registradas somente nos relatos bíblicos, a história conta que com o passar do tempo, narrativas envolvendo o boi estavam presentes na cultura greco-romana. A mitologia era responsável por apresentar outras ocorrências da presença do animal na história da humanidade (BORRALHO, 2015).

No Egito, temos relatos sobre Osíris, divindade que, segundo conta a história, habitava o corpo do *Boi Ápis* (que significa alto, elevado), e que, em caso da sua morte, seu espírito era transferido para o corpo de seu sucessor (BULFINCH, 2002). A relação dos egípcios com a figura do *Boi* não se restringia ao *Ápis*, que não ocupava o posto de figura mais cultuada, este posto era ocupado pelo *Boi de Menfis*, que possuía uma quantidade muito maior de devotos (IPHAN, 2011). O *Boi* era transportado ao longo do rio Nilo até a cidade que levava o mesmo nome, onde tinha um templo reservado para os cultos ao animal divindade.

Segundo Borralho (2015, p. 27), o animal não passava a vida inteira vivo e intocável, pois “quando atingia a idade de 25 anos, os sacerdotes afogavam-no na cisterna sagrada e enterravam-no depois, no templo de Serapis”. Ainda segundo o autor, Dionísio, filho de Zeus com Semele (mortal) “fugir da perseguição de Hera se metamorfoseou em um touro” (BORRALHO, 2015, p. 27). Citando Brandão (1998), Passos (2002) conta que no relato sobre Dionísio e a metamorfose, culmina a perseguição dele (Dionísio) por Hera, captura e morte, tendo suas partes arrancadas, assadas e comidas pelos seus algozes.

O touro ainda faz parte da mitologia de vários outros povos, dentre eles, o chinês, o hindu e os babilônios, além de outras civilizações do norte da África. Viana explica que existe uma ligação do *Boi* com

os ritos religiosos como vítima ou como sacrificado lhe dá um caráter sagrado. Sagrado no Egito, Fenícia, Caldéia, Cartago, merecedor de cultos e festividades, imagem de fecundidade e relacionado com os sistemas astrais, os Babilônios escolheram-no para representar um dos dez signos do zodíaco. Na China antiga, um boi de barro representava o frio, que se expulsava na primavera para favorecer a renovação da natureza. A iconografia Hindu lhe fez a montaria e o emblema de Yama, divindade da morte. Respeitado como ser

humano, o sacrifício é um ato religioso essencial entre as populações montanhosas do Vietnã, cuja morte ritual lhe dá o status de enviado, o intercessor da comunidade junto aos espíritos superiores. Em todo o norte da África, o boi é um animal sagrado oferecido em sacrifício, ligado aos ritos do trabalho e da fecundidade da terra. (CHEVALIER & GHEERBRANT apud VIANA, 2006, p.30).

Outra grande civilização que teve sua trajetória marcada pelas festividades envolvendo o *Boi* foi a romana. Borralho (2015, p. 27) conta que na antiga Roma “o boi era vítima sacrificial e principal oferenda à deusa Cibele, a Grande Mãe, e ao deus Mitra”. Citando Volpato (2008), o autor explica ainda que Cibele foi a primeira deusa a chegar a Roma, oriunda da religião ocidental. Os rituais celebrados em homenagem à deusa tinham como ponto central a natureza, exaltando a festividade e o poder que emanava da terra. O uso de sangue aspergido era recorrente nas celebrações. Havia também sacrifícios de touros, neles os fiéis ficavam completamente cobertos de sangue do gado que fora degolado e cortado em vários pedaços.

O Boi, para chegar em Portugal, e mais tarde ao Brasil, percorreu sua trajetória passando pela Ásia, pela África, remontando suas origens na mitologia greco-romana, somando, ainda lendas nórdicas e outras narrativas que o apresentam como tema central dessa história que se atualiza ano após ano.

O vocábulo *Bumba meu boi* vem do congolês, conforme menciona Câmara Cascudo (2006). O folclorista aponta um hibridismo do termo fazendo alusão à forma como o touro atua nas mais diversas folganças<sup>28</sup> das quais faz parte. Em sua origem, o *Bumba* significa, *bate, meu boi!* A definição tem relação direta com a atuação da personagem nas celebrações em que o *Boi* é figura central e precisa demonstrar vivacidade, força e ser combativo.

Partindo dessa representação nas mais diversas partes do mundo, chegamos à representação do *Boi* em Portugal. Em terras lusas, as *Tourinhas Portuguesas*, como eram conhecidas, eram marcadas como touradas de novilhas ou de fingimento. Cascudo (2006, p. 465) explica que “as touras de fingimento, muito populares, constavam de um arcaçouço, de canastras de vime cobertas de pano, com a cabeçorra de boi, ameaçante”. Assim, o boi poderia correr atrás dos rapazes, o que causava euforia e algazarra na plateia que acompanhava as apresentações. A partir destas manifestações, a encenação chegou às celebrações religiosas. Cascudo

---

<sup>28</sup> Segundo Houaiss (2009), relativo ao folguedo, ato de folgar, pode também ser visto com uma brincadeira ruidosa.

(2006) aponta para um espaço sem registro acerca de como o *Boi* se inseriu nos ritos da igreja.

Como exemplo da inclusão do *Boi* nos ritos e/ou celebrações da igreja católica, temos a sua presença

no presépio, aquecendo Jesus Cristo com seu hálito, e inseparável das tradições católicas, sempre presente nos antigos bailados pastoris das “Lapinhas”. Em Portugal ainda existe o “Boizinho de Nossa Senhora” dedicado à Nossa Senhora da Piedade Merciana, homenagem ao que percebeu a divina aparição num galho de carvalho e adorou, ajoelhado. (CASCUDO, 2006, p. 468).

Essa aparição do *Boi* no presépio tem ligação com o ciclo de algumas celebrações como o *Reisado*, tipo de Bumba meu boi que ocorre no ciclo natalino em alguns estados como Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Em janeiro, ocorre também o que chamamos de *Queima da palhinha*, que é o momento em que o presépio é desmontado e marca o encerramento das comemorações do Natal no estado do Maranhão: em algumas cidades de Portugal esse acontecimento se dá todo dia seis de janeiro.

Contudo, o autor aponta para a representação do *boi* e sua ligação com personagens das narrativas mitológicas como Zeus, Poseidon, Baco e Dionísio: “imagem da potência fecundante, atributo solar e lunar, égide da conservação física, era sagrado no Egito, Caldeia, Fenícia, Creta e Cartago” (BORRALHO, 2015, p. 29). Existe a possibilidade de que essa lacuna mencionada por Borralho tenha ocorrido de forma proposital, já que a igreja havia proibido cultos e festas pagãs desde a Idade Média. Por outro lado, segundo o autor,

ao incorporar [o boi] à liturgia católica, na intenção de proceder a uma evangelização eficiente e utilizando uma estratégia eficaz, a igreja precisou apoiar-se em algum momento na influência do boi como presença marcante nos cultos religiosos da população laica camponesa. (BORRALHO, 2015, p. 29).

Até ser aceito e incluído nas celebrações, o *Bumba meu boi* passou por algumas fases. A forma com que se aproximou das celebrações religiosas é vista como uma espécie de gênero dramático. Como tal, caracteriza-se como *auto*. O *auto* como conhecemos “designa uma peça breve, cujo tema é religioso ou profano [...] está vinculado aos mistérios e às moralidades, de onde, acredita-se que provenha” (PASSOS, 2002, p. 44). A maior figura desse gênero em Portugal é Gil Vicente, que

inaugurou o estilo no ano de 1502, quando encenou o *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*. O autor ainda tem outras produções de cunho religioso, dentre elas, o *Auto Pastoril Português* (1523), *Auto da Feira* (1527), *Auto da Alma* (1508), *Auto da Barca do Inferno* (1516), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519) (MOISÉS, 1985).

As peças de Gil Vicente chegaram ao Brasil por intermédio do padre José de Anchieta, em seu trabalho de catequização (MOISÉS, 1985). Com o passar do tempo, os elementos da “Nova terra” foram sendo acrescentados às peças, assim, entraram o negro e o índio, o que corroborou para que o auto ganhasse outra roupagem. A música e a dança foram introduzidas, de modo que as características teatrais fossem resumidas ao mínimo, aspecto que contribuiu para a criação de uma abordagem popular mais acessível.

Embora tivesse essa nova roupagem mais própria da cultura popular, o discurso religioso, de caráter educativo e punitivo, ainda era muito presente nas narrativas do auto dramatizado. Entendemos como discurso religioso, “aquele em que fala a voz de Deus, começaria por dizer que, no discurso religioso, há um desnivelamento fundamental na relação entre locutor e ouvinte” (ORLANDI, 2011, p. 243). Esse desnivelamento acaba sendo retomado pelos sujeitos nas *Toadas* de *Bumba meu boi*.

Esse formato envolvendo dança e música se aproxima muito das manifestações artísticas de gênero dramático, que eram encenadas em homenagem a Dionísio ou Baco, dependendo da mitologia, grega ou latina.

Nos grupos de *Bumba meu boi* é possível perceber essa retomada. Para um melhor entendimento, observaremos o funcionamento da repetição em alguns desses grupos:

SD2Maracanã:Te **despede** boi  
Que tu vai morrer  
São João **determinou**  
Nada eu posso fazer

(Humberto Mendes - *Bumba-meu-boi* de Maracanã, Estrela Brasileira, faixa 21, São Luís/MA, 2006, negritos nossos).

SD3Outros: Te **despede** boi  
Te **despede** pra morrer  
São João **determinou**  
Eu não posso te defender

(Zequinha - *Bumba-meu-boi* do Sítio do Apicum)

São José de Ribamar/MA<sup>29</sup>, 2011, **negritos nossos**).

Nas duas *Toadas*, a anáfora<sup>30</sup> representa uma marca discursiva que indica a retomada de um discurso, a presença do outro no discurso. A anáfora intensifica os sentidos de morte, quando o *Boi* é chamado para morrer: a despedida é um ato de adeus! Existe uma relação irreversível, não há como aquele que crê em Deus argumentar, sendo assim, é o representante de Deus (São João), contra a vontade do dono da fazenda. Com isso, o *Boi* é levado, amarrado e morto por determinação do representante divino na terra; a ordem é somente acatada, há uma equivalência de sentido que opera por meio do efeito metafórico, como vemos em “*Nada eu posso fazer*” e “*Eu não posso te defender*”. Processando a substituição por meio do discurso transversal, temos a equivalência semântica entre os dois termos que estão em relação de paráfrase<sup>31</sup> um com o outro.

Nestas apresentações, como diz Borralho (2015, p. 27), nos “rituais iniciáticos dedicados a Dionísio, que se utilizavam de animais [...], era comum sacrificar touros ou bodes para em seguida cortá-los e comer suas carnes cruas”. No *Bumba meu boi*, o sacrifício é feito com a morte do *Boi* depois que o mesmo volta à vida quando é recuperado depois que foi furtado por Nego Chico (PASSOS, 2002, AZEVEDO NETO, 2019, CASCUDO, 2006). No ritual da *Morte do Boi*, costuma-se amarrá-lo ao mourão e simbolizar seu sacrifício com vinho, que é colocado em uma bacia e dividido entre os brincantes. Em alguns grupos, é feita a matança e o *Boi* é completamente despedaçado e suas partes divididas entre os participantes do auto.

---

<sup>29</sup> Toada consta do Dossiê de registro do Bumba meu boi como complexo cultural (IPHAN, 2011, p. 128)

<sup>30</sup>A anáfora se caracteriza pela repetição de um termo, geralmente no começo das orações em orações, períodos e versos.

<sup>31</sup> Segundo Pêcheux (2012, p. 169), “aquilo que é chamado classicamente de paráfrase sintática pelos linguistas coloca em relação duas sequências (falamos de sequências e não de frases, na medida em que um adjetivo pode parafrasear uma relativa) cujo conteúdo lexical é idêntico e onde a variação se situa no nível da estrutura sintática. Essa identidade conduz, frequentemente, os linguistas a considerar essas duas sequências como semanticamente equivalentes”. Trazemos também o entendimento de Orlandi (2015) sobre a paráfrase, para a autora, “os processos parafrásticos são aqueles pelos quais e todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase apresenta assim o retorno aos mesmos espaços do dizer” (ORLANDI, 2015, p.34). É segundo estas proposições que iremos fazer funcionar no texto estas noções, tendo a paráfrase como marcas do discurso do outro no discurso um, o que faz com quem entendamos que exista uma relação de equivalência, mas há, também, o espaço do deslizamento. A paráfrase está para a estabilização dos sentidos, é por meio dela que a memória se mantém, se cristaliza por meio das regularidades.

Para um melhor entendimento deste acontecimento, passamos, na seção seguinte, a alguns apontamentos sobre um dos maiores acontecimentos culturais do Maranhão: o *Boi*.

## 1.2 O *Boi* no Maranhão

O *Bumba meu boi* é uma das maiores expressões culturais do estado do Maranhão. Essa manifestação apresenta uma complexa organização que é sustentada no tripé *arte-festa-religião*. Essa configuração pode ser observada em cinco sotaques – variações da brincadeira marcadas por diferentes ritmos, danças, instrumentos e indumentárias – encontrados no estado: Ilha (Matraca), Baixada, Guimarães, Orquestra e Costa de mão.

No Maranhão, o *Bumba meu boi* é, nas principais cidades do estado, a atração central das festas juninas. Os arraiais tomam conta das cidades todos os anos nos meses de junho, julho e, em algumas, no mês de agosto, período em que os brincantes fazem reverências aos santos desses meses: São João, São Pedro e São Marçal. A cada ano, o ciclo da festa, para os envolvidos com o *Bumba meu boi*, começa com a produção da indumentária a ser usada durante todo o período da apresentação, passando pelo batizado do *Boi* brinquedo, pelo período das festas até chegar à morte do *Boi*, momento em que a brincadeira encerra suas apresentações do ano.

A relação do *Bumba meu boi* com as religiões é estreita e centenária, o que pode ser notado nas celebrações que envolvem a festa. Essa ligação estreita com a religião, ou religiões, complexifica o *Bumba meu boi*, dando-lhe um caráter plural, agregando outros valores que não sejam somente os ligados às artes, dança e música. Na própria referência a um batismo, cerimônia em que a brincadeira é abençoada nas mais diversas casas religiosas, desde a igreja católica, passando pelos terreiros de Mina<sup>32</sup> e outras religiões de matriz africana ou indígena, já podemos perceber a presença do discurso religioso nas manifestações desse folguedo.

---

<sup>32</sup> Ferretti (2011, p. 242), descreve a Mina ou Tambor de Mina como “o nome da religião afro-brasileira no Maranhão e na Amazônia estabelecida a partir de São Luís desde meados do século XIX. Existem duas casas fundadas por africanos que se continuam: a Casa das Minas Jeje, de origem daomeana e a Casa de Nagô, iorubana de onde derivam a maioria dos terreiros de Mina recentes e atuantes. Trata-se de religião muito ritualizada e discreta, envolvida em segredos e mistérios cuja mitologia é pouco comentada e os rituais muito desenvolvidos. As religiões afro-brasileiras se caracterizam pela realização de festas com transe, danças e comidas que atraem muitos participantes”.

A mistura de elementos das religiões católica e as de matriz africana pode ser observada em diversos contextos, não somente nos ritos, mas também nas *Toadas* cantadas nas apresentações e nas roupas utilizadas pelos brincantes e mesmo no couro do *Boi* – tecido em veludo bordado com miçangas e paetês com motivos relacionados à temática da apresentação de cada ano.

O *Boi*, em sua produção, geralmente é visto por uma visada sociológica e antropológica. Reproduzindo uma temática anual, funciona como almanaque, desta forma, produz um efeito de que aquilo que é visto, é todo ano atualizado incorporando novos elementos. Não nos deteremos neste entendimento, visto que é algo que está na ordem do sociológico, do cultural, que emerge como encontro de tradição e modernidade (CARVALHO, 1995). Para nosso *corpus*, interessa um gesto que contemple a forma material, porque é nela que a Análise de Discurso se debruça. Dessa forma, o que seria a materialidade a que nos referimos? Vejamos o que nos dizem alguns autores.

Segundo Orlandi (2012, p. 72), “a materialidade é o que permite observar a relação do real com o imaginário, ou seja, a ideologia, que funciona pelo inconsciente”, dessa forma, a autora completa que a materialidade específica do texto é o discurso e a do discurso é a língua.

Para Vinhas (2020, p. 203), citando Orlandi (2012), existe um “papel determinante do materialismo na compreensão da noção de materialidade discursiva” ao firmar que existe uma ligação entre sujeito e o objeto. Nas palavras de Orlandi (2012),

o materialismo histórico nos leva a pensar a materialidade discursiva trazendo para ela a noção de movimento de mundo e a contradição, já que não estamos mais no âmbito da dialética idealista (Hegel) mas materialista (contradição). (ORLANDI, 2012, p. 85).

Nessa concepção, “a materialidade discursiva, então, pode ser compreendida como a *base material de análise necessariamente determinada pela contradição*”, ou seja, pelo processo de sobre determinação próprio do funcionamento da ideologia” (VINHAS, 2020, p. 204, itálico da autora). A materialidade discursiva reflete o contraditório no processo do real da história, que é a luta de classes e suas formas de reprodução.

Esses postulados se alinham com a noção formulada por Pêcheux (2012). Para o autor,

a noção de materialidade discursiva enquanto nível de existência sócio-histórica, que não é nem a literatura, nem mesmo as 'mentalidades' de uma época, mas que remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura histórica dada. (PÊCHEUX, p. 152, aspas do autor).

Dessa forma, iniciando análises com documentários e filmes, Lagazzi (2015, p. 51) discorre que “o trabalho discursivo com a imagem mobiliza o olhar na busca por relações que nos permitam compreender os sentidos no entrelaçamento do visual em seus trajetos de memória”.

A contradição que se instaura no discurso por meio da ideologia faz funcionar o equívoco, a contradição, e por conseguinte, a produção dos efeitos de sentido. Lagazzi (2011) apresenta uma outra possibilidade de se observar o discurso, a autora propõe uma deriva para a noção de discurso. Para ela, uma deriva da noção de discurso passa pela relação da língua com a história, e foi por meio desta deriva, que a autora pôde perceber “o sentido como efeito do trabalho do simbólico, sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula” (LAGAZZI, 2011, p. 313).

Trabalhar a materialidade significante não se trata de fazer funcionar o gesto buscando perceber os efeitos do imagético, do sonoro e do linguístico de forma isolada. É preciso que se trabalhe nos furos produzidos no equívoco e no contraditório, buscando o que a autora chamou de trabalhar no entremeio do seu conjunto. É necessário que se trabalhe uma na incompletude da outra, ou seja, a *imbricação material* que autora propõe “se dá no confronto entre as diferentes formas materiais e a incompletude constitutiva da linguagem, que sempre aponta para outras possibilidades de composição” (LAGAZZI, 2012, p. 137, itálicos da autora).

Em nossa tese, nos propomos analisar como relações, incorporações e conflitos constroem discursivamente religiosidades nos grupos de Bumba-meu-boi do Maranhão Sotaque de Matraca (Ilha). Esse trajeto não passa somente pelas *Toadas*, mas por toda produção do Bumba meu boi, seja ela imagética, sonora ou linguística.

As formas de narrar os feitos do *Boi* e todas as narrativas que acontecem ao seu redor não se limitam à *Toada*, elas extrapolam e se materializam nas indumentárias dos brincantes, no couro do *Boi*, no ritmo das *Toadas* e baiado que movimentam a brincadeira. O cantor, compositor e percussionista, Patete (1947-

2016), na *Toada Mimoso*<sup>33</sup>, canta e enuncia sobre as marcas que o boi carrega no seu couro. A *Toada* diz:

SD4Outros: No **lombo** do meu boi  
**Tem um céu todo estrelado**  
 Ferro em brasa não encosta  
 Meu boi é mimoso  
 Meu boi é mimado (PAPETE, faixa B1, São Luís - MA, 1981, negritos nossos).

Abaixo, apresentamos um exemplo de couro de *Boi*. Nele, um céu estrelado como na *Toada*, um anjo com uma espada na mão e uma balança na outra. Sob seus pés, uma criatura, de pele escura, uma calda longa, asas amarelas e com as mãos com gestos de que tenta se defender. Ao observar tal cena, possivelmente, muitos diriam: é o Diabo! Observemos:

Figura 1: O vaqueiro e o Boi



Fonte: Arquivo pessoal

Efeito da ideologia e do seu efeito de evidência, o que está descrito no bordado no couro do Boi é da ordem de que, supostamente, todo mundo sabe quem é aquele combatido e derrotado. Contudo, de acordo com a teoria que embasa esta tese, a Análise de Discurso de orientação francesa, o mesmo objeto simbólico permite diferentes interpretações dependendo das suas condições de produção. Logo, os

<sup>33</sup> <https://www.lettras.mus.br/papete/mimoso/>

sentidos podem ser diferentes do que se impõem como transparentes e únicos. Mas e o anjo segurando a balança? Quem é? Por que está ali naquela cena subjugando o Diabo?

Na materialidade imagética, o anjo que descrevemos anteriormente, é São Miguel Arcanjo: responsável, de acordo com os preceitos cristãos, por expulsar Satanás do Céu. É também visto como aquele que faz a justiça de Deus, Miguel (em tradução livre, *Quem é semelhante a Deus?*). O relato bíblico de Apocalipse 12:7-9 narra:

Então houve guerra no céu: Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão. E o dragão e os seus anjos batalhavam, mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou no céu. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, que se chama o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo; foi precipitado na terra, e os seus anjos foram precipitados com ele (SAGRADA, 1986, p. 1573).

O Miguel representado veste uma armadura que simboliza, sob a ótica do cristianismo, a armadura daqueles que acreditam em Cristo: “Tomai também o capacete da salvação, e a *espada* do Espírito, que é a *palavra de Deus*” (EFÉSIOS 6: 10-18, *itálicos nossos*); “empunha uma espada que representa o poder da palavra de Deus” (EFÉSIOS 6: 17); e segura uma balança que representa o a justiça de Deus que não falha em seu propósito de justiça; por fim, ter o Diabo a seus pés representa a vitória de Deus contra o mal.

A representação da cena que aparece no couro do *Boi* pode ser comparada a pinturas e ilustrações que falam sobre a cena em que Miguel expulsa Satanás do Céu, como vemos na figura a seguir:

Figura 2: o anjo Miguel



Fonte:<http://orumilaia.blogspot.com/2012/01/o-que-e-balanca.html>

Alguns dos símbolos que constam nas ilustrações falando sobre o anjo Miguel, o Arcanjo, podem ser observados em alguns rituais das religiões de matriz africana, em nosso caso, a *Mina*. Nessa religião, a entidade que corresponde a Xangô é o Vudun Badé (há algumas variações já que a Mina existe no Maranhão e no Pará); no candomblé, em alguns estados, a pessoa que incorpora a entidade se apresenta paramentada; na Mina, não, como observamos na figura 3. Mas, algumas marcas de historicidade podem ser notadas na indumentária da mãe de santo que incorpora a entidade. Na mão direita, conforme mostra a figura, ela empunha uma machadinha, na mesma mão, a ilustração do São Miguel tem uma espada, na direita do anjo uma balança, na foto abaixo um maracá.

Figura 3: mãe de santo



Fonte: Márcio Vasconcelos

Porém, há algumas divergências com relação a essas associações. Para Pereira (2014, p. 48), Xangô é “Orixá deus dos raios, relâmpagos e travões, têm as cores vermelhas e brancas nas suas representações. As suas datas são comemoradas nos dias 29, como São Miguel e 30 de setembro, como São Jerônimo”. Alguns autores ainda apontam para o sincretismo religioso católico fazendo referência a Xangô como sendo São Miguel, outros, como sendo São Jerônimo.

Segundo Prandi, (2009), São Jerônimo tem o poder de defender o homem das tempestades: é o atributo compartilhado por Xangô e São Jerônimo, já São João, que é outra correspondência da entidade, é associado ao “fogo, elemento de Xangô, [...] presente na fogueira da festa junina de São João” (PRANDI, 2009, p.59). Essas relações podem indicar que há um jogo de forças na mesma formação discursiva religiosa ou nas relações entre as formações discursivas que compõem o complexo dessas formações discursivas.

Para Lagazzi (2011, p. 277), pensar o deslocamento dos sentidos no entremeio da linguagem e da história é reafirmar que a significação se produz na tensão das fronteiras entre a linguagem e a história, no jogo entre o alhures realizado e o realizado alhures”, ou seja, o mesmo objeto que é exposto à história apresenta simbolização determinada pelas condições de produção, o que permite que os sentidos possam estar expostos à deriva e a relações outras de possibilidades do dizer.

Tudo isso nos ajuda a “compreender o trabalho simbólico da contradição” (LAGAZZI, 2011, p. 314): o sentido se formula e a condição material expõe o contraditório, que é constitui as materialidades significantes.

A condição material do discurso aponta para esse contraditório e a possibilidade da repetição, que deixa marcas do discurso outro no um. Para Courtine; Marandin (2016, p.45), “os discursos se repetem ‘sincronicamente’ no fio de seu desenrolar e ‘diacronicamente’ no fio do tempo: os mesmos temas, as mesmas formulações, as mesmas figuras retornam, reaparecem”, o autor explica ainda que é nisso que a AD se debruça, “ela persegue, na propagação dos discursos, zonas de imobilidade, pontos de identidade, em suma, fragmentos naturais” (COURTINE; MARANDIN, 2016 [1980], p. 39). As marcas das reformulações emergem nas materialidades significantes, demonstrando essas regularidades, retomadas, impossibilidades e as possibilidades novas dos dizeres.

Nessa direção, seguimos na busca de compreender, de acordo com os preceitos da Análise de Discurso, o funcionamento do *Bumba meu boi* da cultura maranhense.

### 1.3 Mas que Boi é esse, meu amo?

O *Bumba meu boi* é uma dança circular<sup>34</sup> que chegou ao Brasil vindo da Europa (PASSOS, 2002). Entretanto, a brincadeira que encontramos hoje nos arraiais juninos maranhenses é fruto da mistura das culturas portuguesa, indígena e africana, especialmente no que diz respeito às manifestações religiosas. Os escravos de origem africana abraçaram a manifestação cultural como forma de registrar sua memória, pois eram impedidos de vivenciarem seus credos e resgatar suas ancestralidades. Além disso, vários elementos indígenas foram incorporados à manifestação maranhense, que são representados na brincadeira pelo Caboclo de Pena ou Caboclo Real, índias e o Cazumbá, que é um elemento da natureza, que no auto, protege o *Boi* com a ajuda dos índios.

Enquanto *auto*, o *Bumba meu boi* tem algumas definições, todas falam da história do negro Francisco, em alguns lugares é chamado também de Mateus.

---

<sup>34</sup> O *Bumba meu boi*, por ser, também, uma representação dramática, representado pelo auto que também é conhecido como matança, comédia ou palhaçada, é representado mantendo uma disposição circular, dando aos brincantes uma comunhão ritualística em que os atores (brincantes) atuam em comunhão entre si. (BORRALHO, 2018).

Trabalha juntamente com sua esposa, e também escrava, Caterina - comumente chamada de Catirina, o fazendeiro e outras personagens como o rapaz, caboclos reais, índias e o *Boi* em si.

Propomos chamar de *Bumba meu boi*<sup>35</sup>, o conjunto de discursos (memórias) que se atualizam por meio da constante movência de acontecimentos na cadeia discursiva, que movimentam sentidos no imbricamento material (letra, música, dança, indumentária, etc) provocando deslizamentos ou deslocamentos e que funciona como efeito do puro já dito sob o efeito do novo.

Para um melhor entendimento do funcionamento discursivo do *Boi*, apresentaremos a seguir quem são as personagens que fazem o *Boi* brincar pra São João, São Pedro e São Marçal.

### 1.3.1 As personagens do auto

O folguedo no Maranhão difere da forma como o *Boi* é representado nos outros estados do Brasil. Isso ocorre por alguns motivos, um deles é a diversidade cultural encontrada em terras maranhenses, que se diferenciou bastante das formas mais próximas como o *Bumba meu boi* do Piauí. O Reisado no Ceará e a expansão por meio de maranhenses à região Norte culminou com a criação do *Boi Bumbá*, predominante nos estados do Pará e Amazonas.

Apesar das modificações pelas quais passou ao longo das décadas, as personagens do *auto* do *Bumba meu boi* não se alteraram significativamente, há uma ou outra variação entre os estilos de *Bumba meu boi* no Maranhão e nas outras formas nos estados em que a manifestação popular acontece. Fazer esse resgate de quem é quem na narrativa do *auto* ajuda no entendimento já que alguns termos são específicos do *Boi*.

Algumas personagens só existem em determinados estilos (os sotaques, sobre eles falaremos mais à frente) de *Bumba meu boi*. Partiremos do *auto* resumido, que é pouco encenado ultimamente, ocorrendo em algumas poucas ocasiões especiais, como alguma apresentação para alguma autoridade ou na festança do ritual de morte do *Bumba meu boi*.

---

<sup>35</sup> A partir daqui usaremos o termo em itálico, pois deslocamos o *Bumba meu boi* para o campo discursivo.

Traremos para guiar esse percurso, a *Toada Auto do Bumba meu boi*, de composição de Humberto de Maracanã, e que faz parte do nosso *corpus* discursivo.

A história começa assim:

SD5Maracanã: Amo: Vaqueiro é meu vaqueiro, em toda parte, tem Judas traíçoeiro. Não dorme muito, toma cuidado, que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado.

Nego Chico: Eu quero mandar parar.

Amo: Tu mandou parar meu boi por que Nego Chico?

Nego Chico: eu quero saber que brincadeira é essa aqui no meu estabelecimento

Amo: rapaz, tu respeita que isso aqui é meu e aqui sou eu com meu boi que estamos brincando aqui e meu batalhão, o que é que tu quer?

Nego Chico: eu quero saber que brincadeira é essa

Amo: é brincadeira de Bumba meu boi que eu tô brincando com meu batalhão, tu queres o que Nego Chico?

Nego Chico: Eu quero ver esse boi, siô.

Amo: O boi? Tá aqui o boi, o que é que tu queres com o boi?

Nego Chico: eu quero é comprar

Amo: ô pessoal, esse indivíduo aqui, esse laráprio quer comprar o nosso boi, é pra vender?

— Não (Todos)

Nego Chico: Então isso aqui não continua! (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016)

Discursivamente, o fazendeiro e o amo são sujeitos afetados pelo discurso capitalista, o fazendeiro detém todas as posses e o melhor Boi da região, símbolo da prosperidade. O Amo é o capataz da fazenda, ligado diretamente ao fazendeiro, se inscreve na mesma formação discursiva capitalista que seu superior. A liderança das duas personagens, tanto do fazendeiro como do *amo*, representa uma das pontas do jogo de forças que a narrativa expõe. Nos versos “rapaz, **tu respeita** que isso aqui é meu e aqui sou eu com meu boi que estamos brincando aqui e meu batalhão, o que é que tu quer?” percebemos esse funcionamento pela posição sujeito que o amo assume frente ao Nego Chico, no trecho “**tu respeita** que isso aqui é **meu**”, os sentidos de **respeita**, demonstram marcas parafrásticas de um discurso autoritário, há um sujeito acima dos outros. Embora “**tu respeita**” já funcione em um grande número de formações discursivas com essa função de impor sentidos por meio da opressão, outros sentidos podem ser produzidos, é por meio deles que o discurso do capital se impõe, e, com isso, a recuperação dos discursos dos antigos coronéis donos de fazendas.

No outro lado, o Nego Chico, uma das personagens principais do auto, é um escravo, ou ex-escravo, que pode também ser representado por uma pessoa

pobre. No auto que apresentamos, a *Toada* apresenta uma narrativa diferente, em que ele se apresenta como rico, o que pode ser uma variação na história ou simplesmente um blefe da personagem, característica da literatura oral no Brasil que

reúne contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlendas, contos, orações, frases feitas, tomadas tradicionais, ou denunciando uma estória, enfim, todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processo não-gráfico. (CASCUDO, 2006, p. 332).

Ao Negro Chico coube o papel de animar a plateia, já que ele se constitui como o ponto nodal da contenda acerca do roubo do *Boi* (AZEVEDO NETO, 2019). Como escravo, pobre e lavrador, o papel de bufão na narrativa demonstra e assevera a posição de oprimido de Chico, conforme podemos perceber na sequência discursiva abaixo:

SD6Maracanã: Amo: Dá uma pisa primeiro nele aí, Caboclo. Não demora, dá uma pisa nele mesmo!  
 Nego Chico: Peraí, senhor, não faça uma coisa dessa!  
 Amo: O quê? Rapaz? Aí, Caboclo, dá uma pisa nesse bandido aí, Caboclo.  
 [Chico é punido]  
 Amo: Já chega, Caboclo, ele berrou. (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016).

Nas apresentações, tanto Chico como Catirina são ridicularizados e punidos publicamente pelo dono da fazenda pelo roubo do boi. Catirina, a esposa do (ex)-escravo, apresenta em seu discurso na narrativa um sujeito afetado pelo desejo de comer a língua do Boi. E mais ainda, não pode ser qualquer Boi, precisa ser do melhor que o patrão tiver. Podemos perceber, na SD7Maracanã, que, comer o coração do boi ou a língua dele, produz o efeito de sentido de que a personagem quer se igualar ao patrão, sua atitude nos remete à atitude de Eva quando pediu para Adão comer com ela o fruto do bem e do mal.

Na história bíblica, tanto Adão como Eva estavam autorizados a comer de qualquer fruto, menos a maçã (o fruto proibido) que havia no Jardim do Éden, bem como usufruir de todas as benesses do lugar. O o fruto representou a transgressão, sua consequência, a expulsão do paraíso e a perda de seus privilégios. A história do auto reverbera estes dizeres: depois de comer a língua do melhor *Boi* do dono da fazenda, o Negro Chico passa a ser perseguido pelos empregados da fazenda e é

preso pelo Caboclo Real (Somos caboclos guerreiros, já estamos preparados, vamos prender Nego Chico e trazer ele amarrado), como podemos observar na sequência discursiva abaixo:

SD7Maracanã: Taí, siô! Siô! Esse Boi tá sadio. Siô, eu vou lhe falar uma coisa. Lá em casa, a minha preta velha Catirina, ela tá com sintoma de gravidez do meu Chiquinho, então ela **desejou comer uma banda do coração dele**, e eu tirei, mas esse Boi tá vivinho e tá bonzinho, siô! (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016, negritos nossos)

Na narrativa bíblica, Deus explica que Adão e Eva podem se alimentar livremente de qualquer fruto de qualquer árvore, menos da árvore do conhecimento, tendo como consequência a morte. Existe uma memória de culpa da mulher<sup>36</sup>: na SD4Outros, a culpa recai sobre a esposa, tanto Eva como Catirina são responsabilizadas pelo erro e são verbalizadas aos seus questionadores como culpadas por terem atendido os seus desejos. Podemos observar esse discurso de culpa em

SD8Outros: O homem declarou: 'Ouvi o som do teu caminhar no jardim e, vendo que estava nu, tive receio; por essa razão me escondi!' Então, Deus o questionou: 'E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibi de comer?' Repliou o homem: '**Foi a mulher que me deste por auxiliadora; ela me deu do fruto da árvore e eu comi.**' Ao que o SENHOR Deus inquiriu à mulher: 'Que é isso que fizeste?' Redarguiu a mulher: 'A serpente me enganou e eu comi'. (SAGRADA, 1986, p. 10, negritos nossos).

---

<sup>36</sup> A relação de castração dos direitos da mulher é relatada em diversos textos históricos. Na maioria deles, a mulher surge como sujeito secundário, sendo-lhe atribuída somente atividades domésticas e afins, contudo, resistindo ao silenciamento, ao discurso fundador do machismo e do patriarcado, a mulher tem buscado se inscrever na ordem do discurso da sociedade. Ela resiste por meio por meio de outras formas de significar e ser significada. O silenciamento que lhe é imposto no Bumba meu boi é da ordem do religioso. Segundo Orlandi (2007, p. 28), "no discurso religioso, em seu silêncio, 'o homem faz falar a voz de Deus'". É a esta forma de silenciamento que a mulher resiste e no Bumba meu boi, observamos, pelo menos, duas formas em que a mulher se enquadra: 1) a sua representação nas toadas, sempre atravessada por essa formação discursiva religiosa que afeta o discurso do Boi; e, 2) o protagonismo na produção do Bumba-boi em todos os setores do folguedo. Sobre este segundo item, apresentamos como representações do discurso de resistência da mulher o protagonismo nas instituições, são presidentas de bois, componentes das diretorias e, em alguns bois, cantadoras. Desta forma, entendemos que são novas séries sendo inscritas sobre as antigas, que com o passar o tempo poderão, por meio dos deslizamentos de sentido, compor a nova ordem do discurso que tem a mulher não somente como aquela que ocupa cargos em setores de menor importância ou ligados a sujeição aos homens, mas uma mulher que lidera, tem voz e produz novas formas de representação no Bumba meu boi.

Catirina é representada no *Boi* geralmente por um homem que se veste com roupas extravagantes, seguindo a mesma linha do Nego Chico. Vestido de mulher, um homem performa uma mulher gestante com roupas largas, vestido solto e maquiagem bem carregada e, às vezes, com um nariz vermelho. Abaixo, uma representação da Catirina:

Figura 4: Catirina e o Boi



Fonte: arquivo pessoal

A personagem divide com o seu marido o papel central de antagonismo, sua caracterização relembra muito os antigos teatros desde a Idade Medieval em que a mulher não podia encenar e as personagens femininas eram encarnadas por homens transvertidos de mulheres. O que demonstra o funcionamento do discurso religioso que atravessa o *Bumba meu boi*, isso se perpetua até hoje como demonstrado na foto anterior. Fato que ocorre desde os tempos do teatro grego em que a mulher não tinha papéis nas peças, e sua presença na plateia também era pequena, sendo assim, os papéis referentes às personagens femininas ficavam com os homens que os representavam, assim como no auto em análise.

Na SD7Maracanã observamos um duplo sentimento de culpa da mulher: primeiro porque é ela que induz o Nêgo Chico a roubar o Boi, fazendo paralelo com a narrativa bíblica, segundo o discurso de que a mulher não pode ocupar determinadas posições na sociedade, como observamos em: “Lá em casa, a minha preta velha Catirina, ela tá com sintoma de gravidez do meu Chiquinho, então ela desejou comer

uma banda do coração dele, e eu tirei, mas esse Boi tá vivinho e tá bonzinho, siô!” (Documentário musical Rio do Mirinzá, 2016.)

A história do Boi apresenta algumas outras variações tanto do discurso conservador como do capitalista: no lado conservador temos o funcionamento do discurso religioso que, por meio dos dogmas da igreja, “educa punindo ou pune educando”. A repetição faz com que determinadas falas e dizeres sejam mantidos e perpetuados, demonstrando o funcionamento do conservadorismo e da opressão que faz com que a luta de classes seja o ponto central desta tensão entre os discursos que atravessam estas personagens.

O vaqueiro é aquele que tem contato com o *amo* logo após o sumiço do boi, é ele o responsável pela guarda dos bens da fazenda: a manutenção do funcionamento da estrutura exploratória. Para Sobrinho (2017),

ao falar de relações de produção (relações de exploração), Althusser destaca que, para assegurar a reprodução das condições materiais e sociais de existência, a burguesia precisa manter a exploração, mas para isso trava uma luta contra a classe operária na produção e fora da produção. (SOBRINHO, 2017, p. 41).

O vaqueiro é o sujeito que está sempre pronto para ir aonde seu amo e senhor lhe ordena. Com ele, o rapaz, que também é outro empregado da fazenda, geralmente visto como de menor importância na hierarquia do auto. No *auto*, os vaqueiros são representados pelos caboclos de fita, estes personagens se vestem com roupas bordadas, calças coloridas e chapéus com longas fitas em forma de cogumelo. Vejamos:

SD9Maracanã: Amo: É vaqueiro?

Vaqueiro: Pronto, meu amo!

Amo: Onde está nosso boi que eu não sei pra onde foi vaqueiro.

Vaqueiro: Nosso boi estava no terreiro, de repente desapareceu, chame o segundo vaqueiro.

Amo: É, segundo vaqueiro?

Segundo Vaqueiro: Onde está nosso boi que desapareceu, segundo vaqueiro?

Segundo Vaqueiro: O boi desapareceu, não posso lhe informar, só o segundo rapaz.

Amo: É rapaz, ô rapaz, cadê nosso boi, rapaz, que eu não sei pra onde foi.

Rapaz: Meu amo, é o seguinte, eu estava tão distraído, quando escutei uma voz do marreteiro procurando gado pra comprar, de repente desapareceu, não sei pra onde foi, mas aí surgiu uma voz que quem pode ter roubado o boi foi Nego Chico com a quadrilha dele.

Amo: Tu sabes onde ele mora, rapaz?

Rapaz: Eu sei o caminho.

Amo: O caminho é por aqui. (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016)

Com a incumbência de recuperar o Boi que sumiu da fazenda, o *amo* mobiliza o Vaqueiro e o Rapaz, inicialmente: “Ê vaqueiro [...] onde está nosso boi que eu não sei pra onde foi vaqueiro); nosso boi estava no terreiro, de repente desapareceu, chame o segundo vaqueiro”. Dependendo do Sotaque (questão discutida mais à frente), Vaqueiro e Rapaz podem designar a mesma personagem, já que ambos são trabalhadores da fazenda, estando a serviço do dono da fazenda e do *amo*. Com a tarefa de trazer o Boi de volta, ambos seguem cantando:

SD10Maracanã: **Vou cantando e vou chorando,**  
**foi meu amo quem mandou,**  
**eu vou prender Nego Chico**  
 pra pagar o Touro que ele roubou.

(Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016, negritos nossos).

Para Santos (2016, p. 91), “a AD permite escapar à armadilha imposta por essas concepções que acabam se fechando em um sentido unívoco diante do discurso materializado nas canções”, as *Toadas* reverberam por meio do linguístico e do não-linguístico as marcas dos discursos do outro presente na sua (re)produção. A análise de discurso “percebe o funcionamento desses discursos para a produção dos efeitos de sentido” (SANTOS 2016, p. 91).

A partir das condições de produção da SD10Maracanã, por meio das marcas tanto linguísticas como sonoras, conseguimos perceber que “há, pois, um outro discurso nesse discurso” (2008, p. 136). A primeira parte da SD10Maracanã é marcada por um alongamento das vogais /o/, /a/ com o /a/ produzindo na aliteração o sentido de choro, de pesar, de dor; o som que domina a primeira parte remonta o ritmo das ladainhas, cantadas sempre em tom de reza, denunciam o discurso religioso que afeta este tipo de construção linguística. Ao final, um ditongo decrescente que reproduz o som de /ô/, aqui, a vogal fechada demarca a interrupção do lamento, o sujeito alterna as posições sujeito, até a interrupção com o /ô/ o sujeito reproduzia um discurso melancólico, na segunda parte um alongamento no *eu* produzindo um efeito de protagonismo.

Em seguida, em “*eu* vou prender Nego Chico pra pagar”, o alongamento nas vogais /e/ em *prender* e /a/ em *pagar*, demonstram a oposição do funcionamento

de dois discursos no enunciado, a primeira marcada pelo discurso religioso que aponta para “o modo de interpelação medieval [...] a interpelação se dá de fora pra dentro e é religiosa” (ORLANDI, 2017, p. 23). Ao passo que, na segunda parte do enunciado, “o modo de interpelação capitalista [...] a intervenção do sujeito capitalista faz intervir o direito, a lógica, a identificação”.

Após, um diálogo com o (ex-)escravo, que nega o furto do Boi, leva à ameaça de prisão do Nego Chico, que reage e os expulsa a base de tiros. No terreiro, os Vaqueiros desenvolvem um bailado bem elaborado e com sintonia bem marcada com o *Boi*, que é comandado pelo miolo: a pessoa que dá vida à personagem do Touro na sua evolução do terreiro.

Compondo o cordão da brincadeira (o Boi), temos também os Rajados ou Caboclos de fita, eles dão volume na apresentação e são geralmente brincantes ou pessoas que pagam promessas. Essas pessoas vestem indumentárias de cores únicas como branco ou azul. A caracterização desta personagem é, em geral, chapéu parecido com o de um cangaceiro, com fitas abundantes que vão do chapéu até perto do chão, a roupa possui bordados com missangas e canutilhos. Os rajados agregam cor e movimento ao *Boi* em sua evolução no arraial, o terreiro. O terreiro é o local onde o *Bumba-boi* se apresenta, não tendo relação direta com os terreiros de candomblé ou qualquer outra religião de matriz africana e ou ameríndia.

A narrativa avança e o enfoque religioso funciona e emerge em um número maior de ocorrências enquanto marcas de discursos outros, efeito da paráfrase nos enunciados. Podemos perceber que alguns elementos constantes na narrativa do *auto* fazem referência tanto ao catolicismo como às religiões de matriz africana. Os empregados retornam sem sucesso e relatam que foram atacados por Nego Chico que os alvejou, entra em seguida em cena outra personagem importante, o Caboclo Real ou Caboclo de Pena. O relato diz assim:

SD11Maracanã: Rapaz: Eu já vim senhor meu amo, Nego Chico me atirou. **Eu me peguei com Jesus Cristo**, nem bala e nem chumbo, nada não me apanhou.

Amo: É rapaz! O que foi que Nego Chico mandou dizer, rapaz?

Nego Chico: Nego Chico mandou fazer que ele não vem aqui, ele não é ladrão, nunca roubou, tem espingarda velha que pesa 1.500 quitá, ele dá um tiro no meu amo pra arrasar e pra ele vir aqui talvez se os Caboclo Real for buscar lá (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016, negritos nossos).

O empregado narra o seu momento de fé, já que não faleceu no cumprimento da sua missão por ter fé em Jesus Cristo, Aqui, “a fé é o móvel para a salvação, [...] pois o homem com fé, tem muito mais poder” (ORLANDI, 2011, p. 250).

Importante lembrar que, de acordo com os acontecimentos históricos, os escravos não eram considerados pessoas (PRADO, 2007). Para serem incorporados aos bens da casa grande e aos pertences dos senhores, precisavam ser batizados e convertidos, com isso deixavam sua condição bestial e passavam a ter alma como descrito abaixo.

Na África havia diferença entre os termos cativo e escravo. Os cativos eram aqueles africanos trazidos pelos pombeiros ou por outros intermediários até o litoral africano, onde eram negociados com os traficantes encarregados de sua venda no mercado dos países ou regiões compradoras de escravos. No litoral os negros eram comprados e depois ferrados. Somente após terem sido adquiridos, marcados e batizados eram considerados escravos (PRADO apud MOURA, 2007, p. 95).

O Caboclo Real é quem tem a missão de ir a campo e trazer o Nego Chico preso. As roupas dos Caboclos Reais são belas, todas ornamentadas com penas de ema, com peitoral, saia e bracelete e cocar todos repletos de penas. Na apresentação, o bailado destas personagens agrega muito valor às apresentações, com uma coreografia com traços bem marcantes das apresentadas pelos índios, o Caboclo Real está presente somente no sotaque de Matraca.

A descrição acima aponta para uma construção do que seria o índio, é a voz do homem branco falando do índio, um discurso que remete aos dizeres da Carta de Pero Vaz de Caminha e que ao longo dos séculos foram sendo deslizados e atualizados pelos processos parafrásticos. A idealização do índio faz funcionar o discurso da conversão, “o que se constrói, finalmente, é a imagem do branco, para o branco, através do índio. O índio é mero pretexto para o branco mostrar-se a si mesmo e para os seus” (ORLANDI, 2008, p. 80)

Figura 5: o Caboclo Real



Fonte: Nelson Magela <https://www.instagram.com/clinicasaajoao>

Como ajudante, ele tem a tarefa de prender o autor do furto do Boi. Para isso, ele pede para ser batizado para então, em seguida, ir em busca do ladrão do boi. Isso fica evidenciado no trecho abaixo.

SD12Maracanã: Amo: É Caboclo Real! Pra que te tenho, Caboclo?

Caboclo Real: Pra sua defesa, meu amo.

Amo: Vá me buscar Nego Chico amarrado que eu quero dar aqui uma pisa naquele safado.

Caboclo Real: Meu amo só vou daqui confessado e sacramentado. Eu vou entrar na guerra não quero ser derrubado

Amo: Caboclo guerreiro vem te confessar, no meu do terreiro vou te batizar.

Amo: Pronto, Caboclo! Tá batizado e preparado vai pra guerra e traz aqui aquele safado.

Caboclo Real: Somos caboclos guerreiros, já estamos preparados, vamos prender Nego Chico e trazer ele amarrado (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016).

O discurso da conversão no enunciado aponta para o apagamento do índio. Mesmo que tendo sua história contada pelo homem branco, o índio, na narrativa é cooptado, no efeito sujeito, acreditando ser senhor daquilo que enuncia, reproduz o discurso religioso da conversão. Esse discurso se apresenta com outro atravessamento, o do discurso capitalista, pois a conversão acontece com o intuito de recuperar o *Boi* (bem maior do dono da fazenda).

Orlandi (2008, p.78) explica que o discurso da conversão funciona no índio como efeito de verdade, pois, “põe na boca do índio as palavras do branco ou, mais precisamente, as palavras que o branco quer (precisa) ouvir dele”, e isso é reverberado quando o sujeito índio, no recorte do auto, enuncia “Meu amo só vou daqui *confessado* e *sacramentado*. Eu vou entrar na guerra não quero ser derrubado”.

O discurso da conversão inscreve o índio no discurso capitalista. A interpelação do índio em sujeito capitalista faz intervir “o direito, a lógica, a identificação (ORLANDI, 2017), o sujeito índio convertido reverbera o discurso do direito, a autonomia sobre a propriedade e produz, nele índio, o efeito de polícia, pois, em suas atitudes, funciona a paráfrase daquele que intervém para restabelecer os direitos daqueles que os tiveram violados.

Os Caboclos Reais conseguem recuperar o *Boi* e então retornam à fazenda, mas o animal não aparenta estar bem. Insatisfeito com a situação, o *Amo* indaga Nego Chico acerca da saúde do animal. Os dois chegam ao entendimento de que precisam buscar ajuda: é neste momento que entra em cena a figura do doutor, é ele que vai trazer o *Boi* à vida ou até mesmo curá-lo. Existem algumas versões para esta parte da narrativa do *auto*: em uma o *Boi* é ressuscitado e em outra o *Boi* é curado por meio do doutor ou pelo *Pajé*. Segundo Carvalho (1995), existem em alguns bois duas possibilidades, quando o *amo* é mais católico falam que o *boi* foi curado pelo doutor, quando não, o *boi* foi ressuscitado.

Para Orlandi (2017),

“os sentidos e os sujeitos poderiam ser sujeitos ou sentidos quaisquer, mas não são. Entre o possível e o historicamente determinado é que trabalha a análise de discurso. A determinação não é uma fatalidade mecânica, ela é histórica” (ORLANDI, 2017, p. 23).

Desta forma, entendemos que os dizeres que se apresentam no *Boi*, os cristalizados ou os que deslizam, assim o são por estarem expostos aos efeitos da história sobre sujeitos e sentidos.

Além dos Caboclos Reais, os Batalhões apresentam-se com Índios, Índias, Doutor, *Pajé*, *Burrinha*, acompanhados das *Mutucas*. Os índios são mais comuns nos sotaques de Orquestra e Baixada, sendo as índias comuns a todos os sotaques. O Doutor é aquele que tem a incumbência de curar ou ressuscitar o *boi*, dependendo do grupo e do sotaque, Doutor e *Pajé* desempenham a mesma função, fazer o *Boi* urrar e alegrar todos com a sua saúde restabelecida. Com o passar do tempo, o *Pajé* foi

sendo suprimido das narrativas, tendo o Doutor assumido seu lugar. Contudo, nas SDs que analisamos do auto, as falas do sujeito fazem parte dos rituais dos Pajés, porém como um atravessamento ideológico cristão quando o mesmo evoca os santos de junho “receita do teu Boi, **é a banha do jurará**, O vaqueiro abóia<sup>37</sup> aqui e tu escuta acolá. Com **a ordem de São Pedro, São João e São Marçal** (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016, grifos nossos) e não das atribuições do Doutor. Dessa forma, o sujeito ao ser silenciado, busca novas formas de simbolizar (ORLANDI, 2007).

Ambas as personagens fazem com que o discurso da narrativa cristã seja retomado em forma de paráfrase, ou seja, temos a história de Jesus Cristo sendo trazida para o auto e agregando à história uma das características do Auto, a religião e seu controle por meio da fé.

A Burrinha é uma personagem com características mais rústicas de uma burra, tem um furo no meio onde vai um brincante vestido de vaqueiro que anima a personagem. Tem como propósito não deixar que o cordão seja dispersado e não permitindo quebras de performance dos participantes. Por fim, a Mutuca é aquela pessoa que leva água, refrigerante ou, em sua maioria, cachaça para os brincantes no Boi. Esse nome faz alusão ao inseto que leva o mesmo nome e que pica as pessoas. A pessoa encarregada de ser mutuca vai de brincante em brincante entregando pequenas porções de bebida alcoólica (em sua maioria).

#### **1.4 Sotaque: a discursivização de um termo complexo**

Retomaremos a discussão sobre o *Bumba meu boi* por um termo que é empregado no Maranhão, para fins de tentativa de categorização do Bumba-boi, o sotaque. Para Azevedo Neto (2019, p.17), “para falar de sotaque é preciso, primeiramente, deixar claro que o termo, no sentido em que ele é geralmente usado, não satisfaz”. O pesquisador expõe algo que é vivenciado por aqueles que acompanham os Bois no período junino, ou seja, “sotaque é, entre os brincantes de Boi, sinônimo de ritmo” (AZEVEDO NETO, 2019, p.17). O autor difere o seu uso e aponta que o melhor caminho é adotar o termo *estilos* de Bumba meu boi, o que tira

---

<sup>37</sup> Para Cascudo (2006, p. 5), aboio tem duas definições, 1) “canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado. Os vaqueiros abóiam quando querem orientar os companheiros dispersos durante as *pegas* do gado; 2) cantos em versos, modalidade de origem moura, berbere, da África setentrional; veio para o Brasil, possivelmente da ilha da Madeira”.

o peso semântico que a palavra carrega, já que ela busca de forma ousada compartimentar a diversidade do Bumba meu boi em quatro ou cinco sotaques.

Azevedo Neto (2019) propõe ainda que os bois sejam divididos em grupos, em seguida em subgrupos, e, finalmente, em *sotaques*. Para a nossa abordagem, metaforizaremos o termo *sotaque*, propondo uma abordagem discursiva do termo que não buscará organizar a diversidade do Bumba meu boi, mas analisar como as posições sustentadas por cada um dos estilos de *Bumba meu boi* como ideológicas e de classe e, como os discursos apresentados por *Bois* de cada um dos Sotaques se relaciona com outros discursos apresentando uma relação interdiscursiva.

Entendemos como *Sotaque*<sup>38</sup> de Bumba meu boi o imbricamento material capaz de fazer funcionar, na potência do Bumba meu boi, a produção de sentidos no entremeio das materialidades linguística, sonora e visual, reverberando dizeres produzidos a partir de atravessamentos ideológicos pelos sujeitos que os produzem. O propósito desta abordagem não é explicar, sociológica, antropológica ou historicamente o termo, pois, isso já foi feito por alguns dos autores que citamos no início desta seção.

Propomos analisar discursivamente como e por que esses *Sotaques* de *Bumba meu boi* são constituídos discursivamente e funcionam produzindo efeitos de sentido, entendendo por que é dito desta forma que vemos hoje e não de outra. Embora adotemos a metaforização da noção de Sotaque, não podemos desconsiderar o quadro apresentado por Azevedo Neto (2019), que divide os estilos de Bumba meu boi em grupos, são eles: o branco, o negro e o índio. O quadro abaixo nos fornece alguns elementos que contemplam a perspectiva que adotamos, a partir daqui a de *Sotaque*, em sua forma discursiva.

Quadro 1: o branco, o negro e o índio

Grupo	Instrumento predominante	Ritmo	Indumentária	Auto	Baiado
Africano	Percussão	Fortes traços de samba.	Chapéu de fita, acogumelado . Utilização	Sempre um novo enredo inteiramente descompromet	Coleiois. Gingas. Sobrepassos. Um círculo onde

<sup>38</sup> Utilizaremos o verbete e suas variantes (Bumba-boi e Boi) em itálico como marca de deslocamento do termo por meio da metáfora.

		Ideia e marcação.	inexpressiva de penas.	ido com o original.	dançam no centro.
Indígena	Percussão matraca	Ausência de ideia de marcação. Batidas uniformes.	Uso abundante de penas. Raras fitas.	Próximo ao original.	Movimentos bruscos. Passos repetitivos. Um círculo que se movimenta por igual, em sentido rotativo.
Branco	Sopro pistões	Próximo ao baião	Chapéu em forma de caixas. Poucas fitas. Poucas penas.	Aproveitamento da ideia original, embora muito distanciada.	Utilização de duas fitas.

Fonte: Azevedo Neto (2019, p. 35)

Iniciaremos o percurso pelo *Sotaque de Guimarães*, tocado na Zabumba, ou simplesmente *Sotaque de Zabumba*. Esse *Sotaque* é um dos mais antigos, senão, o mais antigo dos cinco que abordaremos aqui. Originário da região da baixada maranhense é *Sotaque* que tem mais características e atravessamentos ideológicos negros. É caracterizado por uma bela indumentária trabalhada com miçangas e canutilhos que agregam brilho e beleza aos brincantes dos Bois desse *Sotaque*. As índias são chamadas de Tapuias que, segundo Reis (2008, p. 52), são índias, mas pode ser um índio também ou mestiços: “no Bumba meu boi, esta personagem não usa fantasia de penas” e tem sua maior ocorrência no Boi de Guimarães ou nos Bois do *Sotaque de Zabumba*.

No funcionamento discursivo do *Sotaque de Zabumba*, um negro que desliza os sentidos, há uma nova série sendo inscrita sobre a primeira (a figura idealizada do índio pelo branco). Os sentidos de índio não se apagam completamente nas tapuias, contudo, há uma abertura para a movência de sentidos por meio das “disjunções, e retomadas, de conflitos de regularização” (PÊCHEUX, 2015, p. 50).

De forma sonora, os instrumentos usados são a zabumba (tambores que possuem, mais ou menos, meio metro de altura, feitos atualmente de madeira /compensado), amparados por uma forquilha (pedaço de pau com a extremidade em

forma de Y onde o tambor é apoiado); as zabumbas são acompanhadas por pandeirinhos ou repinicadores: pandeiros menores do que os de *Sotaque de Matraca*, mas com a mesma estrutura e também os maracás (REIS, 2008). A sonoridade deste *Sotaque* é mais agressiva, os pandeirinhos são tocados em um ritmo muito rápido e frenético e seu som é preenchido com a sonoridade que vem dos outros instrumentos.

Abordando o *Boi* materialmente (danças, *Toadas*, letras, etc), percebemos o funcionamento de sentidos de liberdade do negro e da sua reafirmação enquanto negro liberto e da necessidade de recontar as suas raízes. Como o negro era escravizado e sua resistência<sup>39</sup> ia para além da que seu corpo apresentava mesmo em circunstâncias extremas, a forma como os negros se organizava em torno de um ideal em comum, o de fuga e, conseqüentemente, a liberdade, contar e cantar suas aspirações em relação à situação de opressão era um ato de resistir.

O som da percussão dos *Bois de Zabumba* se assemelha muito ao samba, não aquele mais lento, o que chamam de dolente. Mas o samba que do carnaval, alegre, vibrante e com ritmo bem acelerado com seus preenchimentos sonoros. Há no heterogêneo, as marcas que demonstram o funcionamento desses deslizamentos, as aproximações e regularidades desta memória musical afrodescendente.

Esse *Sotaque* é o que mais apresenta desvios na forma como o auto é contado. O auto como conhecemos hoje é uma versão condensada da narrativa original do auto do Bumba meu boi, como afirmado no início. Por questões financeiras, já que as apresentações no período da temporada levam em média de quarenta e cinco minutos a uma hora, o auto precisou ser reduzido em partes, que são: *Guarnicer* ou *Guarnicê* (momento em que os brincantes se reúnem para fazer o início da entrada do boi no terreiro), o *Lá vai* (começo da evolução do *Boi*), *O chegou* (momento em que o *Boi* já adentrou o terreiro e começa a fazer as primeiras evoluções), o *Urro* (momento em que o *Boi* mostra que está vivo, ressuscita ou é curado) e, por fim, a *Despedida* (momento em que o *Boi* se despede do terreiro e dos contratantes).

Retomando, as narrativas nesse *Sotaque* exaltam o negro e sua expansão pelas terras do estado. A indumentária dos brincantes é, também, a mais bela dentre

---

<sup>39</sup> Em Análise de Discurso, “pode-se atrelar a resistência ao seu necessário enlace com a subjetividade, instaurando-se nos meandros discursivos por sua obrigatória inscrição na/pela língua. [...] é pela resistência que se abre espaço para as múltiplas possibilidades interpretativas, para os distintos gestos de leitura, para as formas difusas de promover significações (PRUINELLI, 2020, p. 253).

todos os *Sotaques*, os vaqueiros têm roupas de veludo, lanças enfeitadas com pedaços de pequenas fitas coloridas e brilhantes.

O discurso de resistência marca esse *Sotaque*, pois por meio das inúmeras reconfigurações das narrativas do auto e pela levada mais agressiva do ritmo empregado nas *Toadas* que fazem funcionar um atravessamento ideológico mais incisivo e vibrante produzido pelos instrumentos ancestrais semelhantes aos encontrados em algumas regiões da África. O negro resiste às investidas, constitui-se nas terras afastadas e produz seus próprios heróis ao trazer para si o protagonismo nas narrativas. Isso também é demonstrado na forma como a produção do *Bumba meu boi* ocorre nas apresentações. Com um som que se assemelha muito ao som das escolas de samba do Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outros, o *Sotaque* mobiliza sentidos que são constantemente atualizados pelo próprio funcionamento da produção do *Bumba meu boi*, mas que propõe discursos outros em busca de uma desregularização das formas de silenciamento proposto pela forma original com que o auto como conhecemos hoje foi constituído.

Embora apresente características que mostram todo um discurso de resistência, percebemos o efeito da história funcionando no discurso desse *Sotaque* como nos demais. Aqui, apresentamos um desses exemplos, onde o equívoco de apresenta sob o efeito do enunciado que demonstra a dominação que ocorria na relação do Fazendeiro e dos Vaqueiros.

Na SD13Outros temos uma *Toada* do *Sotaque de Zabumba*, do Boi da Fé em Deus, o título da *Toada* é “Vaqueiro tu és meu amigo”. Observemos os efeitos de sentido produzidos por esta materialidade discursiva:

SD13Outros: Vaqueiro tu és meu **amigo** considerado  
 Eu não te tenho como um **empregado**  
 Eu vou te deixar na **fazenda**  
 Tomando conta de **meu gado**  
 Eu vou fazer um **passeio**  
 Quando eu chegar  
 Eu quero ter um bom **resultado** (IPHAN, 2011, p. 64, negritos nossos)

Inicialmente, podemos perceber no fio do discurso uma memória que remete ao primeiro auto (a narrativa ocorre na fazenda, existe uma relação de hierarquia e de exploração do fazendeiro em relação aos empregados), é por meio dele que toda a história envolvendo o roubo do *Boi*: sua busca, recuperação, enfermidade por conta do desejo de Catirina de comer a sua língua, e, por fim, sua

cura/ressurreição e morte, acontece. Mesmo nesta pequena *Toada*, podemos notar o funcionamento de algumas marcas linguísticas<sup>40</sup> (Eu vou te deixar na *fazenda/ Tomando conta de meu gado/[...] Eu quero ter um bom resultado*) que mostram o discurso do ciclo do gado que deu origem ao folgado como conhecemos hoje.

Existe um efeito de aproximação entre patrão e empregado, opressor e oprimido, explorador e explorado. Quando temos “Vaqueiro tu és meu *amigo* considerado/ Eu não te tenho como um *empregado*”, os efeitos de sentido de *amigo* e *empregado* se confundem: o sentido de *amigo* esvazia o de *empregado*, silenciando a relação de exploração do capital que existe entre os dois. Assim, sendo amigo, o fazendeiro não exerce a posição daquele que cobra produção e explora a mão de obra do vaqueiro. Ao potencializar a relação pelo adjetivo *considerado*, estabelece-se uma relação de proximidade, tal construção aponta para um deslizamento do sentido de *explorado* para *amado*. Por outro lado, o sentido de *considerado* pode também deslizar para o de *condenado*, já que, dificilmente o empregado se livrará das condições de exploração a que é submetido.

Em seguida, ainda na SD13Outros, em “Eu vou te deixar na *fazenda/ Tomando conta de meu gado*”, percebemos que há o funcionamento do discurso capitalista, pois, ao entregar a fazenda na responsabilidade do empregado, a relação de segmentação da classe operária se dá no sentido de que há um dos empregados que exerce a função de patrão: silencia-se o sentido de empregado, acentua-se o sentido de amigo, pelo menos na visão do patrão.

O vaqueiro passa a tratar a fazenda como sua, e, conseqüentemente, tudo o que a ela pertence. Aqui, os vocábulos *gado* e *peças* (palavra usada para se referir aos escravos no período de escravidão no Brasil) reverberaram a memória do período colonial, onde o dono da fazenda designava um feitor, que era um dos negros da fazenda e este geria os bens do patrão como se fossem seus. Todos os empregados temiam-no, este discurso circula por meio da inculcação dos sujeitos subalternos que aceitam o discurso da dominação ao reproduzir em seus semelhantes a opressão a que é sujeito, tendo, dessa forma, sido afetados pelo apagamento da luta de classes,

---

<sup>40</sup> Para Orlandi (2012c, p. 34), “as marcas dizem respeito à organização do discurso e a propriedade tem a ver com a consideração do discurso como um todo em relação à exterioridade, com a situação (com as instituições, com o contexto sócio-histórico, com a cultura, com a ideologia”. É nesse entendimento que nos apoiamos quando tratamos de marcas linguísticas, sempre relacionando-as com as propriedades, com as condições de produção do discurso.

ou seja, a relação de dominação e exploração passa a ser vista como natural, efeito puro da naturalidade produzido pela ideologia (SOBRINHO, 2017).

Prosseguindo, a *Toada* se finda com “Eu vou fazer um passeio/ Quando eu chegar/Eu quero ter um bom resultado”, últimos três versos da SD13Outros.

Estes enunciados produzem o efeito de sentido das relações de exploração/dominação. Em outros termos, temos o fazendeiro que, ao deixar o empregado encarregado de suas posses, deixa-lhe uma incumbência: a de fazer seus bens gerarem lucro. A relação de amizade proposta nos versos 1 e 2 se esvazia, ao passo que a relação de exploração volta a dominar o sentido no jogo de forças. O antes *amigo*, passa a ser o administrador, e continua na condição de empregado, o advérbio *quando*, potencializa os efeitos da geração de lucros e distanciamento da relação de amizade entre os dois. O patrão vai passear e o empregado vai trabalhar, o vocábulo chegar produz o efeito de sentido de que mesmo distante, o patrão quer estar ali presente, e ele se faz na figura do empregado que ocupa este lugar de patrão, mesmo em condições de exploração.

A oração subordinada substantiva temporal “quando eu chegar” produz efeito de afrouxamento da relação de exploração para o seu asseveramento quando se cobram resultados cada vez maiores. O efeito de sentido de passear desliza para o de vigiar, ao passo que o de chegar, produz o sentido de cobrar pela hora que o patrão não esteve presente, mas deixou seu empregado em seu lugar.

O funcionamento do discurso capitalista, neste contexto de produção da cultura popular, demonstra, dentre outras coisas, que a reprodução do modo de produção capitalista se dá de forma inconsciente, já que o empregado não percebe que reproduz o discurso do patrão. Aqui temos o funcionamento da ideologia pelos esquecimentos número dois e número um, de que fala Pêcheux (2009). O número dois, o esquecimento enunciativo, pois o sujeito acredita que seleciona os dizeres por ele enunciados, e o número um, que é chamado de esquecimento ideológico, neste caso, o sujeito acredita ser a fonte daquilo que diz.

O *Sotaque* que apresentamos agora possui algumas semelhanças com o de Zabumba, falamos agora do *Sotaque de Costa de mão*. Originário também da baixada maranhense, esse *Sotaque* é um dos mais ameaçados de desaparecimento, devido ao número reduzido de grupos que o cultivam. É também conhecido como *Sotaque de Cururupu*, por ser originário da cidade de Cururupu. O mesmo, ritmicamente, faz uso de zabumbas, caixas, pandeiros e maracás.

Os pandeidos são tocados com as costas das mãos ao invés das palmas das mãos. O ritmo é lento e melodioso. Existe uma explicação popular para essa forma atípica de tocar. A história em torno do *Sotaque* explica que um fazendeiro havia proibido os escravos de se reunirem para festejar entre si, pois, segundo ele, os empregados não dariam conta de fazer o serviço braçal da fazenda no dia seguinte. Indignados com a situação, os escravos propuseram ao patrão que continuariam com as festas, mas não iriam fatigar as mãos que seriam utilizadas no dia seguinte no trabalho. A solução encontrada foi utilizar as costas das mãos para tocar os pandeiros nas apresentações, desta forma teriam como dar conta das atividades laborais no dia seguinte.

Dessa forma, retomamos um postulado de Orlandi (2017), para a autora, “todo dizer se acompanha de um dizer já dito e esquecido que o constitui em sua memória” (ORLANDI, 2017, p. 25), e é isso que percebemos na memória que atravessa esse discurso do antes escravo que virou brincante do Bumba meu boi. Há o funcionamento da memória colonial, das grandes fazendas; o discurso religioso trabalha nos dizeres que são retomados por meio da paráfrase, o autoritarismo emerge como forma de conter os sujeitos escravizados, de uma certa forma o sujeito escravo resiste, tenta contornar os silenciamentos impostos, embora esteja inscrito naquela formação discursiva.

O discurso assumido pelos sujeitos que compõem esse *Sotaque*, assemelha-se muito com o do *Sotaque de Zabumba (Guimarães)*, até por conta da proximidade geográfica das duas cidades e do discurso de resistência que reverbera nos enunciados dos sujeitos que produzem as *Toadas*. Dessa forma, este ousar se rebelar do negro em relação à dominação a ele imposta constitui-se ainda em nossos dias como deslizamentos de uma memória de libertação.

Na SD seguinte, a *Toada Pitangueira não dá manga*, a valentia do negro está materializada no discurso de bravura e de força que o Boi assume na *Toada*. A *Toada* apresenta características de um urro do boi, que é um trecho do auto resumido em que o Boi se reanima depois de ser curado pelo Doutor, ou nas versões mais antigas, o Pajé:

SD14Outros: **Eu comprei um terreno**  
Lá no alto da Rodagem  
**Pra mim soltar este boi**  
**Pra adversário não ter passagem**  
Vem ver show de brincadeira

**Que aqui não é como um certo  
Que tem mais é pabulagem  
Ô só tem pabulagem  
Depois não apura  
Larga meu terreiro  
Que esta barra tu não segura** (IPHAN, 2011, p. 72, negritos nossos).

A relação com o espaço da fazenda é forte na *Toada*. A fala do dono da fazenda demonstra a posição do sujeito que enuncia, seus domínios são alargados e o Boi, seu maior responsável. Quando afirmamos anteriormente que existia uma relação de dominância e que esta era exercida pela proibição dos escravos em fazerem suas celebrações, vemos este discurso reverberado em: SD14Outros: “*Eu comprei um terreno/ Lá no alto da Rodagem/ Pra mim soltar este boi/ Pra adversário não ter passagem*”. O domínio da fazenda se expande e os sentidos de aprisionamento dos empregados aumentam, ou seja, quanto mais fazendas, maiores as atribuições e tarefas a se fazer.

Embora observemos que os sentidos de dominação se ampliem, o negro projeta no Boi o seu desejo. A festa que ocorria nas fazendas apresentava sempre o *Boi* como figura central e eram nelas que os empregados da fazenda, geralmente escravos, cultuavam sua vontade de se rebelar, já que o *Boi* era comandado por um miolo que dava vida a essa personagem e, pelos versos, sua valentia era exaltada nas performances. Ao enunciar, no verso 3 da SD14Outros, “*Pra mim soltar este boi*” o sentido produzido de soltar se opõe ao de estar preso; privado de liberdade o *Boi* estaria tomado de raiva (nas versões do auto é narrada essa bravura do *Boi*), o que aumentaria sua força para lutar para manter a liberdade.

O terreno conquistado, ou seja, o domínio aumentado pelo patrão, acaba sendo visto como algo que não é seu, mas que está sob seu domínio: o Boi que tem seu próprio terreiro é o escravo que tem nas terras do seu amo o sentimento de que ele tem posses, quando na verdade, há somente um efeito de autoridade do escravo sob os bens do patrão. A valentia do negro que é transferida para do *Boi* se confunde com o desejo de estar livre do julgo. Ao opormos *preso* e *solto* (SD14Outros), os sentidos deslizam para um Boi/negro liberto do cativo, mas solto para outro maior. Ao dizer que é “*Lá no alto da Rodagem*” (verso 2), o advérbio *Lá* produz efeito de um lugar distante do que o *Boi* está. É o *Lá* que silencia o sentido de estar preso, desta forma, saindo do atual espaço em que está confinado; o outro espaço, apresentado na SD14Outros, é diferente, mas não deixa de estar nas posses do dono da fazenda.

Além de estar sendo realocado em um outro espaço, distante do que era anteriormente aprisionado, o Boi assume a função de proteger os bens do seu amo, ao enunciar “*Pra adversário não ter passagem*” (SD14Outros verso 4), a posição de protetor dos bens da fazenda, o Boi se confunde com o sujeito Vaqueiro, que é quem está responsável por cuidar dos bens do fazendeiro. É por meio dessas atitudes que funciona, no Boi, o duplo atravessamento ideológico, que por sua vez produz equívoco: é um boi que é preso, mas está feliz, pois brinca e brincando desbanca os seus adversários. Por outro lado, o Boi e o escravo deveriam desejar a liberdade, mas não o fazem. Os sentidos de liberdade são silenciados pelos sentidos de poder brincar em um espaço maior e em troca considerar os inimigos do dono da fazenda também seus, como descrito na SD14Outros.

Em, “*Larga meu terreiro/ Que esta barra tu não segura.*” (versos 5 e 6), o efeito de sentido de relação de posse que é produzida, põe vaqueiro, Boi e escravos na mesma condição: a de posse do novo terreiro. Mais uma vez a relação de dominação é exercida por meio da dissimulação do discurso da luta de classes. A classe dominante, representada pelo dono da fazenda, apaga o discurso de antagonismo proposto pela binaridade opressor/oprimido, o que faz com que o oprimido veja o opressor como alguém a quem deva defender.

O que ocorre em algumas *Toadas* é esse apagamento produzido pela classe dominante ser representado por uma tentativa de mudança nas narrativas orais da história do auto. Nas sequências discursivas analisadas, percebemos que há poucos indícios de mudança das narrativas, mas uma inversão de sentidos que faz com que a tentativa de dizer “estou livre” seja deslizada para estou preso em um espaço maior.

Em outra *Toada*, a relação do vaqueiro e do Boi é intermediada pelo elemento religioso, o que faz com que existam aí também, traços de discurso de dominação, já que é a religião que faz com que todos se reúnam não para buscar a liberdade, mas para manter aquilo que já está. Ao enunciar na *Toada* Guarnicê, os sentidos de “*São João mandou*” confundem-se com os de meu amo mandou:

**SD15Outros: Já chegou tempo**

Eu vou **começar com esta lida**

**São João** que me mandou

Pra mim **cantar reunida** (IPHAN, 2011, p. 77, negritos nossos).

O guarnicê, no Bumba meu boi, é a *Toada* que dá o início da apresentação, é o reunir da brincadeira. É o momento em que, supostamente, todos esquecem a que classe social pertencem e, juntos, vão brincar Boi pra São João. Eis aqui, uma das formas de se pensar nos grupos de Bumba meu boi. O silenciamento das classes sociais e suas substituições pelas personagens do auto fazem parte do lúdico, aqui com um discurso afetado pelo religioso. Isso reverbera nos versos da sequência discursiva acima que fala da hora de todos se prepararem para começar a brincar boi pra São João. Há, nessa estrofe da *Toada*, a substituição de brincar por lidar [lida], ou seja, o que era uma manifestação espontânea, aparece como uma obrigação.

No contexto do Bumba meu boi, quando há a produção do Boi e as pessoas referem-se aos santos de junho, relacionando-o com o Boi, fala-se muito em obrigação. Enunciados como: “É uma obrigação que tenho de todo ano cantar/dançar/brincar boi pra São João”, ou, como disse um brincante, “eu gosto e só vou deixar essa profissão quando eu morrer”, ou, “não, não tem promessa, isso é gosto, isso é vontade, é tudo que eu tenho, é brincar” (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016).

Essas substituições que são processadas ao se usar um vocábulo ao invés de outro, são responsáveis, pela deriva de sentido (um sentido pode sempre ser outro, mas não qualquer sentido, aqueles determinados por posições de classe). Aqui, brincar e lidar [lida] confundem-se, já que o brincante, o boieiro, ou alguém da assistência, brinca no boi, mas para essas mesmas pessoas, o brincar pode também ter o sentido de obrigação. Mas que obrigação? A religiosa! É por meio da devoção e do pagamento de alguma promessa ou obrigação transitória como as que ocorrem por meio de trânsito do santo nas casas dos fiéis que as pessoas assumem essa dívida com o santo. Nesse contexto, existe o pagamento da graça alcançada, a oferta de algo como sacrifício ou alguma outra questão que envolva o compromisso dos fiéis com o santo por intermédio do boi.

Pelo exposto, notamos que o *Sotaque de Costa de Mão* apresenta diferentes funcionamentos discursivos que remetem, principalmente, ao discurso de exploração da mão de obra da classe operária por meio da precarização do trabalho dissimulado em um conjunto de dizerem que compõem essa nova rede de enunciados possíveis pelos sujeitos das classes menos abastadas. Outro funcionamento que atravessa o discurso observado na SD15outros é o religioso, que funciona na heterogeneidade discursiva com marcas discursivas do discurso capitalista, já que

temos que o discurso do patrão desregularizando o discurso de resistência dos seus subalternos, o que acaba por afetar as possibilidades do dizer dos sujeitos dominados. A obrigação de fazer o Bumba meu boi torna-se brincar, mas que reproduz o discurso autoritário<sup>41</sup>, que funciona duplamente, ele é autoritário porque torna o fazer uma obrigação, e por usar o discurso religioso, existe o temor do deus maior, que é alcançado pelos santos de junho, intermediado pelo Boi.

O *Sotaque de Orquestra*, que trazemos agora para a discussão, é dos estilos de Bumba meu boi, o mais jovem, tem em torno de 60 anos. O seu “instrumental rítmico é constituído por bumbo e maracás, atualmente foi introduzido o tamborim em um grupo, fazendo uma marcação de contratempo, lembrando o *ska* do gênero *reggae*” (IPHAN, 2011, p. 83). A estes somamos alguns instrumentos de sopro como saxofone, trompetes, trombones e alguns instrumentos de corda com destaque para o violão e o banjo. Por fim, ainda compõem a orquestra do boi, poucas matracas, pequenos maracás, um bumbo e um tambor onça. Por ser o mais novo dos *Sotaques*, é o que mais é marcado por modificações e atualizações em relação ao auto original.

Dos cinco principais *Sotaques*, esse tem por característica não seguir a forma recitativa, que é marca dos outros bois que apresentamos anteriormente. Nos bois de orquestra “o amo começa a cantar no andamento, acompanhado apenas por instrumentos harmônicos como o banjo e maracá” (IPHAN, 2011, p. 83).

Discursivamente, notamos outras produções de sentido, o funcionamento de uma nova série sobre a série que já existe. O banjo, instrumento que se popularizou na Europa na Idade Média, é quem inicia a apresentação, diferente dos outros *Sotaques* em que é o apito que rasga o silêncio anunciando que o Boi vai guarnicê. A substituição do banjo pelo apito desliza sentidos que estavam cristalizados nos Bois; o apito chama, convoca e marca o posicionamento. O banjo desloca os sentidos para o campo da paz, pois conclama para um clima de festa e não de uma possível batalha. Com o surgimento dos Bois de Orquestra notamos o irrompimento de um acontecimento que faz movimentar aquela memória, mobilizam-se outros sentidos da

---

<sup>41</sup> Orlandi (2011) ao apresentar os aspectos do discurso religioso trabalha a noção de reversibilidade. Para a autora, “reversibilidade é a possibilidade de troca de papéis na interação que constitui o discurso e que o discurso constitui” (ORLANDI, 2011, p. 239). No discurso autoritário “o discurso autoritário, a restrição da relação [...] entre locutor e interlocutor é muito acentuada, senão completa, o que proporciona a instauração de condições para o exercício da dominação sobre o outro, num quase desaparecimento do ‘tu’.

ordem do sonoro que encadeia outros, pois não há mais o apito e sim o banjo. Os sentidos de convocação para a guerra se apagam? Não! São deslizados.

Segundo Davallon (2015, p. 22), “para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância”, é isso que os Bois de Orquestra fazem, eles propõem a “possibilidade de fazer impressão que o termo ‘lembrança’ evoca na linguagem corrente” (DAVALLON, 2015, p. 23)

Com a introdução da nova forma de produção das histórias ancestrais por meio dos Bois de Orquestra, o *Sotaque* do “grupo branco” (AZEVEDO NETO, 2019, p. 35) retoma as origens do auto vicentino, os instrumentos de sopro e corda aludem ao período do “descobrimento”. A carnavalização do Boi põe à deriva os sentidos do Bumba meu boi miscigenado. Funciona aí o discurso do silenciamento dos elementos do negro e do índio. A percussão predominantemente por instrumentos como a matraca e os pandeirões é substituído por instrumentos de sopro e cordas. No caso do índio, a sua reconfiguração, as roupas das índias são mais carnavalizadas, muitas penas, brilho e bordados com peças menores: temos um novo deslizamento de sentido do que seria o índio, é o índio que aceitou o discurso da dominação que funciona pelo discurso religioso. As índias bonitas e idealizadas são o produto da conversão, o índio calmo, bonito semelhante ao Deus pai todo poderoso.

Apontamos como grandes expoentes desse *Sotaque*, hoje, os Bois de Nina Rodrigues, o Boi de Morros e o Boi de Axixá. Os Bois de orquestra fazem parte dos bois que são do grupo branco (AZEVEDO NETO, 2019). Categorias que o autor apontou como sendo mais justas no enquadramento de cada estilo de Bumba meu boi. Trazemos parte desse entendimento do autor para nossas discussões em torno de como os bois são discursivizados nesse estilo. Azevedo Neto (2019) compara os Bois de Orquestra, em termos de estilo, no tocante à indumentária, aos bois de Zabumba, pela forma com que o guarda-roupa se assemelha. O autor ainda aponta aproximações com o Reisado de onde os grupos originários desse *Sotaque* tiveram algumas influências, que o pesquisador aponta inclusive como cópia.

Discursivamente discordamos! O que é apontado como cópia indica processos de paráfrase. Para Ferreira (2011, p. 20), “a paráfrase é responsável pela produtividade da língua, pois, ao proferir um discurso, o sujeito recupera um dizer que já está estabelecido e o reformula, abrindo espaço para o novo”, é pelo efeito de produção do novo que o *Sotaque de Orquestra* retoma sentidos que se inscrevem em

memórias do auto vicentino, que chegou com os portugueses nas caravelas no período do “descobrimento”.

Dos *Sotaques*, o de *Orquestra* é o mais dançante e tem coreografias mais marcadas, acabando por prejudicar a evolução de algumas personagens, como os rajados. Os vaqueiros têm grande visibilidade assim como as índias e, em alguns Bois mais abertos, às mudanças e deslizamentos de sentido, como alterações nas indumentárias, formas de se apresentar e novas formas rítmicas adotadas pela orquestra como paradinhas (semelhantes às do carnaval). Os índios, personagens protagonizadas por rapazes que, assim como as índias desse *Sotaque*, tem um apelo estético ligado ao corpo bem acentuado. Rehm (2015, p. 29) pontua que “o corpo na/ da/ que dança é olhado. O olhar que olha o corpo – o corpo em situação de dança – nunca é neutro: ele é constituído enquanto é discursivizado por sujeitos que ocupam lugares sociais em dadas condições de produção”. Dessa forma, temos no corpo das índias idealizadas, remodeladas, o funcionamento heterogêneo do corpo que se inscreve no discurso religioso porque dança pra São João, e desse mesmo corpo que serve ao discurso do capitalismo por fazer funcionar o desejo do corpo esteticamente belo. É a beleza do homem branco no corpo do índio convertido, temos o efeito do índio que usa o corpo pra falar dele, mas que fala do homem branco por meio do discurso capitalista.

O ritmo é comandado por uma pequena orquestra, tem-se uma pequena banda que fica ou a frente do grupo em cima do palco dando pano de fundo para que a voz do cantador faça todo o cordão de movimentar. Observando o *Sotaque* de forma discursiva, notamos algumas marcas linguísticas que nos remetem a algumas regularidades que se alinham com os outros *Sotaques*, pois há matracas e há pandeirões. Contudo, é o ritmo dos instrumentos de corda e sopro que prevalecem acima dos demais. Precisa prevalecer o ritmo da cultura popular do branco europeu sobre o batuque dos instrumentos de percussão do negro e do índio.

Alguns cantadores se consideram trovadores, isso é mencionado em algumas *Toadas*, seja querendo demonstrar superioridade, seja para rebaixar o outro cantador de um Boi considerado adversário. Para entendermos um pouco melhor a questão, trazemos a definição sobre o que vem a ser a trova. Para Moisés (1985, p. 503), a trova tem origem “durante a idade média galaico-portuguesa, o vocábulo ‘trova’ era sinônimo de ‘cantiga’, e, portanto, designava toda espécie de poema em que se produzia aliança entre letra e a música”. Seguindo a definição de trova, o trovador era

um poeta que tinha a habilidade de compor e executar suas músicas, por meio do acompanhamento de um instrumento musical.

Observamos uma estrutura parecida com o que ocorre no *Bumba meu boi*, no movimento literário denominado Trovadorismo trovador. Neste período, era alguém com muito talento e que pertencia a alguma família de nobres o que explica possuir uma capacidade tão elevada de agregar tantos talentos juntos. No *Bumba meu boi*, ocorre algo semelhante: nos grandes Bois, aquele que compõe e canta suas próprias *Toadas* é visto como um verdadeiro cantador de *Bumba meu boi*, ao passo que aqueles que interpretam *Toadas* produzidas por outros cantadores ou compositores são rebaixados e são alvo de chacota por parte dos cantadores rivais.

Mas o que tudo isso tem a ver com este *Sotaque* em especial? O estilo de *Bumba meu boi de Orquestra* apresenta algumas variações que se afastam do padrão que temos em outros grupos de *Bumba-boi*, como já mencionado: a forma de iniciar as *Toadas* não é a mesma, não existe uma separação marcada entre poesia e música, ambos são executados conjuntamente. Nos outros *Sotaques*, com o início comandado por um apito, produz o efeito de convocação, o amo falar primeiro, remonta a preleção antes da batalha, a entrada da percussão logo em seguida o aceite para o propósito. A memória das cruzadas ou das batalhas medievais é retomada, por meio da paráfrase e do deslizamento, temos a voz do padre que funciona pela voz do Amo do *Boi*. No *Sotaque de Orquestra* é o banjo que inicia a *Toada*, a memória que temos não é mais da guerra, mas do começo de uma missa com a campainha que soa ao início das celebrações.

Outra característica marcante nas letras desse *Sotaque* é uma aproximação grande com algumas características dos poemas românticos (principalmente os da primeira fase do romantismo brasileiro).

Nas *Toadas* do *Sotaque de Orquestra* temos muito marcada nas letras a presença do índio como herói nacional, a exaltação da natureza brasileira, a idealização do amor e da mulher e a descrição do primeiro contato dos índios com os europeus e o fortalecimento da memória do descobrimento do Brasil.

Alguns funcionamentos que são do gênero literário aparecem como marcas discursivas nas *Toadas* de *Bumba meu boi*. Apontaremos, a seguir, como esse discurso mantém sua regularidade fazendo a memória da poesia romântica reverberar nesse *Sotaque* que por ser o mais novo está mais suscetível a deslizamentos na memória por meio dos acontecimentos que movimentam alguns dos atravessamentos

ideológicos reverberados nos discursos que observamos nas *Toadas* que serão analisados em forma de sequências discursivas.

SD16Outros: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.

(Donato Alves, Francisco Naiva, Bumba Meu Boi de Axixá, faixa B2, São Paulo, 1981)

Iniciamos o percurso pelos traços que marcam algumas retomadas por meio da paráfrase (Orlandi, 2015) da *Toada* Bela mocidade do Boi de Axixá composta por Donato Alves e Francisco Naiva e o poema de Casimiro de Abreu. Na *Toada* que se inicia com o som solitário de um banjo que dá o acorde inicial e logo em seguida com uma voz bem melodiosa, a *Toada* invade a cena contagiando todos no cordão da brincadeira. É a primeira marca destoante dos outros grupos de Bumba meu boi. Isso

demonstra o funcionamento do discurso romântico, característico da música deste estilo de época. No período do romantismo, as músicas apresentavam uma flexibilidade maior em relação aos outros gêneros anteriores. Naquela época, a transmissão da emoção se sobressaía em relação aos padrões de estética. A música *Bela mocidade*, que na maioria das vezes era entoada por Donato Alves e emociona as plateias nos arraiais até os nossos dias, destaca-se pelo timbre melodioso, como que se estivesse abraçando quem a ouve, funcionamento do ideal romântico de abraçar seus leitores, aqui ouvintes, com as melodias mais poéticas e delicadas. Em termos de interdiscursividade e, em relação à materialidade linguística, também a intertextualidade, percebemos que a música dos autores maranhenses se assemelha muito ao poema do poeta brasileiro e romântico Casimiro de Abreu.

Algumas marcas linguísticas que demonstram essa repetição em forma de paráfrase podem ser observadas ao compararmos alguns versos. Observemos na análise:

**SD16**Outros: **Quando eu me lembro,  
Da minha bela mocidade.**

Eu tinha tudo a vontade,  
Brincando no boi de Axixá.

(Donato Alves, Francisco Naiva, *Bumba Meu Boi de Axixá*, faixa B2, São Paulo, 1981, negritos nossos)

**SD17**Outros: **Oh! que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida,**

Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!

(Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/MjAwODg3/>, negritos nossos)

Quando pareamos as duas SDs, percebemos o funcionamento dessa paráfrase, isso ocorre por meio do discurso transversal, que vem a ser a substituição de um termo por outro o que torna possível a paráfrase, o movimento da memória por meio da substituição de termos e, conseqüentemente, o deslizamento de sentido.

Nos versos *Quando eu me lembro/ Da minha bela mocidade e Oh! que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida*, produzem efeitos de sentido semelhantes ao de que saudade da juventude, um saudosismo, nos versos do texto romântico de Casimiro de Abreu, fazem parte desse algumas das características do movimento romântico, o caso da *Toada do Boi de Axixá*, uma retomada desse discurso, que produz o efeito de atualização do próprio auto, já que na sua maioria, a

proposta melodiosa se embasa nos termos e na forma trovadoresca. Na *Toada do Boi de Axixá*<sup>42</sup>, há um deslizamento desse sentido de manutenção da tradição presente nos outros *Sotaques*.

O efeito do novo se produz pela ruptura, no deslizamento de sentido que busca atualizar uma memória que remonta aos tempos da Idade Média, que está presente no Bumba meu boi do Maranhão na maioria dos *Sotaques* e tem a forma trovadoresca e não romântica.

Prosseguindo, nas SDs abaixo, apontaremos outras semelhanças entre os pares de sequências discursivas.

SD16Outros: 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.

(Donato Alves, Francisco Naiva, Bumba Meu Boi de Axixá, faixa B2, São Paulo, 1981, negritos nossos)

SD18Outros: **Que amor, que sonhos, que flores,**

**Naquelas tardes fagueiras**

**À sombra das bananeiras,**

Debaixo dos **laranjais!**

(Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/MjAwODg3/>, negritos nossos)

Nos versos do poema de Casimiro de Abreu vemos uma exaltação que é marcada pelo pronome *que*, o qual faz com que tenhamos uma intensificação dos vocábulos amor, sonhos e flores, produzindo um efeito de gozo que se finaliza no enunciado com flores, que são o elemento da natureza que finaliza o sentimento de bem estar. Na *Toada*, o sujeito chama a atenção da sua amada, demonstrando como a natureza é bela e isso é demonstrado em “Morena *veja como é tão bonito!* Quando a *lua* vem surgindo/ E começa a clarear o *mar*”. Na *Toada*, o gozo de estar na presença da namorada também passa pelas questões de contemplação da natureza.

<sup>42</sup> Tradicional *Boi* oriundo da cidade Axixá.

Nas SDsOutros 16 e 18, notamos o funcionamento do discurso romântico, que é observado no fio do discurso por meio dos elementos *mar e lua*, na *Toada*, e *flores, bananeiras e laranjais* do poema de Casimiro de Abreu. O discurso da perda, que também se mostra como característica romântica fica demonstrada nos versos dos autores tanto da *Toada* como no poema. O sofrimento com as recordações tanto dos tempos perdidos como das lembranças dos tempos passados como observamos na *Toada*, corroboram para esse funcionamento discursivo do romântico em substituição da trova, produzindo esse efeito da movência de sentidos que também marca o surgimento de um novo *Sotaque*, o de *Orquestra*, em meio a outros que já existiam.

Por outro lado, mesmo com todo efeito de modernidade produzido pela tentativa de ruptura, as *Toadas* dos Bois de Orquestra ainda se marcam pela repetição do auto. É ele que faz mover os mesmos sentidos que observamos nos *Sotaques* anteriores, a saga do vaqueiro, o roubo do Boi, os afazeres da fazenda e o discurso da obrigação religiosa.

Segundo Almeida (2001, p. 52), “para o pensamento católico-cristão, Cristo assume, por direito, essa posição-sujeito *Senhor*”. Dessa forma, por mais que haja o fiel, o Boi, o Santo, Cristo e acima dele, o Deus todo poderoso, Cristo sempre será aquele que é o semelhante a Deus, aquele que estava ao lado de Deus na construção da terra e de todas as coisas que nela existem.

Na *Toada* Batalhão formado, de autoria de José Erasmo, essa relação que mencionamos acima emerge mobilizando pré-construídos<sup>43</sup> que remetem a essa formação discursiva religiosa, mas mobilizando os mesmos sentidos de que a cura vem por Cristo. Pois, segundo a narrativa bíblica, Jesus pagou com a sua própria vida se entregando em sacrifício comprando a todos com sua morte. Ao ascender aos Céus, Jesus assume a sua posição de todo poderoso, aquele que está ao seu lado. Observemos:

SD19Outros: **São João** eu estou **novamente**  
 Cantando bumba meu-boi para você  
**Jesus Cristo** tô **necessitando**  
 Da sua ajuda vem me **proteger**  
**Livrai-me** o **inimigo** desta brincadeira  
 Que agora eu vou cantar pra guarnicê

<sup>43</sup> Segundo PÉCHEUX, (2010, p. 151) “o ‘pré-construído’ corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade (o ‘mundo de coisas’)”.

O batalhão tá formado  
 E o conjunto é pesado  
**E ninguém vai vencer** (IPHAN, 2011, p. 89-90, negritos nossos).

A modernidade que os Bois de Orquestra propõem esbarram na contradição imposta pela história, pois, como materialidade do discurso, por meio da representação como um todo (sonora, imagética e linguística), a forma material do Boi está exposta ao real da história, que é a luta de classes. Ao enunciar “*São João eu estou novamente/ Cantando bumba meu-boi para você*” (versos 1 e 2), temos o funcionamento do velho com a roupagem de novo, como apontou Azevedo Neto (2019), sob o funcionamento do *todo ano tem* (PRADO, 2007) aqui retomado por meio de “*São João eu estou novamente/ Cantando bumba meu-boi para você*”. A narrativa apresentada no auto que analisamos acima, faz reverberar no que se apresenta como o moderno, o mais do mesmo. Sendo assim, temos todo um ciclo do vaqueiro, do Boi, da fazenda sendo retomado por meio do atravessamento religioso, característica do auto vicentino.

O medo do contrário, do roubo do Boi, a proteção divina que vem por meio do batismo, o que aproxima aqueles pecadores do *Senhor*. Para Orlandi (2011, p. 250), o homem com fé, tem muito mais poder. Esse discurso resgata o dizer que remete ao batismo das peças (negros escravizados) do período colonial e funciona em outras partes do auto, como no batismo, ou conversão do índio, representado pelo Caboclo real, que sai em busca do touro para sentir-se integrado à cultura do homem branco. Outro funcionamento ocorre pelos efeitos do esquecimento nº 2, o enunciativo, o sujeito convertido, batizado é aquele com fé, e inscrito em uma nova formação discursiva; isso nos faz concordar com Almeida (2001, p. 32), a autora pontua que o “discurso religioso se mostra fechado em si mesmo, pelo efeito da repetição e pelo uso de paráfrases como em “*só vou daqui confessado e sacramentado*”.

Retomando os enunciados “*Meu amo só vou daqui confessado e sacramentado. Eu vou entrar na guerra não quero ser derrubado*” e “*Jesus Cristo tô necessitando/ Da sua ajuda vem me proteger*”, quando o sujeito enuncia que só vai pra guerra confessado e sacramentado, emerge uma memória dos tempos mais antigos, por exemplo, das cruzadas, em que quem iria pelear e o fazia em nome de Deus, e para isso, teria de ser batizado e abençoado. Na narrativa do auto, existe uma retomada deste discurso. E essa mesma memória atravessa o sujeito enunciador no

enunciado “*Jesus Cristo tô necessitando/ Da sua ajuda vem me proteger*” (versos 3 e 4 da SD19Outros). No dizer, existe um pedido de proteção, há repetição, há paráfrase.

Para Orlandi (2011, p. 240), “um discurso tem relação com outros discursos, é constituído pelo seu contexto imediato de enunciação e pelo contexto histórico-social”, dessa forma, o efeito do novo corrobora a ideia do equívoco, há deslizamentos, consequência da movência da memória e do efeito metafórico imposto aos enunciados, mas as matrizes de sentido acabam por serem preservadas.

Como nos outros *Sotaques*, o estilo de *Bumba meu boi*, é afetado pelo auto original, embora tente em alguns momentos negá-lo na busca da desregularização dos discursos que funcionam naquela memória, os deslizamentos não produzem deslocamentos na memória.

Ao convidar para guarnicê “Que agora eu vou cantar pra guarnicê”, (verso 6 da SD19) notamos uma outra construção parafrástica: a da guerra em defesa do boi, já que existe sempre alguém querendo roubá-lo e os empregados da fazenda estão sempre dispostos a dar a sua vida pelo Boi querido do fazendeiro. Quando o sujeito enuncia “O batalhão tá formado/ E o conjunto é pesado/ *E ninguém vai vencer*” (versos 7-9), há um chamamento para o confronto, de onde vem essa memória? No boi,

A ‘luta de contrários’[...] pode-se caracterizar como uma expressão de violência numa relação de confronto e de rivalidade. Contrário pode ser então um outro grupo de boi, um brincante de outro grupo ou mesmo um torcedor, ou seja, qualquer pessoa ou grupo diferente, que pertence ou se identifica com outro (SANCHES, 2004, p. 8).

Na fala da pesquisadora, notamos que há outra retomada que se refere ao discurso do auto. Temos a disputa dos ladrões do Boi contra os empregados da fazenda e a relação do índio que entra na guerra para defender os interesses dos ladrões tomando partido do fazendeiro, como ainda afirma a autora,

Nas toadas, fica bem expresso o sentimento de pertencimento e enaltecimento do grupo, o que é demonstrado através do uso de expressões de caráter militar presentes no discurso, no qual se assume uma postura de combate na relação com outros grupos. (SANCHES, 2004, p. 8).

O que corrobora com as palavras de Sobrinho (2017) é o fato de que o sujeito não consegue identificar a exploração capitalista o que faz com que os sujeitos

afetados por esse discurso, usem todos os seus meios para defender aquele que o explora.

Ainda sobre as disputas, Sanches (2004) fala na formação de grupos e da sua coesão, disputas que em alguns anos eram no corpo a corpo, hoje, tem um caráter simbólico. Em alguns casos, reverberando o discurso da dominação e seu funcionamento como o discurso da resistência, tudo isso faz-se possível por meio do equívoco constitutivo dos rituais pelos quais o sujeito sofre influência.

Sobre essas disputas Sanches (2004), afirma que

A disputa entre contrários é um dos elementos que move os grupos. Todos se consideram como 'batalhões pesados', possuidores do melhor cantador, da mais bonita trincheira, da melhor trupiada<sup>44</sup> e do mais belo conjunto. (SANCHES, 2004, p. 8).

Portanto, o *Sotaque de Orquestra*, enquanto estilo de Bumba meu boi que se propõe fazer funcionar rupturas em seu discurso em relação ao auto do Bumba meu boi e a própria forma com que ele se apresenta, apresenta pequenos deslizamentos, o que é discursivamente entendido como o funcionamento da memória, que, segundo (INDURSKY, 2011), pode manter os já ditos que estão regularizados, ou, desregularizá-los, ambos por meio do efeito metafórico.

Acompanhando os deslizamentos, não só de sentido, mas no estilo de Bumba meu boi, apresentamos o *Sotaque da Baixada*<sup>45</sup>, ou comumente, *Sotaque de Pindaré*. Em sua representação artístico-cultural, é muito parecido com o *Sotaque de Matraca*, porém com algumas diferenças, dentre elas, as mais marcantes são o ritmo mais lento, pandeiros sendo tocados embaixo e não em cima na altura da cabeça como é o *Sotaque de Matraca*, no qual, os pandeiros são menores. Os Bois mais conhecidos desse *Sotaque* são, o Boi de Pindaré que dá o nome ao *Sotaque*, Boi Unidos da Santa Fé, Boi de Viana e São João Batista, além do Boi de Penalva. A indumentária também muda um pouco, por exemplo, o chapéu do rajado (caboclo de fita) é bem grande e todo trabalhado em miçangas e canutilhos, o que agrega beleza, brilho e movimento na evolução dessa personagem nas apresentações. O Cazumbá é um personagem que só existe nesse *Sotaque*, esta personagem

---

<sup>44</sup> Segundo Reis (2008, p.52), trupiada ou tropeada "é o batalhão, o grupo todo, o conjunto do Boi".

<sup>45</sup> Apresentação 30 Anos de Guarnicê. Disponível em: <https://youtu.be/GACgNU16COw>. Acesso em: 10/12/2020.

tem a função de distrair os assistentes antes do auto. [traja] vasta bata pintada de cores berrantes, com grande peneiro sob essa bata, aumentando-lhe os quadris e dando-lhe movimentos grotescos. (AZEVEDO NETO, 2019, p. 66)

O autor ainda explica que com o passar dos anos, essa personagem começou a ser relacionada ao Nego Chico, e, posteriormente, acabou desaparecendo e sendo encontrada em algumas variações do Boi, como no *Sotaque de Pindaré* em que é figura icônica. Uma atração à parte são as máscaras usadas por essa personagem, elas costumam ser feitas de madeira revestidas de tecido e tem aparência de animais mortos, sendo evidente a caveira. Em sua parte superior, brilho produzido pelas miçangas e por iluminação produzida por baterias.

O desaparecimento desta personagem remete a uma atualização na memória do auto. No *Sotaque de Pindaré*, ligado ao subgrupo indígena, as mudanças são menos evidentes. Desta forma, o efeito da paráfrase é menos evidente, embora consigamos perceber que há pequenos deslizamentos, como no incremento das personagens: não há mudança nas suas funções e/ou forma de se apresentarem, mas há o efeito do novo produzido no velho que emerge como que produzindo um pequeno acontecimento. Temos aí o trabalho do discurso transversal em que mudam-se as formas, mas o conteúdo é preservado como efeito da paráfrase.

Falando sobre as características rítmicas do *Sotaque*,

verificamos que a estrutura rítmica predominante no sotaque de Pindaré ou baixada na utilização dos instrumentos de percussão é basicamente a mesma, porém o toque tem sonoridade mais leve e andamento mais lento. A pulsação é semelhante ao sotaque de Matraca ou da Ilha. (IPHAN, 2011, p. 42).

Discursivamente, as diferenças extrapolam o ritmo que cada um dos *Sotaques* adota. Se no *Sotaque de Pindaré* existe uma cadência maior, deve-se ao afastamento da capital. Como os sentidos circulam menos no interior, as características do estilo de vida do índio se mantem preservadas, o que culmina com uma produção do *Bumba meu boi*, mais ligada às raízes indígenas que são características desse Boi (AZEVEDO NETO, 2019).

As *Toadas* desse *Sotaque* costumam ser grandes, abordam temáticas variadas. Em sua maioria, trazem narrativas que, discursivamente, retomam a temática do auto. Veremos como funciona esse atravessamento ideológico nas

sequências discursivas abaixo que serão analisadas partindo da *Toada* Urro do Boi de João Câncio e Coxinho<sup>46</sup>.

A *Toada* em questão é considerada o Hino Cultural e Folclórico do Maranhão, que tem sua execução obrigatória em todos os eventos culturais no estado. Embora não seja respeitada como lei, ela existe e é de autoria do ex-deputado estadual Benedito Coroba, registrada como Lei nº 5.299 de 12 de dezembro de 1991, sancionada pelo então governador do Estado, Edson Lobão.

Na SD20Outros, temos o urro do Boi, que compõe uma das partes do auto resumido. Aqui, apresentaremos a regularidades discursivas que são representadas no fio do discurso. Nas SD20Outros e SD21Maracanã: uma do Boi de Pindaré e outra do Boi de Maracanã, que, embora sejam de períodos diferentes e *Sotaques* diferentes, apresentam marcas linguísticas que apontam para retomadas do discurso que afeta o auto do *Bumba meu boi*, mesmo com algumas variações apresentadas nos outros sotaques. Vejamos:

**SD20Outros: Lá vem meu boi urrando,  
subindo o vaquejador,  
deu um urro na porteira,  
meu vaqueiro se espantou,**  
o gado da fazenda  
com isso se levantou.  
Urrou, urrou, urrou, urrou  
meu novilho brasileiro  
que a natureza criou (IPHAN, 2011, p. 46, negritos nossos)

**SD21Maracanã: Meu povo a noite é tão linda,  
meu Touro pasta no luar.  
Em cima da relva ele gemeu,  
foi dar sinal no meio do mar.**  
E quem tem paixão, desabafou  
quando soube que o Touro do Maracanã urrou. (Documentário musical  
Rio do Mirinzá, 2016, negritos nossos)

Nas duas SDs (SD20Outros e SD21Maracanã), a temática da fazenda é trazida para demonstrar como o *Boi* voltou à vida, esta é a parte do auto em que o Boi é ressuscitado pelo Doutor ou Pejé (em algumas versões) e, cheio de força vital, o Boi dá um urro o que alegra todos e produz um efeito de liderança entre os outros bois da fazenda e impõe medo ao vaqueiro, que é quem domina e guarda o Boi a mando do Fazendeiro.

---

<sup>46</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ju2x0HmIDK8?t=18>. Acesso em: 24 de novembro de 2020.

Nas SDs, o sentido de *gemeu* emerge em forma de paráfrase no **urro**, ambas são empregadas no sentido de volta à vida do Boi, já que há uma relação de equivalência entre os enunciados (PÊCHEUX, 2012); em outro trecho da SD notamos como as expressões são diferentes, mas apontam para o mesmo efeito de sentido, o de potência do Boi após a sua ressurreição. Nos trechos dos enunciados da SD temos “deu um *urro* na porteira, “*meu vaqueiro se espantou*”(SD20, verso 4) e “Em cima da relva ele *gemeu*, *foi dar sinal no meio do mar*” (SD21, versos 3 e 4). Em ambos observamos a intensificação das expressões *Urro* e *Gemeu*, o que produz um efeito da ressurreição. Ao retomar esse discurso bíblico, notamos que o poder do Boi de agregar e desagregar se intensifica, pois, o vaqueiro que é quem lida diretamente com o Boi se espanta, e na outra SD, a intensidade do urro do Boi alcança uma distância considerável, *o meio do mar*.

No *Sotaque de Pindaré* o discurso religioso emerge, também, como obrigação. O vaqueiro é aquele que se curva aos santos de junho em busca de proteção e em troca entrega sua força de vida para manter tanto a memória do ciclo produtivo do gado como a tradição que envolve a brincadeira.

SD22Outros: São João mandou  
Que é pra mim fazer  
Que é de minha obrigação  
Eu amostrar meu saber (IPHAN, 2011, p. 46)

Quando os sujeitos enunciam “*São João mandou/ Que é pra mim fazer/ Que é de minha obrigação/ Eu amostrar meu saber*”, temos o funcionamento do discurso religioso funcionando juntamente com o discurso pedagógico, ou seja, quando alguém manda, o outro obedece, nesse trecho o sentido de obedecer é intensificado pelas palavras *fazer e obrigação*. Existe uma gradação, alguém *manda*, o outro *faz*, se não é feito como *obrigação*, há a *punição*.

Nos Bois, aqui falamos de todos os *Sotaques*, há o batizado dos bois, que geralmente ocorre no mês de junho, no dia 13. Não batizar o Boi é sinônimo de má sorte, visto que em alguns grupos, segundo contam os brincantes, aconteceram episódios ruins envolvendo tanto o Boi como seus brincantes. Eles falam em acidentes, e outros revezes em virtude de o Boi não ter sido batizado ou ter recebido a benção. Em alguns Bois, isso ocorre nas igrejas católicas e alguns são batizados nos terreiros de religião de matriz africana.

Como salientamos, existe um temor de Deus que funciona por meio da ideologia no Bumba meu boi. Dessa forma, “o funcionamento da ideologia transforma a força em direito e a obediência em dever” explica Orlandi (2011, p. 242), citando O. Reboul (1980). Essa fala corrobora para pensarmos que existe uma relação de contradição, pois, como o sujeito que demonstra sua fé de livre e espontânea vontade é coagido a se devotar a um Deus? Não funcionaria, nesse contexto do Bumba meu boi, o livre arbítrio dado por Deus e que está escrito na Bíblia Sagrada? Esse temos que surgem nos enunciados faz funcionar uma memória religiosa dos primeiros papas, que usavam seu poder para controlar a igreja e assim manter seu controle sobre o Estado.

Entendemos que há um efeito de arbitrariedade que marca o discurso de devoção dos sujeitos. No recorte trazido na SD22Outros, notamos o funcionamento do que podemos chamar de discurso autoritário. O discurso autoritário “tende para a paráfrase ou para a monossemia” (ORLANDI, 2015, p.86). Mesmo sabendo que não há discurso puro, nem só autoritário, lúdico ou polêmico, o dominante, neste caso, é o autoritário. Esse autoritarismo é demonstrado na relação das palavras *mandou* e *fazer*, que veem na figura do São João, aquele a quem o sujeito tem uma dívida. Como é com o santo, produz um efeito de algo que precisa ser repetido todos os anos como uma obrigação. O funcionamento do discurso da cultura de repetir todos os anos, mas trazendo uma vírgula a mais de atualidade, que possa ou não produzir ou causar deslizamento ou deslocamentos na rede discursiva. É nessa fé, na crença que os sujeitos têm no santo é que fazem com que essa regularidade se materialize no efeito da proteção divina que é renovada todo ano.

Por fim, trazemos o *Sotaque de Matraca*, ou como também é conhecido, o *Sotaque da Ilha*. Os Bois que compõem esse *Sotaque* têm em sua base instrumental a percussão, que é composta por matracas, que são dois pedaços de pau que são batidos um contra o outro produzindo um som agudo. Embora a matraca dê nome a esse *Sotaque* e seja numerosa nos grupos de Bumba meu boi, compõem o batalhão, pandeirões, maracás e tambores onça. Os maracás são empunhados pelos amos dos Bois, nesse *Sotaque* o Maracá é maior, é ele quem comanda a grande percussão dos batalhões pesados que podem chegar a um número superior a mil pessoas em algumas festividades. Nos gestos do *Amo*, remissões do discurso religioso, em que, nas grandes celebrações, o sacerdote, seja ele o pajé, o padre ou o *vodum*, sacraliza os objetos usados nos rituais, o cetro é um deles; no Boi, o maracá faz esse discurso

da religiosidade funcionar por meio das memórias dos ritos de cada formação discursiva religiosa.

O funcionamento desse discurso por meio do efeito metafórico, expõe os discursos “a deriva, o deslizamento de um enunciado em outro, que pode nos fazer compreender o que chamamos de historicidade na análise de discurso” (ORLANDI, 2017, p. 31)

Os pandeirões são grandes armações feitas de madeira em forma circular e que são cobertos com couro animal, geralmente, couro de bode. Nas apresentações são feitas fogueiras que são usadas para aquecer o couro dos pandeirões deixando-os esticados o que aumenta seu som grave e forte no meio da trupiada. Ultimamente vem sendo substituídos os pandeirões artesanais pelos industrializados feitos de nylon. Os pandeiros<sup>47</sup> chegaram ao Brasil trazidos pelos portugueses. Muito utilizado nas celebrações religiosas, o pandeiro começou a ser utilizados pelos escravos, pois seus instrumentos musicais utilizados em África foram proibidos pelos seus senhores. Assim, o modelo que é utilizado no *Bumba-boi* é um deslizamento do primeiro, com som grave, produz o efeito dos tambores das tribos africanas, embora esteja em um subgrupo indígena.

O pandeiro, assim como os outros instrumentos utilizados no *Sotaque de Matraca*, como nos outros que abordamos anteriormente, mobilizam efeitos de sentido em sua materialidade sonora (SOUZA, 1994). A autora explica que

materialidade sonora é muito mais do que um elemento acessório à estrutura segmental da língua, não se esgotando como fato de prosódia, como contorno melódico. A materialidade sonora - termo usado aqui com uma acepção diferente da fonologia, já que não estamos falando da estrutura sonora do significante - complementa a significação do texto no nível da sonoridade (SOUZA, 1994, p.350).

Dessa forma, concordamos com o que pontua Santos (2016, p. 104). Para o autor, uma visada discursiva sobre a ordem do sonoro “trata-se de reconhecer aquilo que é dito através da materialidade sonora, aquilo que poderia ser sido dito no plano

---

<sup>47</sup> Sobre a chegada dos pandeiros ao Brasil, Cabral (2010, p. 11) explica que “Os portugueses trouxeram consigo, invariavelmente, uma forte carga cultural imergida no universo árabe e africano devido ao processo de invasão e colonização islâmica sofrida por toda a península ibérica por aproximados 800 anos. Agregado a isso, outro ponto determinante foi a vinda dos negros escravos para o Brasil, o que causou um encontro com a musicalidade negra entranhada na miscigenada cultura portuguesa. Todos esses elementos em conjunto formaram um tipo de sonoridade singular, que ainda em formação, não possuía forças para abarcar a imposição europeia sobre o que de fato ainda nem amadurecido estava.

linguístico, o que não foi dito e/ou poderia ser expresso em outras sonoridades”. Com isso, sons graves como o do pandeiro, integram-se com os agudos das matracas, que são acompanhados do som grave do tambor onça, todos regidos pelo som em forma de chiado que reproduz o som da chuva do maracá. Embora haja influências dos grupos negro e branco no *Sotaque de Matraca*, a ancestralidade do índio faz funcionar uma memória que aponta para a musicalidade do índio brasileiro. Não há a “ideia do contraponto africano, é que tanto os pandeiros como as matracas tem a mesma batida [...] um não tenta complementar o outro” (AZEVEDO NETO, 2019, p. 30).

É a musicalidade do índio funcionando como materialidade significativa predominante? na formação discursiva do Bumba meu boi, refletida na produção sonora do *Sotaque de Matraca*.

O índio não era, virtualmente, um escravo e não havia necessidades de fugas musicais. Seu ritmo, portando, é mais dolente e, mesmo no subgrupo da Ilha, com seu entusiasmo, menos vibrantes. É menos guerreiro. É mais festa. É, podemos dizer, numa figura menos conseqüente e menos incisivo. (AZEVEDO NETO, 2019, p. 30).

Com relação às personagens e indumentárias, o *Sotaque* traz consigo índias, Caboclos de Fita (Rajado), Caboclos de Pena (Caboclo Real), Vaqueiros, Pai Francisco, Catirina e o Boi. Propomos pensar as personagens enquanto corpo, pois “o corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social (ORLANDI, 2012, p. 92). Mas não é qualquer corpo, é um corpo que dança, “assim, podemos explorar a dança como discurso, como sentido” (ORLANDI, 2012, p. 91).

As índias vestem peitoral, chapéu e tornozeleiras com muitas penas grandes. Logo após tocar o guarnicê, são as personagens que trazem o Boi para dentro do terreiro e logo em seguida as outras personagens as seguem. Os rajados são como vaqueiros, usam chapéu trabalhado com miçangas e canutilhos, geralmente bordados em veludo e dos chapéus saem longas fitas de tecido que vão até a altura do tornozelo. Já os Caboclos de Pena ou Real, apresentam um chapéu enorme cheio de grandes penas de avestruz ou sintéticas, peitoral e tornozeleiras também com penas grandes, fazem seu bailado compondo o cordão da brincadeira.

É uma representação das relações de produção na qual os sujeitos estão inseridos enquanto inscritos no discurso capitalista que se enseja no Boi. Somando-se a isso, temos na dança diversos funcionamentos discursivos, “a dança estrutura (liga) corpo, espaço e movimento. É uma textualização que faz funcionar, na relação

corpo/sujeito, essa ligação, ou, em outras palavras, em que o sujeito encarna a ligação corpo/espaco/movimento” (ORLANDI, 2012, p. 91). Com isso temos uma a materialidade discursiva que de forma peculiar movimenta sentidos e significa.

Pai Francisco ou Nego Chico usa roupas rasgadas e com aparência de pessoa que trabalha o dia na roça. Já Catirina, como nos outros bois, geralmente é um homem trajado de mulher e com barriga exagerada para dar a entender que está gestante e esperando o filho que é responsável pelo desejo de comer a língua do melhor Boi da fazenda.

A representação dessas personagens denuncia a inscrição desses sujeitos a uma formação discursiva que é dividida, ora faz funcionar o discurso capitalista, ora o discurso religioso, o escravo ou ex-escravo da fazenda não conseguiria ter uma vida digna por não ser branco, conseqüentemente, senhor ou fazendeiro. Já a mulher, esta não podia participar das apresentações de teatro.

se pensarmos a liberdade e a disciplina e a relação do corpo do sujeito com ele mesmo, podemos dizer que é possível, pela dança, passar a da formação discursiva dominante e que aliena o sujeito a si mesmo, que é a formação que coloca o sujeito servindo a dança e o olhar do outro para aquela em que o que define a liberdade é a disciplinarização do olhar do outro (ORLANDI, 2012, p. 91).

Embora se possa imaginar que o *Sotaque da Ilha* seja melancólico, isso não se materializa nas letras e nem no ritmo que é entregue ao público do conjunto de matracas, pandeirões, tambores onça e dos maracás. O ritmo convida, ele convoca quem escuta para engrossar as fileiras dos batalhões.

Discursivamente, a melancolia do tocar do índio, reverbera a sua forma de pensar, agir e produzir a sua cultura. Como notamos nas *Toadas*, não há discurso puro, os atravessamentos discursivos produzem a heterogeneidade discursiva, que se caracteriza pela presença do discurso do outro no daquele que enuncia, o que marca a presença mais agressiva produção desses novos dizeres que se materializam na produção das *Toadas*. Notamos o funcionamento das memórias do Nego, com seus tambores acelerados, convocando para a luta, para resistir ao domínio do colonizador e a um desejo de liberdade. Pois, ao contrário do índio, o negro não estava ali por querer, enquanto o índio seguia seu ritmo de vida, comendo frutos, trabalhando nas roças e caçando, o negro não se enxergava parte daquele lugar. A matraca na mão torna-se uma arma, os tambores anunciam o poder dos seus ancestrais pelo som

grave que ecoa e os maracás o “cetro” de poder (REIS, 2001, p. 37) daquele que comanda os verdadeiros exercidos de guerreiros que cantam, dançam e se entregam desejo de lutar pela própria liberdade.

Podemos apontar como equívoco algumas observações sobre a estrutura rítmica que predomina no *Sotaque de Matraca* como descrito pelo Iphan (2011, p. 24). O mesmo explica que a “estrutura rítmica predominante do *Sotaque de Matraca* é ternária, ou seja, microtempo composto por três cocheiras num macro tempo binário”. Mas que traços de historicidade são retomados em forma de paráfrase a partir dessa marcação e que efeitos de sentido são produzidos a partir daí? O tambor de Crioula e o Tambor de Mina<sup>48</sup> apresentam simularidades na estrutura rítmica; no Tambor de Crioula, observamos o ritmo acelerado e o do Bumba meu boi cadenciado, mas ambos trabalhando no padrão (2+1). Para Iphan (2011),

pode-se notar, também similaridades do [...] Tambor de Mina (3+3+2) com as palmas que ocorrem no Tambor de Crioula, que por sua vez guardam analogia com o *ostinato* rítmico da execução das matracas no Bumba meu boi do sotaque da Ilha. (IPHAN, 2011, p. 25, itálico do autor).

Analisando discursivamente, não nos limitamos em apresentar algumas similaridades, pois as marcas da historicidade se fazem presentes de forma material no funcionamento da língua. Para Orlandi (2015, p.79), “é nesse lugar, em que língua e história se ligam pelo equívoco, lugar dos deslizos de sentidos como efeito metafórico, que se define o trabalho ideológico, o trabalho da interpretação”, e, é nesse espaço de disputa de sentidos que as três etnias que compõem o *Bumba meu boi* produzem efeitos de sentido, já que, mesmo tendo marcadamente características de um grupo indígena, o *Sotaque de Matraca* é afetado bastante por características de Bois dos outros subgrupos, negro e branco.

Na sequência discursiva SD23Maioba, percebemos como o jogo de forças que constitui o discurso, nas *Toadas* de Bumba meu boi, demonstra como os discursos que são sustentados pelo sujeito desse enunciado significam, pois mantém uma

---

<sup>48</sup> Segundo Ferretti Júnior e Ferretti (2011, p. 21), “O Tambor de Mina, ou simplesmente a “Mina”, manifestação de matriz africana, surgiu no Maranhão, em meados do século XIX. Seu marco inicial foi a fundação pelas mãos de africanas da Casa das Minas (Jejê), consagrada ao vodun “Zomadonu” (desta casa não saiu nenhum outro terreiro com o mesmo modelo ritualístico) e da Casa de Nagô consagrada ao orixá “Xangô”, ambas ainda em funcionamento. A partir de então, outros terreiros foram abertos em São Luís, como o Terreiro do Egito (desaparecido) o Terreiro da Turquia, a Casa Fanti-Ashanti, o Terreiro de Iemanjá, o Ilê Axé Ogum e Sogbô, em meados dos anos 80, entre outros.

relação com uma multiplicidade de discursos já ditos e esquecidos e, que, por meio da paráfrase são retomados nas *Toadas* inscrevendo na língua os traços de historicidade e ideologia que atravessam esses dizeres:

SD23Maioba: **URROU TOURO DA MAIOBA**

Ecoou na Fonte do Ribeirão<sup>49</sup>

**Serpente encantada** que rodeia a ilha

Sacodiu o chocalho no som das minhas toadas

Em resposta a mãe tribo dos Timbiras

**Fez rufar tambores** na ilha da assombração

Encantou sereia no boqueirão

Fez balançar as águas da baía de São Marcos e Ribamar<sup>50</sup>

Lá nos Lençóis<sup>51</sup> no **reino de Sebastião**

**Touro negro encantado** ficou parado ouvindo urrar meu campeão

É noite de festa meu canto é pra São João

Acorda Upaon-Açu<sup>52</sup> pra ver o meu batalhão (Chagas, Urrou- Acorda Upaon-Açu. Boi da Maioba, 2003, negritos nossos).

A produção de enunciados ao entrar nas cadeias discursivas ganha circulação por meio dos sujeitos. São eles os responsáveis pela estabilização e desestabilização de determinados sentidos, isso ocorre por meio do atravessamento ideológico. Uma das formas de fazer circular esses enunciados é o boato, é por meio dele que alguns sentidos, por meio de algumas tentativas, conseguem se fixar ou não em determinadas formações discursivas (ORLANDI, 2012). Um desses boatos fala sobre uma serpente que habitaria nas galerias subterrâneas do centro histórico de São Luís, esta serpente se acordasse destruiria as estruturas que sustentam a ilha de São Luís, e a ilha afundaria.

Na SD23Maioba temos referência a essa serpente e em outros enunciados, como em: “Ecoou na Fonte do Ribeirão/ *Serpente encantada* que rodeia a ilha/ Sacodiu o chocalho no som das minhas toadas”. Em uma toada do Boi de Ribamar, esse discurso é retomado, nela o enunciado apresenta marcas linguísticas de retomada como em:

<sup>49</sup> Ponto turístico de São Luís que segundo a lenda abriga uma serpente gigante que está localizada nas galerias subterrâneas da cidade, segundo a lenda, se a serpente sair de lá a ilha de São Luís afunda.

<sup>50</sup> Cidade balneária da grande São Luís que dá nome ao maior boi daquela cidade. É a cidade do Santo padroeiro do Estado, São José de Ribamar.

<sup>51</sup> Local onde pela lenda habita o touro encantado, que representa o rei Don São João também chamado de São Sebastião que foi morto em batalha na África e foi encantado em um touro negro que habita as dunas dos Lençóis.

<sup>52</sup> Um dos nomes que a ilha de São Luís é conhecida e que seria o nome que os índios deram para a ilha antes da colonização francesa.

SD24Ribamar: A lenda diz que Ilha é cheia de assombração,  
 Que uma santa prende a **serpente** lá na **Fonte do Ribeirão**,  
 Se essa serpente escapar lá do porão,  
 Acreditem minha gente vai ao fundo Maranhão.  
**Ilha de encanto e magia, bumba boi tem todo dia,**  
**Tambor de crioula e candomblé** (Chiador, Patrimônio Cultural da  
 Humanidade, Boi de Ribamar, 2002, negritos nossos).

Nas duas sequências discursivas (SD23Maioba e SD24Ribamar) observamos alguns traços de historicidade que apontam para deslizamentos nos dos enunciados. Na primeira (SD23Maioba), o sujeito utiliza a palavra **ecoou**, que produz um sentido de circulação acima do normal, ou que por outro lado, se alinha ao sentido de lenda, de boato de um dizer que não se sabe se é verídico, mas que circula buscando se estabelecer como sentido dominante. Esses dizeres tornam possíveis alguns discursos que operam pela opressão e, por conseguinte, têm características de discurso autoritário com traços religiosos. Nas histórias mais antigas que circulavam em São Luís, apontam-se as galerias antigas do centro histórico como rota de chegada e saída de escravos, o que emerge no discurso do Bumba meu boi como algo com sentido pedagógico-religioso, também.

Fazer funcionar entre os escravos a ideia de que era simplesmente proibido transitar por aquelas galerias era algo que precisava ser abordado não de forma ainda mais opressora, possivelmente incluiu-se no auto dizeres que silenciavam esses dizeres, potencializando o medo da punição em outro plano, o espiritual, já que os escravos já passavam por situações extremas todos os dias nas fazendas e o medo do sofrimento na terra não os intimidaria mais.

A SD23Maioba ainda demonstra como opera o jogo de forças, a dominância é do subgrupo indígena pelas características que já apresentamos, mas notamos que há uma tensão para desestabilizar alguns sentidos já cristalizados no fio do discurso. Mesmo tendo características muito fortes da cultura indígena como na forma de se trajar das personagens, na forma como a música é apresentada e produzida pelos grupos do *Sotaque de Matraca*, existe um atravessamento ideológico que domina este grupo, que é o da igreja católica, já que os Bois dançam, cantam e se apresentam para um dos santos da igreja, São Pedro, São Marçal e São João.

O equívoco se materializa nas marcas linguísticas que demonstram o funcionamento das formações discursivas em constante movimento. Assim como o sentido não é fixo, as formações discursivas, seguem o mesmo padrão. Marcas

linguísticas desse embate de formas podem ser observadas nos enunciados: “Em resposta a mãe *tribo dos Timbiras/ Fez rufar tambores na ilha da assombração/ Encantou sereia no boqueirão*” e “*Ilha de encanto e magia, bumba boi tem todo dia,/ Tambor de crioula e candomblé*”.

Nas SDs 23Maioba e 24Ribamar, os sentidos de “tribo dos Timbiras[...] fez rufar tambores”, apresenta equivalência de sentido com “*Ilha de encanto e magia*”, pois, a ilha de São Luís era conhecida como ilha de Upaon-açu, nome dado pelos índios Tremembés e que significa “ilha grande; a ilha geográfica tem seu sentido deslizado para ilha dos índios, o que emerge na outra SD que apresentamos em seguida. Na segunda SD, esse enunciado desliza para o de ilha de “*Ilha de encanto e magia*”, o local em que o Bumba meu boi se mostra como aquilo que mantém funcionando o jogo de forças, mas, há o deslize por meio da reformulação e da retomada.

Em “*Tambor de crioula e candomblé*” (SD24Ribamar, sexto verso), surge uma terceira força que luta pela dominância do sentido, o das religiões de matriz africana, já que o Tambor de Crioula é uma dança, mas tem semelhanças muito fortes com o Tambor de Mina e a organização rítmica do *Sotaque de Matraca*, como mostramos no começo desta subseção. O candomblé surge como forma de marcar essa gradação, suprime-se a presença do Tambor de Mina, mas o seu sentido reverbera no vocábulo candomblé, que faz funcionar essa memória colonial, que se apresenta nas SDs e que se impõe como resistência ao discurso religioso da igreja católica que apresenta seus santos como os verdadeiros intermediários dos sujeitos que compõem o auto e o Deus todo poderoso.

## 2 LÁ-VAI - ENTRE A MISSA E O TAMBOR: discurso e religiosidade no Bumba meu boi

Lá vai, lá vai nosso touro cavando barreira  
 É coluna forte da cultura brasileira  
 Lá vai, lá vai nosso touro cavando barreira  
 É coluna forte da cultura brasileira  
 Só vence quem luta,  
 Ganha quem merece  
 Como pai da malhada da ilha você já conhece  
 Não te assusta quando ver passar  
 Poder de São João tomando conta do lugar  
 Não te assusta quando ver passar  
 Poder de São João tomando conta do lugar  
 Êh boi!  
 (BOI DE MARACANÃ)

Em um trabalho analítico-discursivo que tem por base teórico-metodológica a Análise de Discurso, cujos maiores expoentes são Pêcheux na França e Orlandi no Brasil, é necessário traçar um percurso bibliográfico que abarque fundamentos como: discurso, ideologia, sujeito, condições de produção, memória discursiva, efeitos de sentido, paráfrase, polissemia, interdiscurso, formação discursiva e formação ideológica. Este percurso teórico se inicia discutindo o conceito de discurso para essa teoria, mas antes é preciso deixar clara a relação entre o discurso, a ideologia e a língua. Orlandi (2012a, p. 72) explica esta relação afirmando que “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”, isso nos mostra a relação estreita que há entre sujeito/ língua/ história e, que um precisa do outro para que haja a produção de sentidos.

A partir desta reflexão, abordaremos inicialmente uma questão fundamental neste percurso, que é o conceito de discurso. Ao realizar seus postulados no projeto AAD-69, Michel Pêcheux, ao falar da relação de análise de conteúdo e teoria do discurso, elaborou o conceito de discurso que inicialmente trataremos aqui. Naquele momento, o autor criticava a noção de mensagem proposta por Jakobson. Pêcheux demonstra como Jakobson pensava esta relação por um esquema que tratava relação entre A e B como a de destinador e destinatário, entre eles um contato era estabelecido por onde era transmitida a mensagem.

Pêcheux (1993) explica da sua predileção pelo termo discurso em detrimento de mensagem. Em um texto publicado na revista *Ethenies*, datado de 1973, o autor retoma este conceito ampliando-o e dando-lhe mais consistência teórica.

Neste novo momento, Pêcheux apresenta o conceito de discurso como observado a seguir:

chamaremos discurso uma sequência linguística de dimensão variável, geralmente superior a frase, referida às condições que determinam a produção dessa sequência em relação a outros discursos, sendo essas condições propriedades ligadas ao lugar daquele que fala e àquele que o discurso visa, isto é, àquele a quem se dirige formal ou informalmente, e ao que é visado através do discurso. (PÊCHEUX, 2012, p. 214).

Percebemos o cuidado do autor em deixar claro que um discurso só se constitui em sua relação histórica, quando se relaciona a outros discursos já proferidos, e não em uma relação apartados de condições de produção. Pensa-se na produção de efeito de sentidos entre pontos A e B, mas o autor amplia esta noção, dando detalhes de como é possível pensar o discurso sem se apagar ao antigo pensamento que leva à questão da mera mensagem apresentada por Jakobson.

Segundo Orlandi (2015), o discurso é a linguagem em interação, levando em consideração a relação estabelecida pelos interlocutores. Ainda segundo a autora, o discurso “é o lugar em que se pode observar as relações entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para sujeitos.” (ORLANDI, 2015, p. 15).

Ampliando a discussão acerca do discurso e retomando os apontamentos de Pêcheux, Orlandi (2012b, p. 63) explica que “o discurso, definido em sua materialidade simbólica é ‘efeito de sentido entre locutores’ trazendo em si as marcas da articulação da língua com a história para significar”. Percebe-se uma preocupação da autora em retomar o conceito apresentado por Pêcheux, mas ampliando-o, já que ela explica que a “materialidade do simbólico assim concebido é o discurso” (p. 63). A língua é uma prática necessária para a relação entre os homens, e por meio dela se veicula o discurso que é atravessado por ideologia. Isso nos faz lembrar um ponto importante, o de que só existe ideologia por meio dos sujeitos e para sujeitos e isso se faz por meio do discurso (PÊCHEUX, 2010).

O termo “ideologia”, da forma como é utilizado na Análise do discurso, se baseia nos estudos do filósofo Althusser. Esse conceito é fundamental para que se entenda a noção de sujeito e de assujeitamento na teoria do discurso. Ao se falar de sujeito, emerge neste contexto, a teoria da interpelação ideológica proposta por Althusser, que tem grande relevância para a Análise do discurso. O autor explica que

“a ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1998, p. 85), isso reforça o que foi dito por Henry (2010) que, baseado na concepção idealista e subjetivista de Hegel, infere que todo sujeito humano é social, e que como tal só pode ser agente de uma prática social adquirindo a condição de sujeito.

O conceito de sujeito é fundamental na Análise de Discurso, já que é a partir dele que podemos perceber o funcionamento da ideologia. O sujeito da Análise de Discurso se opõe ao sujeito da psicologia, que é uno, senhor da sua morada, consciente daquilo que faz, sendo responsável pelos seus atos. Pêcheux (2011) descreve como ocorreu essa mudança de posicionamento tomada pela Análise do Discurso. O autor explica que “o sujeito deixe de ser considerado como o eu-consciência *mestre do sentido* e seja reconhecido como *assujeitado* ao discurso” (PÊCHEUX, 2011, p. 156, Itálicos do autor).

É importante mencionar que o sujeito, descrito acima, difere completamente da noção de indivíduo empírico, já que “o sujeito é desde sempre ‘um indivíduo interpelado em sujeito’” (PÊCHEUX, 2010, p. 141). Esse processo ocorre pela interpelação/assujeitamento. O assujeitamento do indivíduo empírico em sujeito é descrito por Pêcheux. O autor explica que:

Na verdade, o que a tese ‘a Ideologia interpela indivíduos em sujeitos’ designa é exatamente que ‘o não-sujeito’ é interpelado-constituído em sujeito pela Ideologia. Ora, o paradoxo é, precisamente, que a interpelação tem, por assim dizer, um efeito retroativo que faz com que todo indivíduo seja ‘sempre-já-sujeito.’ (PÊCHEUX, 2010, p. 141).

Essa interpelação é necessária para que o indivíduo, interpelado em sujeito, consiga subjetivar-se. Isso torna possível que o sujeito se coloque como origem daquilo que diz, o que Pêcheux vai chamar de “pequeno teatro teórico” (2010).

O indivíduo interpelado em sujeito se filia a formações discursivas de forma inconsciente, momento em que o sujeito tem a impressão de fazer determinadas escolhas, neste ínterim, se diz que há um chamamento e, posteriormente, uma identificação. O sujeito, uma vez identificado, torna-se alienado, tem o efeito de unicidade discursiva, achando que aquele discurso é “o melhor”, por sua vez, o único a ser aceito e o que enuncia só pode ser dito da forma que foram enunciados. Além de, ao enunciar, ter a “certeza” de que é a fonte daquilo que diz, acreditando que o que foi enunciado é fruto de suas próprias ideias e convicções.

Segundo Pêcheux,

é a ideologia que fornece [...] evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 2010, p. 146).

Ou seja, o caráter material do sentido é mascarado por um efeito de transparência ou efeito de evidência para o sujeito, além de existir uma dependência ao que o autor chama de “o todo complexo das formações ideológicas”.

Para Orlandi (2015, p. 44), o trabalho da ideologia é o de “produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência”, com isso a ideologia se torna parte constituinte tanto do sujeito como dos sentidos. É por meio da interpelação ideológica que o sujeito produz seus dizeres.

Com isso, podemos dizer que as palavras não têm seus sentidos colados em si mesmas, elas dependem de determinadas condições para que façam sentido. Com isso, podemos pensar no que Orlandi (2015) e Pêcheux (2010) chamam de evidência do sujeito, ou seja, é por meio desta evidência que somos sempre já sujeitos. Sendo assim, é desta forma que apagamos o fato de termos sido interpelados em sujeitos livres, e não nos lembramos que da nossa existência enquanto indivíduos, em outras palavras, não nos lembramos da nossa interpelação ideológica.

Podemos observar o funcionamento da ideologia, tal qual como é abordado por Pêcheux, na SD25Maracanã, que mostra como indivíduos são interpelados em sujeitos do saber, e sustentam suas convicções afetadas por formações discursivas antagônicas. Vejamos abaixo:

SD25Maracanã: Tu disse foi por despeito  
 Que eu tenho professor  
 Só porque te chamei de curador  
 Pra quem entende da arte, eu não canto errado  
 Dou show de cantoria  
 Toda vez que sou chamado  
 Eu não sou ensinado, disso te dou certeza  
 Tenho boa memória por força da natureza,  
 Fala o que tu ouve, só depois de conferir  
 Dicionário não ficou só pra ti  
**A diferença entre nós, só não vê quem não quer**  
**Eu canto pra São João e tu pra pajé.**  
 (CHAGAS et al, 2007, negritos nossos).

Na *Toada*, aparecem bem marcadas as posições de cada um dos cantores, o que fez a *Toada* anterior, em que chamava o cantador da Maioba de teleguiado, por não ter vontade própria, e ser mandado pelo presidente da agremiação que ele representa. A resposta, como se vê aqui, mostra como o sujeito que enuncia na SD25Maracanã, aborda uma possível superioridade religiosa, ao falar que ele canta para São João e não para os Pajés das religiões de matriz africana. Como se sabe, na Análise do Discurso, é a ideologia que faz com produzamos os sentidos, além de ganharem a naturalidade produzida pela ideologia.

Interpelado em sujeitos livres, temos a impressão de que temos autonomia sobre aquilo que pensamos e que dizemos. É como se víssemos as coisas sempre dentro de um determinado limite, e que tudo aquilo que está para além desse limite é apagado e/ou silenciado. As nossas evidências são operadas pelo que Orlandi (2015) e Pêcheux (2010) chamam de esquecimentos.

A saber, o autor fala em dois esquecimentos, o número 2 e o número um. O autor estabelece essa ordem para eles, em que entendemos o esquecimento número 2 como o esquecimento da ordem da enunciação. É por meio deste que o “sujeito-falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase (PÊCHEUX, 2010, p. 161).

Para o esquecimento número 1, também conhecido como esquecimento ideológico, o autor explica que ele é responsável por termos a impressão de que somos a fonte daquilo que enunciamos. Esse esquecimento produz o efeito do sujeito tornar-se um sujeito-falante, aquele que diz “eu sei o que estou dizendo” ou “eu sei o que estou falando”. (PÊCHEUX, 2010, p. 162).

Partindo deste ponto, podemos entender que o sujeito discursivo é visto, também, como “posição”, é por meio destas posições que sujeito ocupa “lugares” e é destes lugares que ele enuncia. Isso não quer dizer que estas posições ou lugares sejam fixos, longe disso, eles são cambiantes e o sujeito não se dá conta de que ocupa tais posições: elas emergem de forma inconsciente.

Sobre isso, Orlandi (2015, p. 47), comenta que, “o modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui”.

No *Bumba meu boi*, essas posições- sujeito vão se modificando, e isso é algo que extrapola qualquer tentativa de controlar os sentidos, e se materializa nas *Toadas*, e no dia a dia dos brincantes.

Em nosso objeto de estudo, a religiosidade no *Bumba meu boi*, podemos observar esse funcionamento presente em algumas *Toadas*. A posição que o amo ocupa é a de representante de Deus, que, por sua vez, dá autoridade aos santos de junho para que eles façam com que a festa exista e ganhe forma. É neste poder que o amo se enche de autoridade e conduz o batalhão nos arraiais do Maranhão.

Na *Toada* representada na SD abaixo, podemos perceber como esta posição muda dentro de uma *Toada*:

SD26Maioba: Guriatã inconsciente  
 tu não sabe o que diz  
 Tu és um invejoso  
 não quer ver o outro feliz  
 não sei como e nem por que  
 tu me julgou incompetente  
 mas tu és inconstante,  
 não sabe te avaliar,  
**eu nasci foi pra cantar boi**  
**e tu nasceu foi pra curar**  
 sei que é despeitado  
**porque a Maioba me aprovou**  
**isso é prova de sobra**  
**do meu grande valor**  
**competência não me falta**  
**pra dominar cantor**  
 desafiando a natureza  
 luta contra a maresia  
 cantando boi com som de cura  
 tu não nasceu pra cantoria. (Chagas, Guriatã inconsciente, Boi da Maioba, 1993, negritos nossos).

Na SD26Maioba, o sujeito-cantor fala da sua competência enquanto cantador, respondendo a uma provocação de outro cantador em outra *Toada*. Aqui, ele exalta duas qualidades e, na posição cantador, ele é superior ao adversário. Efeitos de sentidos percebidos em “porque a Maioba me *aprovou*/ isso é *prova de sobra*/ do meu grande valor”. As palavras, *aprovou*, *prova de sobra* e *grande valor*, demonstram que a qualidade do sujeito-cantador é acima daquele que o desafia, mas, logo em seguida ele muda de posição sujeito: quem antes era somente cantador, agora assume a posição de alguém com poderes para dominar sujeitos de outras religiões. Isso fica demonstrado quando ele enuncia “eu nasci foi pra cantar boi/ e tu

nasceu foi pra curar”. Nesses versos quem canta boi, canta para os santos de junho, já quem cura, canta para as entidades afro-indígenas, dentro destas condições de produção, tal sujeito é visto como inferior.

O assujeitamento que descrevemos aqui era algo visto como eterno, não podendo o sujeito se desfiliar, uma vez sujeito, sempre sujeito. Esta posição foi revista pelo autor, e logo em seguida passou-se a entender que o assujeitamento é algo inacabado, próprio da incompletude do sujeito e está suscetível a falhas, lapsos chistes e etc. Segundo Mariani,

nenhum processo de assujeitamento pode ser completo ou imutável até porque o sujeito, no todo social, não ocupa apenas uma (1) posição. Os mecanismos de resistência, rituais (revolta) e transformação (revolução) são, assim, igualmente constitutivos dos rituais ideológicos de assujeitamento. (MARIANI, 1998, p. 25).

Em *Semântica e discurso*, Pêcheux discute este tema no capítulo *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação*. O autor retoma a questão do sujeito e conseqüentemente o assujeitamento. Apresenta uma nova concepção acerca do tema e reformula a teoria do assujeitamento, exatamente por conta dos aspectos falhos, da interpelação ideológica na constituição do indivíduo em sujeito, já que o assujeitamento é um ritual com falhas, produzindo outros sentidos e propiciando uma contra identificação e a possibilidade do sujeito se filiar a outras posições ideológicas.

Discorreremos agora sobre as condições de produção, fundamentais para a produção dos sentidos, pois é a partir delas que podemos fazer a relação da materialidade discursiva com o momento em que a mesma foi enunciada, pois a partir das condições de produção é possível tecermos alguns questionamentos, tais como: Quem disse? Para quem disse? O que disse? Como disse? e principalmente, por que disse? Com relação às condições de produção, Pêcheux explica que é,

O estudo da ligação entre as ‘circunstâncias’ de um discurso – que chamaremos daqui em diante suas condições de produção – e seu processo de produção. Esta perspectiva está representada na linguística atual pelo papel dado ao contexto ou à situação, como pano de fundo específico dos discursos, que torna possível sua formulação e sua compreensão: é este aspecto da questão que vamos tentar esclarecer agora, através do exame crítico do conceito saussuriano de instituição. (PÊCHEUX, 2010, p. 75).

Visitando o *corpus* de pesquisa, trazemos uma *Toada* que demonstra o funcionamento tanto do interdiscurso, como da memória discursiva. Na *Toada*, aqui elencada como SD27Maioba, apresentaremos como exemplo, o funcionamento da memória e interdiscurso e a forma como trabalham em conjunto e se configuram como importantes categorias de análise para este trabalho. A sequência discursiva, diz o seguinte:

**SD27Maioba: O rei Dom Sebastião não fez por vingança**

**Só queria do seu reinado a proteção**

Na ilha da assombração

Lá pro Itapera

o pelourinho foi pro chão

Com seus filhos jogados na prisão

Renegados a própria sorte

Do calabouço ao boqueirão

**Itaqui não foi melhor**

**Por promessa, oferendas e candomblés**

**A serpente concordou**

**Ganhou até palácio das Minas**

Entre mirante e chaminés

Alcântara assim surgiu

Fez o seu castelo nuclear

As forças do bem se juntaram

Se saíram para passear

O touro negro iluminou

A serpente estremeceu

Dom Sebastião pôs a coroa

A base desapareceu.

(Chagas, Isso é Maioba, faixa 8, Maranhão, 2004, negritos nossos).

Na SD27Maioba, em “*O rei Dom Sebastião não fez por vingança/ Só queria do seu reinado a proteção*”, percebemos que existe uma memória institucional que funciona no discurso posto, e que fala de Dom Sebastião. Ali é citado o seu passado de batalhas e vitórias, além do seu desaparecimento na batalha do Marrocos. Mas, emerge outra memória, uma social, que vem do saber coletivo, da produção de outros sentidos por parte daqueles que produzem as *Toadas* e também daqueles que fazem parte dos bois. Essa outra memória, ou este outro efeito de sentido, vem da religiosidade, afinal, Dom Sebastião é uma entidade muito cultuada nos rituais das religiões afro indígenas. Nelas, fala-se desse reino encantado, em que o Rei teria se encantado em um touro negro, que seria sua forma animal. Além desta lenda, fala-se de um reino encantado nas águas profundas, no qual, Dom Sebastião, juntamente com sua corte, estariam habitando o fundo dos mares, mais precisamente nas

proximidades do lugar que hoje está edificado o Porto do Itaqui, na cidade de São Luís, Maranhão.

Além desta memória, a SD27Maioba apresenta a lenda da serpente. Segundo nos conta a lenda, a serpente habitaria as galerias subterrâneas de São Luís e, se acordasse, a ilha de São Luís afundaria.

Partindo do exposto, podemos abordar dois pontos de destaque em relação às condições de produção. Tais pontos são explicitados por Pêcheux (2010, p. 74) quando explica a substituição do conceito de circunstância pelo de condições de produção. Segundo o autor, é para “o estudo da ligação entre as ‘circunstâncias’ de um discurso – que chamaremos daqui em diante suas *condições de produção* – e seu processo de produção” e segundo ele, achar que “esta perspectiva está representada na ‘linguística atual’ pelos conceitos de contexto e de situação”.

Orlandi (2015) aponta duas formas de se abordar as condições de produção: uma é da forma estrita em que se tem a circunstância da enunciação, a qual ela conceitua o termo como “o contexto imediato”. A segunda forma que ela considera, é em sentido amplo, como “o contexto sócio histórico, ideológico (ORLANDI, 2015, p. 28-29).

Para Courtine (2016):

A noção de condições de produção do discurso, regula, em AD, a relação entre a materialidade linguística de uma sequência discursiva e as condições históricas que determinam sua produção; ela funda, assim, os procedimentos de constituição de *corpus* discursivos (conjunto de sequências discursivas dominadas por um determinado estado, suficientemente homogêneo e estável, das condições de produção do discurso. (COURTINE, 2016, p. 20).

Esse gesto proposto por Courtine (2016) de se relacionar condições de produção e materialidade linguística favorece ao analista, visto que, para que se possa fazer a análise discursiva e se inferir sentidos, é fundamental se sejam conhecidas as condições de produção de determinado *corpus* discursivo.

A historicidade dos discursos constitui uma memória, os processos discursivos se encarregam de trazer à tona o conjunto de dizeres já proferidos e que fazem parte de um determinado processo histórico. A memória discursiva é aquilo que fala antes, aquilo que já está lá construído. São ditos anteriores que emergem e se repetem em “novos” discursos. Essa questão de memória discursiva e de interdiscurso apresenta dois vetores. Orlandi (2015) não vê distinção entre os dois termos, por achar

os dois muito próximos. Entretanto há autores que distinguem os dois termos. Inicialmente observamos o que Pêcheux (1999) afirma:

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem reestabelecer os implícitos (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Finalizando essa discussão acerca da diferença entre os termos, mas não esgotando as possibilidades de pensar mais sobre eles, apresentamos as ponderações de Indursky (2011), que assevera que “tanto a *memória discursiva* como o *interdiscurso* dizem respeito à memória social, mas não se confundem” (INDURSKY, 2011, p. 87, itálicos da autora). A autora salienta que existem diferenças entre as duas, e que é importante que saibamos diferenciar uma da outra, ela completa,

A *memória discursiva* é regionalizada, circunscrita ao que pode ser dito em uma FD e, por essa razão, é *esburacada, lacunar*. Já o *interdiscurso* abarca a memória discursiva referente ao complexo de todas as FD. Ou seja, a memória que o *interdiscurso* compreende é uma memória ampla, totalizante e, por conseguinte, *saturada*. (INDURSKY, 2011, p. 87, itálicos da autora).

Esses referenciais oferecem o aporte teórico para discutirmos os modos como a memória discursiva retomada pelos sujeitos constrói um espaço no qual se fazem presentes distintas religiões filiadas a uma Formação Ideológica religiosa, nos discursos das *Toadas* e nos dizeres dos sujeitos que compõem a brincadeira de *Bumba meu boi*.

A esse respeito, Ferretti (1996, p. 16) ressalta que a coerção dos cristãos e o ingresso na política somente se tornam possíveis por conta de uma gama de ideias, crenças, doutrinas, normas e procedimentos. No auto do *Bumba meu boi*, o amo<sup>53</sup> do boi representa alguém a serviço direto de Deus, ou seja, por ele ser o dono das terras e de tudo que nela existe, ele detém o poder sobre seus comandados, inclusive sobre os caboclos, os índios e o boi propriamente ditos.

O discurso proferido por ele é aceito como legítimo e, dependendo da sua origem e de sua história, ele pode representar a figura máxima da Igreja Católica ou

---

<sup>53</sup> O Amo é o dono do Boi, aquele que financia a brincadeira ou a herda de seu antecessor, o mesmo pode ser chamado também de patrão, cabeceira ou mandante. O Amo às vezes é também o cantador ou cantor, que é como se chama quem canta as toadas do *Bumba meu boi*.

o maior representante de uma religião de origem africana. Quando o *amo* levanta seu Maracá e chama os membros do grupo para o *cordão*, é como se ele estivesse empunhando um cajado e estaria ali retomando a figura de Moisés, Abraão ou o próprio Jesus Cristo, tendo como base a questão messiânica que se materializa no folguedo, como aponta Ferretti (2016). Tudo isso depende da formação religiosa do *amo* e de sua história.

Sabe-se que a história é incompleta, inacabada e é contraditória. Pensando nisso, trazemos para a discussão Pêcheux (2010), no momento em que comenta as colocações de Benveniste (2005), que tratava da relação significante/significado e a realidade, onde o linguista afirma que os valores são relativos uns aos outros. O que se observa na Análise do discurso é uma visão além dessa discussão. Observa-se que significante e significado não estão amarrados, e que a significação depende da situação em que é exposta, além das condições de produção empregadas e da materialidade histórica.

Na Análise do Discurso tem-se como objetivo expor os mecanismos de determinação histórica dos processos de significação, buscando interpretações possíveis. O objetivo é a busca de significados em ditos e não-ditos, pois se tenta decifrar o invisível em um jogo que pode expor contradições que a Análise do discurso tem por função explicitar.

Os discursos presentes nas *Toadas* e nos dizeres dos brincantes do *Bumba meu boi* apontam para uma retomada histórica de algo que foi dito, estabelecido ideologicamente e que merece ser analisado à luz da Análise do Discurso. Em relação aos discursos religiosos, podemos então afirmar que o que trazemos à tona são os princípios culturais estabelecidos em nosso imaginário a respeito de padrões religiosos estabelecidos pela Igreja.

Retornando ao percurso traçado no início desta seção, retomamos a citação de Pêcheux (2010, p. 146-147) em que o autor explica que “as palavras, expressões mudam de posição, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”, ou seja, dependendo da formação discursiva em que são empregadas, elas ganham outros sentidos na medida em que são substituídas por outras. Neste sentido, Possenti (2011) entende que:

O sentido é um efeito da substituibilidade das expressões, sendo que o conjunto delas produz (pode produzir) um efeito de referência, ou seja, de identificar objetos do mundo a partir de uma visão entre outras

coisas, que pode ser tudo, menos 'objetiva'. (POSSENTI, 2011, p. 371).

O sentido não está preso às palavras, mas a várias palavras ou expressões já ditas anteriormente ao longo da história e que com elas tenham uma relação metafórica, produzindo um efeito de “deslizamento de sentido”. Pêcheux (2010) explicita essa relação de produção de sentidos, afirmando que:

Queremos dizer que, para nós, a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a 'matriz do sentido'. Isto equivale a dizer que é a partir da relação no interior desta família que se constitui o efeito de sentido, assim como a relação a um referente que implique este efeito. (PÊCHEUX, 2010, p. 169).

Levando em consideração o exposto, em que explicamos o que vem a ser sentido ou efeitos de sentido, que em outras palavras, se entende que a produção do sentido nunca é um processo acabado, pois a língua é sujeita a falhas e é na sua não-transparência, na sua incompletude que há a abertura para o simbólico, para os deslizamentos de sentido.

Outros conceitos que estão ligados e serão chave em nossa pesquisa são os de paráfrase e polissemia. Esses postulados trabalham, respectivamente, na ordem de estabilização e da ruptura, do mesmo e do diferente. A paráfrase, como diz Orlandi (2015), “é um retorno aos mesmos espaços do dizer”. Em outras palavras, é um retorno ao já-dito, uma retomada de discursos que já foram apagados na história, mas que são recuperados e reformulados pelo sujeito em seus atos enunciativos. O que não ocorre com a polissemia, que representa a ruptura, o deslocamento, a possibilidade da multiplicidade de sentidos discursivos. É pela ruptura proporcionada pela polissemia é que se “garantem que um mesmo objeto simbólico passe por diferentes processos de re-significação” (FERREIRA, 2011). Pêcheux (1993, p. 170), explica que “as relações de paráfrase” são a matriz do sentido inerente à formação discursiva, isso nos leva a entender que os efeitos de sentido não têm o sujeito como origem. Esses dois conceitos proporcionam ao discurso a possibilidade de se vislumbrar o já-dito e o a ser dito.

Nessa direção, passamos na seção seguinte, a um olhar mais atento a respeito do interdiscurso e da memória, apresentando e aprofundando seu funcionamento no *corpus* discursivo.

## 2.1 Memória e Interdiscurso no *Bumba meu boi*: entre o aqui e o alhures do dizer

Pêcheux (2010, p. 149) define o interdiscurso como “o “todo complexo com dominante” das formações discursivas esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas”. Sendo assim, todos os discursos já ditos e esquecidos estão na ordem do interdiscurso como efeito de já-dito. Orlandi (2012, p. 59) explica que “o interdiscurso é o conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer”. A autora acrescenta argumentando que “para que nossas palavras tenham sentido, é preciso que elas já tenham sentido” (ORLANDI, 2012, p. 59), ou seja, algo sempre fala antes do que dizemos em algum lugar.

Para Pêcheux (2011), “o termo *interdiscurso* caracteriza esse corpo de traços como materialidade discursiva, exterior e anterior de uma sequência dada, na medida em que esta materialidade intervém para construir tal sequência” (PÊCHEUX, 2011, p. 145-146, *itálicos do autor*), ou seja, os termos que compõem as materialidades discursivas, já existem com um feito de já-dito, e sempre estão acessíveis para além das fronteiras das formações discursivas, e precedem o saber daquela determinada formação discursiva, consolidando-se assim, como um enorme arcabouço se já-ditos e esquecidos que são retomados sob a forma de paráfrase discursiva.

Indursky (2013) retoma a discussão acerca do conceito de interdiscurso e amplia o entendimento, mostrando que,

O interdiscurso é o lugar da formulação do pré-construído, funcionando como um elemento regulador do deslocamento das fronteiras de uma FD, controlando a sua reconfiguração e permitindo a incorporação de pré-construídos que lhe são exteriores, provocando redefinições, apagamentos, esquecimentos ou denegações entre os elementos de saber da referida FD. (INDURSKY, 2013, p. 45).

Como lugar de reconfigurações e apagamentos, o interdiscurso é responsável por preencher e esvaziar as formações discursivas. É interessante pensar que, mesmo que nesse movimento de incorporações e apagamentos, os termos sempre estarão disponíveis para este movimento de substituições e pode ocorrer que em determinadas condições de produção, e em algumas formações

discursivas, determinados termos sejam removidos e substituídos por novos, o que faz com que alguns sentidos se apaguem dando lugar a novos no interior das FDs. Isso não quer dizer que sendo apagado ele não possa estar acessível fora da formação discursiva de que foi removido, ele continua existindo na exterioridade, mas silenciado no interior da FD que foi reconfigurada. Para um melhor entendimento desse funcionamento, analisamos a sequência discursiva:

SD28Maracanã: Vaqueiro, é meu vaqueiro,  
em toda parte, tem **Judas** traiçoeiro.  
Não dorme muito, toma cuidado,  
que a falsidade não tem perna,  
mas anda pra todo lado (Documentário musical, Rio do Mirinzá, 2016,  
negritos nossos).

Na sequência discursiva, o sentido de Judas apóstolo é silenciado, e substituído pelo de mentiroso e ladrão. O significante Judas é metaforizado, não é mais aquele efeito de sentido do Judas bíblico, mas a sua subjetivação na personagem do Nego Chico, o ladrão e mentiroso que rouba o *Boi* da fazenda. Existe uma reformulação dos sentidos, embora o pré-construído esteja disponível, seu sentido não é mais o mesmo que tinha originalmente, retoma-se o significante, mas o significado é outro.

Ainda sobre a proximidade de funcionamento entre interdiscurso e as formações discursivas, Courtine (2016) assevera que

O interdiscurso de uma FD deve assim ser pensado como um processo de reconfiguração incessante pelo qual o saber de uma FD é conduzido, em função das posições ideológicas que esta FD representa em uma conjuntura determinada, a incorporar os elementos pré-construídos produzidos no exterior dela mesma, para gerar sua redefinição ou retorno; para suscitar também a retomada de seus próprios elementos, a organizar a repetição, mas também para lhe provocar, eventualmente, seu apagamento ou mesmo sua degeneração. O interdiscurso de uma FD, como instância de formação/repetição/transformação dos elementos do saber daquela FD, pode ser referido como aquele que rege o deslocamento de suas fronteiras. (COURTINE, 2016, p. 23).

Esse movimento de interioridade e exterioridade, do ir e vir de saberes que constitui uma formação discursiva é algo imprescindível para as novas configurações no interior das formações discursivas. É a partir desse pressuposto, que se constitui

a heterogeneidade discursiva no interior das formações discursivas, o que promove o equívoco, que buscamos no gesto analítico.

Ao serem invadidas por discursos da exterioridade, as formações discursivas passam por uma série de reconfigurações, algumas no âmbito do deslize, mas outras no âmbito do deslocamento. Em nosso exemplo “Vaqueiro, é meu vaqueiro, em toda parte, tem Judas traiçoeiro. Não dorme muito, toma cuidado, que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado” (SD28Maracanã), observamos dois funcionamentos discursivos distintos: um da ordem do deslize, no caso de Judas que o sentido da palavra é metaforizado, já que não é o mesmo Judas bíblico, mas um ressignificado, que se relaciona à personagem do auto (*Nego Chico*), mas que ainda apresenta traços de historicidade, pois, suas características remetem ao discurso anterior. Na outra parte, temos “Não dorme muito, toma cuidado, que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado” (SD28Maracanã). Aqui, o efeito de sentido de “a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado”, pode ser substituído pelo do texto bíblico de I João 5:19 que explica que “estamos cientes de que somos de Deus e que o mundo inteiro jaz no Maligno”, ou seja, se o mundo está na mão do Diabo ele percorre a terra inteira como o relato bíblico<sup>54</sup>:

Em um outro dia os anjos, os servidores celestiais voltaram a se apresentar perante Yahweh, o SENHOR, e Satan, o Acusador, também estava entre eles para, da mesma maneira, ser ouvido por Yahweh [...] Então Yahweh questionou a Satanás: ‘De onde vens?’ E Satanás deu-lhe a seguinte resposta: ‘De perambular pela terra e ir e vir pelos caminhos do mundo!’ (SAGRADA, p. 1986, p. 663).

Em “Não dorme muito, toma cuidado, que *a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado*”, notamos a retomada do discurso bíblico, o mesmo apresenta marcas no intradiscurso<sup>55</sup> que apontam para os dizeres do qual mantém relação de sinonímia. Ao confrontarmos “*a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado*” e “*De perambular pela terra e ir e vir pelos caminhos do mundo!*”, temos o funcionamento

---

<sup>54</sup> Jó 2:1-2

<sup>55</sup> Entendemos o intradiscurso como a forma como o discurso se materializa simulando o interdiscurso, o fio do discurso. Dessa forma, seguimos Maria Cristina Leandro Ferreira, para a autora o intradiscurso é “simulacro material do interdiscurso, na medida em que fornece-impõe a ‘realidade’ ao sujeito, matéria-prima na qual o indivíduo se constitui como sujeito falante numa determinada formação discursiva que o assujeita (ver assujeitamento). Ao pensarmos o discurso como uma teia a ser tecida podemos dizer que o intradiscurso e o ‘fio do discurso’ de um sujeito; a rigor, com um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma vez que incorpora, no eixo sintagmático (linear), a relação de possibilidade de substituição entre elementos (palavras, expressões, proposições), como se esses elementos, assim encadeados entre si, tivessem um sentido evidente, literal” (FERREIRA, 2001, p. 19).

da substituição que apontamos acima. Nesse caso, há uma retomada, o deslizamento de sentido é notado, mas ainda há preservação de parte da matriz do sentido na enunciação, a do Judas traidor.

Assim, é possível percebermos como o interdiscurso funciona e sua importância para os sentidos de uma determinada formação discursiva, pois a partir do interdiscurso podemos pensar os movimentos provocados pelas relações entre as formações discursivas e de como as relações enunciativas são constituídas a partir da seleção (inconsciente) de pré-construídos que são regidos pelo Esquecimento nº2, que é também chamado de esquecimento enunciativo.

O pré-construído desempenha um papel crucial na Análise do discurso, é por meio dele que temos a impressão de naturalidade quando estamos interpelados por uma determinada formação discursiva, ou seja, o pré-construído é responsável e corresponde ao “sempre-já-aí” no assujeitamento, é por meio dele que temos o efeito de naturalidade. Ele faz com que tenhamos o “sentido” e que este seja visto como universal. É importante ressaltar como este termo foi introduzido na Análise de Discurso. A sua gênese é retratada por Courtine (2016):

Esse termo, introduzido por Paul Henry, designa uma construção anterior, independente por oposição ao que é construído na enunciação. Ele marca a existência de um descompasso entre o interdiscurso como lugar da enunciação por um sujeito. Trata-se do efeito discursivo ligado ao encaixe sintático: um elemento do interdiscurso sob a forma de pré-construído, isto é, como se esse elemento já se encontrasse ali. (COURTINE, 2016, p. 74).

O autor completa explicando que o “pré-construído remete assim às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: o que cada um sabe e simultaneamente o que cada um pode ver, em uma dada situação” (COURTINE, 2016, p. 74).

Dentro de cada formação discursiva, o sujeito tem uma determinada quantidade de pré-construídos já determinada, pois, só se pode enunciar aquilo que é adequado dizer em determinadas condições de produção. Sabe-se que o interdiscurso “detém” todos os discursos já ditos, ou seja, os pré-construídos, mas por conta do assujeitamento, alguns ficam apagados, por conta de estarem no exterior da formação discursiva a que o sujeito está diretamente afetado.

Por serem móveis, as fronteiras entre as formações discursivas são constantemente visitadas por dizeres de outras formações discursivas. Courtine

(2016) ao revisitar o conceito de interdiscurso nos diz que o interdiscurso é o local de formação/repetição/ transformação daquilo que é dito em uma formação discursiva. Sobre isso, Indursky lança luz sobre a fala de Courtine. A autora diz que

o interdiscurso é o lugar de formação do pré-construído, funcionando como um elemento regulador, do deslocamento das fronteiras de uma FD, controlando a sua reconfiguração e permitindo a incorporação de pré-construídos que lhe são exteriores provocando redefinições, apagamentos, esquecimentos ou denegações entre os elementos de saber da referida FD. (INDURSKY, 2013, p. 45).

A partir dessa regulação é que alguns sentidos são apagados e outros passam a fazer sentido. Isso ajuda a entender por que as formações discursivas são heterogêneas, já que não existe somente um vetor na cadeia discursiva de uma formação discursiva, pelo contrário, os discursos muitas vezes podem concordar entre si, ao mesmo tempo que podem discordar.

Para a autora, o “pré-construído” – elemento constitutivo do interdiscurso – é o constructo teórico através do qual a FD, concebida como um domínio de saber fechado, relaciona-se com seu exterior” (INDURSKY, 2013, p. 44). Dessa forma, podemos entender como as formações discursivas passam por um processo de invasão de discursos oriundo de outras formações discursivas, o que faz com que alguns saberes de dentro delas, sejam reconfigurados, modificados ou simplesmente abandonados.

Para a Análise de Discurso de linha francesa, os sentidos se constituem de forma histórica, ou seja, trazemos para a discussão a noção da historicidade em Análise de Discurso e como ela constitui essa rede saturada de dizeres.

Todo dizer é marcado por pistas, marcas linguísticas que estão presentes no intradiscurso, são tais marcas que demonstram o percurso histórico de determinados dizeres. É por meio destas marcas que conseguimos observar como determinados dizeres se constituem e como eles são reformulados e retomados pelos sujeitos em forma de paráfrase na enunciação.

Em suma, todo discurso é atravessado pelo interdiscurso, ou seja, os discursos carregam marcas de outros discursos pré-existentes que são mobilizados de duas formas. Segundo Costa e Guimarães (2020, p. 162), o interdiscurso pode ser evidenciado de duas formas: o pré-construído e o discurso transversal”. Para o autor, existe por meio dos pré-construídos a noção de que algo fala sempre antes

independentemente, em outro lugar. O funcionamento do pré-construído nas formações discursivas produz um efeito de saturação, como se fosse pertencente à formação discursiva e dando a ideia de totalidade do dizer, quando na verdade é efeito do interdiscurso. Dito de outra forma, os pré-construídos são mobilizados pelas formações discursivas, que são controlados pelo dominante do conjunto de formações discursivas.

Esse efeito de transparência é operado por meio da ideologia, é ela que faz com quem saibamos que um vaqueiro é um vaqueiro e uma índia é uma índia. Essa relação existente entre formações discursivas e ideologia não é operada livremente, é o interdiscurso que é encarregado de “mediar” essa relação.

Na SD28Maioba, “Vaqueiro é meu vaqueiro, em toda parte, tem *Judas* traiçoeiro. Não dorme muito, toma cuidado, que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado”, o efeito de sentido de Judas não é o mesmo apresentado na bíblia, embora exista no intradiscurso marcas de historicidade que apontem de onde vem aquele dizer no enunciado do sujeito. O Judas não é o mesmo, mas a forma como ele ficou conhecido faz reverberar outros sentidos, os de alguém que foi influenciado pelo Diabo que é considerado o pai da mentira como no relato de João 8:44: “Vós pertenceis ao vosso pai, o Diabo; [...], pois é um mentiroso e pai da mentira”. No livro de Atos dos apóstolos, os sentidos de Diabo, mentira e desonestidade ratificam as palavras de Jesus no livro de João. O relato de Atos13:10: “Tu estás cheio de toda mentira e malignidade. Filho do Diabo, inimigo de tudo o que é justo” fazem funcionar uma rede discursiva que associa o Diabo às mentiras e desonestidade, que são características atribuídas ao apóstolo Judas que traiu Jesus, mentiu e o vendeu por uma quantidade de dinheiro.

Para seguir as análises, lembramos que “uma palavra, uma expressão ou mesmo uma proposição não tem sentido próprio, literal. Seu sentido decorre das relações que tais elementos mantêm com outros elementos pertencentes à mesma FD” (PÊCHEUX, 2010, p. 146-147). Sendo assim, algumas palavras e proposições apresentadas nas sequências discursivas, como por exemplo, “Judas” da SD28Maioba, tem seu sentido dado pela formação discursiva dominante na *Toada* do Bumba meu boi, ora apresentada. Embora a palavra seja afetada por uma formação discursiva religiosa, a forma como o sentido se formula, na SD, é diferente.

O significante Judas, como já mencionamos, é atravessado por um conjunto de dizeres e pertencentes a uma rede discursiva do funcionamento do

discurso religioso, mas seu funcionamento no *Bumba meu boi*, mais especificamente, nas *Toadas*, é outro. Alguns sentidos estão recalcados no exterior das formações discursivas dominantes, mas nada impede que tais sentidos possam ser restaurados caso a dominância da formação discursiva mude. Essa mudança, no caso do interdiscurso ocorre por deslocamento de sentido, ou seja, o sentido não é preservado, embora a palavra seja a mesma, fazendo funcionar o silenciamento dos dizeres que são regulados pelas formações discursivas (esquecimento nº 2).

Apontamos ainda como outra forma de funcionamento do interdiscurso, o discurso transversal. É por meio dele que podemos perceber no intradiscurso as seleções que são feitas por meio do funcionamento das formações discursivas. Tais operações ocorrem por meio das articulações dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos (SAUSSURE, 2006), que Pêcheux chamou de processo de sustentação. É na articulação entre esses dois eixos que se processam as substituições. É o discurso transversal que é “responsável pela articulação e/ ou sustentação dos enunciados” (AMARAL & VINHAS, 2020).

Sendo assim, é o efeito de pré-construído que faz com que alguns dizeres se sustentem, que sejam vistos como da ordem de todo-mundo-sabe-isso, em nosso caso “*Judas traíçoeiro*”. É por meio deste efeito pré-construído que mesmo aqueles que não são cristãos conseguem entender quem foi Judas e o que ele fez a Jesus. Conseqüentemente, quando o sujeito enuncia que Judas é traíçoeiro, e logo em seguida que ele é mentiroso, esse discurso remete a outro pré-existente, o de que o Diabo é o pai da mentira porque enganou Adão e Eva como no relato do livro de Gênesis.

É nesse movimento do efeito do pré-construído que os dizeres e as possibilidades do dizer vão sendo formulados pelas formações discursivas, e sua repetição constituem uma memória. Assim como podemos dizer que só há *Bumba meu boi* se houver o *Boi*, só existe discurso se houver interdiscurso. Desta forma, só há o mesmo porque existe o outro. Só há o evidente, porque há o contraditório: a polêmica emerge como parte constitutiva do interdiscurso.

Sendo assim, podemos dizer que a ideologia se materializa no discurso que por sua vez se materializa na língua. Para entender melhor, ao citar Pêcheux, Orlandi (2012), afirma que na

perspectiva discursiva, a materialidade é o que permite observar a relação do real com o imaginário, ou seja, a ideologia, que funciona pelo inconsciente: a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade do discurso é a língua (ORLANDI, 2012a, p. 72).

O modo como o interdiscurso funciona e se materializa passa por essa tripla relação ideologia/discurso/língua. Dessa forma, assim como a ideologia impõe evidências, por outro lado, ela silencia outras formas de enunciar, já que o discurso é enunciado a partir de posições de classe e a língua esbarra na impossibilidade de não poder dizer tudo e nem ao mesmo tempo. Sendo assim, existe um funcionamento do contraditório que opera no funcionamento do interdiscurso por meio da materialidade contraditória do discurso. São as marcas discursivas que fazem com que possamos perceber essa inscrição do outro no mesmo. Mas por que é polêmica essa relação?

Para construirmos nosso dizer, precisamos negar aquilo que nos constitui. A relação interdiscursiva funciona na relação constitutiva do discurso do outro no um, desta forma, “o que “pertence” a uma FD ou é retomado, afirmado, ou, alternativamente, denegado [...] mas o que pertence a outras FD, mesmo fazendo parte do interdiscurso só pode ser recusado, ironizado, parodiado” (POSSENTI, 2009, p. 256). Para melhor compreensão, observamos esse funcionamento em uma sequência discursiva:

SD28Maioba: Vaqueiro, é meu vaqueiro,  
em toda parte, tem Judas traiçoeiro.  
Não dorme muito, toma cuidado,  
que a falsidade não tem perna,  
mas anda pra todo lado.

Somos sujeitos interpelados pelo ideológico, logo, a evidência dos sentidos se materializa no discurso. É inegável que exista o funcionamento do discurso do outro que emergem como marcas linguísticas, embora não tenhamos marcações no linguístico (aspas, negrito, etc), existe uma referência ao outro de forma a rejeitá-lo ou de ridicularizá-lo. (Vaqueiro, é meu vaqueiro, *em toda parte, tem Judas traiçoeiro*. Não dorme muito, toma cuidado, que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado). Para Orlandi, (2011),

O discurso polêmico mantém a presença do seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na

polissemia controlada (o exagero é a injúria) (ORLANDI, 2011, p.15).

Na SD28Maracanã, as marcas da ironia, do deboche e do risível emergem com a aproximação do Nego Chico com o Judas. Em “Vaqueiro, ê meu vaqueiro, *em toda parte, tem Judas traíçoeiro*. Não dorme muito, toma cuidado, que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado”, o Judas mencionado não é somente o apóstolo, é também o que foi conhecido pela traição e, desta forma, aquele que passou a ser discursivizado como traíçoeiro e traidor. A ironia se apresenta como este encontro do dito com o não dito, do mesmo e do outro, da possibilidade de ser este e não outro, um espaço marcado por disputa de sentidos que se ancoram no vocábulo **Judas**, que passa a ter o espaço e, ao mesmo tempo, a negação deste dizer.

Podemos notar que o funcionamento do discurso religioso no *Bumba meu boi* não ocorre de maneira homogênea, não há harmonia. Segundo Orlandi (2011, p. 239), o discurso polêmico se realiza sob determinadas condições, estas por sua vez, operam por meio da dinâmica da tomada da palavra. A autora faz um contraponto, ela explica que em oposição à tomada da palavra, o discurso autoritário tem por objetivo anular essa possibilidade de tomada da palavra.

Esse duplo funcionamento tem marcado essa relação interdiscursiva que trazemos até agora em que Judas não pode ser tão somente o apóstolo traidor do Messias, mas aquele empregado que trabalha na fazenda e trai a confiança do fazendeiro e seu amo, o que faz com que os sentidos de Judas mudem regulados pelo complexo das FDs, segundo a dominância que é regulada pelo jogo de forças.

## **2.2 Boi, Bumba-boi e o Bumba meu boi: retomadas, deslizamentos e atualizações, a memória em cena**

O termo memória não era contemplado no projeto original da Análise do discurso, como afirma Indursky (2013, p. 68): “pensava-se sobre memória, mas sob outras designações, como, por exemplo, repetição, pré-construído, discurso transversal, interdiscurso”. A autora explica que essas categorias da Análise do discurso foram pensadas e reunidas no livro *Semântica e discurso* (PÊCHEUX, 2010), e de uma certa forma, temeram a noção de memória.

A memória trabalhada na Análise do Discurso, não se trata da memória da psicologia, a que remete ao lembrar e esquecer. Sobre isso, Achard (2015, p. 11),

insta que “afastemos de interpretações psicológicas da memória em termos de ‘realmente-já-ouvido’, memória feno-magnética ou registro mecânico”.

Achard (2015) dá ênfase à palavra, não em seu sentido unívoco, mas como unidade simbólica, e como simbólica, a palavra precisa ganhar uma regularidade, fazendo com que se possa atribuir um novo sentido com as repetições. O autor fala dos diversos tipos de textos que surgem e a partir deles se faz um inventário, no qual se pode perceber essa repetição, ou seja, como os textos se regularizam em uma cadeia discursiva. Para Achard,

O aparecimento em diversos textos das diferentes posições me permite fazer um inventário delas e estabelecer suas regularidades, e me permite em seguida designar, lá onde elas não são explicitamente instanciadas, tipos de implícitos por que elas clamam. (ACHARD, 2015, p. 15).

O autor ainda acrescenta que “a regularização repousa sobre um jogo de forças”, e que este “jogo de forças pode designar o sentido como limite” (ACHARD, 2015, p. 15). Prosseguindo, o autor explica que a regularização de determinados discursos acontece mediante o reconhecimento do que é repetido, ou seja, aquilo que é repetido precisa circular socialmente e se estabelecer na cadeia discursiva como algo digno de reconhecimento.

Retomando a SD28Maracanã, algumas marcas demonstram esse funcionamento do jogo de forças, é por meio dele que notamos alguns deslizamentos no processo parafrástico do dizer na sequência discursiva. Ao enunciar,

SD28Maracanã: Vaqueiro, é meu vaqueiro,  
em toda parte, tem **Judas** traiçoeiro.  
Não dorme muito, toma cuidado,  
que a falsidade não tem perna,  
mas anda pra todo lado (Documentário musical Rio do Mirinzá, 2016,  
negritos nossos).

Ainda segundo Indursky (2013, p. 55), na perspectiva da AD, “[...] na medida em que a repetição ocorre pelo viés da paráfrase discursiva, variações e transformações mais ou menos importantes instauram-se no processo discursivo”, ou seja, é por meio das repetições que ocorrem na cadeia discursiva que os sujeitos conseguem estabelecer uma relação comparativa que demonstram a relação do discurso mesmo e suas outras formas de repetição.

Esse processo de retomada é sempre feito em forma de enunciação. Sobre isso, citando Achard (2015), Indursky (2013, p. 56) explica que “a enunciação não ocorre do locutor, mas de operações que regulam a retomada e a circulação do discurso”. As regularidades apresentadas na SD28Maracanã, comparadas a outros dizeres bíblicos, como mencionamos na seção anterior, tratando do interdiscurso em que falam do Diabo como sendo o pai da mentira<sup>56</sup>, nos levam a estabelecer uma comparação entre “Não dorme muito, toma cuidado, *que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado*” e, por exemplo”, como tal, é atribuído ao Diabo toda sorte de referências ruins, e, conseqüentemente, aos seus seguidores. O discurso religioso tem como uma das suas características o temor de Deus, não aceitar essa submissão acarreta em punição.

Tal ato de desalinhamento com o discurso religioso e seus dogmas pode ser visto como uma “transgressão, por sua vez, pode ser ou uma quebra das regras do jogo – tal como a blasfêmia, a heresia, o pecado – ou a usurpação do lugar, como um pacto com o Diabo” (ORLANDI, 2011, p. 254). Assim, a falsidade, mentira e pecado são repetidos em forma de paráfrase pelos sujeitos na enunciação de forma que, embora pareça algo novo, existem ali traços do já dito em outro lugar. Em “*que a falsidade não tem perna, mas anda pra todo lado*”, os sentidos de mentira, traição, dentre outros atributos do Diabo emergem do texto não na forma marcada, mas constitutiva daquele dizer que tem seu sentido regulado pela formação discursiva dominante.

Porém, essa repetição que se dá pela retomada de dizeres no intradiscurso, não surge como pura cópia. Na enunciação, os dizeres são reconfigurados; embora sejam paráfrases, os mesmos sofrem pequenas reconfigurações no processo discursivo. Algumas são vistas como pequenas, operadas pelo efeito metafórico em que existe retomada do dizer e há preservação do sentido dominante; em outras situações, há um deslocamento que reconfigura o dizer, mudando o sentido dominante pela movência da invasão de elementos de outras formações discursivas pelas fronteiras porosas das formações discursivas.

O processo discursivo não cessa com a repetição do discurso, já que uma vez que ele alcance o reconhecimento, por meio da repetição, “é preciso estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais” (ACHARD, 2015, p. 16). Essas

---

<sup>56</sup> João 8:44

repetições demonstram o funcionamento parafrástico que é permitido em determinadas formações discursivas, contudo, as repetições podem demonstrar tanto um deslizamento como um deslocamento de sentidos. O reconhecimento do qual falamos é o momento em que um saber é ratificado neste movimento de repetição, ou, por meio dos contra discursos, é substituído, pois, ao alcançar o reconhecimento, ganhar a regularidade, estabelece-se como sentido evidente para os sujeitos de determinada formação discursiva.

Por fim, Achard (2015) comenta que,

o que desempenha nessa hipótese o papel de memória discursiva são as valorizações diferentes, em termos, por exemplo, de familiaridade ou de ligação a situações, atribuídas às paráfrases, que entretém então, graças ao processo controlado de derivação, relações reguladas com o atestado. (ACHARD, 2015, p. 16-17).

É importante pensar que a memória não traz à tona frases, discursos e falas do passado, mas “julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase” (ACHARD, 2015, p. 15). Ou seja, devido a essas condições de produção, a memória está ligada diretamente às redes de implícitos e pré-construídos que se deslocam ao longo da história, provocando uma retomada por meio da paráfrase.

Prosseguindo, trazemos o que Pêcheux (2015) pensou em um segundo momento da Análise do Discurso. Neste novo momento, o autor passa a considerar o termo memória, mas faz algumas considerações: primeiro ele rechaça a possibilidade de ser pensar a memória enquanto psicologizante, aquela “memória individual”, que é diferente do entendimento que ele pensou para o termo, já que o autor fala “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória constituída do historiador” (PÊCHEUX, 2015, p. 45).

Pêcheux, logo em seguida, conceitua o termo memória discursiva. Para ele:

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 2015, p. 46).

Retomando o pensamento do autor, surge uma questão crucial a respeito da memória: os implícitos. Pêcheux chega a se questionar de onde vem estes

implícitos, e lança a pergunta “estão eles disponíveis na memória discursiva como um pano de fundo de uma gaveta, um registro do oculto?” (PÊCHEUX, 2015, p. 45). Respondendo a essa pergunta, Pêcheux (2015) comenta alguns postulados de Achard (2015) em que o autor fala em uma repetibilidade e regularidade. Para Pêcheux, residiria na própria regularização os famosos implícitos aí citados e postos em questão. Pêcheux, citando Achard (2015), postula que,

haveria sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma ‘regularização’ (termo introduzido por P. Achard) se iniciaria, e nessa própria regularização que residiriam os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase (que podem a meu ver conduzir à questão da construção dos estereótipos)’, o autor continua dizendo que ‘essa regularização discursiva, que tende assim a formar a lei da série do legível, é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória’. (PÊCHEUX, 2015, p. 46).

Ainda ligado a esta questão, o autor fala do jogo de forças que influenciam diretamente nesta cadeia discursiva da memória, já que por meio do acontecimento novo, uma regularização pode ser desregularizada e vir a tornar-se outro, agindo sobre a primeira. Finalizando este pensamento de Pêcheux, ele fala da memória como não sendo algo plano, mas algo

cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos, e de retomadas, de conflitos de regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (PÊCHEUX, 2015, p. 50).

A memória discursiva, como já discutimos aqui, é responsável por essa retomada e, que é regularizada ou desregularizada por conta da repetição. Em nosso *corpus*, a lenda do Rei Sebastião ou Dom Sebastião, é algo que foi inserido no contexto do Bumba meu boi e não sabemos de onde essa memória advém, mas ela foi sendo repetida no Bumba meu boi até que ganhasse essa regularidade. A religião, no caso, as de matriz africana e as da pajelança, preservam essa memória messiânica de que o Rei Sebastião retornaria um dia para libertar Portugal. Outro discurso que circula é de que ele estaria encantado em um Touro Negro com uma estrela na testa que vagueia nos Lençóis. A sequência discursiva abaixo demonstra o que acabamos de citar:

SD23Maioba: Urrou touro da Maioba  
 Ecoou na Fonte do Ribeirão  
**Serpente** encantada que rodeia a ilha  
 Sacodiu o chocalho no som das minhas toadas  
 Em resposta a mãe tribo dos Timbiras  
 Fez rufar tambores na ilha da assombração  
 Encantou **sereia** no boqueirão  
 Fez balançar as águas da baía de São Marcos e Ribamar<sup>57</sup>  
**Lá nos Lençóis no reino de Sebastião**  
**Touro negro encantado ficou parado ouvindo urrar meu**  
**campeão**  
 É noite de festa meu canto é pra São João  
 Acorda Upaon-Açu pra ver o meu batalhão (Chagas, Urrou- Acorda  
 Upaon-Açu. Boi da Maioba, 2003, negritos nossos).

Em outras *Toadas*, essa menção ao Rei Sebastião é feita sempre falando de um reinado que é no mundo espiritual, mas que por meio dos dizeres, lendas, e narrativas orais, o reinado pode ainda surgir. Essas crenças ainda são muito fortes e ganham um efeito de verdade por conta de serem repetidas por pais e mães de santo das religiões de matriz africana e pajelança. Dominado por essa FD religiosa, os sujeitos, nos enunciados, fazem funcionar o esquecimento nº 2, que faz com que ao enunciar, o sujeito tenha a ilusão de que é ele quem controla a seleção dos dizeres. Sendo assim, a partir do recorte que trazemos acima, concordamos com a afirmação de Courtine (1999, p. 22) de que “memória e esquecimento são, assim, indissociáveis na enunciação do discurso político”.

Para que pudesse haver uma retomada do dizer, é preciso que ele exista em forma de pré-construído, via interdiscurso. No caso da memória, é por meio de suas lacunas, reguladas pela dominância da formação discursiva, que os sentidos são retomados, modificados ou mantidos na cadeia discursiva. Ao mobilizar determinados pré-construídos, os sujeitos o fazem de forma inconsciente acreditando ser a fonte do dizer (efeito do esquecimento nº 1), afetados pela formação discursiva dominante, e se materializam nos seus efeitos de escolha (efeito do esquecimento nº 2).

O funcionamento do interdiscurso, operado pela metaforização dos termos é notado no uso de palavras como *serpente* e *sereia*, por exemplo, que na SD23Maioba não tem mais o sentido comumente empregado, mas remetem a outras memórias da cultura popular, como a lenda da Cobra grande da Amazônia, que é uma lenda indígena que fala de uma Cobra gigante (TODA MATÉRIA, 2021). A história tem

---

<sup>57</sup> Cidade balneária localizada na grande São Luís e que dá nome ao Boi de Ribamar.

algumas versões, dentre elas, a de que existia uma mulher pertencente a uma tribo amazônica, tal mulher era má, matava e devorava crianças. Indignados com isso, os moradores resolveram jogá-la no rio, mas ela não faleceu, foi salva por um demônio chamado *Anhangá* que, além de salvá-la a tomou como esposa (TODA MATÉRIA, 2021). Eles tiveram um filho e este foi posteriormente transformado em cobra por *Anhangá* para que pudesse viver no rio em família. Contudo, a sua transformação tomou proporções gigantescas e passou a devorar todos os peixes do rio. Em seguida, exaurido o alimento do lugar, passou a devorar pessoas e habitar em estado de hibernação no subsolo da cidade (TODA MATÉRIA, 2021).

Notamos que existem regularidades dos dizeres, existe a presença do discurso do outro no um, já que embora se fale de uma cobra gigante ou uma grande serpente, alguns traços demonstram traços de historicidade nos dois discursos. A *Toada* retoma alguns dizeres da lenda indígena, contudo não é a repetição pela repetição, percebemos algumas transformações (INDURSKY, 2013).

Nas paráfrases efetuadas na rede discursiva do *Bumba meu boi*, é feita menção à serpente que habitaria as galerias subterrâneas da ilha de São Luís e que caso ela se levantasse ou despertasse do seu estado de hibernação, a ilha de São Luís afundaria. A sereia, mencionada em outras *Toadas*, também produz outro efeito, que é regularizado pela memória, que aqui é a da rainha dos mares, Iemanjá.

Partindo da sequência discursiva SD29Maracanã, podemos dizer que “se há repetição, é porque há retomada/regularização, de sentidos que vão construir uma memória que é social” (INDURSKY, 2011, p. 71), que é o caso que observamos no *Bumba meu boi*. A autora ainda amplia, explicando que essas memórias “são discursos em circulação, urdidos em linguagem e tramados pelo tecido sócio histórico, que são retomados, repetidos, regularizados” (INDURSKY, 2011, p. 71). Grande parte dessa repetição e regularização, ocorre por via do discurso religioso que circula no *Bumba meu boi*, o que pode produzir um efeito de salvação, já que, ligados pela fé, que é “o móvel para a salvação” (ORLANDI, 2011, p. 243). Em outros termos, produz-se o efeito de sentido de que os brincantes e as outras pessoas que participam da produção do *Bumba meu boi*, sejam impelidos a esperar por essa salvação, que aqui, produz um efeito de salvação messiânica, sendo Dom Sebastião, a figura que operaria o milagre, em nome de um ser divino maior.

Estabelecemos as bases pelas quais iremos nos basear para os entendimentos e análises sobre as categorias Interdiscurso e Memória. Em seguida,

apontaremos outros caminhos que passaram a ser possíveis com o entendimento dessas duas noções fundamentais para o fazer analítico em nosso trabalho. A seção seguinte encaminha-nos para um fecho deste capítulo.

### **2.3 Pronto meu amo(!): para onde vamos e o que pensamos – Interdiscurso e memória**

Depois de discutirmos os funcionamentos de interdiscurso e memória, precisamos apontar que caminhos iremos tomar daqui em diante. As categorias de análise supracitadas se ensejam como grandes motores que movem nosso gesto analítico pelo restante do trabalho. Adotaremos ao longo da nossa pesquisa o entendimento de que o Interdiscurso

compreende o conjunto das formações discursivas e se inscreve no nível da constituição do discurso na medida em que trabalha com a resignificação do sujeito sobre o que já foi dito, o repetível, determinando os deslocamentos promovidos pelo sujeito nas fronteiras de uma formação discursiva. (LEANDRO FERREIRA, 2020, p.161)

A afirmação da pesquisadora corrobora com a formulação de Pêcheux sobre o interdiscurso. O autor o define como sendo o “‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas” (PÊCHEUX, 2011, p. 145-146, grifo do autor). Ou seja, é o interdiscurso que rege a formação discursiva, já que é por meio das formações discursivas que o sujeito tem a ilusão da transparência/evidência dos sentidos. Dessa forma, não há como descrever o interdiscurso, “o interdiscurso é irrepresentável” (ORLANDI, 2006, p. 20), essa característica reside no fato de que a sua constituição engloba todo dizer já-dito.

Isso explica a afirmação de Indursky (2013) de que o interdiscurso é saturado, ele se impõe como um repositório de todo dizer, e como é o interdiscurso que regula o funcionamento das formações discursivas, os pré-construídos acabam por serem regidos por essa relação. Segundo Pêcheux (2010, p.149), é “pelo funcionamento do interdiscurso que o sujeito não pode reconhecer sua subordinação-assujeitamento ao Outro (o Outro é o Interdiscurso) pois, pelo efeito de transparência, esse assujeitamento se apresenta sob a forma da autonomia”. Isso nos ajuda a compreender as construções das religiosidades no Bumba meu boi e a colocar em

deriva alguns sentidos, pois, ao enunciar “eu canto pra *São João* e tu pra *Pajé*”, notamos o funcionamento, dentre outras categorias do discurso, o interdiscurso.

*São João* e *Pajé* podem ser vistos como palavras antagônicas, como no exemplo que abordamos acima, ou terem sentidos de equivalência, na exterioridade da formação discursiva que afeta o sujeito que enunciou: “eu canto pra *São João* e tu pra *Pajé*”.

Para Indursky (2013), pode haver esquecimento ou apagamento de um termo em determinadas formações discursivas. Ela acrescenta que alguns sentidos se apagam em algumas formações discursivas, mas isso não é apagado do interdiscurso. A autora explica que

o ‘apagamento’ de um sentido em uma FD não implica o apagamento deste sentido ao nível do interdiscurso, que funciona como uma memória de todos os dizeres. Dessa forma, percebe-se que um sentido pode desaparecer de uma FD, mas não pode ser apagado do interdiscurso, onde ele permanece recalado. (INDURSKY, 2013, p. 87).

É por meio desta afirmação que entendemos que alguns sentidos são silenciados pela formação discursiva, eles não somem, só são impedidos de circular enquanto houver o funcionamento de uma determinada formação discursiva cristã católica, como é o caso por nós analisado. Caso, no jogo de forças que se faz presente. Na reconfiguração constante das formações discursivas, a dominação pode mudar e alguns sentidos podem voltar a ser permitidos. Sendo assim, passam a retomar na cadeia discursiva o lugar que ocupavam antes, isso também não quer dizer que os sentidos sejam os mesmos pois, na enunciação, as retomadas de determinados sentidos poderão ter sofrido deslizamentos de sentido ou até mesmo deslocamentos na constituição dessas novas cadeias discursivas regidas pelas novas configurações das formações discursivas.

Assim, é preciso entendermos que as palavras já precisam fazer sentido para que sejam entendidas no processo discursivo. Esse entendimento dos pré-construídos é afetado por um jogo de forças que busca o tempo todo manter discursos já regularizados nas formações discursivas: como silenciá-los com o intuito de fazer com que sejam substituídos por novos sentidos. Para Pêcheux (2015),

haveria assim sempre um jogo de força na memória, sob o choque do acontecimento: - um jogo de força que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como “boa

forma”, estabilização parafrástica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo; – mas também, ao contrário, o jogo de força de uma “desregulação” que vem perturbar a rede dos “implícitos” (PÊCHEUX, 2010, p.53).

Retomamos nosso enunciado: “eu canto pra *São João* e tu pra *Pajé*”. Notamos nesta materialidade discursiva, as marcas do embate de que Pêcheux fala. No enunciado “o seu canto é para *São João* e não para o *Pajé*”, percebemos a tentativa de manutenção do sentido já existente, ou seja, de que dentro da formação discursiva religiosa que atravessa o *Bumba meu boi*, o sentido de religiosidade deve se manter cristão católico tendo nos seus santos de junho a mediação entre Deus e os Homens. Ressaltamos aqui, o que nos diz Orlandi (2013): é pelo sacerdote que fala a voz de Deus.

Assim como o Doutor tomou o lugar do *Pajé* na encenação do auto, como vimos na seção anterior, notamos que é a voz do Santo (*São João*) que tem de fazer essa mediação. No auto, é o Doutor o responsável por curar, ressuscitar, trazer à vida o *Boi* que foi ferido por *Nego Chico*, tendo sua língua retirada para satisfazer a vontade de *Catirina*.

Os próprios sentidos das palavras *Doutor* e *Pajé* foram ao longo dos anos sendo repetidas em forma de paráfrase em contextos histórico-culturais diferentes, ou seja, cada uma dessas vezes se relaciona a diferentes condições de produção que fazem com que cada uma dessas palavras adquira um sentido particular relacionado às condições de produção e às formações discursivas que dominam os sujeitos que as enunciaram.

Dessa forma, concordamos com a afirmação de França (2016) quando o autor explica que “a memória comporta e contempla o seu outro, aquilo que lhe denega, destrói, desvela” (FRANÇA, 2016, p. 8). Para o autor, não se pode ver a memória como um frasco sem um exterior, pois não conseguimos controlar os limites da memória, seu sentido se move constantemente, acompanhando os efeitos do acontecimento novo.

Não temos o intuito de fechar essas discussões acerca do interdiscurso e da memória. Vimos ao longo do texto, que as possibilidades não se esgotam e, assim sendo, nos comprometemos a fazer funcionar ao longo do texto esses dois conceitos de forma mais aprofundada, separando interdiscurso de memória, entendendo que os dois apresentam características distintas.

### 3. CHEGOU - RELIGIOSIDADE, MEMÓRIA E INTERDISCURSO NO BUMBA MEU BOI

Chegou garota vem apreciar  
 Herança de São João vai tomar conta do lugar  
 Quem está com Deus não cai  
 Bota o dedo pra cima quem não deixará jamais.  
 Respeita a força da trincheira  
 Feitiço e feitiçeiros agora vão sumir na poeira.  
 Senhor São João  
 Salve o nosso senhor  
 Deus pai, filho, Jesus  
 Salve Cristo Redentor  
 Nas sombras estou firme e não temo a nada  
 Tu és meu escudo e também minha espada  
 Em Cristo, por Cristo com fé em minha jornada  
 Livrai-me dos traiçoeiros e também das  
 trapalhadas.  
 (Boi de Maracanã)

A ligação da religião com o *Bumba meu boi* remonta os tempos anteriores ao descobrimento do Brasil. Há registros de encenações nos navios que vinham de Portugal para o novo mundo, como descritos nas pesquisas de Carvalho (1995). Apostando no Brasil e ganhando novos elementos, introduzidos por conta do contato com o negro e o índio, o folguedo passou a agregar outras atividades ao seu redor, tais atividades extrapolavam o pano de fundo inicial: o ciclo do gado no Nordeste brasileiro (CASCUDO, 1962). Com isso, o *Bumba meu boi* passou a transitar nas celebrações religiosas de religiões de matriz africana e da pajelança. Outras atividades de comércio começaram a envolver a brincadeira, além da dança e a festa que aumentou ao redor do Boi ao longo dos anos.

Curiosamente, o registro do folguedo se deu no IPHAN na categoria cortejo religioso, denominado de Complexo Cultural Bumba meu boi do Maranhão. Ao redor desta manifestação, que é a maior do estado, culturalmente falando, outras atividades se movimentam e mobilizam pessoas em diversos locais do estado do Maranhão.

Na temporada junina é o período que ocorrem as festividades e, conseqüentemente, as atividades relacionadas ao *Bumba meu boi* e outras brincadeiras como a dança do Lelê, dança do Coco, o Cacuriá, a dança portuguesa e muitas outras manifestações culturais maranhenses. É no início deste mês, que o *boi* e seus brincantes são levados às igrejas católicas e aos terreiros de religiões de matriz

africana (não são todos os bois) para receber a benção ou serem batizados e/ou batizar o *Boi*. Sobre esta relação e este ritual, Ferretti (2016) explica que

Muitos grupos de boi se apresentam em terreiros de Umbanda e de Tambor de Mina. Diversos terreiros oferecem uma festa com bumba-meu-boi para entidades que apreciam esta manifestação e alguns possuem seu próprio boi. É comum nos terreiros haver festa para o batizado e para a morte do boi oferecido à entidade, que são denominados de boi de encantado. Diversos bois são organizados nos terreiros em homenagem a Dom Sebastião, como o Bozinho Incantado. (FERRETTI, 2016, p. 267).

Nestas celebrações, muitas entidades são cultuadas, como o próprio rei Dom Sebastião, também conhecido como Dom Sebastião Xapanã. A *Toada*, enumera muitas entidades, que são chamadas de *reis*, *rainhas* e *princesas*. Ao observar este rito que enumera os “Reis da Encantaria”, o enunciador apresenta a maioria das entidades, tanto das religiões de matriz africana como as entidades indígenas e o Deus do catolicismo (cristianismo), que é o cultuado pelo catolicismo, religião do colonizador do Brasil. Ao fazer isso, percebemos que a memória discursiva retoma na *Toada*: é a do monoteísmo da religião cristã e do aparente politeísmo das outras religiões, embora, estudos apontem para um monoteísmo nas religiões de Matriz africana, tendo um *Deus único*, *Zambi* ou *Olorum*.

Nas igrejas católicas, os Santos são aqueles que ocupam a posição de intermediário entre Deus e os homens, entre o Sujeito e os sujeitos<sup>58</sup>. Pedro, São Marçal e São José, por exemplo, constituem o conjunto dos santos que, presentes no *Bumba meu boi*, agregam um discurso pacificador na relação entre as classes presentes no auto. O *fazendeiro* e o *amo* respondendo pela classe dominante e as outras personagens pela classe operária.

Na *Toada*, os Reis da encantaria, além de notarmos uma divisão em reinos, que dominam os terreiros de religião de matriz africana, há marcas de historicidade que nos remetem a dizeres que ganham significado dentro das condições de produção da formação discursiva religiosa que atravessa o *Bumba meu boi* do Maranhão. O capítulo dois desta tese aborda os *Sotaques* do *Bumba meu boi* do Maranhão, o nosso *corpus* de análise é composto de *Toadas* do *Sotaque de Matraca*.

---

<sup>58</sup> Orlandi (2011, p. 242), o Sujeito com S maiúsculo “é a voz de Deus”, e de quem fala em nome dele, já o s minúsculo é a voz dos outros sujeitos.

As memórias que são retomadas nesse *Sotaque* são silenciadas em outros *Sotaques* ou aparecem neles com alguns deslizamentos de sentido, como no *Sotaque de Orquestra* em que a reverberação de discursos relacionados às religiosidades africana e ameríndia é bem menor. Há elementos que remetem a essas temáticas, mas não com o mesmo nível de atravessamento ideológico como vemos nos outros *Sotaques* e em especial, o de *Matraca*.

Buscando “restabelecer os ‘implícitos’” (PÊCHEUX, 2015, p.46), demonstraremos como funciona esse discurso religioso de matriz africana e ameríndia nas *Toadas de Bumba meu boi*, trabalhando nas opacidades dessa materialidade discursiva, almejando tornar legíveis os dizeres da qual a leitura necessita em face do próprio legível (PÊCHEUX, 2015).

A SD29Maracanã abaixo foi citada por Ferretti (2008), a autora aponta algumas das entidades mais ligadas aos *Bois* e que são recebidas nos terreiros [de Mina e Pajelança] Maranhenses.

SD29Maracanã: *Salve os terreiros;*  
 Que o pai **Oxalá** mandou;  
 Turquia, Casa das Minas;  
 E a Casa de **Nagô**<sup>59</sup>;  
*Viva Deus;*  
*Viva as Rainhas;*  
 E os Reis da Encantaria;  
**Rei Badé**<sup>60</sup>; **Rei Verequete**<sup>61</sup>;  
**O Rei da Alexandria**<sup>62</sup>;  
**Rei Guajá**<sup>63</sup>, **Rei Surrupira**<sup>64</sup>,  
**Rei Dom Luís**<sup>65</sup>, **Rei Dom João**<sup>66</sup>;  
**Rei dos feiticeiros, dos Exus e Rei Leão;**

<sup>59</sup> Casa de Tambor de Mina localizado na cidade de São Luís, Maranhão.

<sup>60</sup> Entidade que representa o filho de Dom Sebastião.

<sup>61</sup> Entidade que, pelo sincretismo religioso, representa São Benedito. Em alguns escritos é chamada de Verequete ou Verequere. Para Ferretti (2006, p.3), “Considerado na Casa de Nagô e nos terreiros de Mina Nagô, como o vodum que abre para a mata e chama as entidades caboclas. Na Mina do Pará e no Terecô de Codó, Verequete é considerado também a entidade que traz os caboclos”.

<sup>62</sup> Segundo Ferretti (1992, p. 56), “em São Luís, Dona Zeca - filha da Anastácia, fundadora do terreiro do Turquia em São Luís (a primeira pessoa na Mina a incorporar o rei da Turquia e a organizadora da linhagem de turco no tambor de Mina), tomamos conhecimento de que no terreiro de Anastácia, o rei da Turquia apresentava-se como Ferrabrás de Alexandria - turco-batizado. Como a associação do rei da Turquia ao Ferrabrás permitia uma melhor compreensão do turco no tambor de Mina.”

<sup>63</sup> Nome de uma tribo indígena do Maranhão, possivelmente, exista uma entidade da linha dos caboclos que atenda por essa alcunha.

<sup>64</sup> Entidade relacionada às matas. O Currupira, que é uma figura do folclore brasileiro é conhecido por habitar as matas ter as pernas para trás para enganar seus perseguidores. Os Surrupiras tem relação com os entidades que habitam as matas.

<sup>65</sup> Entidade da linha dos nobres/gentis.

<sup>66</sup> Entidade da linha dos nobres/gentis.

**Rei Oxóssi<sup>67</sup>, Rei Xangô<sup>68</sup>;**  
**Rei Camundá<sup>69</sup>, Xapanã<sup>70</sup>;**  
**E Barão Rei de Guaré;**  
 Proteja o Boi do Maracanã;  
**Rei da Bandeira<sup>71</sup>, o Rei da Maresia;**  
**Rei de Itabaiana,**  
**Salve o Rei da Bahia.**  
 E os Reis que eu não falei em verso,  
 Falo no meu coração.  
 Salve o **Rei dos Índios;**  
 Salve o **Rei Sebastião.**  
 (Humberto Mendes, 25 anos de toadas do guriatã,  
 Faixa 7, São Luís-MA, 1998, negritos nossos).

Segundo a autora, “como muitos encantados gostam de Boi, vários terreiros maranhenses possuem um boizinho” (FERRETTI, 2008, p. 5), isso demonstra o funcionamento de outros dizeres a partir disso. O sentido de *brincar Bumba meu boi* acaba por ganhar uma resignificação, já que a entidade deixa o mundo espiritual para se divertir na terra e o faz por meio da possessão dos fiéis. Com isso, alguns pedidos são feitos e algumas promessas por parte dos encantados, como proteção e orientação. Para Orlandi (2011, p. 250), “para os que creem, o discurso religioso é uma promessa”, e afetados por esse discurso religioso da proteção e temor é que fiéis e entidades se relacionam. Não só por isso, há o temor por parte daqueles que ingressam na vida espiritual das religiões de Matriz africana, o que não difere do temor de Deus nas formações discursivas religiosas cristãs.

O temor de Deus é algo que faz parte da formação discursiva religiosa, já que para aquelas pessoas que creem existe uma promessa, “já para os que não creem é uma ameaça” (ORLANDI, 2011, p. 250). A relação de temor não fica restrita às religiões cristãs. Os Orixás, Caboclos, Pretos Velhos, etc., podem tanto ajudar como fazer o mal. Existe uma relação de devoção e temor nas religiões de matriz africanas.

Seja na promessa da vida eterna ou no retorno à uma vida terrena com o intuito de evoluir enquanto espírito, o sujeito afetado por uma formação discursiva religiosa vai estar determinado por essa dualidade que envolve o temor e a devoção.

<sup>67</sup> Entidade considerada o chefe dos caboclos. É conhecida como o rei das florestas e da caça.

<sup>68</sup> Entidade conhecida por ser guerreira e dominar os raios e trovões além de expelir fogo pela boca.

<sup>69</sup> Entidade da linha dos nobres, geralmente tem relação com personalidades portuguesas ou estrangeiras.

<sup>70</sup> Entidade que em alguns terreiros é atribuída ao Rei Sebastião. Há alguns médiuns que apontam diferenças entre os dois, como um representar o rei jovem e a outra o rei mais velho. Nessas diferenças há ainda os que chamam uma mesma entidade pelos dois nomes como Rei Sebastião Xapanã.

<sup>71</sup> Entidade da linha dos Caboclos.

Segundo Ferretti (2008),

Entre os encantados mais ligados ao Boi que são recebidos em terreiros maranhenses podem ser citados: 1) os que têm nomes derivados ou relacionados aos dos santos festejados no mês de junho: João da Mata, Pedrinho, Antônio Luís; 2) Rei Sebastião, encantado num touro negro na Praia dos Lençóis e outras entidades ligadas a ele; 3) Légua-Boji, chefe de uma grande família de encantados e apresentado como “vaqueiro” e muitos outros. (FERRETTI, 2008, p. 5).

Nas religiões de Matriz africana, Oxalá pode ser sincretizado no senhor do Bonfim ou Jesus Cristo. Ele é a própria Trindade Divina: Pai, Filho e Espírito. Ele é o Orixá criador, aquele que criou o mundo, a natureza e os homens” (AZEVEDO, 2010, p. 192). É ele o responsável por gerenciar os terreiros (Salve os terreiros/Que o pai Oxalá mandou), “quando invocado na Umbanda, Oxalá emite vibrações que estão relacionadas aos mais elevados poderes espirituais. Justamente por isso ele é invocado praticamente para qualquer tipo de assunto, demanda ou necessidade” (AZEVEDO, 2010, p. 198). Isso corrobora com a noção de reversibilidade apresentada por Orlandi (2011). Para a autora, no discurso religioso, ser representante “é *estar no lugar de*, não é estar no *lugar próprio*” (ORLANDI, 2011, p. 252, grifos da autora).

Oxalá assume o lugar de Deus como condutor das ações, é ele quem manda (Que o pai Oxalá mandou), mas acima dele há um Deus que é reverenciado logo em seguida nos versos. O sincretismo opera discursivamente por um sistema de substituições. Oxalá seria O Senhor do Bonfim ou Jesus, assim como nos outros casos, existe o funcionamento do efeito metafórico que trabalha no sentido de desregularizar ou de promover deslizamentos nos sentidos já existentes.

Indursky (2011), citando enunciados relacionados ao descobrimento, aponta para uma ocorrência semelhante. No caso analisado pela autora, o sentido de “o Brasil foi descoberto” deslizou para “o Brasil foi inventado (INDURSKY, 2011, p. 78). Na nossa ocorrência temos, a partir de posições de sujeito distintas, Oxalá como aquele que faz em nome de um Deus maior, aquele que executa e domina os outros sujeitos. A autora demonstra no seu caso, e no nosso ocorre o mesmo fato: “o processo metafórico deslocou-se de uma posição sujeito para a outra, embora ambas ainda se inscrevam no interior da mesma FD” (INDURSKY, 2011, p. 78). No caso da pesquisadora, o “descobrimento”; no nosso, a do discurso religioso em que temos a condição do sincretismo.

Em nossa pesquisa, os Santos São João, São José, São Pedro e São Marçal são muito referenciados ao longo da temporada dos *Bumba meu boi*. O sincretismo demonstra também, antropologicamente, o hibridismo que constitui as religiões de matriz africana. Contudo, na perspectiva discursiva, notamos o funcionamento do discurso do outro, o efeito do interdiscurso no intradiscurso. O Rei Badé mencionado na SD29Maracanã, nos terreiros de Mina, São João é visto como a entidade Xangô, que é uma divindade Nagô que equivale ao Rei Badé (FERRETTI, 1996). No dia 29 de junho, em alguns terreiros de Mina, são feitas obrigações<sup>72</sup> a São Pedro, que é o santo que é cultuado pelo vodum Badé, nesse dia, nas celebrações alguns participantes entram em transe (FERRETTI, 1996).

Dentro do ritual da obrigação na Mina notamos que o Boi funciona como elemento mediador, temos na formação discursiva religiosa, o funcionamento de duas memórias que constituem na heterogeneidade discursiva, tendo alguns sentidos silenciados e outros postos em circulação. O boi no terreiro, por exemplo, apresenta um duplo atravessamento ideológico: terreiro pode deslizar para o terreiro da Mina ou para os terreiros (os espaços onde o Boi se apresenta). A palavra terreiro, metaforizada, se esvazia e se enche de outros sentidos à medida em que o Boi adentra outros espaços, porque na igreja católica, por exemplo, a reverência é para São Pedro, neste caso, o sentido de Xangô e de Badé são silenciados, são memórias interditadas pela formação discursiva dominante, no caso, na FD religiosa católica.

Algumas das outras entidades que são mencionadas na *Toada* levam em consideração algumas memórias das religiões de matriz africana, como a relação do Boi com a encantaria que ocorre mais por meio do Tambor de Mina. Seguimos com a definição de Cardoso (2015):

A Mina 'Nagô' desde sua fundação no Maranhão realiza seus toques com entidades africanas, nobres europeus e caboclos. A classificação das entidades por nações apresenta-se da seguinte forma: entidades africanas '(Ogum, Olokum, Averequete, Olodô, Akoveré, Xapanã, etc.)' entidades nobres (Dom Luís, Dom Carlos, Rei Sebastião, Rainha Rosa etc) entidades caboclas (João do Leme, Tapindaré, Joãozinho, Morro de Areia, João de Guará, etc.). (CARDOSO, 2015, p. 2).

A divisão entre três categorias de entidade, as africanas, as nobres e caboclas, nos demonstra que a memória que funciona no Bumba meu boi e na Mina,

---

<sup>72</sup> Obrigação no sentido do fazer religioso.

sofre influência de recortes da história. A construção das religiosidades no Bumba meu boi e na formação discursiva religiosa que atravessa tanto o Boi como as religiões envolvidas, não só as de Matriz africana, mas a católica também, é afetada por esses posicionamentos de classe. Na perspectiva discursiva, temos três discursos que afetam a rede discursiva, tanto do Boi, nosso objeto de estudo, como as religiões que fazem parte dessa formação discursiva religiosa: o discurso do negro por meio das entidades de matriz africana, do branco, quando se fala na categoria de entidades nobre e, por fim, a categoria de entidades caboclas. Cardoso (2015), citando Mundicarmo Ferretti, (2000, p. 47), explica que

Os Turcos entraram na Mina no final do século XIX, (antes da abolição da escravidão no Brasil) em terreiros abertos por africanos. Rei da Turquia é talvez o chefe da maior família de entidades caboclas do tambor de Mina e a entidade espiritual mais conhecida fora dos cultos afro-brasileiros. (CARDOSO, 2015, p. 10).

A autora ainda explica que os turcos constituem uma família de Voduns, turcos mauritanos de influência islâmica. São encantados comumente chamados de Mouros, chefiados por João Buralaia” (CARDOSO, 2015, p. 10). Dessa forma, os dizeres que se referem à corte da Turquia referem-se a memórias desses nobres que são ressignificados na Mina e, conseqüentemente, no Bumba meu boi. O sentido de Turquia desliza, embora existe algo que pertence ainda à matriz de sentido dos discursos que se relacionam ao país Turquia e às suas manifestações culturais.

Na *Toada Os Reis da Encantaria*, as palavras “salve” e “viva” são recorrentes, fazendo com que por meio dessa anáfora, observemos o funcionamento da formação discursiva religiosa, que se vale da repetição para regularizar ou não determinados sentidos. Para Setzer (1987, p. 94), “o uso de sintagmas cristalizados como ‘oremos’ para terminar o sermão” ou em nosso caso, “Salve” e “Viva”, para iniciar e terminar a toda, demonstram o funcionamento dessa formação discursiva religiosa mencionada pela autora.

Esses sintagmas cristalizados, mencionados pela autora, nos apresentam outro funcionamento do discurso religioso: a exclusão, já que é pela fé que os sujeitos sustentam enquanto dizer que faz com que eles excluam dizeres e sujeitos por não estarem dominados pela mesma formação discursiva que eles. Isso gera uma interdição, pois não é possível enunciar os nomes das entidades, mesmo que as da classe dos nobres nos cultos das igrejas católicas por conta de serem usadas nos

cultos de religiões de matriz africana. A impossibilidade de circulação dessas memórias impõe um silêncio.

Segundo Orlandi (2007, p. 154), “o silêncio é a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro”, isso nos faz refletir na possibilidade do sentido ser errante, ou seja, “assim como o sentido é errático, o sujeito é itinerante: ele perpassa e é perpassado pela diferença; habita e é habitado por muitos discursos, muitas formações discursivas” (ORLANDI. 2007, p. 154). Estrangulados pela coerção, sujeito e sentido tomam caminhos que não conseguimos determinar. O uso de palavras e expressões que estão diretamente ligadas aos rituais sagrados, demonstra como “o silêncio é um tema cuja história está muito ligada ao sagrado, às religiões.” (ORLANDI, 2007, p. 154).

Retomando a análise, observamos também, o uso da expressão *Rei*, que se relaciona às entidades de matriz africana, palavra que também é atribuída a Deus, Jeová, e a Jesus Cristo, seu filho. Na música católica, *O senhor é Rei*, observamos que existe a mesma repetição:

**O Senhor é Rei, o Senhor é meu pastor e Rei**  
**O Senhor é Rei, o Senhor é meu pastor e Rei**  
 O Senhor está no céu, o Senhor está no mar, na extensão do infinito  
 O senhor está no céu, o Senhor está no mar, na extensão do infinito  
 (aonde ele está?)  
 (Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/musicas-catolicas/o-senhor-e-rei.html>, negritos nossos)

Na letra, é possível perceber o poder exercido pelo Deus onipresente evidenciando a alcunha de rei no passado ser atribuída às pessoas que eram “designadas” por Deus para governar suas nações, como podemos citar o exemplo bíblico de Davi, que reinou por muitos anos sobre a nação de Israel.

Na SD30Maracanã, são citados dois reis ao final da *Toada*, como observamos nos versos: “*Salve o Rei dos Índios; Salve o Rei Sebastião*”. O rei dos índios, é a entidade máxima, cultuada nos ritos da pajelança, representado nos cultos de religião tanto indígenas como em algumas de matriz africana, pelo Pajé. O Rei Sebastião conta a história do Dom Sebastião, rei de Portugal desaparecido em campo de batalha no Marrocos. Segundo a lenda, ele estaria encantado em um touro negro na ilha dos Lençóis, e a este rei, estariam ligadas outras entidades, como a sua filha, a Rainha Iná, que teria um reino. De acordo com a lenda, este reino estaria localizado nas águas profundas onde hoje está edificado o porto do Itaqui, no Maranhão.

As histórias, lendas e causos são narrados em diferentes espaços e tempos por muitas gerações e, devido a esta repetitividade, ganham circulação e efeito de verdade. Orlandi (2012), explica que o anonimato faz com que esse tipo de história circule, e ao se propagar, o dito é repetido de forma exaustiva e ganha uma certa regularidade, como também explica Achard (2015). Nas palavras de Orlandi (2012), o “diz-se-que-diz-se-que”, facilita com que o dizer, em forma de boato transite entre ditos e não ditos, quebrando a imposição do silenciamento e simbolizando de outras formas, produzindo outros sentidos e em outros objetos simbólicos:

O “diz-se-que-diz-se-que”, tira proveito de um duplo movimento do silêncio: censura e anonimato. Sítio de significação censurado, silêncio local, desde que há censura há deslocamento, migração de sentidos para outros objetos simbólicos. Percurso de migração de sentidos, o boato configura um sítio de significação em litígio, existente, mas, ainda não estabelecido: o boato circula no anonimato, de forma geral, publicamente. Em diferentes versões, formas de um dizer indistinto. Realidade presumida que precede o estabelecimento de um dizer bem ancorado na ordem do discurso, derivado de uma relação consistente do real da história com o real da língua. (ORLANDI, 2012, p. 138).

A forma como esses discursos adquirem certa regularidade é impulsionado pelo boato, que faz com que exista mais de uma forma aceita da mesma história e que os sentidos extrapolam o desejo de uma verdade unívoca. Não existe uma verdade única, muito menos uma versão única, mas existem efeitos de sentidos que se aproximam do que se pode chamar de efeito de verdade em torno da história do Rei Sebastião. Todas ligadas tanto com a história oficial como com as histórias populares e conseqüentemente com os discursos que circulam no Bumba meu boi.

Outra questão que ajuda nessa multiplicidade de versões é a forma como os sujeitos fazem circular esses discursos. Sobre isso, a autora elenca duas formas de fazer circular os discursos. São eles:

1. Sobre o fato da argumentação: o sabor de dizer e produzir o efeito de verdadeiro acentua, como percurso da palavra, a habilidade em mantê-la funcionando.
2. O impulso de passá-lo à frente. O sujeito não consegue impedir-se de divulgá-lo expandindo o espectro de sua atuação [...] é esse efeito que sustenta o boato pois se não circula, se extingue. (ORLANDI, 2015, p. 138).

Muitas das memórias discursivas que emergem no discurso que circula no meio do *Bumba meu boi* vem dessa relação de passar à frente, pois, ao circular, o discurso é “incrementado” por novos elementos, outros discursos. Nesse movimento alguns elementos são incorporados, outros apagados, ou seja, alguns sentidos que não eram aceitos passam a ser, e outros são silenciados na cadeia discursiva. Vejamos:

SD30Maracanã: É **Veleiro Grande**  
 Cuidado com a **pedra de Itacolomi**<sup>73</sup>  
 E **Touro Negro anda sobre a maresia**  
 Benzeiro Grande eu sempre canto pra ti  
 Morro branco de areia da praia do Carimã  
 De lá avistei a sereia da Baía de Cumã.  
 (Humberto Mendes, Bumba-boi Maracanã: Belas como todas, faixa 8, 2011, negritos nossos)

Na SD30Maracanã, vemos como as memórias do cristianismo são retomadas e atribuídas ao touro negro, representante de Dom Sebastião, antigo rei de Portugal, que faleceu em batalha na África, em sua forma encantada. Nas religiões de matriz africana, comenta-se que o mesmo teria sido encarnado em um touro negro que anda nas dunas dos Lençóis Maranhenses. Dom Sebastião ou Dom Sebastião Xapanã é visto como se fosse a imagem de Cristo. Na lenda, seu povo, o português, ainda espera seu retorno para salvá-los, enquanto isso, ele continua encantado na forma de um Boi Negro com uma estrela na testa.

A este Touro negro é atribuído “*poderes*” semelhantes aos que Jesus tinha, como o de andar sobre as águas. Uma alusão ao episódio bíblico em que Jesus andou e chamou Pedro a fazer o mesmo, em um gesto claro de teste da fé do apóstolo. Orlandi (2011, p. 251), assevera que “o *milagre* é a confirmação da ilusão da reversibilidade, da passagem de um plano a outro: nele se juntam a interferência divina e a inexplicabilidade da ciência dos homens”. Sendo assim, ao ascender à condição de encantado, Dom Sebastião, consegue sair da condição terrena, plano temporal e chegar ao plano espiritual.

A pedra de Itacolomi é um local sagrado localizado na baía de São Marcos, na beira da praia, na cidade de Alcântara. A pedra exerce uma influência religiosa no local e são feitas celebrações religiosas. O mar nesta região era revoltado ocasionando

---

<sup>73</sup> Lugar sagrado para os praticantes de algumas religiões de matriz africana, o local é usado para fazer oferendas.

naufrágios constantes. A memória discursiva que se apresenta na *Toada* faz clara alusão ao cabo da Boa Esperança, onde muitos dos navios portugueses naufragaram tentando contorná-lo em busca das Índias. O Veleiro Grande e o aviso sobre a Pedra de Itacolumi nos remete a toda uma cadeia discursiva na qual memórias do tempo da navegação portuguesa são repetidas.

O *veleiro* é uma expressão muito usada nas *Toadas* de Bumba meu boi. O morro Branco citado na sequência discursiva representa as dunas e areia por onde passeia o Touro negro que fora encantado, ou seja, Dom Sebastião, vagueia nas dunas que representam o seu reinado, e também fazem alusão ao local de sua morte, no Marrocos.

Estes espaços considerados sagrados são geralmente usados para oferendas, tanto na Pedra de Itacolumi, quanto na praia de Carimã, que fica na zona rural de São Luís, onde acontecem celebrações religiosas de praticantes de religião de matriz africana, candomblé e pajelança. Nesta praia são feitas oferendas para as entidades.

A pedra de Itacolumi está situada próximo à área da Base de lançamentos de foguetes de Alcântara, área de quilombo. Há alguns anos, as famílias foram remanejadas para outros locais e o espaço onde eram feitas as oferendas e ritos religiosos encontra-se em área de acesso restrito das forças armadas. Além do local, onde fica a Pedra de Itacolumi, os antigos cemitérios dos habitantes daquela área quilombola também têm acessos proibidos. A isso, soma-se, a restrição aos tradicionais locais de pesca e subsistência das populações da região.

No governo Sarney, as famílias foram alocadas em glebas, que são pequenos lotes de terra, o que deixou a população bastante prejudicada, já que não se pensou na multiplicação das famílias e outras questões sociais envolvendo as comunidades daquele local.

Por ser uma região banhada pelo mar, algumas memórias que o envolvem são bem recorrentes nas *Toadas* de cunho religioso. Como já mencionamos, palavras como *veleiro*, *banzeiro*, *sereia*, e nomes de praias são carregadas de sentidos (outros), já que dentro da cadeia discursiva religiosa do *Bumba meu boi* elas produzem sentidos que são silenciados para os sujeitos que estão fora da formação discursiva em que os vocábulos são enunciados. Observamos esse funcionamento em “Ê *Veleiro*

*Grandel* Cuidado com a *pedra de Itacolom*<sup>74</sup> E *Touro Negro anda sobre a maresia*”, pois, “falamos com palavras que já têm sentido” (ORLANDI, 2008, p. 47). Contudo, o sentido que é repetido, a memória que essas palavras carregam consigo ao entrar na formação discursiva do *Bumba meu boi*, não são os mesmos que encontramos nos relatos da Carta de Pero Vaz de Caminha, por exemplo. O veleiro não é o mesmo, o touro negro de que lemos em um conto, não é o mesmo também que analisamos nas SDs ao longo das nossas análises.

Segundo Orlandi (2008, p.46), “na análise de discurso, o dizível é definido, para o sujeito, pela relação entre formações discursivas distintas[...] cada formação discursiva define o que pode e deve ser dito a partir de uma posição do sujeito”. Assim, os sentidos que reverberam por meio dos dizeres contidos nas *Toadas* estão ligados a uma rede de repetições que constituem a memória da formação discursiva que afeta o *Bumba meu boi*.

O *veleiro* (primeiro verso) se refere a memória colonial que está na rede discursiva que remete ao reinado do Rei D. João, ao Rei Sebastião e às narrativas que envolvem o período das grandes navegações que foi protagonizado por Portugal. A expressão, metaforizada, produz um efeito da embarcação que carrega consigo não mais a corte real de Portugal, mas a nova corte, a que é representada pelas entidades, D. João, Rei Sebastião, Princesa Ina, dentre outras entidades que estão ligadas às religiões de matriz africana, no nosso caso, a *Mina*.

Esses sentidos outros que circulam no *Bumba meu boi* tem sua possibilidade de formulação propiciada por conta de a memória ser um “espaço móvel de disjunção, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (SHERER; TASCETTO, 2005, p. 121). Nas *Toadas*, alguns sentidos retomam dizeres que são desregularizados, e, em seguida, são estabilizados, assim, por meio desse jogo de forças, conseguimos “restabelecer implícitos, mesmo que não possamos ‘provar ou supor que esse tenha existido em algum lugar como discurso autônomo” (ACHARD, 2015, p. 50).

Amparando-nos no postulado acima, observamos o funcionamento da memória, pois em “Morro branco de areia da praia do Carimã/ De lá avistei a sereia da Baía de Cumã”, produz-se efeito de sentido para quem está ligado à rede de

---

<sup>74</sup> Lugar sagrado para os praticantes de algumas religiões de matriz africana, o local é usado para fazer oferendas.

memórias que é afetada pelo discurso do Bumba meu boi. A praia do Carimã é localizada na zona rural de São Luís, enquanto a baía de Cumã fica localizada no litoral oeste do estado, na baixada maranhense, perto da cidade de Guimarães. Os locais são separados por mais de 200km de distância. Os implícitos restabelecidos pela formação discursiva produzem efeito do funcionamento do religioso, já que existe aí uma ligação religiosa entre os dois locais. Esta relação aparece em outras *Toadas*, como veremos a seguir. Nelas, fala-se da sereia de Cumã e da Menina da Ponta D'areia, além de outras entidades presentes nas religiões de matriz africana.

Vejamos algumas ocorrências:

SD31Maracanã: Eu ouvi a **sereia da baía de Cumã**  
 Convidar sete estrelas pra vim pro Maracanã  
 Eu ouvi a sereia da baía de Cumã  
 Convidar sete estrelas pra vim pro Maracanã  
 (Humberto Mendes, Bumba-boi Maracanã: Lira de ouro, Faixa 7, 2013, negritos nossos)

SD32Maracanã: **Sereia Linda de Cumã**,  
 Não vai esquecer Maracanã  
 Vem ver o meu touro brincar  
 Fazendo poeira no chão  
**Itacolomi**, ainda é teu meu batalhão  
 (Humberto Mendes, Bumba-boi Maracanã: Lira sagrada, Faixa 9, 2013, negritos nossos)

SD33Maracanã:Lá do banco de areia  
 a linda **sereia de Cumã**  
 Não vai esquecer o viveiro do Guriatã  
 Na beira do mar, o guará passeou  
 Salve a **rainha lemanjá**  
 Salve meu **pai Xangô** (Teteco, Bumba-boi Maracanã: Recordação eterna, faixa 6, 2011, negritos nossos).

SD34Maracanã: **Menina da Ponta d'Areia**  
**convida a Sereia de Cumã**  
 A Estrela D'Alva e as sete estrelas  
**Princesa Dina e Touro Negro** pra apreciar Maracanã  
 Estou na frente desse batalhão  
 e o comando quem deu foi o Guriatã (Ribinha, Bumba-boi Maracanã: Recordação eterna, faixa 11, 2011, negritos nossos).

SD35Maracanã: Visitei a **praia do Carimã**  
 e de lá avistei a **baía de Cumã**  
 Banzeiro grande, quebra na areia  
 Molhando o rosto da minha linda sereia (Ribinha, Bumba-boi Maracanã: Recordação eterna, faixa 13, 2011, negritos nossos).

As sereias geralmente são representadas nas lendas e nos rituais de religiões de matriz africana como Iemanjá, a rainha dos mares. Além dela, aparecem nas *Toadas* a princesa Dina, a Menina da Ponta D'areia, e existe ainda uma saudação ao pai Xangô. Todas essas entidades elencadas surgem nas *Toadas* como habitando ou frequentando os locais sagrados desses povos que cultuam as religiões afro.

Não sabemos como essa discursivização começou, mas foi deslocada, houve deslizamentos de sentido, já que, os discursos são impulsionados pelos sujeitos, o que faz com que ganhem projeção e regularidade, pois os discursos não são homogêneos para a Análise do Discurso. Há referências por meio da memória e do interdiscurso que contribuem para que percebamos algumas marcas, visíveis ou não, às quais chamamos de heterogeneidade discursiva (INDURSKY, 2013). Ela pode ser de dois tipos: mostrada ou constitutiva. Esta heterogeneidade surge, nas *Toadas*, por meio de um jogo de forças, que faz com que os discursos circulem, invadam as formações discursivas e assim promovam os deslizamentos de sentido. Achard (2015, p. 16) explica que “a regularização se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido”, ou seja, como os discursos passam a circular livremente e sem controle, o reconhecimento. Em outras palavras, o efeito de verdade surge com a regularização daquilo que é dito repetidas vezes.

O reconhecimento daquilo que é enunciado como “verdade” ocorre pelo jogo de forças explicado assim pelo autor:

Este reconhecimento é da ordem do formal e constitui um jogo de força, este fundador. Não há, com efeito, nenhum meio empírico de se assegurar de que este perfil gráfico ou fônico corresponde efetivamente à repetição do mesmo significante. É preciso admitir que esse jogo de forças simbólico que se exerce no reconhecimento do mesmo e de sua repetição. Por outro lado, uma vez reconhecida essa repetição, é preciso supor que existam procedimentos para estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais. (ACHARD, 2015, p. 16).

Dessa forma, entendemos que essa relação de força é responsável pela produção de novos sentidos. Ao se permitir que novos sentidos sejam aceitos, outros são apagados e/ou silenciados, mas isso não quer dizer que estes sentidos sejam apagados do interdiscurso. Não são. Eles se apagam da memória discursiva das formações discursivas que afetam determinados sujeitos, ficando, assim, disponíveis no interdiscurso e silenciados na cadeia discursiva esburacada da memória.

Quando resgatamos a definição de *Bumba meu boi*, alguns sentidos emergem. O caráter documental e descritivo do folguedo faz com que a história seja narrada e os sujeitos sejam vistos como sujeitos na história. Essa relação temporal fica marcada em toda a cadeia discursiva que rodeia a brincadeira. Se observarmos os elementos que compõem o boi, índias, rajados, caboclos de pena e o boi em si, perceberemos que eles carregam elementos oriundos de um passado recente ou até mesmo, resgatam memórias muito mais antigas.

Uma das formas em que podemos observar essa historicidade são as *Toadas*. Segundo o IPHAN,

As letras das toadas são modos dos Bumbas expressarem sua visão de mundo. As abordagens são diversificadas em termos de conteúdo, versando sobre questões históricas, temas relevantes da atualidade, sentimentos amorosos, lugares ou entidades religiosas. (IPHAN, 2011, p. 173).

As *Toadas* funcionam como um elemento agregador, que liga o passado ao presente, como forma de revista, trazendo sempre elementos, causos, boatos e fofocas, bem como outros elementos como a religiosidade. Na citação, uma referência às religiões de Matriz africana, já que as religiosidades aqui citadas falam de entidades religiosas. Discursivamente, o funcionamento da memória é responsável por esses movimentos do dizer, como os acontecimentos, que, embora nem sempre versem sobre o *Bumba meu boi*, são trazidos para dentro da rede discursiva afetada pelo discurso do *Boi*. Isso “coloca em cena uma negociação entre o choque do acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória” (SHERER; TASCHETTO, 2005, p. 121), que se desdobra na atualização da memória, que não significa que ela mude: a formulação da paráfrase faz com que se tenha o efeito do novo produzido na enunciação, mas os sentidos podem sofrer, ou não, alterações nesse movimento produzido pelo embate das forças que atuam no conjunto das formações discursivas em questão.

### **3.1 O Bumba meu boi, a notícia, a *Toada*: o funcionamento da memória**

Em uma das definições de *Bumba meu boi*, Vieira Filho (1993) mostra este caráter do *Bumba meu boi* como:

auto dramatizado, com uma constante temática conhecida, mas que se enriquece a cada ano de novos elementos, o *Bumba meu boi* tem um elevado poder de comunicação porque funciona, no plano sócio-psicológico, como uma espécie de revista do ano. (VIEIRA FILHO, 1993. p. 3).

O caráter de denúncia em que o boi se constitui funciona como uma forma de resistir, ou seja, ir de encontro com o apagamento da luta de classes. Para Silva Sobrinho (2017, p. 36), para “a ideologia dominante não podem existir lutas, conflitos, porque se difundem ideias e práticas a partir de fraseologias de que vivemos em uma ‘democracia’ e que devemos ‘defendê-la’ e ‘preservá-la’ para o bem de todos”. Embora este seja um dos grandes conflitos que cercam o *Bumba meu boi*, a luta de classes é algo que acaba por produzir efeitos em outras questões, como na religiosa. Em nossas análises, como em nosso caso, as tensões entre a igreja católica e as de matriz africana.

Carvalho (1995), citada por Prado (2007), assevera que o *Bumba meu boi*:

‘Uma expressão de luta interclasse’, como ‘luta de contrários’, refletindo no seu ritual o jogo de forças sociais vigente na realidade. Nesse sentido, é importante resgatar o caráter reivindicatório do boi, enquanto expressão cultural, como uma forma de denúncia e de defesa de direitos não respeitados. (CARVALHO, 1995 *apud* PRADO, 2007, p. 47).

A sequência discursiva SD36Ribamar demonstra o funcionamento dessas memórias sobre o “descobrimento” e a construção tanto social como religiosa da sociedade brasileira e maranhense. Algumas marcas da historicidade e de como esses discursos atravessam os dizeres dos cantadores apontam para o jogo de forças que existe para a estabilização de alguns sentidos, e, conseqüentemente, o apagamento de outros. A disputa por espaços de poder, apontada por Vieira Filho (1993), Carvalho (1995) e Prado (2007), tratada como *luta interclasse*, discursivamente, nos aponta para uma movimentação das possibilidades do dizer.

Para Pêcheux (2002 [1990], p. 53), “um enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, deslocando-se discursivamente de seu sentido para derivar para um outro. É nessa deriva que alguns discursos se mantêm e outros são substituídos, silenciados, apagados da cadeia discursiva, passando a ser disponíveis na exterioridade da formação discursiva que domina aquelas condições de produção. Vejamos:

SD36Ribamar **Quando o homem branco aqui chegou**

Lá na Bahia de São Salvador

**Com a sua expedição ele desembarcou.**

Vindo de Portugal

**a ordem do rei era descobri e colonizar**

**Mas a tribo dos tupis já habitava lá**

**Com seus costumes, cultura e religião**

**Adorava os seus deuses de coração.**

**Com a descoberta, na verdade invasão**

**Índio virou escravo dessa colonização**

**Houve guerra por causa dessa terra**

**Hoje essa luta continua**

Tem conflito todo dia dos sem-terra pela rua

**Movimento** aqui, outra **confusão** ali,

Até a **reserva** indígena eles querem **invadir**

Rapaziada é nosso planeta

A coisa tá preta e ninguém se entende mais

Só se vê maldade prá todo lado

Até quando o índio **dorme**, acorda **queimado**

São donos da terra esse povo varonil

Vamos ter mais respeito pelo índio do Brasil

Ê boi, rapaziada!

(João Chiador, *Bumba meu boi* de Ribamar, Igreja de São José de Ribamar, Faixa 13, 1998, negritos nossos).

A SD36Ribamar narra partes do “descobrimento”, é uma memória autorizada, pois faz parte da História do Brasil contada nos livros didáticos e de certa forma romantizada, atenuando a real situação ocorrida na época. O fato é narrado assim “*Quando o homem branco aqui chegou/ Lá na Bahia de São Salvador/ Com a sua expedição ele desembarcou/ Vindo de Portugal*”. No gesto analítico, “*O homem branco*”, relatado na parte inicial da SD36Ribamar, produz um efeito de sentido de amistosidade, já que a parte que se segue fala que eles, os “homens brancos”, foram em expedição e desembarcaram, oriundos de Portugal. Em seguida, o caráter amigável é apagado, dando lugar a outros efeitos de sentido. Em “*a ordem do rei era descobrir e colonizar*”, um dos efeitos de sentido possível é o da tomada da terra, já que, a palavra “colonizar”, produz, dentre outros efeitos, o de dominação, que é reforçado pela memória da colonização da África, que foi feita de forma violenta e culminou com a escravização e destruição de várias civilizações em várias partes daquele continente.

O caráter de denúncia, constitutivo do *Bumba meu boi*, expõe o Real da História, a luta de classes, bem como seu caráter conflituoso. A parte inicial da SD36Ribamar mostra como o sujeito-cantador narra parte da história do

descobrimto, afetado, inicialmente, pela ideologia dominante, que atua em determinados sentidos e memórias.

O sujeito-cantador, além de expor a dominação, expõe a resistência, que é observada em: “*Mas a tribo dos tupis já habitava lá*”. Este trecho da sequência discursiva produz um efeito de tomada à força, que tem seu efeito atenuado pelas palavras “*descobri e colonizar*”. Nelas podemos entender que o descobrir, apaga o sentido da posse das terras que foram “descobertas<sup>75</sup>”, na expedição. “*Colonizar*”, funciona como o ato final de uma tomada, é o momento em que todos os sentidos daqueles que se encontravam na terra, são silenciados. Em “*Com seus costumes, cultura e religião/ Adorava os seus deuses de coração*” existe uma censura, já que, com a colonização, os costumes, a cultura e a religião daqueles que, naquelas terras habitavam, foram silenciados. Sobre isso, Orlandi (2007, p. 111), explica que “censura e resistência trabalham a mesma região dos sentidos”, ou seja, os sentidos que foram silenciados na sequência discursiva, embora estivesse trabalhando no mesmo lugar, escapam e se materializaram de outras formas, e assim, cultura e religião dos povos indígenas, e, futuramente, dos negros, foram sendo significados de outras formas.

Segundo Orlandi (2008, p.60), “o silêncio serve para pôr em funcionamento o apagamento de sentidos. Ele serve também para produzir a resistência”, ou seja, o discurso colonizador busca impor o seu sentido, aquele que é autorizado, estabilizando sentidos por meio da dominação e da repetição. Com isso temos a inscrição de novas memórias na cadeia discursiva, não sendo mais possível o dizer daquele que é dominado, que busca por outros modos, produzir sentidos frente ao silenciamento que lhe é imposto: “Em uma fala (a do colonizador) já vem o que o outro pode falar e assim conseguimos, mediante a explicitação desses processos de significados, trazer para o jogo da linguagem o ‘silenciado’”(ORLANDI, 2008, p.60-61). Há nesse sentido, a necessidade de observarmos o não dito quando o aquele que coloniza enuncia X ou Y.

Na continuação da SD36Ribamar, o sujeito-cantador utiliza o efeito de denúncia, produzido pela *Toada do Bumba meu boi* e do caráter informacional do *boi* para denunciar as consequências das, antes atenuadas, mas, agora bem punitivas, “*descobri*” e “*colonizar*”: “Com a descoberta, na verdade invasão Índio virou escravo dessa colonização houve guerra por causa dessa terra hoje essa luta continua”.

---

<sup>75</sup> Usaremos o termo entre aspas seguindo Indursky (2011), a autora discute o evento com não sendo exatamente um descobrimento, deslocando o sentido para outros que não sejam os dos colonizadores.

No trecho, a oposição entre as palavras “*descoberta* e *invasão*”, produzem um efeito de denúncia, já que “*invasão*” seria a explicação de “*descoberta*” e em “*Índio virou escravo/ dessa colonização*”, colonização tem seu sentido deslizado para escravização. A história faz com que alguns sentidos sejam possíveis e, outros, apagados e/ou silenciados, mas ao levarmos em consideração as condições de produção, expomos além delas, a história. Vista de forma discursiva, a luta de classes, aquilo que é o motor da história, não a história engessada que pode ser institucional e cronológica, mas aquela que demonstra como os sujeitos são vistos não como sujeitos da história, mas sujeitos na história (PÉCHEUX, 2011).

Na SD36Robamar, o sujeito-cantador assume uma posição de denunciante, e isso ocorre por conta da falha no ritual do assujeitamento, que faz com que os sujeitos possam resistir, e com isso, assumir posições outras, diferentes das impostas pelas classes dominantes.

Podemos ainda observar o funcionamento de uma memória institucional que funciona por meio do que Indursky (2011, p. 75) chama de “regime de repetibilidade”. A autora, abordando também o tema do descobrimento, nos explica que existe uma memória do colonizador e essa constitui um “imaginário sobre a chegada dos portugueses à nova terra, o qual ficou impresso no discurso da ‘descoberta’ do Brasil (INDURSKY 2011, p. 75).

Essa repetibilidade propiciou com que este sentido do “descobrimento” se cristalizasse, passasse a fazer parte da “memória coletiva” (INDURSKY (2011, p. 75) dos brasileiros e brasileiras, o que fez com que ele passasse a ser da ordem do memorável.

Com regularização de alguns sentidos como o de “colonização” e “descoberta”, e o funcionamento do contraditório e do equívoco em sua relação com a materialidade significante e a história (LAGAZZI, p. 2011, p. 322), abre-se a possibilidade de “diferentes modos de a resistência se formular, a equivocidade na linguagem dando movimento aos processos de identificação” (LAGAZZI, p. 2012, p. 136). Essa identificação está presente não só na SD que estamos analisando agora, mas em todos os *Sotaques* que compõem o Bumba meu boi, pois, ele está presente no “pronto meu amo!” do Caboclo Real ao ser chamado pelo Amo da fazenda e na necessidade que este tem em se batizar antes de ir para a guerra (sair a captura de Nego Chico).

É pela regularização de alguns sentidos que ao enunciar não dizem somente aquilo que está presente na língua com o efeito de evidência produzido pela ideologia. Esbarramos, também, na impossibilidade de não se poder dizer tudo ao mesmo tempo e nem de podermos enunciar todos os dizeres. A língua falha por não atender essa necessidade do sujeito, com isso temos a opacidade que abre a possibilidade de outros dizeres a partir daquilo que é dito. Para um melhor entendimento desse funcionamento, observamos o trecho da SD36Ribamar: “Mas a tribo dos tupis já habitava lá/ Com seus costumes, cultura e religião/ Adorava os seus deuses de coração./ Com a descoberta, na verdade *invasão*/ Índio virou *escravo* dessa *colonização*”.

Apontamos para algumas marcas que demonstram o funcionamento do memorável, como o de “colonização”, mas apontamos também para outras memórias que fazem parte da memória institucionalizada, que refletem a história dos índios contada pelos colonizadores. Uma memória que se entrecruza com a presente na Constituição Brasileira a qual garante (ou pelo deveria) a todos o direito de poder exercer livremente sua religião como rege o art. 5º, inciso VI<sup>76</sup>. Contudo, o que era possível para os índios, como *seus costumes, cultura e religião* e seu direito de adoração foi sendo silenciado, suas memórias sendo substituídas e os sentidos de *invasão* intensificando os de *escravo* e *colonização*. Na memória institucional, *invasão* não é um sentido que faz parte das possibilidades do dizer do colonizador, porém, *colonização* faz funcionar outros dizeres que apontam para a construção das religiosidades no *Bumba meu boi*.

Os deslizamentos ocorridos no funcionamento da memória por meio do discurso transversal, aponta para o que a Indursky (2011) chama de *rede de memória*, é por meio desse funcionamento que esta rede de memória “faz ressoar esse sentido e trabalha por trás desse deslizamento, fazendo o sentido primeiro reverberar por trás do novo sentido” (INDURSKY, 2011, p. 80-81). Dessa forma, “descobrimento”, “invasão” e “colonização” movimentam o mesmo sentido de apropriação por meio de força, violência e dominação.

Iniciamos falando de denúncia e da forma como o *Bumba meu boi* funciona como “revista do ano” (VIEIRA FILHO, 1993), pois retoma todos os fatos que

---

<sup>76</sup> Art. 5º, Inciso VI “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias.

ocorreram durante a temporada e retoma em forma de paráfrase nas *Toadas*, indumentárias e no funcionamento do *Bumba-boi* como um todo. Contudo, no fio do discurso, as marcas de historicidade apontam para o funcionamento de dominação que trabalha no discurso presente no auto como um todo e vai se asseverando em suas partes, iniciando no *guarnicê* até a *despedida*.

A disputa por territórios físicos ou discursivos deixam marcas nos dizeres dos sujeitos e estas se materializam nas *Toadas*, nas indumentárias e nas outras formas em que observamos o funcionamento discursivo no *Bumba meu boi* do Maranhão. Os sentidos para a luta deslizam na cadeia discursiva e são, na SD36Ribamar, atribuídos a outra luta por terra, a dos sem-terra. Na sequência discursiva isso é mostrado assim: “Houve guerra por causa dessa terra/ hoje essa luta continua”.

A resistência, ou seja, a luta pela não escravização, pelo não apagamento dos processos de significação, como a cultura e a religião dos índios e, agora, a luta pela terra, que tem seu sentido deslocado para os tempos atuais em que a ameaça à perda de direito à terra dos índios se intensifica cada vez mais. A colonização, hoje, disfarçada com a fantasia de progresso e impulsionada pelo capitalismo selvagem adotado no Brasil, faz com que estas memórias do tempo do descobrimento se movimentem e produzam sentidos que, de forma desapercibida podem parecer antigos, mas que se atualizam nas novas formas o que faz com que os sentidos de “descobrir” e “colonizar” assim como se encham de sentidos, se esvaziem por efeito dessa movimentação na cadeia discursiva.

Em SD36Ribamar, “tem conflito todo dia dos sem-terra pela rua/ Movimento aqui, outra confusão ali/ Até a reserva indígena eles querem invadir”, se nota um trabalho de retomada, o resgate deste discurso que emerge aqui na ordem do repetível. Sobre isso, Indursky (2011, p. 71), mostra que em “torno da memória: se há repetição é porque há retomada/regularização de sentidos que vão constituir uma memória que é social”, ou seja, esta retomada, não só desta luta de classes, em relação à terra, mas também sobre a questão da religião faz com que produzamos um efeito de silenciamento destes sujeitos, impondo-lhes uma nova forma de pensar a terra, uma que foge da ideologia dos primeiros habitantes do Brasil, além de impor sua cultura, que passa a se tornar hegemônica face à cultura do dominado.

Na última parte da SD36Ribamar, alguns sentidos são silenciados, como o conflito pela terra, que existe desde o “descobrimento”. No trecho “Tem conflito todo

dia dos sem-terra pela rua/ *Movimento* aqui, outra *confusão* ali,” notamos que um dos efeitos de sentido produzido é o de criminalização dos movimentos que lutam pela terra. Embora o sujeito-cantor tente denunciar o conflito agrário, seu enunciado é carregado de sentidos dos dominadores e não dos dominados. O discurso capitalista funciona no enunciado, um discurso tão atual, embora a denúncia não seja destes tempos em que vivemos, mas observamos que em “Até a reserva indígena eles querem *invadir*”, resgata o sentido de produção de mais capital, a palavra “até”, estabelece um limite, ou melhor, a antes respeitada fronteira entre o que é indígena (público) e o privado. A reserva se constitui como um espaço reservado aos índios para que se garanta sua existência não só fisiológica, mas de todos os saberes que compõem seus bens materiais e imateriais, como a religião e outros costumes.

Seguindo para o fechamento desta seção, analisamos os últimos versos da SD36Ribamar (Até quando o índio dorme, acorda queimado/ São donos da terra esse povo varonil/ Vamos ter mais respeito pelo índio do Brasil). Eles encerram o caráter denunciatório da *Toada* e, novamente, outra memória é retomada a partir do caso da morte do índio Pataxó, que foi queimado vivo em Brasília (1997). Novamente temos a palavra, “até”, funcionando como um elemento desestabilizador dos sentidos, o que parece ser uma denúncia produz outros efeitos, como o de que se os índios deixarem de lutar por seus espaços e passarem a “aceitar” a colonização citada pela sequência discursiva, seus direitos serão silenciados, ou seja, o índio não é alguém que possa ser visto como tendo direitos. Em “Até quando o índio *dorme*, acorda *queimado*”, o vocábulo *dormir* produz um efeito de desumanização. Dormindo na rua, o índio entra para a marginalidade social e, como consequência, é descartado como lixo, “queimado”, silenciado por uma sociedade que não respeita os costumes de subsistência do índio e, como não proporciona lucro, torna-se descartável para essa nossa sociedade de consumo.

#### 4 CHEGOU - SUJEITOS E A CONSTRUÇÃO DE RELIGIOSIDADES: silenciamento(s) e o funcionamento da dominação ideológica

Cheguei com meu povo numerado  
O dono da festa é São João  
Tem São Pedro e São Marçal  
Faz parte deste festejo  
Na ilha do Maranhão.  
(BOI DE RIBAMAR)

As religiosidades no *Bumba meu boi* entrelaçam-se em um emaranhado que é constituído de identidades, discursos e memórias que vai desde as religiões de matriz africana e pajelança até discursos oriundos da igreja católica apostólica romana. Nesse contexto, ao recuperarmos textos do tempo do “descobrimento”, memórias que emergem e nos indicam a tentativa de apagamento/silenciamento das culturas dos negros e dos índios. Aqui, buscamos identificar como os discursos religiosos presentes nas *Toadas* corroboram para a formação de religiosidades hegemônicas para os grupos de *Bumba meu boi*.

##### 4.1 O estado, a religião e o Bumba meu boi: o efeito de início(?)

A constituição do estado Brasil como conhecemos hoje se deu por um desvio. Almejando chegar às Índias, a frota busca uma rota alternativa para transporte de especiarias e outros produtos de valor. Dessa forma, Cabral e sua esquadra aportaram no Novo Mundo. Até aí nada de novo, contudo, iniciamos a constituição de um conjunto dizeres que narram a proeza dessa chegada. É a constituição de uma nova parte da terra mãe, uma grande conquista para a coroa portuguesa. Caminha (1943) transmite a boa nova ao Rei de Portugal da seguinte forma:

posto que o Capitão-mor desta Vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta Vossa terra nova, que se agora nesta navegação achou, não deixarei de também dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que -- para o bem contar e falar -- o saiba pior que todos fazer!  
(CAMINHA, 1943, p. 1).

O que antes para os portugueses era um achamento, para nós é o chamado “descobrimento”. É o momento em que o Estado começa a se entender para além do Atlântico. O momento em que os habitantes daquela nova terra começam seu

percurso de mudança involuntária de uma comunidade para o Estado que era trazido pelos novos “donos” daqueles territórios.

Era o momento de se transmitir àqueles, considerados pelos colonizadores como sujeitos sem Estado, sem Deus e sem comércio, as novas noções do que se vivia no novo mundo. O amor à natureza, a sua cultura, seus desejos e convivência com as terras e com tudo aquilo que eles vivenciavam estaria sendo alinhado a uma nova forma de se alienar, não existia mais a visão em comunidade. Era o momento de se introduzir na nova terra “conquistada”, ciência, religião e política social.

O amor a Deus pelo qual o poder assegura a submissão do homem medieval, é substituído, nas sociedades capitalistas, pelo amor à pátria, dever do cidadão. Embora se instalem essas diferenças no desenvolvimento da história, tanto o poder religioso como o político se exercem pelo amor e pela crença. Estes são o suporte da autoridade (ORLANDI, 2008, p. 65).

Iniciava-se naquele momento o processo de construção das religiosidades no novo mundo, e não só, mas de todo um novo sistema social baseado na nova forma de civilizar o homem. Muitas foram os atos de violência, não somente física, mas também pela tomada da palavra, o não direito de poder mais ser, dizer, pensar, agir com suas emoções e desejos, pois “há uma violência mais insidiosa e eficaz de se obter submissão: a do silêncio” (ORLANDI, 2008, p. 65).

Tornar o índio cidadão seria entregar algo que ele talvez nunca almejasse: o direito de ser cidadão e nem de ser chamado de algo que ele não se enxerga como tal, a eles deram a alcunha de índio. É por meio dessa relação conturbada que o sujeito índio daquele tempo começa a sentir o poder de sufocamento do Estado (ORLANDI, 2008).

Com o passar do tempo, chegaram mais navios, a exploração da terra, o transporte da madeira cor de brasa de uma árvore majestosa que tanta riqueza produziu aos novos “donos” da terra e que deu origem ao nome da nova terra: Brasil.

Para Borralho (2015, p. 31), com o descobrimento do Brasil, as naus portuguesas que aqui aportaram trouxeram consigo os autos, compostos por padres jesuítas”. Era o início da arte na nova terra, era a chegada das práticas de espetáculos que envolviam a comédia com a apresentação de artistas profissionais (BORRALHO, 2015).

Com as apresentações chegou uma brincadeira, que era entendida como um jogo de contenda chamado de “tourinha” (BORRALHO, 2015). A brincadeira consistia em uma versão jocosa das touradas que se espalharam pela Europa, hoje, podem ser remetidos à Espanha pelos famosos duelos entre um homem e um touro em uma arena até a morte.

No Brasil, a primeira apresentação de um auto ocorreu na noite de dezembro de 1560: na “nau de São Paulo[...], o ‘auto de Natal’” (MOURA, 2000, p. 32). Essa memória demonstra como o Bumba meu boi se iniciou segundo o ciclo natalino, como é produzido em alguns estados (Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco, naquela época). Essa regularidade demonstra como se deu o início da ligação do Boi com a religiosidade.

Cascudo explica que existe uma perda da religiosidade por parte do Bumba meu boi no seu início, quando começa a deixar o ciclo natalino e começa a se movimentar para outro ciclo, o do Carnaval. O Autor comenta que,

Um índice da perda da religiosidade temática seria a época da representação. Pereira da Costa informa eu o BUMBA-MEU-BOI figura no Carnaval [...] sempre o BUMBA-MEU-BOI aparece no mês de dezembro e dura até Dia de Reis, 6 de janeiro (CASCUDO, 2006, p. 470).

Para o autor, o Bumba meu boi não tem ligações com os ritos totêmicos que fazem referência aos antepassados, ele tem origens com as representações religiosas do Touro (CASCUDO, 2006).

Todavia, no auto do Bumba meu boi ainda há a morte do Boi. O sacrifício é quando o Boi vai para o mourão para ser sacrificado em nome de São João. A *Toada* da morte do Boi narra a levada do Boi ao seu lugar de sacrifício sagrado em nome do Santo de Junho. A *Toada* diz: “Te despede Boi/ Que tu vais morrer, / São João determinou/ Nada eu posso fazer. /Que dor no meu coração (Documentário musical Rio do Mirinzá, 2016)”.

#### **4.2 O branco, o negro, o índio e a construção da religiosidade no *Bumba meu boi*: entre o silêncio e a resistência**

A construção dessas religiosidades no *Bumba meu boi* do Maranhão passa pela mestiçagem que se iniciou com o “descobrimento”, do contato inicial do branco

com o índio e a chegada dos negros que foram feitos cativos em África e trazidos aos milhares nos porões dos navios negreiros. A união das três etnias transformou as “Tourinhas” em um auto que carrega elementos das três etnias:

O BUMBA-MEU-BOI é trabalho mestiço, imaginação, malícia congênita do mulato. O português predominante dará a Marujada, o Fandango, o nostálgico, recordador, melodioso, com os ritmos quaternários, impregnados de encanto, a monotonia das solidões atlânticas. O negro está no Congos, Congadas, guerreiro, pomposo, sacudindo as ordens de comendo, contando marchas belicosas, reerguendo do passado o trono das rainhas de Angola, a figura viva de Njinga Mbandi, voluntariosa e cruel (CASCUDO, 2006, p. 470).

Como o trabalho do mestiço, o Bumba meu boi sob a forma discursiva, constitui-se como o lugar em que o discurso do um e do outro se constituem. O Bumba meu boi é a forma material em que a heterogeneidade discursiva marca o entrecruzamento das três etnias. Cascudo (2006) menciona a beleza das roupas e o ritmo melodioso que atravessam algumas *Toadas*, bem como, a forma de narrar os feitos de uma forma melodiosa e que reverberam discursos sobre o “descobrimento”, entrelaçando as memórias dos negros vindos de África e com os negros, o desejo de liberdade, o afrontamento e as suas relações com as suas próprias memórias, como a religiosa.

SD37Maracanã: **Veleiro** grande, é veleiro grande  
Vai de mar acima no balanço da maré  
Me leva pra visitar **a menina**  
**Filha da rainha Dina** e do **Barão rei de Guaré** (Humberto Mendes, Bumba-boi Maracanã: São João meu santo forte, faixa 4, 1999, negritos nossos).

Observamos como funciona esse entrecruzamento de discursos que põe em cena o jogo de forças que se estabelece para a tentativa de desregular discursos que nasceram no auto, com seus mistérios e moralidades, já que o auto se caracteriza como uma peça breve com tema religioso ou profano que era amplamente encenado na Idade Média. Da Idade Média temos a regularidade dos discursos de submissão, o poder da religião e seu entrelaçamento com o político (ORLANDI, 2008).

O *veleiro* remete aos discursos saudosos das conquistas que vinham pelo mar, em nosso *corpus*, temos presente o *lugar de memória*<sup>77</sup>, o dizer que foi repetido por muitas vezes até sua regularização. Contudo, há nesta regularização um espaço de deriva de sentidos, que ocorre por meio do contraditório- equívoco se dá porque o veleiro não carrega mais pessoas como no tempo do descobrimento e o porto não é mais os novos lugares ou as rotas que levavam até as Índias. Apresentemos no texto uma memória que remonta a outras cortes, as cortes dos encantados, das entidades de matriz africana, àqueles a quem os negros cultuavam nas suas respectivas nações. Espalhados e misturados para não poderem comunicar-se entre si, os costumes dos negros cativos (LIMA, 2017) resultou na produção um outro *lugar de memória*, não mais aquela que é institucionalizada, mas a que marca sua resistência ao discurso de dominação e silenciamento.

É pelo efeito metafórico que esses discursos produzem os deslizamentos que propiciam novos efeitos de sentido. A corte que navega nos barcos é composta pelas entidades. Filha da rainha Dina<sup>78</sup>, que é a forma encantada da filha do Dom Sebastião, e do Barão rei de Guaré<sup>79</sup>, também filho de Dom Sebastião. Em seguida discorreremos mais sobre a lenda do Rei Sebastião e como as narrativas sobre este personagem histórico afetam o Boi, principalmente em relação à religiosidade no folguedo.

#### **4.3 A lenda de Dom Sebastião: de Rei cristão ao Touro Negro encantado do Bumba-boi**

Dom Sebastião ou somente Rei Sebastião foi um rei de Portugal, podemos dizer que foi o mais conhecido monarca lusitano. Sua história se apresenta como um “lugar de memória” (INDURSKY, 2011, p. 73). A sua história ainda é hoje contada e

---

<sup>77</sup> Indursky (2011 p. 73), citando Pierre Nora (1984), explica a noção de Lugar de memória que a autora utiliza no seu texto, assim, os Lugares de memória “se apresentam sob a forma de objetos, instrumentos, instituições, documentos, vale dizer, traços vivos, constituídos no entrelaçamento do histórico, cultural e simbólico”.

<sup>78</sup> Rainha Dina, associada a Iansã da linha dos gentis, apresenta sincretismo com Nossa Senhora de Nazaré, o que faz com que receba festa no dia do Círio de Nazaré. Embora o Rei Sebastião não tenha tido filhos em vida, no mundo das entidades, ele tem duas filhas, a

<sup>79</sup> Segundo Júnior; Ferretti (2011, p. 25) algumas entidades são consideradas da linha dos Nobres e gentis, sobre isso os autores explicam que “Os nobres e gentis no Ilê Axé Ogum Sogbô são comandados por “Barão de Guaré” (filho de Rei Sebastião) [...] Percebeu-se que quando os filhos de santo desse terreiro entram em transe com alguma entidade nobre ou gentil, recebem uma bengala de tamanho médio e dançam num porte de supremacia e realeza.

chegou no Brasil trazida por portugueses que aqui desembarcaram. Seus feitos foram sendo propagados, principalmente pelo catolicismo popular<sup>80</sup>. A história de Dom Sebastião é narrada o por Luca (2007):

vulgo 'O Encoberto', nasceu em Lisboa em 20 de janeiro de 1544. Filho póstumo do príncipe D. João III e de Dona Joana, filha do Imperador Carlos V, Dinastia de Avis. Foi o único varão vivo de um conjunto de 10 filhos. Por ser a esperança do reino de português garantir a nacionalidade foi feito rei com 3 anos. Sua regência foi disputada entre sua avó, Dona Catarina e seu Tio Avô o Cardeal Henrique, ligado a Companhia de Jesus. Acabou ficando com Dona Catarina em função de um testamento deixado por D. João (LUCA, 2007, p. 4).

Com o falecimento do seu pai, foi declarado rei aos 3 anos. Foi criado com educação jesuítica por influência de D. Henrique e, posteriormente, foi introduzido nos ensinamentos militares por D. Aleixo de Mendes, que era seu aio na época. Atingindo a idade de 14 anos teve sua maioridade declarada e pode assim assumir a coroa portuguesa (FERNANDES; SUTION, 2011).

Sua relação com a religião e a guerra o fez ser conhecido e, então, “fez-se um rei de características bélicas. Dividia o seu tempo entre a caça, o exercício religioso e a leitura, principalmente referente à história portuguesa.” (LUCA, 2007, p. 4).

A seguir, notamos como algumas memórias que têm regularidade no *Boi* e nas religiões de matriz africana apresentam deslizamentos de sentido, pois nos enunciados que abordam as memórias do Rei Sebastião há alguns desvios da memória oficial. Por exemplo, embora nunca tenha se casado, tentou algumas vezes matrimônios com princesas da Espanha em troca de apoios a suas cruzadas na África, para combater os Mouros no Marrocos. Contudo, nenhuma dessas investidas foi bem sucedida, o que não fez com que o desejo do monarca cessasse. Nas religiões de matriz africana, o Rei Sebastião tem filhos, como a princesa Dina e o Barão de Guaré.

---

<sup>80</sup> Segundo (2013, p. 5), “Os praticantes do catolicismo popular são o conjunto de fiéis que exercem seus cultos à margem da Igreja ou com uma margem de autonomia maior ou menor em relação à instituição. Seus costumes e práticas são de caráter tradicional, sendo transmitidos de uma geração para outra e com eventuais alterações sendo vistas como sacrílegas ou como uma perda de respeito, e seus praticantes se situam, majoritariamente, entre os setores mais pobres e menos escolarizados da população, possuindo, ainda, profunda ressonância no meio rural. Contrastam, assim, com os setores intelectuais da Igreja, que tenderam, historicamente, a ver suas manifestações com um misto de desprezo e desconfiança, reconhecendo-as, contudo, como estratégias válidas e eficazes para a manutenção da fé católica no seio da população”.

Outra memória que se cruza é a do desaparecimento do Rei no campo da Batalha no Marrocos. Como seu corpo nunca foi encontrado, a narrativa do Touro Negro, a forma como ele foi encantado começou a ser repetida tanto no *Boi* como nas religiões de matriz africana.

Segundo Luca (2007, p. 4), ele, o rei, “decidiu organizar a última cruzada quando soube da vitória de Dom. João da Áustria na Batalha de Lepanto, o que lhe causou muito reconhecimento entre os reinos cristãos. Pretendeu lutar na Índia”, porém, suas investidas não prosperaram. Quando finalmente, em 1574, embarcou para a África deixando a pátria lisboeta sem notícias suas causando grande alvoroço. Mais tarde enviou uma carta logo em seguida comunicando que havia transmitido a regência daquele país ao Cardeal D. Henrique. Após muito pedirem por seu retorno, o rei regressou após não conseguir concretizar seus desejos de se engajar em algumas batalhas como as de Ceuta e a de Tanger.

Após buscar apoio de Felipe II, monarca Espanhol, em sua aliança para batalhas no Marrocos, o que não aconteceu, pois não passava pelos planos de Felipe II propor uma cruzada naquele momento. Depois de ouvir aconselhamentos do Bispo de Algarve para que aguardasse o momento oportuno, um conflito na região, o monarca reuniu um exército que era composto de 9.000 soldados mercenários que não nutriam nenhuma relação de amor à pátria lisboeta, somaram-se a eles alguns nobres que eram voluntários, contudo, indisciplinados (LUCA, 2007).

Quando depois de perder uma esquadra numerosa de caravelas e a maioria dos seus soldados por insistir em táticas de guerra que não prosperaram. Na batalha desastrosa de 4 de agosto mais da metade do exército já tinha debandado. Acompanhou-se apenas de uma porção de fidalgos que foram massacrados pelos marroquinos. Foi morto, mas seu corpo nunca fora confirmado (LUCA, 2007, p. 5).

Surgia assim, a lenda de Dom Sebastião, o rei que foi morto em batalha, mas que seu corpo nunca fora encontrado. As histórias populares contam que ele “não teria morrido, mas passado por um processo de encanto, foi atingido por um feitiço feito pelos sarracenos que o teriam vencido não no plano bélico, mas no espiritual (LUCA, 2007, 5).

No *Bumba meu boi*, a história encontrou no Nordeste brasileiro um campo fértil para essas histórias envolvendo o rei, sua morte e sua volta para salvar o povo lusitano, sendo comparado, em Portugal com Salazar, no Nordeste com Antônio Conselheiro na batalha de Canudos. Chegando ao Maranhão, sua história foi contada

no *Boi* e recontada nas celebrações da Mina, que nasceu no Maranhão como religião de matriz africana e se expandiu até o Pará (LUCA, 2007).

No Bumba meu boi, uma *Toada* que fala de um fato que passa por esse encantamento é a *Toada* do Boi de do João Paulo, Lenda do Rei Sebastião. A história é narrada assim:

A lenda do Rei Sebastião na Ilha  
 Envolve mistérios, crendice e assombração  
 Touro negro encantado  
 Sexta santa e lua cheia  
 Depois da meia-noite, no morro de areia ele vagueia  
 Quem tiver coragem  
 De vencer o barbatão  
 Desencanta Lençóis e vai abaixo<sup>81</sup>  
 A ilha do Maranhão (IPHAN, 2011, p. 91)

Em nosso *corpus*, algumas *Toadas* mencionam acontecimentos que giram em torno da morte do Rei Dom Sebastião, seus guerreiros e sua corte, composta pelos últimos fidalgos que morreram em batalha com ele. A SD27Maioba (página 97) que trazemos aqui, demonstra esse funcionamento,

**SD27Maioba: O rei Dom Sebastião não fez por vingança  
 Só queria do seu reinado a proteção**  
 Na ilha da assombração  
 Lá pro Itapera  
 o pelourinho foi pro chão  
**Com seus filhos jogados na prisão  
 Renegados a própria sorte  
 Do calabouço ao boqueirão**  
 Itaquí não foi melhor  
**Por promessa, oferendas e candomblés  
 A serpente concordou  
 Ganhou até palácio das Minas**  
 Entre mirante e chaminés  
 Alcântara assim surgiu  
 Fez o seu castelo nuclear  
 As forças do bem se juntaram  
 Se saíram para passear  
 O touro negro iluminou  
 A serpente estremeceu  
 Dom Sebastião pôs a coroa  
 A base desapareceu.

---

<sup>81</sup> A expressão também é apresentada nas narrativas dos terreiros de Mina como demonstrado por Luca (2007, p. 5), a autora conta que “Dom Sebastião teria se identificado com o areal da praia dos Lençóis que em muito se assemelhava ao local onde teria se encantado, o deserto do Marrocos. Levantou a beira da praia e construiu seu reino no fundo. Passando a anunciar em sua doutrina “Quem desencantar Lençol pões abaixo o Maranhão” trazendo à tona o reino submerso.

(Chagas, Isso é Maioba, faixa 8, Maranhão, 2004, negritos nossos).

A proteção do reino mencionada aqui ocorre por conta da construção do Porto do Itaqui. Em outro estudo, Luca (2014) conta a história narrada por um sujeito entrevistado para sua pesquisa. Nela, o autor narra que o Rei na primeira vez que chegou no terreiro entoava uma cantiga, como é descrita abaixo.

Rei, rei, rei Sebastião  
 Rei, rei, rei Sebastião  
 Quem desencantar Lençol  
 Põe abaixo o Maranhão! (LUCA, 2014, p. 260)

Percebemos tanto na *Toada* do Boi de João Paulo (pagina 133), como em outras ocorrências (SD23Maioba, SD27Maioba, SD29Maioba, etc), Maioba no Bumba meu boi que existe uma referência tanto ao reinado, como aos servos que morreram em combate na batalha de Alcácer Quibir. No terreiro da Mina há uma narrativa que possui traços linguísticos de historicidade que, como já mencionamos, tem traços das histórias do cancionero popular, das lendas que foram difundidas em Portugal e outras narrativas que são repetidas no Maranhão, Pará e alguns outros estados que contam a história do Rei português que habita a ilha dos Lençóis com a sua corte.

Conforme Pêcheux (2015, p. 47), “a repetição é antes de tudo um efeito material que funda comutações, e variações, e assegura – sobretudo ao nível da frase escrita – o espaço de estabilidade de uma vulgata parafrástica produzida por recorrência”. É por meio dessa repetição que os sentidos, há algum tempo e alguns implícitos foram regularizados e se estabilizaram na cadeia discursiva que abriga esses dizeres. Citamos como ocorrência as referências nas *Toadas* ao reino encantado do Rei Sebastião, da sua Filha Dina e do seu filho o Rei Badé (página 26).

Mas como um rei desaparecido se tornou entidade e formou um reino na encantaria? E como todo esse processo nos ajuda no entendimento de uma construção das religiosidades no Bumba meu boi do Maranhão? Nosso objetivo, contemplado neste capítulo é identificar como os discursos religiosos presentes nas *Toadas* corroboram para a formação de religiosidades hegemônicas para os grupos de Bumba-meu-boi. No início desta seção, trouxemos um pouco mais aprofundado a lenda do Rei Sebastião, que entendemos que se configura como um ponto central para nosso gesto analítico, pois ao confrontarmos os postulados de Ferretti (1994) que abordam o tema da divisão entre gentis (nobres europeus), vuduns, orixás e

caboclos<sup>82</sup> e etc., inferimos que não existe essa relação de divisão nos terreiros de Mina com relação à divisão proposta, a mesma existe como uma divisão antropológica para categorizar essas entidades que baixam nos terreiros de Mina.

Sobre essa divisão, apresentamos em contra ponto a fala de Orlandi a fala de Orlandi (2008), p.67). A autora versa sobre o silenciamento e o apagamento da cultura do índio, que são representados nas categorias acima como caboclos, e mesmo assim em uma categoria inferior ao dos gentis (entidades brancas) e vuduns e orixás (entidades negras). Sobre isso a autora comenta que,

a ciência torna o índio observável e compreensível, sua cultura, legível; o indigenismo o torna admissível; a catequese o torna assimilável. Diríamos que a compreensão amansa o conceito índio, a pacificação amansa o índio como corpo e a conversão amansa o índio como espírito, como alma. Essa domesticação representa o processo pelo qual ele deixa de funcionar, com sua identidade, na constituição da consciência nacional. (ORLANDI, 2008, p. 67).

Esse silenciamento é rompido por meio de algumas *Toadas*, dentre elas podemos citar a que se enseja na SD38Maracanã. Nela o sujeito enuncia apresentando memórias envolvendo entidades que seriam indígenas, ou seja, caboclas, em alguns casos, negras como o Preto-velho. Vejamos:

SD38Maracanã: Passei numa **aldeia bonita**  
Eu vi cinco caboclas dizendo: chegou a tua vez  
**A cabocla Lindaura, cabocla Isaura, Cabocla Ita**  
**Jurema, Jandira,**  
este touro é de vocês (Chagas, Isso é Maioba, faixa 8, Maranhão, 2004, negritos nossos).

No *Boi*, na ocasião do batizado, alguns brincantes entram em transe e incorporam, principalmente os caboclos. No documentário, *Rio do Mirinzá*, há o relato de uma brincante do boi que diz estar em transe pela entidade João da Mata, que estaria brincando no Boi não só naquele momento, mas todo ano.

---

<sup>82</sup> Mundicarmo Ferretti, (1994, p. 32), citando Carneiro (1964), explica que “no Tambor de Mina as entidades espirituais de etnias e nacionalidades diversas, que começaram a ser recebidas (em transe) no Brasil, e que têm no terreiro e “na cabeça” dos filhos-de-santo uma posição inferior à dos voduns, orixás (divindades africanas) e gentis (nobres europeus associados na Mina a orixás). Os caboclos do Tambor de Mina, embora sejam apresentados como ligados, de alguma forma, ao índio brasileiro e à vida rural, aparecem, frequentemente, na mitologia como descendentes de nobres e de estrangeiros (como os turcos), característica esta que os afasta dos “caboclos de pena” da Umbanda e do Candomblé, mas os aproxima dos boiadeiros - entidades frequentemente apresentadas em letras de músicas (“pontos”) como nobres, tendo vindo da Hungria, de Angola ou de “Aluanda”.

Para Prandi, (1996, p. 73), “o caboclo (que representa a origem brasileira autêntica, o antepassado indígena) e o preto-velho (símbolo da raiz africana e marca do passado escravista e de uma vida de sofrimentos e purgação de pecados)”, Em nosso *corpus* percebemos que os discursos fazem reverberar memórias que se entrelaçam com a chegada da lenda do Rei Sebastião ao Brasil, pois o mesmo teria sido recebido em terras brasileiras por um Caboclo Velho em terras amazônicas (LUCA, 2007).

Na SD38Maracanã, o vocábulo **aldeia** apresenta um deslizamento de sentido. O terreiro, espaço sagrado onde as entidades são geralmente chamadas para descer e incorporar os filhos de pais de santo, que abrigam entidades que são da linha dos caboclos. O *boi* se insere na memória como oferenda do Amo do boi, aquele que por meio do sincretismo, também oferece o Boi em forma de oferenda para algum santo, como São João, São Pedro, São Marçal e São Sebastião.

As entidades citadas, da linha dos caboclos, são o que Prandi (1996) denomina como linha da direita<sup>83</sup>, que são da linha do bem, em contrapartida, os da esquerda, são as entidades que são sincretizadas com espíritos demoníacos.

As cinco entidades da linha cabocla, a *cabocla Lindaura*, *cabocla Isaura*, *Cabocla Ita*, *Jurema*, *Jandira*, no *Bumba meu boi*, apresentam uma quebra na tentativa de estabilizar os sentidos da religião do conquistador. A imposição de uma religião diversa à dos índios aponta para o funcionamento do discurso religioso cristão atrelado ao discurso capitalista da “descoberta”.

Desde o “descobrimento”; o modo de produção capitalista faz operar a diluição das culturas dos indígenas, trabalhando “há séculos, na unicidade da nossa cultura. Diluem-se as diferenças” (ORLANDI, 2008), ou seja, na formação discursiva religiosa que afeta o *Bumba meu boi*, não há a divisão proposta pela ciência, que também é reverberada no discurso dos antropólogos. O contra discurso que funciona por meio do *Boi* inscreve memórias que buscam lutar contra a estabilização parafrástica (PÊCHEUX, 2015) que é imposta pela ciência em relação tanto aos índios como aos negros, como completa Orlandi (2008, p.67). Nessa relação de resistência

---

<sup>83</sup> Para Prandi (1996, p. 3), “os orixás, sincretizados com os santos católicos, e que ocupam no panteão o posto de chefes de linhas e de falanges, que são reverenciados, mas que pouco ou nada participam do “trabalho” da umbanda, isto é, da intervenção mágica no mundo dos homens para a solução de todos os seus problemas, que é o objetivo primeiro da umbanda enquanto religião ritual. Ainda do lado do “bem” estão o caboclo”.

do índio, “há mais um ‘outro’, de outra história que, como diz o senso comum, ‘entrou pela porta da cozinha’: o negro, no processo de escravidão” (ORLANDI, 2008, p.67).

Porém, mesmo com a projeção do *Bumba meu boi*, o silenciamento tanto do índio como do negro ainda funciona, em uma cadeia discursiva que funciona por meio da exclusão proposta pelo discurso religioso. Nas palavras de Orlandi (2011, p. 250): “se estabelece parâmetros em que se assenta o princípio da exclusão”.

O *Boi* e a *Mina* rompem alguns processos de *silenciamento* (ORLANDI, 2011) operado pelo discurso da conversão. A autora elenca os dois que são: “*primeiro*: esse discurso de conversão, que encena o diálogo, na verdade põe na boca do índio as palavras do branco ou, mais precisamente, as palavras que o branco quer (precisa) ouvir dele (ORLANDI, 2008, p.79). Para a autora, o discurso do índio é manipulado pelo do branco. No *Boi* e na *Mina* esse silenciamento é diluído, pois não há mais o branco falando pelo índio, a entidade que desce, fala por seus antepassados. O *cantador* quando diz a *Toada*, relata essa resistência. O *Boi* passa a ser não mais sacrificado aos deuses de outras mitologias, é a hora dos *caboclos*, são eles que falam pelos índios, ou seja, são os antepassados dos índios falando deles mesmos.

Segundo (ORLANDI, 2008, p.79), “o discurso da conversão é uma ilustração de lições de teologia”. Nesse aspecto, há uma ruptura parcial, pois mesmo com a fala dos *caboclos* e dos *pretos velhos* observamos que tanto no *Boi* como na *Mina* há marcas discursivas que apontam para uma regularidade do discurso religioso que ligam as entidades às lições de teologia que a autora menciona. Há ainda menção a Jesus, a Deus, que é o Deus católico e não o deus dos índios ou dos negros.

Os efeitos desse jogo de forças, que ainda funciona no *Bumba meu boi*, corroboram com a ideia defendida por nós desde o começo desta tese: não há discurso homogêneo, nem mesmo no discurso de resistência. Assim como vimos que existe uma divisão proposta pelos antropólogos, há um entrecruzamento de ideias, tanto nas lendas, dizeres e histórias que se falam do Rei Sebastião como sobre seus desdobramentos no *Boi*, já que a formação discursiva religiosa que atravessa o *Bumba meu boi* não se configura como índia, negra ou branca, mas sim como “um jogo de forças que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ele veicula” (PÊCHEUX, 2015, p. 47). Nesse jogo de forças, para que alguns sentidos se mantenham como estabilização parafrástica eles precisam negociar por meio da integração do acontecimento para em seguida se apoderar dele, ou, simplesmente,

diluí-lo até seu completo apagamento naquela formação discursiva. Vejamos como operam algumas dessas negociações na subseção a seguir.

#### **4.4 Na missa ou no terreiro o meu boi brinca solto ao luar: efeitos de religiosidades no *Bumba meu boi***

Pensamos que não poderíamos nos esquivarmos de interpretar como a ideologia afeta os sujeitos/cantadores, já que é “a ideologia que fornece as evidências pelas quais ‘todo mundo sabe’ [...]. Evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” (PÊCHEUX, 2009, p. 146). Ao nos indagar como estes sujeitos pensam ou por que pensam ou agem ou seguem esta ou outra doutrina religiosa em suas *Toadas*, nos damos conta de que ali, naquelas condições de produção, se faz presente o trabalho da ideologia. Como explica Orlandi (2012, p. 104), “a ideologia não é ocultação, ela é produção de evidências”, e são por essas evidências que conseguimos perceber como, na contradição e no equívoco, o sujeito enuncia, e ao fazê-lo, silencia-se outros sentidos possíveis, que estão apagados pela inscrição do sujeito a uma formação discursiva e não a outra.

Para Orlandi (2012, p. 107), “uma vez interpelado em sujeito, pela ideologia, em um processo simbólico, o indivíduo, agora enquanto sujeito, determina-se pelo modo como, na história, terá sua forma individual(izada) concreta”. Afetado pela ideologia, assujeitado, o sujeito passa, na sua ilusão, no “pequeno teatro teórico” da interpelação a enunciar acreditando ser a fonte daquilo que diz (esquecimento nº1), e a acreditar que, sendo a fonte dos discursos, as coisas só podem ser ditas da forma que ele enuncia (Esquecimento nº2). Assim, no *Bumba meu boi*, os brincantes, o amo e todos que fazem parte do ritual do folguedo, são afetados, passando a promover no interior daquela formação ideológica que atravessa, um jogo de forças que faz com que tenhamos a binaridade religiosa. De um lado, as religiões de matriz africana e indígena, com uma série de rituais que envolvem possessão, transe e conhecimento sobre a terra e os elementos da natureza e suas aplicações tanto na cura como nas celebrações religiosas. Por outro lado, o catolicismo, com seu poder secular impulsionado pelas “grandes descobertas”, colonizações e toda sorte de movimento de aculturação por parte da igreja, que trazia consigo educação, tanto formal como

religiosa, por meio dos processos evangelizadores e da conversão de pagãos, que incluía tanto índios como escravos.

Sobre essa relação em que os aparelhos ideológicos de Estado trabalham para impor a ideologia das classes dominantes, A igreja católica, enquanto afetada por um discurso religioso do colonizador, em nosso *corpus*, busca silenciar outras formas de expressão religiosa tidas como menores, que buscam a todo tempo lutar contra o domínio e aculturação impostos. Sobre isso, Pêcheux (2009, p. 281) explica que “não há dominação sem resistência”, isso talvez explique por que embora seja muito forte o aparato da igreja do colonizador, os sujeitos da classe operária ou das minorias resistem, ou como nos diz Pêcheux, ousam se rebelar contra a dominação imposta. Segundo Magalhães (2017, p. 25), “a classe operária através da ideologia do dominado pode chegar a uma autonomia e se libertar da ideologia dominante, marcando suas diferenças e apresentando a ideologia proletária”, e é isso que temos visto ao longo dos anos no *Bumba meu boi*, uma luta que se trava há décadas contra uma dominação que se estabelece pela via religiosa, e se materializa nas *Toadas* do folguedo como consumação de um processo amplo de interpelação ideológica e consequentemente da dominação das classes operárias pela classe dominante.

Como podemos observar na sequência discursiva a seguir, existe nas *Toadas* marcas desse discurso de supremacia da religião católica sobre as outras de matriz africana e indígena:

SD25Maioba: Tu disse foi por despeito  
 Que eu tenho professor,  
 Só porque te chamei de **curador**,  
 Pra quem entende da arte  
 Eu não canto errado  
 Dou show de cantoria  
 Toda vez que sou chamado  
 Eu não sou ensinado,  
 disse te dou certeza  
 tenho boa memória por força da natureza  
 fala o que tu ouves só depois de conferir  
 dicionário não ficou só pra ti  
**a diferença entre nós, só não vê quem não quer**  
**eu canto pra São João e tu pra Pajé** (CHAGAS et al, 2007, negritos  
 nossos).

Notamos na sequência discursiva, que de um lado há a superioridade de um cantador em meio à disputa de quem canta melhor. Isso ocorre devido à sua religião ser uma e não outra, ou seja, o catolicismo em relação às religiões afro e

indígena. Nos versos da *Toada* “Tu disse foi por despeito/ Que eu tenho professor, /Só porque te chamei de **curador**”, existe um revide à outra *Toada* que fora escrita com o intuito de ofender o outro cantador.

A *Toada* a que nos referimos do Boi da Maioba interpretada por Chagas, como segue:

SD39Maioba:Sei que a Maioba é celeiro de cantador  
 A minha estrela brilha e me faz um vencedor  
 sonha acordado nunca aprende a viver  
 Quando tu não cantas mina canta samba pode crer  
 O teu ponto fraco é remar contra a maré  
 Só canta boi forçado, dominado por pajé  
 Querem ser poetas, mas o povão não dá valor  
 Só deita e rola, humilhando Chiador  
 Comigo é diferente, tu tens de me respeitar  
 Maracanã, **bota ele pra curar.**  
 (Chagas, Um louvor a São Luís, faixa 11, São Luís-MA, 1997,  
 negritos nossos).

Na disputa de cantoria, enquanto Chagas, o cantador, foi ofendido por ter sido chamado de aluno (o que o rebaixaria, já que ocupa a posição de amo do boi, o maior posto na condução dos trabalhos do boi), Humberto foi chamado de curador, em uma referência à sua religião ou sua preferência pela fé nas entidades afro e indígenas. No caso, ser chamado de curador o torna alguém de menor importância, já que, na visão do sujeito enunciador, a religião que dá o poder e representa o ritual do *Bumba meu boi* é a católica com os santos de junho. Além de ficar evidenciado que todas as qualidades do cantador que canta pra São João serem maiores que a do outro que canta para os pajés, podemos ver esse funcionamento em *eu canto pra São João e tu pra Pajé*.

Em “*a diferença entre nós, só não vê quem não quer/ eu canto pra São João e tu pra Pajé*”, materializa a forma hegemônica com que é vista a formação discursiva católica em relação às outras. O efeito de sentido de uma suposta superioridade em relação ao outro cantador se dá pela fé, é ela que produz o efeito de poder, aqui invocado pelo amo do boi da Maioba (Chagas) em relação ao do boi de Maracanã (Humberto). Em “*eu canto pra São João e tu pra Pajé*”, notamos que o efeito de silenciamento promovido pelo *eu* sobre o *tu* se intensifica, ou seja, o valor de quem canta é medido pela fé. A religião do colonizador é melhor que a do

colonizado e faz funcionar a memória do “descobrimento”, do silenciamento e da conversão de índios e negros pelos brancos.

Como nos diz Orlandi (2011, p. 250), “entre as qualidades do espírito está a fé, que é o móvel para a salvação [...] a fé é a possibilidade de mudança”, ou seja, “o homem com fé, tem muito mais poder, mas como a fé é um dom divino, ela não emana do próprio homem, lhe vem de Deus”. É com essa fé no Deus cristão que o sujeito enuncia ser melhor que o outro em cantoria e outras atribuições (organizar e liderar batalhão, além de compor *Toadas*) ligadas às práticas do Bumba meu boi.

Para Lagazzi (2011, p. 313), é preciso haver uma “escuta sobre as relações sociais apresentadas [...] para entender a textualização da diferença no social, no jogo entre a oposição e a contradição”. Nos versos da SD39Maioba, algumas marcas discursivas promovem uma deriva de sentido, pois em “*A minha estrela brilha*” e me faz um “*vencedor/sonha acordado nunca aprende a viver*”. A estrela mencionada pelo primeiro cantador pode reverberar o discurso da estrela que guiou os reis magos ao menino Jesus no deserto, conforme, podemos observar em:

Ao enviá-los a Belém, ele disse: “Vão, procurem cuidadosamente a criancinha e, quando a encontrarem, avisem-me, para que eu também possa ir e lhe prestar homenagem.” Depois de ouvirem o rei, partiram, e observaram que a estrela que tinham visto quando estavam no Oriente ia adiante deles, até que parou sobre o lugar onde estava a criancinha. **Quando viram a estrela, ficaram cheios de alegria.** Ao entrarem na casa, viram a criancinha com Maria, sua mãe, e, prostrando-se, prestaram homenagem à criancinha. Abriram também seus tesouros e lhe deram presentes: ouro, olíbano e mirra (SAGRADA, 1986, p. 1213, grifos meus).

A estrela que é mencionada no texto bíblico é a que levou os reis magos até o menino Jesus e se apresenta como memória bíblica em que os sentidos de *vencedor* e a expressão *ficam cheios de alegria* apresentam relação de paráfrase, visto que a *Toada* faz referência ao texto sagrado. Contudo, o sintagma estrela pode produzir outros efeitos de sentido, já que no *Bumba meu boi*, cantar para a estrela não precisa ser necessariamente a estrela da Bíblia, é um enunciado possível, mas não o único. Como exemplos temos a *estrela do oriente* que é mencionada em algumas *Toadas do Boi de Maracanã*. As *Toadas* dizem:

SD40Maracanã: **Estrela do oriente** vens pra cá,  
vens ouvir minhas toadas e ver o meu boi brincar,  
vou te oferecer o meu batalhão  
Clareia minha memória

E me dá inspiração (Humberto Mendes, Bumba-boi Maracanã: Luz de São João, faixa 5, 2000, negritos nossos).

SD41Maracanã: **Estrela teu clarão é um poder,**  
 Vem do sul e do norte iluminar o meu saber  
 Meu batalhão querido te satisfaz  
 Vem pra ficar e não volta nunca mais  
 (Teteco, Bumba-boi Maracanã: Desejo de São João, faixa 5, 2001, negritos nossos).

Nas duas ocorrências (SD40Maracanã e SD41Maracanã), a estrela pode ser a mesma que o cantador Chagas menciona na SD39Maioba, como pode reverberar outras memórias, pois, nas religiões de matriz africana, a estrela se refere aos povos do Oriente, a linha Cigana<sup>84</sup> de algumas religiões de matriz africana.

Ao lermos: “Sei que a Maioba é celeiro de cantador/ *A minha estrela brilha e me faz um vencedor*”, percebemos que o brilho a que se refere o cantador produz o efeito da pessoa que tem fé em Deus. É pela fé que os cristãos alcançam as dádivas mesmo sem merecê-las como diz o livro bíblico de Hebreus 11:1. O versículo trata da fé como “a expectativa certa de coisas esperadas” (SAGRADA, 1986, p. 1502). Existe uma metaforização de sentidos nas três *Toadas*. Os sentidos de estrela que faz menção ao texto bíblico fazendo referência à estrela que guiou os reis magos até Jesus reverbera no discurso da SD39Maioba, pois segundo Orlandi (2011, p. 250): “a fé é um dom divino, ela não emana do próprio homem, lhe vem de Deus”. Desta forma, a estrela que faz menção à formação discursiva religiosa cristã é essa que dá poder e inspiração para o cantador. Por outro lado, a estrela a que se referem os cantadores das *Toadas* do Boi de Maracanã, Humberto e Teteco, fazem reverberar outras memórias, já que a estrela de quem eles falam é a Estrela do Oriente.

Para Bairrão (2019, p. 2016), “na umbanda, os ciganos também são compreendidos como a primeira e mais popular categoria de espíritos da ‘linha do Oriente’, ou seja, espera-se deles orientação”. E é a essa orientação que os cantadores fazem referência, são os seus guias que produzem essa inspiração, ela vem por meio de transe ou de orientações feitas por sacerdotes das religiões de matriz africanas nas sessões nos terreiros de Mina e Umbanda. Esses dizeres emergem nos

---

<sup>84</sup> Segundo Bairrão (2019, p. 2016) “Como no caso das demais categorias espirituais, com base na elaboração de uma memória social relativa ao povo cigano, a umbanda incorpora e usa essa categoria como parte do seu repertório dramático e conceitual. Parece, no entanto, haver uma diferença drástica entre o modo como esses grupos étnicos e sociais se integram como memória atual de ancestrais e o modo como os aspectos simbólicos associados aos ciganos surgem no culto.

dizeres do sujeito quando enuncia na SD39Maioba que o outro cantador “*sonha acordado* nunca aprende a viver/ Quando tu não cantas mina canta samba pode crer”.

O sonho demonstra estar ligado ao inconsciente. Nas religiões de matriz africana o sonho é o momento em que coisas podem ser reveladas, embora essa memória dos sonhos possa ser notada no texto bíblico quando o anjo apareceu a José<sup>85</sup> em sonho para lhe anunciar que o filho que Maria esperava havia sido gerado pelo Espírito Santo, seria então o Filho de Deus. Contudo, em nosso contexto do *Bumba meu boi*, ao enunciar “*sonha acordado* nunca aprende a viver”, o enunciado de Chagas, na SD39Maioba, produz um efeito de que a *Toada* não seria do cantador Humberto, pois, em estado de transe, era alguma entidade que falava por ele, razão pela qual, com a fé que Deus lhe conferiu rebaixa o outro cantador. Temos aí a reprodução do discurso de dominação que vem desde o descobrimento, desde a primeira missa que foi celebrada no Brasil e que por meio de pinturas e dos textos históricos da época como a carta de Pero Vaz de Caminha, relatam o estado de inocência dos índios. O relato é narrado por Pero Vaz de Caminha dessa forma:

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências. E portanto se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. (CAMINHA, p. 15, 1943).

O discurso da SD39Maioba produz na enunciação sob efeito do novo, o já dito, retomado em forma de paráfrase: o discurso da dominação que é mencionado na carta de Caminha. O discurso religioso assume a dominância do sentido, com um funcionamento do discurso de dominação que se refere ao descobrimento fazendo ressoar dizeres que segundo Indursky (2011, p.75), “estabelecem-se como um *lugar de memória*”, que em nosso caso, reverberam nas letras das *Toadas* dos grupos de *Bumba meu boi*, como na SD39Maioba.

Esse processo de aculturação de dominação por meio da fé é mencionado também na carta, como no trecho abaixo que diz:

E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como

---

<sup>85</sup> Mateus 1:18–19

a homens bons. E o Ele nos para aqui trazer creio que não foi sem causa. E, portanto, Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim! (DE CAMINHA, p. 15, 1943).

A discursivização do índio como alguém sem alma é notado no enunciado de Caminha (p. 15, 1943): “uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. E o Ele nos para aqui trazer creio que não foi sem causa”. Desta forma, o índio era visto como um corpo, pelo menos havia semelhante com os conquistadores, poderiam ser criaturas semelhantes àquelas que são de Deus, os cristãos, a quem o relato revela que podem ser facilmente convertidos à fé cristã católica.

Podemos nos remeter aqui ao conceito de Indursky (2011, p. 75, grifos da autora): o de “*regime de repetibilidade*”. A partir desse conceito é possível observarmos como os dizeres do “descobrimento” ainda sejam retomados nos dizeres dos cantadores nas *Toadas* e outras atividades relacionadas ao *Bumba meu boi*. O auto do Vicentino, como mencionamos no capítulo 2, não é mais o que rege as apresentações do *Bumba meu boi*, mas a sua matriz de sentido, sua constituição de *auto* torna possível que a nova roupagem com que se representa o *Bumba meu boi* no Maranhão torne possível esse funcionamento do discurso religioso por meio do discurso pedagógico, a conversão pelo temor a Deus e introduzida nas comunidades indígenas por meio dos ensinamentos dos Jesuítas.

Por efeito de disputa pela manutenção de um discurso religioso do colonizador, observamos que na SD39Maioba há uma regularidade que produz um efeito de manutenção dos discursos produzidos no “descobrimento” relatados pela história oficial. Em “O teu ponto fraco é *remar contra a maré/ Só canta boi forçado, dominado por pajé*”, percebemos que os sentidos de “*remar contra a maré*”, intensificam os sentidos de manutenção do discurso dominante, ao passo que “*Só canta boi forçado, dominado por pajé*”, produz o efeito de não autoria, pois o cantador não estaria cantando por suas próprias forças, estaria sendo influenciado por alguma entidade.

Essa visada discursiva aponta para o que Orlandi (2011, p. 250) nos fala em: “o homem com fé, tem muito mais poder”. Mas que fé? A fé em Deus, o criador de todas as coisas, na formação discursiva religiosa do colonizador é que deve ser aceita. Chagas canta pra São João, um intermediário dos fiéis, para se chegar a Deus. Já

Humberto, atoado<sup>86</sup> por uma entidade não estaria com o poder de Deus, pois a fé das religiões de Matriz africana não é tida como uma fé aceita por não serem originadas do mesmo Deus que o do discurso do dominador.

Em um tom de rebaixamento por opressão e por força divina, temos aqui o enunciado daquele que crê em uma fé cristã e do que não crê nesta fé: “a minha estrela brilha e me faz *um vencedor* [...] Comigo é diferente, tu tens de me *respeitar*”. Para o primeiro, as promessas de prosperidade e de bons caminhos, para o segundo, a ameaça da punição não neste mundo, mas para a eternidade: “só canta boi forçado, dominado por pajé”, porque os orixás que o outro cantador cultua são contrários a fé cristã<sup>87</sup>. Nessa dupla relação religiosa que temos a promessa feita por Deus, que surge a autoridade de um sobre o outro, do que tem fé nas coisas do Deus cristão, aquele que criou tudo e ninguém tem autoridade sobre Ele, e quem o representa.

Ainda segundo a autora:

A fé é um dos parâmetros em que se assenta o princípio da exclusão. E o espaço em que se dá a exclusão é a Igreja: os que pertencem a ela (os que acreditam) e os que não pertencem (não acreditam). É a Igreja que atribui os sacramentos, é ela que tem a palavra da revelação, a leitura correta do texto sagrado, etc. (ORLANDI, 2011, p. 250).

É nesta autoridade do texto sagrado que o sujeito enuncia falando da posição que fala, respaldado na fé em São João, São Pedro e São Marçal, Santos da igreja católica que são representantes da fé em Deus e seu filho Jesus.

O status de inferior aparece também em outras *Toadas*, como veremos na SD seguinte. Nela, o sujeito enuncia novamente que ser curador ou ter fé nos Pajés é algo digno de rebaixamento, não só no plano material, que é a cantoria e do seu boi; como no plano espiritual, já que os pajés estão abaixo da figura do Deus todo poderoso da igreja. Vejamos:

SD39Maioba: Sei que a Maioba é celeiro de cantador  
A minha estrela brilha e me faz um vencedor  
Quem sonha acordado nunca aprende a viver  
Quando **tu não cantas Mina canta, samba pode crer**  
**O teu ponto fraco é remar contra a maré**  
**Só canta boi forçado, dominado por pajé**

<sup>86</sup> Estar em transe e dominado por uma entidade.

<sup>87</sup> Eclesiastes 9: 5, 10 explica que os mortos estão inconscientes e que não tem sabedoria na sepultura. O relato de Mateus 4:10 diz que o serviço sagrado só deve ser feito a Jeová. Por isso, condenável aos olhos de Deus. Por fim, 1 Coríntios 6:9 explica que feiticeiros não herdarão os reinos dos céus.

Querem ser poetas, mas o povão não dá valor  
 Só deita e rola, humilhando Chiador <sup>88</sup>  
 Comigo é diferente, tu tens de me respeitar

**Maracanã, bota ele pra curar.**

(Chagas, Um louvor a São Luís, faixa 11, São Luís-MA, 1997, negritos nossos).

No recorte da *Toada* percebemos que os sujeitos são os mesmos, Chagas e Humberto, e ambos utilizam da fé para falar de sua superioridade na cantoria. Em “Quando *tu não cantas Mina canta, samba pode crer*”, observamos o efeito de sentido do rebaixamento. Por enunciar que o outro cantador cantar Mina, ou melhor, ladainhas do Tambor de Mina, que é uma religião de Matriz africana, semelhante ao candomblé. Além de falar da Mina como algo menor, emerge uma memória marginal atribuída ao samba, que era visto há alguns anos como música de negros e, conseqüentemente, inferior por ter suas origens nas culturas populares africanas. Esta relação de inferioridade coloca o samba abaixo da *Toada* de *Bumba meu boi*, mostrando o nível profano que apresenta as *Toadas* cantadas por Humberto.

Já no verso “Quando *tu não cantas Mina canta, samba pode crer*”, o advérbio de negação “não” recebe a atribuição de fazer a alternância entre os estilos ladainha de Mina e samba. A partir do “não”, podemos perceber que o ato de não professar a fé cristã e não cantar boi para São João ou outro santo da igreja católica, faz com que exista um gradual rebaixamento do sujeito cantador.

Na *Toada* ainda se observa por meio do discurso transversal, uma possível substituição em “*O teu ponto fraco é remar contra a maré*”, que poderia ser: “*O teu pecado fraco é ter outra fé*”. Partindo-se do pressuposto de que todo dizer silencia outro, ou seja, para enunciar que seria errado não seguir a religião católica e/ou não cantar para São João, outros enunciados são silenciados como “a minha virtude é minha fé, é nesta direção que sigo, ou minha fé me faz forte, é nela que confio, etc”. A possibilidade não se esgota com as apresentadas, já que por meio do esquecimento nº 2, afetado por uma formação discursiva, o sujeito só pode dizer aquilo que faz parte das possibilidades disponíveis na matriz de sentido daquela determinada formação discursiva, sendo apagadas quaisquer outras possibilidades de dizer.

Outro ponto de deriva dos sentidos observados está no verso “*Só canta boi forçado, dominado por pajé*”. Nele a memória da possessão nos cultos de matriz

---

<sup>88</sup> Cantor ou cantador do boi de São José de Ribamar por mais de 30 anos, faleceu ano passado tendo dedicado mais de 60 anos às manifestações culturais do Maranhão.

africana e indígena surge como demarcador da separação dos rituais. Enquanto o sujeito cantador que enuncia em nome da igreja católica é guiado pela fé em um Deus único e salvador, o outro é dominado por uma entidade das religiões de matriz africana ou indígena, que por meio do *Pajé*, faz a incorporação, fazendo com que, possuído, o cantador diga ou cante movido por uma fé pagã.

No verso anterior, na SD39Maioba, o enunciador diz “o *teu ponto fraco é remar contra a maré*”. Aqui podemos notar que o “remar contra a maré” é ir de encontro com as tradições e os ensinamentos da fé cristã, já que quem canta para os santos de junho, o faz como se fosse para o Deus todo poderoso. Quando se canta para os santos, se faz como um gesto de devoção, algo semelhante a uma oração. Segundo Orlandi, uma das formas de se falar com Deus:

Há fórmulas para se falar com Deus, mesmo quando se caracteriza essa relação de fala pela familiaridade, pela informalidade. Isso porque, quando se fala com Deus, se o faz por orações ou por expressões mais ou menos cristalizadas (como: Ó meu Deus! Faça com que...). (ORLANDI, 2011, p. 247).

A autoridade de fazer coisas em nome de Deus é alimentada pela fé, já que, segundo (ORLANDI, 2011, p. 250), “entre as qualidades do espírito está a fé, que é o móvel para a salvação”. Assim, é pela fé nos representantes de Deus, Jesus e os santos de junho que as ações são processadas, ou melhor, as obras de Deus são desenvolvidas. A autora ainda completa dizendo que “o homem com fé, tem muito mais poder, mas como a fé é um dom divino, ela não emana do próprio homem, lhe vem de Deus” (ORLANDI, 2011, p. 250). Isso corrobora a afirmação e demonstra que a fé, aqui a no Deus todo poderoso, se constitui como um mecanismo de exclusão, ou seja, quem acredita e professa essa fé, é salvo, os que não, são condenados, quer seja ao tártaro, ou para o inferno, que é descrito em algumas passagens da bíblia como *Hades* ou *Seol* no novo e no antigo testamento, respectivamente. A *estrela* divina que se opõe à *Mina* na relação discursiva entre os discursos que mantém o jogo de força que tentam dominar a matriz do sentido na formação discursiva religiosa que afeta o *Bumba meu boi*. Os sentidos da *estrela* do filho de Deus, para o sujeito, prevalecem sobre a *estrela* do oriente que é a que guia as entidades que descem nos terreiros da religião da *Mina* em São Luís.

Ao final da sequência discursiva, nos versos “comigo é diferente, *tu tens de me respeitar/ Maracanã, bota ele pra curar*”, o cantador demonstra que existe uma

superioridade, e a exerce enunciando que o outro cantador tem de respeitá-lo, em seguida ao dizer para a agremiação do Maracanã colocá-lo para exercer a profissão de curandeiro. Fica evidente que, sendo representante daquela fé contrária à fé cristã, não serve para ser cantador. Nesta parte da sequência discursiva podemos recuperar outros sentidos: ao dizer que o outro cantador tem de respeitá-lo, podemos substituir o outro verso por “coloquem-no para fazer outra coisa, menos cantar” ou “vá fazer suas coisas de religião de pretos ou de índios”, isso só para enumerar alguns dos efeitos de sentido possíveis.

O respeito aqui evocado é visto com um tom de autoridade, já que o sujeito, em tom imperativo “tu tens”, “bota ele”, silencia o outro, mandando-o fazer suas atividades religiosas, que para ele não tem importância. O discurso religioso que atua na fala do sujeito que age com autoridade se alinha com o posicionamento de Orlandi (2011, p. 42-43), que caracteriza o discurso religioso como “*aquele em que fala a voz de Deus*: a voz do padre – ou do pregador, ou, em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus”. Com autoridade que lhe foi investida pelos santos de junho, São João, São Pedro e São Marçal, o sujeito enunciativo atua como aquele que fala em nome de Deus, como se fosse aquele que poderia calar os demônios e purificar pessoas e lugares. Efeitos de sentidos produzidos pelo tom de ordem, expresso pelo verbo no imperativo “bota” em “Maracanã, bota ele pra curar”. Dessa forma, retira-o da condição de cantador do grupo e coloca-o na condição de curandeiro, de pajé, longe das atividades do *Bumba meu boi*. Com isso, os sentidos de pacificação pela exclusão funcionam pelo discurso religioso, pois é sob o autoritarismo que há a pacificação do homem branco. Dessa forma, para a formação discursiva dominante, “pacificar é produzir o apagamento da cultura indígena, anular qualquer forma de resistência; e a imagem que se tem do índio é a daquele que ‘deve’ submeter-se ao branco, que ‘deve’ reconhecer a autoridade do branco (ORLANDI, 2008, p. 77).

## 5 URRO - LETRA, MÚSICA E IMAGEM: o sentido no entremeio da materialidade significativa

Touro da Maioba urrou  
 Levantou quebrando tudo  
 Ele é o dono da multidão  
 Deu um tombo na tenda do cantor que é curador  
 Segredo virou bagunça espalhado pelo chão  
 Depois correu atoadado<sup>89</sup> se jogou na maré  
 Banzeiro te enganou na passagem do garapé  
 Eu arrasei foi com Iguaíba  
 O medalhão caiu me pedindo perdão  
 No asilo do Oiteiro  
 foi grande a confusão  
 O urro que meu boi deu  
 acabou com um boi grandalhão  
 (BOI DA MAIOBA)

Quando trouxemos, no início deste percurso analítico, o capítulo *DO BOI ANIMAL AO BOI BRINQUEDO: origens do Bumba meu boi* para a discussão, propomos uma caminhada que contemplasse não só os aspectos gerais do *Boi*, mas trazendo parte da história (necessária para restabelecer as condições de produção) e deslizando conceitos ou entendimentos para o campo da Análise de Discurso de linha francesa. Deslocamos noções como a de *Sotaque* e de *Bumba meu boi* para um aspecto discursivo e nos propomos analisar no âmbito geral desta tese como relações, incorporações e conflitos constroem, discursivamente, religiosidades nos grupos de *Bumba meu boi* do Maranhão no *Sotaque de Matraca (Ilha)*.

No segundo capítulo, trouxemos como objetivo específico *analisar os discursos das Toadas (nos últimos 40 anos) de Bumba-meu-boi, Sotaque da Ilha (Matraca), observando como os discursos constroem relações entre diversas religiões, como o Catolicismo, a Mina e a Pajelança*. Apresentamos os *Sotaques*, suas características, demonstramos como o *boi*, enquanto *folgado* está organizado: “guarnicê, chegou, lá vai, o urro e despedida”. Seguiremos, inicialmente, tratando dos momentos antes das apresentações do *auto* focando na religiosidade e seus efeitos de sentido, trazendo recortes do envolvimento do *Boi* com os *Santos* de junho e a *encantaria*. Iniciamos por “Senhor São João me proteja: o Boi, da benção ao guarnicê”, e finalizamos com “Guarnicê[u], chegou, lá foi: do Urro à despedida (nosso boi vai morrer)”.

---

<sup>89</sup> Pessoa em transe. Alguém que está sob influência de entidade.

### 5.1 “Senhor São João me proteja”: o *Boi*, da benção ao guarnicê

Retomamos a discussão acerca do *Bumba meu boi do Maranhão*, indo um pouco mais a fundo nas suas produções simbólicas para além da letra da música e sua musicalidade. Como já discutimos anteriormente, existe uma ligação do *boi* com a religião, quer seja a religião católica ou as de matriz africana. Esta relação é estabelecida pelos

brincantes de Bumba-meu-boi' que associam diversão, fé e devoção num ritual alegre, homenageando São João, o seu santo padroeiro. No Bumba-meu-boi do Maranhão festa e religião são indissociáveis e é com seriedade que se brinca para São João. (IPHAN, 2011, p. 11).

Por conta disso, *brinca-se boi* em ritmo de festa, mas não se esquece a devoção aos santos de junho.

Na organização do *Bumba meu boi* para as apresentações, a religiosidade fica marcada nas letras, que são melódicas e seguem as partes do auto. Por conta de uma série de fatores, o *Bumba meu boi* hoje, segue uma organização que dá conta de se encaixar em diversas programações que se iniciam no final da tarde e se estendem, muitas vezes, até o dia seguinte, com as apresentações indo noite adentro.

Com uma agenda previamente definida, o *Boi* brinquedo sai nos arraiais para se apresentar. Essas apresentações estão estruturadas em cinco partes principais, e, às vezes, incluem o auto dramatizado. Estas partes são: Guarnicer, Lá vai, Chegou Urro e Despedida. O guarnecer é o reunir da brincadeira, é quando o amo faz a chamada para que os brincantes se organizem para a entrada no terreiro; o Lá vai corresponde ao movimento do boi para o local da apresentação e o Chegou, corresponde ao momento em que o boi entrou no terreiro para fazer as evoluções. Algumas *Toadas* são cantadas, mais ou menos 3 ou 4, envolvendo temas diversos; o Urro é composto por *Toadas* que falam de forma ufanista sobre a ressurreição do boi, ou a sua cura, e, por fim, a Despedida, que enseja o encerramento da apresentação, quando o amo entoa *Toadas* em homenagem à dona da casa, ou a uma pretendente, sempre feita com tom romântico.

Entre estas partes ainda podemos ter a encenação do *Auto* e as *Toadas de Pique*, que são entoadas em tom de desafio, embolada, para *amos* de outros *bois*, sempre com tom provocador e desafiador. Estas *Toadas* geralmente são respondidas no mesmo ano ou em anos seguintes.

Nesse contexto, quer seja na apresentação do *auto*, completo ou da forma resumida de apresentação, a religiosidade é muito presente, afinal, o *boi* brinca para os Santos de junho, para a plateia e brincam também para o deleite de seus participantes. Para Ferretti (1996),

o boi é de São João, mas nos terreiros de Tambor de Mina, São João corresponde a Xangô, divindade Nagô equivalente a Badé Queviossô, vodum que abre todos os terreiros de Tambor de Mina no Maranhão, cuja festa de obrigação, na Casa das Minas Jeje, é realizada no dia de São Pedro, santo de adoração daquele vodum. (FERRETTI, 1996, p. 124).

Para o autor, existe uma equivalência dos santos católicos com os reis da encantaria. Essa relação produz efeitos de sentido, existe um atravessamento histórico e simbólico que faz com que possamos resgatar sentidos outro a partir destas relações de sincretismo religioso.

Entendendo a necessidade de se pensar não só nas análises das letras e na musicalidade que envolvem o *Bumba meu boi* no seu tripé “arte-festa-religião” (IPHAN, 2011), é que propomos *analisar como os efeitos de sentido se constituem a partir das diversas materialidades significantes (texto, áudio, e performance audiovisual), nas Toadas de Bumba meu boi, Sotaque de Matraca (Ilha)*, que serão organizadas por meio de recorte de *frames*<sup>90</sup>. Com essa junção, podemos notar como funciona a relação dos sujeitos com a história e perceber o funcionamento de determinados sentidos, já que eles, os sentidos, sempre escapam por conta da falha, do equívoco que permeia o próprio sujeito e é constitutivo da língua.

Para Orlandi (2012a, p. 72), “a materialidade é o que permite observar a relação do real com o imaginário, ou seja, a ideologia que funciona pelo inconsciente”. Desta forma, olhamos para a materialidade como um processo pelo qual o sentido se produz. Citando Lagazzi (2011), Neckel (2015, p. 273) explica que somos “sujeito de, e sujeitos à linguagem”, e complementa explicando a noção de materialidade proposta pela autora como sendo “o modo significativo pelo qual o sentido se formula”. Quando pensamos em Discurso, pensamos a relação entre materialidade significativa e a história. Sendo assim, é preciso entender o conceito de Materialidade significativa. Lagazzi explica como ocorre a imbricação material:

---

<sup>90</sup> Apresentamos a nossa abordagem para o termo *frame* na introdução, na oportunidade, delimitamos o *frame* como o recorte de um quadro de um filme ou documentário.

As formulações ‘intersecção de diferentes materialidades’ e ‘imbricação material significativa resultam que não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra. (LAGAZZI, 2011, p. 402).

Dessa forma, ligadas por uma rede porosa de conexões “expostas ao equívoco da língua, todo enunciado sendo suscetível de tornar-se outro (LAGAZZI, 2015, p.179) e expostas, “a contradição constitutiva do equívoco nos permite compreender [...] [a] relação entre sua materialidade significativa e a história” (LAGAZZI, 2011, p. 323). A autora ainda explica que trabalhar “a significação a partir de uma perspectiva materialista requer que exponhamos a relação significado/significante às condições de produção, a exponhamos à história, na sua contradição constitutiva” (LAGAZZI, 2011, p. 402). Sendo assim, podemos perceber o sentido sendo produzido, ligado a determinadas condições de produção e seu funcionamento em determinadas bases materiais.

## 5.2 O funcionamento do discurso religioso no *Boi*: som, imagem [e] o corpo significativo

Como exemplo, apresentamos a sequência de *frames* recortados do documentário *Rio do Mirinzá*, de autoria do *Boi* de Maracanã, que traz a sequência introdutória da *Toada Reis na encantaria*. Nelas observamos devotos de uma religião de matriz africana, da Mina, religião afro-brasileira muito comum em São Luís, dançando e entoando as músicas do ritual.

Figuras 6 e 7- Ritual da Mina



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Apresentando o funcionamento da *Toada* pela dança capturada em forma de *frames* e aliada ao sonoro, entendemos que

Considerando a materialidade do sujeito, o corpo significa. Em outras palavras, a significação do corpo não pode ser penada sem a materialidade do sujeito. E vice-versa, ou seja, não podemos pensar a materialidade do sujeito sem pensar sua relação com o corpo (ORLANDI, 2012, p. 83).

O corpo não foge aos efeitos da história, ao ser simbolizado ele se torna opaco, sendo afetado pelos efeitos da transparência imposta pela ideologia. Para Orlandi, 2012, p. 85), “o sujeito e os sentidos, embora pareçam estar sempre lá, também são produzidos, e isto é efeito da ideologia em sua materialidade”. Dessa forma, entendemos que o sujeito enquanto corpo somente na Análise de Discurso (corpo empírico), não passa de matéria, só carne. Contudo, ao ser subjetivado, o corpo é atravessado por sentidos que são dados pelas formações discursivas e por outros sujeitos que estão filiados a elas. Quando tratamos o corpo como objeto simbólico, pensamos em um corpo que é discursivizado assim como a materialidade da ideologia é o discurso.

Isso nos afasta de uma perspectiva que trata o corpo como uma *dádiva da natureza*. Para Ferreira, (2015, p. 14-15), “o corpo não seria, assim, o *a priori*, uma dádiva divina da natureza, mas um resultado de um processo de construção que se dá pelo discurso [...] esse corpo significativo é um corpo discursivizados”. A autora amplia os postulados acerca do corpo discutindo sobre como não devemos tratar o corpo como morada do sujeito, mas pensá-lo como “sendo o próprio sujeito, (FERREIRA, 2015, p. 14-15). A autora explica ainda que, ao pensarmos o corpo como discurso, é preciso entender que ele é constituído pelo sujeito e pela linguagem.

Como o que nos interessa é a materialidade do sujeito, a relação do corpo com o sujeito, trazemos o entendimento de Orlandi (2012) sobre o assunto. A autora nos ajuda a avançar de forma que consigamos chegar às produções de sentido neste corpo em movimento no mundo sujeito aos efeitos da história, consequentemente ao contraditório. Assim,

Não estaremos, pois, aqui pensando o corpo empírico, mas o corpo em sua materialidade significativa, enquanto corpo de um sujeito. Não podemos pensar o sujeito, nessa perspectiva, sem a ideologia sem a materialidade, a história e seus processos da vida social e política. Na sua contraparte, vem a crítica à transparência em que está investida a

questão do imaginário, aquilo que produz o efeito de transparência. Neste sentido é que se pode dizer que a relação do sujeito com o corpo aparece como transparente, mas não é. (ORLANDI, 2012, p. 85).

Trazendo o corpo para essa relação com a ideologia e com o discurso podemos deslocar o corpo para o que a Análise de Discurso se propõe a fazer, trabalhar o discurso em sua não transparência, entendendo que, se o corpo é afetado pelo ideológico ele, assim como o discurso, é opaco. Trabalharemos a partir dessa não transparência do corpo.

Movimentando nosso *corpus* para o gesto discursivo, apresentamos fiéis dançando, algumas pessoas tocando tambores como faz parte do ritual da Mina. Ao fundo a voz do cantador Humberto anunciando todos os reis da encantaria, como descrito na SD29Maracanã. Nos *frames*, uma saia rodada e um conjunto de senhoras se movimentando em câmera lenta, ou seja, há um destaque nas atividades religiosas e estas acompanham lentamente a enumeração dos nomes das entidades anunciadas pelo cantador. Os tambores e os sons das cantigas da celebração são silenciados pela enumeração das entidades, o que provoca um efeito de aproximação do homem com a presença divina (a terra com o plano superior), já que o movimento em câmera lenta projeta o visual sobre o sonoro, corroborando com o que diz Lagazzi (2011, p. 284), quando explica que “quando fica visível a concentração da imagem nas personagens”, há um predomínio da ação no eixo estruturante. Aqui, a religião de matriz africana ganha um destaque, o que é demonstrado pela forma lenta e cadenciada com que a *Toada* se inicia, os movimentos das Mineiras<sup>91</sup> em câmera lenta e o silenciamento dos sons do ritual, o que demonstra que o protagonismo é maior para as entidades, nesta SD, já que o nome de Deus, é pronunciado somente uma vez.

O silêncio que atravessa a cena demonstra algumas regularidades que o *Boi* faz funcionar. Discursivamente, a ausência do som dos tambores produz outros efeitos de sentido, ou seja, como diz Orlandi (2007): mesmo no silêncio, o sentido existe. Dentre as regularidades que podemos apresentar está a ligação do silêncio com a religião. O silenciamento que funciona na cena retoma a memória do silêncio religioso, não somente das religiões cristãs como aponta a autora, há menções desse

---

<sup>91</sup> Mineira, aqui, se refere às senhoras que praticam a religião afrodescendente chamada Mina.

silêncio desde a Grécia antiga e passa por muitas menções no Antigo Testamento, embora as menções no Novo Testamento sejam menos comuns (ORLANDI, 2007).

Para a autora,

Os místicos, os cristãos, os neoplatônicos, os persas, os hindus, os árabes, os judeus na Idade Média fizeram largo uso do silêncio como meio de encontrar Deus. Os místicos católicos da Contrarreforma e os Quietistas do século XII apreciavam bastante o silêncio e faziam da prática da presença de Deus no silêncio de sua religião. (ORLANDI, 2007, p. 63).

A partir dessa relação dos corpos com o silêncio dos tambores e instrumentos usados na celebração religiosa que vemos nos *frames*, duas questões aparecem em destaque, a voz do cantador e a dança das Mineiras. Temos o funcionamento do discurso das religiões de matriz africana funcionando pelo imbricamento material da voz com a imagem do corpo que dança. A voz do cantador alonga algumas letras e ditongos nos versos (/a/, ei, ou, /i/ e /o/), da SD29Maracanã: “*Salve os terreiros/ Que o pai Oxalá mandou/Turquia, Casa das Minas/ E a Casa de Nagô*”. A memória retomada aqui é a das ladainhas, o ritmo que se assemelha ao de algumas celebrações religiosas tanto católicas com das religiões de matriz africana. É o que é enunciado na SD26Maioba: “*cantando boi com som de cura*”, desta forma, temos três enunciados que demonstram esse funcionamento do discurso religioso, partindo da materialidade significativa que analisamos.

A *cura* produz outros efeitos de sentido, porque ela faz funcionar algumas memórias religiosas que não estão ligadas somente com o discurso de silenciamento do sujeito por parte do discurso de conversão desde os tempos do “descobrimento”.

O corpo (sujeito) que dança e é apresentado em closes e câmera lenta é visto

a partir de determinados lugares sociais e discursivos, de determinadas formações imaginárias, ideológicas e discursivas, de determinadas memórias, em determinadas condições de produção. Mas a interpretação não é transparente. Ao mesmo tempo que se diz, não se diz. Ao mesmo tempo que se dança, não se dança. O discurso é da ordem da incompletude. (REHM, 2015, p. 28-29).

É na incompletude do discurso que se produzem os furos, a possibilidade, o deslizamento de sentido, a atualização das redes de memória. É nessa incompletude que percebemos o funcionamento da memória religiosa acerca dos corpos,

a tradição cristã dando continuidade à antiguidade, carrega o dualismo ontológico platônico que divide o homem em corpo e alma, tendo a beleza corporal como um de seus aspectos. O criacionismo monoteísta situa o corpo no ato criador de Deus. (REHM, 2015, p. 28-29).

Contudo, temos nos *frames* uma terceira via, a da subjetivação do sujeito, como moradia de Deus, o corpo não poderia estar sendo entregue a outros deuses. O transe faz parte do ritual das religiões de matriz africana, promove uma diluição dos sentidos já cristalizados, pois o que notamos se inscreve como uma desregularização do discurso que funcionava anteriormente: o discurso religioso cristão do corpo como morada do Deus todo poderoso e que não poderia ser entregue a mais ninguém senão ao Pai que é seu criador.

### **5.3 Outras memórias: *ê boi, rapaziada***

Na sequência, podemos observar a condução de um mini altar (figura 3), à semelhança com a Arca do Pacto ou Arca da Aliança, dependendo da versão da tradução da bíblia. As escrituras sagradas cristãs mencionam a arca como sendo o local onde eram depositadas as tábuas contendo o antigo testamento, como é descrito em Êxodo 25:8-10, 16; 31:18, a arca tinha toda uma organização padronizada como é descrito em Êxodo 25:10-21; 37:6-9. Suas medidas foram, assim, determinadas por Deus, e ela ficava inicialmente no Tabernáculo que foi edificado para adorar Deus, como é descrito em Êxodo 40:3, 21, mas, em seguida foi transferido para o santíssimo no templo de Salomão, como é narrado em 1 Reis 6:14, 19.

Mais um detalhe acerca da Arca do Pacto ou da Aliança, é que somente os levitas poderiam transportá-la, como é descrito em 1 Crônicas 15:15: “E os levitas carregaram a Arca do verdadeiro Deus com os varais sobre os ombros, assim como Moisés havia ordenado segundo a palavra de Jeová” (grifos do autor).

Figura 8- Senhoras Mineiras, praticantes da religião Mina



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Retomando nosso terceiro objetivo específico, que aborda a análise dos efeitos de sentidos produzidos nas mais diversas materialidades significantes, seguimos em nosso gesto analítico analisando os discursos que atravessam esses sujeitos, na materialidade significativa, com um olhar nos deslizes e pontos de deriva que essas materialidades produzem. Para explicar, trazemos Almeida (2001):

A realidade é confrontada pelas múltiplas formas de sua representação na linguagem [...] é a linguagem, com todos os seus deslizes e pontos de deriva, que rege a devoção religiosa de um povo. Ousaríamos afirmar que a religião está no simbólico, está na língua, instituindo rituais e devoções. (ALMEIDA, 2001, p. 42).

É a partir desse imbricamento, de todas as formas de linguagem, funcionando juntas é que os efeitos de sentido se constituem. Tendo isso em vista, é que propomos trabalhar nas falhas e nas contradições que é constitutiva da linguagem. Nessa direção, Almeida (2001), ressalta que: “a religião está no simbólico, está na língua, instituindo rituais e devoções (ALMEIDA, 2001, p. 42)”. O *frame* acima apresenta isso, a linguagem atravessada por discursos que evocam a religiosidade que aqui se materializa no ritual de devoção aos deuses da encantaria.

Analisar a imagem é um trabalho que “mobiliza o olhar na busca por relações que nos permitam compreender os sentidos no entrelaçamento do visual em seus trajetos de memória” (LAGAZZI, 2015, p. 51), ou seja, a imagem, estática ou em movimento, mobiliza memórias que, na falha, na contradição e no entremeio da

materialidade significativa, produzem os efeitos de sentido que, aqui, representam a religiosidade negra e da pajelança.

A dança, o ritmo dos tambores e a indumentária, ao acessar memórias, desregularizam sentidos, que antes se via em determinados rituais de devoção da igreja católica, e, atualizam a memória, dando um novo funcionamento a determinados discursos, já que as santas de algumas celebrações católicas são conduzidas da mesma forma que as imagens da celebração religiosa, observada no *frame*. A seguir, um *frame* do documentário que mostra São Pedro na capela que leva seu nome, localizada no bairro da Madre de Deus, em São Luís, antes da procissão dos pescadores, já que o santo é padroeiro dos pescadores por João ter exercido essa profissão antes de se tornar apóstolo.

Figura 9- Festejo de São Pedro



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Retomando, a partir do *Frame 3*, Orlandi, (2011, p. 244), explica que “a voz de Deus se fala no padre, é ‘como se’ Deus falasse: a voz do padre é a voz de Deus. Essa é a forma da representação, ou seja, da relação simbólica. Na celebração, observamos que só as mulheres dançam, enquanto os homens tocam os tambores e demais instrumentos de percussão. Existe ali uma estrutura marcadamente patriarcal, a mesma forma se apresenta no Tambor de Crioula, em que as coreiras<sup>92</sup> se

<sup>92</sup> Mulheres que dançam no Tambor de Crioula.

encarregam das danças, e os homens comandam a percussão, não sendo permitido em hipótese nenhuma que as mulheres comandem a percussão. No vídeo, não fica determinado quem comanda a celebração religiosa, mas há sempre alguém, pai de santo e mãe de santo que toma a frente e organiza o ritual. É uma destas pessoas que faz falar em si a voz de Deus como nos apontou Orlandi (2011). Ao cantar e dançar para “o povo do fundo<sup>93</sup>” é estabelecida uma interlocução, e então a entidade mais forte, naquela linha de Mina ou Pajelança, incorpora nos pais e mães de santo ou até mesmo em alguns filhos de santo ou pessoas que frequentam o local.

Figura 10 - Iemanjá



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

No altar, em destaque azul está Iemanjá, rainha dos mares e representada de outras formas nas *Toadas de Bumba meu boi*. Em algumas por efeito metafórico e pelo trabalho do discurso transversal, o nome pode ser substituído por sereia, ou outras ocorrências ligadas às águas, já que Iemanjá, nas religiões afro-brasileiras, é a rainha das águas. A relação do *Boi* com a encantaria é marcada por vários aspectos, um deles é apontado por Ferretti (2008, p. 5). A autora comenta que “como muitos encantados gostam de Boi vários terreiros maranhenses possuem um bozinho, às vezes de vara, e organizam uma anualmente uma brincadeira de Boi para eles com batismo, morte e quebra de mourão, como ocorre na Tenda Santa Terezinha”. Esse

<sup>93</sup> Como também são chamadas as entidades.

movimento produz um efeito de organização que vai acompanhando os ritos do Bumba meu boi, que acontecem concomitantemente com as celebrações do Boi nas igrejas católicas, que tem a participação de padres que dão a benção no batizado do boi. Logo em seguida, na morte, que não há a presença do sacerdote católico, mas no ritual da morte, volta a presença da igreja, visto que o mastro é levado para a igreja. Depois de cumprido o ritual, é levado para um lugar reservado, ficando guardado até o ano seguinte quando sua madeira será usada para produzir a fogueira do evento de batismo do boi.

Em *Reis da Encantaria*, a produção de sentidos é incalculável, o que nos leva a entender que é na contradição, na falha e no equívoco que os sentidos são produzidos, no entremeio dos rituais que são falhos e não cessam de produzir efeitos, levando-nos a perceber que "a falha e o possível estão no mesmo lugar". (ORLANDI, 1997, p. 2007).

A citação é oportuna para falar desses altares, que agregam tanto as imagens dos santos de junho como as imagens das entidades, algumas citadas pelo sujeito-cantador na *Toada*. É importante ressaltar que existe um altar onde o boi é colocado no momento da encenação do auto. Esse altar fica na igreja católica onde se faz o batizado do boi, ou a bênção, como se pode também chamar este rito no processo de produção do Bumba meu boi.

Podemos observar que existe um compartilhamento de símbolos, como no caso do defumador e do altar, ambos usados nas celebrações tanto da igreja católica, como no caso da Missa do Galo, que é uma missa especial anualmente transmitida direto do Vaticano e nas celebrações dos cultos de religião de matriz africana.

Essa fronteira porosa que se estabelece entre as formações discursivas, é responsável pela produção de efeitos de sentido. É pela contradição, o equívoco, postos todos no mesmo espaço, organizados na sua desorientação provocada pela deriva dos sentidos que marca a possibilidade de um sentido poder sempre vir a ser outro. Esse funcionamento fica demonstrado quando buscamos amparo nas palavras de Pêcheux, que explica que dependendo das condições de produção, os sentidos das palavras podem sempre ser outros. O sentido não está colado a determinados significados. Em uma formação discursiva católico-cristã, os sujeitos podem ter certo estranhamento ao se depararem com o altar ornamentado e com as imagens compartilhadas na figura 3. Ao passo que um fiel de religião de matriz africana pode achar normal aquela disposição, já que para ele, o sincretismo religioso é algo

“natural”, desde “sempre”. Existe aí, um pré-construído que faz com que o sujeito-fiel-de-Matriz-africana, acesse no interdiscurso estes pré-construídos, acessando uma rede de memórias que produza esse efeito de evidência, do normal naquelas circunstâncias.

Essas referências bíblicas nos fazem acessar uma rede de memórias que vão sendo resgatadas por meio do interdiscurso. Esse gesto analítico nos permite olhar para esse imbricamento material de outra forma. Lagazzi (2015) nos fala que “o trabalho discursivo com a imagem mobiliza o olhar na busca por relações que nos permitam compreender os sentidos no entrelaçamento do visual em seus trajetos de memória” (LAGAZZI, 2015, p. 51).

Notamos que para além das questões da ordem verbo/visual, aqui elencadas, ainda há a produção de sentidos, na musicalidade em que o cantador inicia a *Toada* com uma entonação bem acentuada nas vogais /a/, /e/, /i/ e /o/, predominantemente em palavras-chave, como nos locais conhecidos pelas narrativas como sagrados.

Recorremos a Santos (2016), em suas análises, em que o autor aponta a ligação do linguístico e sonoro como aquilo que denuncia os trajetos de memória pelo qual os discursos reverberam ditos que foram enunciados e esquecidos e podem ser retomados em forma de paráfrase. Além do autor, Vinhas (2019) também comenta sobre algumas marcas que tornam possíveis perceber funcionamentos através do entrelaçamento do sonoro com o linguístico. Ambos apontam repetições, entonações em determinadas palavras bem como figuras estilísticas relativas ao som como as onomatopeias como produtoras de efeitos de sentido.

Trazemos as afirmações do autor, para ele,

além das figuras de linguagem existentes, tanto no plano da escrita quanto no plano sonoro em algumas canções, que contribuem para o funcionamento discursivo destas, nota-se a presença de um reforço e um alongamento na palavra final de cada verso, o que completaria a nota, fechando o ritmo necessário para aquela determinada canção, em diálogo constante com sons e silêncios, entre o que se diz, a carga sonora, o momento da enunciação e o silêncio fundante na possibilidade de se dizer/cantar (SANTOS, 2016, p. 105).

A repetição de “*rei*” ao longo da *Toada* rasga o silêncio entre o solo do cantador e a entrada da percussão como complemento da produção da *Toada*. O ditongo crescente “*ei*” repetido seguidas vezes produz um chamado, um “*ei*” que soa como chamado para que ouçam o que se anuncia. A consoante vibrante /r/ funciona como

um rangido intensificando o sentido do chamado que se faz das entidades. A aliteração produzida pela repetição do som do /r/ faz ecoar em toda a *Toada* um eco que intensifica a presença de todas as entidades.

Como aponta Vinhas (2019, p. 82), “há um excesso estabilizador, como aquilo que seria o possível de controlar [...] por outro lado, há o excesso como desestabilizador que foge ao controle do sujeito”. Assim, o /r/ produz um eco que desestabiliza os sentidos de controle dos sentidos por meio da religião do colonizador. O /r/ produz um efeito de ranger de correntes, é o funcionamento do sentido de libertação por meio do desatar de correntes. A libertação vem por meio não dos colonizadores e sua religião, mas pelas entidades ancestrais dos negros e dos índios. É um excesso que extrapola a inscrição do sujeito cantador: a desestabilização do discurso dominante opera por meio do excesso. De acordo com Vinhas (2019, p. 82), o excesso “se configura como a falha no funcionamento do excesso, isto é, quando produz o efeito de deriva, ao invés de produzir o efeito de contenção”.

A *Casa das Minas* é o local onde ocorre a filmagem e onde geralmente acontecem visitas do *boi* e por ser um local de práticas religiosas de matriz africana, é o lugar onde também tem sessões com o intuito de celebrar a memória das entidades africanas e indígenas. Nessa direção, analisemos mais uma sequência discursiva:

SD29Maracanã: *Salve* os terreiros;  
 Que o pai Oxalá mandou;  
 Turquia, Casa das Minas;  
 E a Casa de Nagô;  
 Viva Deus;  
 Viva as Rainhas;  
 E os Reis da Encantaria;  
 Rei Badé; rei Verequete;  
 O Rei da Alexandria;  
 Rei Guajá, Rei Surrupira,  
 Rei Dom Luís, Rei Dom João;  
 Rei dos feiticeiros, dos Exus e Rei Leão;  
 Rei Oxóssi, Rei Xangô;  
 Rei Camundá, Xapanã;  
 E Barão Reide Guaré;  
 Proteja o Boi do Maracanã;  
 Rei da Bandeira, o Rei da Maresia;  
 Rei de Itabaiana,  
 Salve o Rei da Bahia.  
 E os Reis que eu não falei em verso,  
 Falo no meu coração.  
 Salve o Rei dos Índios;

*Salve o Rei Sebastião.*  
(Humberto Mendes, 25 anos de toadas do guriatã,  
Faixa 7, São Luís-MA, 1998, negritos nossos).

Na SD29Maracanã, notamos que há um alongamento em determinadas vogais (assonância), como mencionamos acima, produzindo um efeito de reforçar algumas das entidades. O “Salve” inicial com certa estridência produz um efeito de chamada, preparando os outros para as entidades que serão anunciadas pelo sujeito-cantador. Em, “Turquia, Casa das Minas; E a Casa de Nagô”, o alongamento do /o/ em Nagô, produz um efeito de conforto, como se fosse um local sempre frequentado, em que os sujeitos-fiéis e os sujeitos-brincantes, incluindo o amo do boi, se sentissem bem, afinal, a casa de Nagô, estaria para a casa do Pai, Deus, descrita na bíblia, como local de congregação e de fortalecimento espiritual.

Algumas das entidades observadas na SD29Maracanã são mencionadas em outras *Toadas*, mas nenhuma delas é tão citada como o Dom Sebastião. Ele e sua corte, que inclui também a corte da sua filha, foi mencionada no capítulo anterior. Existe aí, uma cadeia discursiva que, no interdiscurso, faz acionar algumas memórias, que embora existam no todo, só são acessadas quando se traz para as condições de produção do *Bumba meu boi* do Maranhão. Até o presente momento, não percebemos, em nossas análises, a associação ao nome de Dom Sebastião em nenhuma *Toada* dos *bois* dos outros estados, o que faz com que esta memória acerca desta entidade permeie muitos outros grupos de *Bumba meu boi*, e em especial, os Bois do *Sotaque de Matraca*.

Nas sequências discursivas a seguir, apresentaremos algumas das ocorrências em que se faz menção a Dom Sebastião, nos mais diversos tipos de *Toadas*, quer seja no guarnecer, no Urro ou até mesmo nas *Toadas de Pique*. Nestas, a contradição se faz mais presente e é neste espaço de deslizamento, de falha e equívoco que alguns sentidos são construídos. Vamos a elas:

SD1Maracanã: Na praia dos lençóis tem um touro encantado  
E o reinado do **rei Sebastião**  
(Humberto Mendes - Bumba-meu-boi de Maracanã, Estrela brasileira,  
faixa 20. São Luís/MA, 2006, negritos nossos).

SD23Maioba: Urrou touro da Maioba  
Ecoou na Fonte do Ribeirão  
Serpente encantada que rodeia a ilha  
Sacodiú o chocalho no som das minhas toadas

Em resposta a mãe tribo dos Timbiras  
 Fez rufar tambores na ilha da assombração  
 Encantou **sereia** no boqueirão  
 Fez balançar as águas da baía de São Marcos e Ribamar  
 Lá nos Lençóis no **reino de Sebastião**  
**Touro negro** encantado ficou parado ouvindo urrar meu campeão  
 É noite de festa meu canto é pra **São João**  
 Acorda Upaon-Açu pra ver o meu batalhão.  
 (Chagas, Urrou- Acorda Upaon-Açu. Boi da Maioba, 2003, negritos  
 nossos).

SD27Maioba: O rei **Dom Sebastião** não fez por vingança  
 Só queria do seu reinado a proteção  
 Na ilha da assombração  
 Lá pro Itapera<sup>94</sup> o pelourinho foi pro chão  
 Com seus filhos jogados na prisão  
 Renegados a própria sorte  
 Do calabouço ao boqueirão  
 Itaqui<sup>95</sup> não foi melhor  
 Por promessa, oferendas e candomblés  
 A serpente concordou  
 Ganhou até palácio das Minas<sup>96</sup>  
 Entre mirante e chaminés  
 Alcântara assim surgiu  
 Fez o seu castelo nuclear  
 As forças do bem se juntaram  
 Se saíram para passear  
**O touro negro** iluminou  
 A serpente estremeceu  
**Dom Sebastião** pôs a coroa  
 A base<sup>97</sup> desapareceu.  
 (Chagas, Isso é Maioba, faixa 8, Maranhão, 2004, negritos nossos).

SD42Maioba: Quando Deus criou o mundo  
 Por quase nada a terra surgiu  
 A natureza estremeceu  
 De um sopro divino o homem apareceu  
 Eras se passaram, a lenda da ilha  
 aconteceu o boqueirão se abriu e um  
 grande rei surgiu Alado na serpente para  
 todo mundo ver  
 Era **Dom Sebastião**  
 pedindo para o boi da Maioba Guarnicer.  
 (Chagas - Bumba-boi da Maioba, A nossa cultura, faixa 22. São  
 Luís/MA, 2002, negritos nossos).

<sup>94</sup> Bairro da zona rural de São Luís.

<sup>95</sup> Bairro da ilha de São Luís, local onde é localizado o porto do Itaqui. Segundo a história, o porto só pode ser edificado depois que uma celebração religiosa de matriz africana foi feita no local, antes disso muitas pessoas morreram na construção do porto e tudo que se construía lá desabava misteriosamente.

<sup>96</sup> Local onde acontecem rito da religião do Tambor de Mina em São Luís.

<sup>97</sup> Base de lançamento de foguetes, localizada na cidade de Alcântara.

Nas sequências discursivas SD42Maioba e SD27Maioba, podemos notar que existe uma certa regularidade no uso do nome de Dom Sebastião e suas variações. Com isso, percebemos que dentro da saturação do interdiscurso, há uma infinidade de ocorrências para o termo em questão. Contudo, é no *Bumba meu boi* do Maranhão que esse termo ganha outros pontos de deriva. Sua repetição faz com que alguns sentidos vão se cristalizando, criando-se, assim, uma memória acessível dentro das cadeias discursivas que são acessadas pelo *Bumba meu boi* (brincantes, audiência, entre outros).

Para Achard (2015, p. 16), “a regularização se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido”, ou seja, determinados sentidos, como o de que Dom Sebastião foi encantado em um Touro Negro que tem uma estrela na testa e que vagueia nas dunas dos Lençóis, adquirem o sentido que tem no *Bumba meu boi*, por conta não só da sua repetição, no contexto da brincadeira, mas por conta do reconhecimento, na comunidade boieira<sup>98</sup>.

Embora, regularmente, a religiosidade de matriz africana seja negada pelos cantadores do *Boi da Maioba*, ela se faz presente nas *Toadas* deste grupo, atribuindo a Dom Sebastião poderes que lhes são relacionados somente no contexto da *Mina* e/ou da *Pajelança*. Desta forma, percebemos o espaço do equívoco provocando deslizamentos e expondo o equívoco. A religiosidade, que por muitas vezes é abordada nos três *bois* selecionados para a pesquisa, acaba por extrapolar as fronteiras porosas do conjunto das formações discursivas e ideológicas que cercam o Complexo Cultural *Bumba meu boi* do Maranhão. A partir destas observações, inferimos que o jogo de força que se enfinca no imbricamento das mais diversas materialidades significantes, atravessadas por discursos das mais diversas formações ideológicas e discursivas, acaba por promover, a regularidade e até mesmo a desregulação de determinadas memórias.

Em seguida, trazemos algumas proposições acerca da posição sujeito ou até mesmo, das posições sujeito assumidas pelo Cantador Humberto de Maracanã, na produção fílmica, *Rio do Mirinzá*. Nela, *cantador*, *narrador*, e *brincante*, em alguns momentos, confundem-se e em outros ficam bem marcados. Vejamos como estas diferentes posições assumidas pelo sujeito, produzem sentidos outros, o que nos faz

---

<sup>98</sup> Discutimos a relação do Rei Sebastião com o *Bumba meu boi* no capítulo 4.

relembrar as palavras de Orlandi (2011, p. 13), para quem “não há discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia”.

Figura 11- Humberto de Maracanã



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

A posição sujeito no documentário vai sendo intercambiada pelo *amo* do *Boi de Maracanã*. Em alguns momentos, Humberto é cantador, em outros, é a imagem e a voz que narram o percurso que é documentado pelo grupo do Boi de Maracanã: o sujeito-narrador, e, por fim, em outros, ele é um *brincante* a mais no *cordão do boi*, isto ocorre no documentário quando ele entrega à posição de cantador para um de seus filhos que canta com ele.

Enquanto narrador da história, ele aparece desde a primeira parte da produção fílmica, nas primeiras *Toadas*, do *guarnicê*, até o *encerramento*, na *despedida*. Na posição sujeito-narrador, ele faz uma primeira menção à ligação dos bois com a encantaria. Na fala introdutória da *Toada* do “Banzeiro Grande”, Humberto narra da seguinte forma:

Existe uma ligação do Boi com a Encantaria, e eu desde quando comecei a cantar boi, eu sempre me inspirei muito nessas coisas da natureza onde as toadas que eu faço, tem muito a ver com as coisas da encantaria, salve os terreiros, eu avistei no meio do mar. Enfim, né? ‘Acordei de madrugada, fui apreciar a estrela D’alva, eu avistei no meio do mar, num rolo d’água, uma coisa linda que eu não posso revelar’. E, há coisa também que a gente deixou de fazer, toda vez que você vem no mar, na hora que você pisa bem aqui, você pede licença, tem

um chefe aqui, né? É o Ogum Beira Mar. Não Tem o Ogum Beira Mar, então... Eu cantei também assim, 'na praia linda, fui passear, pedi licença, pro rei Ogum Beira mar, salve a Estrela D'alva, a Estrela Maria, tem coisas que a gente não pode dizer em cantoria. (Documentário musical Rio do Mirinzá, 2016).

Neste trecho, a narrativa se concentra em explicar por que o *boi* tem essa ligação com a *encantaria*. Humberto intercala um trecho de explicação com pequenos cantos à capela, de *Toadas* que estão relacionadas ao tema. Aqui, o sujeito-narrador enuncia assim: “*eu sempre me inspirei muito nessas coisas da natureza, onde as toadas que eu faço, tem muito a ver com as coisas da encantaria*”. O sujeito por meio do esquecimento ideológico, ou esquecimento nº 1, fala como se fosse senhor daquilo que está dizendo, como se fosse a fonte do dizer.

Nele, o sujeito atribui a alguém maior, na maioria das vezes, esta inspiração é atribuída a São João. Por meio desta inspiração, o cantador produz os versos, atribui-lhe melodia e canta a todo pulmão, mesmo que a cantoria seria dedicada a alguma entidade de religião afro-brasileira. Em outros trechos do documentário, o sujeito-narrador explica que Jesus também é uma das suas inspirações para as *Toadas*. A associação livre de entidades e santos da igreja católica coloca os sentidos à deriva.

No meio da fala temos a primeira cantoria, uns versos de uma *Toada*, cantada em ritmo lento, cadenciado e com uma expressão de felicidade do semblante do sujeito-narrador. Esta é uma característica das *Toadas* nos bois de Matraca. Segundo o IPHAN (2011),

O amo canta a toada em tempo fluido, lento, livre, sugerindo, na linha melódica, o ritmo característico pertinente ao estilo ou sotaque, que chamamos, nesta análise, de recreativo, pela aproximação do termo acadêmico da música. Essa interpretação pode ter semelhança com o aboio e funciona, ao mesmo tempo, como estratégia de entoação para que o grupo possa aprender ou relembrar, no caso de ter havido um ensaio prévio, a toada. (IPHAN, 2011, p. 23).

O ritmo em que foi executado a *Toada* pelo sujeito-narrador é bem parecido com a forma de cantar as demais músicas nas apresentações, mas em: “*acordei de madrugada, fui apreciar a estrela D'alva, eu avistei no meio do mar, num rolo d'água, uma coisa linda que eu não posso revelar*” o ritmo é ainda mais lento, e vai ganhando um pouco mais de emoção.

Continuando o relato, uma segunda *Toada* é cantada. Citamos aqui a passagem: “*na praia linda, fui passear, pedi licença, pro rei Ogum Beira mar, salve a*

*Estrela D'alva, a Estrela Maria, tem coisas que a gente não pode dizer em cantoria*". A praia é um espaço sagrado, nela são feitas oferendas, danças e cantorias por sacerdotes e fiéis das religiões de matriz africana. O pedido de licença, como é narrado na *Toada*, é tema recorrente nas *Toadas de Bumba meu boi*, como no caso da fundação do porto de Itaqui, em que se teve de fazer uma celebração religiosa que é sempre renovada todos os anos. Depois de muitos revezes na construção do porto, dançou-se e cantou-se pedindo autorização para a instalação do porto naquele lugar, segundo contam os estudiosos. O Reino da Princesa Ina, filha do Rei Sebastião, habitaria aquela localidade e por força espirituais e não estava consentindo a construção do porto. O relato que corrobora com o explicitado diz que:

No Maranhão, circulam várias narrativas relacionadas a este mito como a do Navio encantado de Dom Sebastião, que é visto pelos viajantes no local conhecido como Boqueirão, no Golfão Maranhense. Há também a lenda do Navio encantado de Dom João, que era visto pelos frequentadores do antigo Terreiro do Egito no local próximo ao porto do Itaqui em São Luís. Há o mito da Princesa Iná, filha do Rei Sebastião, que ficou revoltada quando seu palácio, no fundo do mar, foi perturbado pela construção do Porto do Itaqui. (FERRETTI, 2013, p. 270).

Algumas memórias são acessadas a partir desta *Toada* cantada no relato, a do Rei Sebastião, como já mencionamos anteriormente em outras *Toadas*, da sua filha, a princesa Ina, do pedido de licença para que se façam sacrifícios e do caso da construção do porto do Itaqui em si como é narrado na citação de Ferretti (2013). Além dessas questões, o final da toada cantarolada fala que "*tem coisas que a gente não pode dizer em cantoria*". Essas coisas que não podem ser ditas, estão entre alguns mistérios que envolvem os rituais de sacrifícios e de cura das religiões de matriz africana e pajelança. Podemos colocar este acontecimento na mesma cadeia discursiva dos mistérios de Maria, que é tão difundido em algumas igrejas católicas, em que alguns destes mistérios ainda não foram revelados, e outros foram, parcialmente ou integralmente, explicitados pelos líderes da igreja católica.

*Maria*, assim como as outras situações envolvendo as entidades do *boi*, causam o efeito de transparência para aqueles sujeitos-brincantes, semelhante ao efeito que é descrito por Almeida (2001, p. 39). Para a autora, "os sentidos que estão funcionando nesses episódios sobre a vida de Maria se apresentam como reais e evidentes para os sujeitos fiéis. *É esse o lugar da ideologia: tornar os sentidos evidentes e absolutos*". *Maria*, assim como as entidades elencadas nas toadas,

ultrapassam o plano temporal e se inscrevem no plano espiritual. Desta forma, observamos uma aproximação do plano divino, proporcionada pelo deslocamento do plano humano (carnal) para o espiritual.

Esses discursos, ocupando os mesmos espaços, divididos e entrelaçados pela história, atravessados pela ideologia e pelo inconsciente, sejam quais forem as posições sujeito aqui ocupadas, faz-nos acessar uma rede discursiva parafrástica, que faz com que os discursos ganhem regularidade e sejam estabilizados na cadeia discursiva do *Bumba meu boi* como nos diz Orlandi (2015, p. 36). A autora explica que a “paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer [...] está do lado da estabilização”. Estabilização que ganha o *status* de memória discursiva, quando relacionado a estas condições de produção, que é a do *Bumba meu boi*.

#### **5.4 Guarnicê[u], chegou, lá vai: do Urro à despedida (nosso boi vai morrer)**

Retomamos agora o capítulo 2 da tese, em que apresentamos os *Sotaques*, focando no final no *Sotaque de Matraca (Ilha)*, que é o *Sotaque* objeto da nossa pesquisa, no *urro do Boi* é descrito o momento em que o *Boi* renasce, ressuscita.

Recuperando a memória do *urro do Boi*, trazemos a narrativa de Carvalho (1995, p. 118). A autora desenvolve em seus estudos, as noções de *tradição* e *modernidade*. Contudo, propomos deslocar esse entendimento para o campo da Análise de discurso. Em nossa perspectiva teórica, entendemos que o apresentado pela autora, numa perspectiva socioantropológica (tradição e modernidade), é, para nós, o funcionamento próprio da memória operado pelo acontecimento discursivo.

Para Pêcheux (2015, p. 45), “essa negociação entre o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória, poderia bem, com efeito, colocar em jogo a nível crucial uma passagem de nível do *visível* ao *nomeado*”. É nessa relação de choques que os sentidos vão se atualizando e a memória vai sendo deslizada pelo seu esburacamento próprio, atualizando sentidos por meio do acontecimento.

Sobre isso, apresentamos o que diz Carvalho sobre a mudança do *Boi* na hora do *urro do boi*, para entendermos como as memórias vão se entrecruzando e se deslizam por conta do acontecimento, produzindo sob o efeito do novo, a manutenção dos já ditos.

A respeito da *matança do boi*, a autora explica que “o bumba excluiu a ‘matança’ ou coloca em um plano secundário, mantendo como forma de resguarda lógica os elementos que a precediam e sucediam” (CARVALHO, 1995, p. 118). A partir dessa afirmação, trazendo para o campo da Análise de discurso, retomamos a discussão que Pêcheux (2015) faz sobre os postulados de Achard (2015) sobre a repetição e a regularização de sentidos.

Pêcheux (2015) explica que “haveria sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma “regularização” [...] se iniciaria, e seria nessa própria regularização que residiriam os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e efeitos de paráfrase” (PÊCHEUX, 2015, p. 46), ou seja, apresentar “mudanças necessárias à atualização da manifestação” (CARVALHO, 1995, p.118). Instaurou-se na brincadeira “essa regularização discursiva, que tende a formar a lei da série do legível, é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem a perturbar a memória” (PÊCHEUX, 2015, p. 46). O efeito disso é o surgimento de versões para o mesmo enredo da história do Boi. Em nosso caso, a construção de religiosidades no Bumba meu boi, temos o que aponta Carvalho (1995) e que é retomado na encenação do auto como veremos em seguida. A autora

observa que certos trechos da história têm mais de uma versão, com é o caso da situação final do boi, que, segundo alguns, é ressuscitado e, de acordo com outros - que não concordam com esse ‘negócio de morto reviver’ – é substituído por um outro animal que fica no lugar daquele que perdeu a vida (CARVALHO, 1995, p.118).

Retomando o documentário *Rio do Mirinzá*, um dos entrevistados explica: “a hora do urrar do boi, que a gente *aboia*, aquilo é maravilhoso. Quando a gente escuta o Amo cantar o urrar do Boi, é excelente, né?” (Documentário musical Rio do Mirinzá, 2016). Dessa forma, o que antes não compunha a organização mais atual de apresentações do *Bumba meu boi*, ganhou regularização. Isso corrobora com o pensamento de Pêcheux, o autor falando dessa relação da movência dos sentidos e da relação da memória com o acontecimento explica que

A memória tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjeturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa “regularização” e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira, desmascarar o aparecimento de uma nova série que não estava constituída enquanto tal que é assim o produto do acontecimento; acontecimento, no caso,

desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (PÊCHEUX, 2015, p. 46)

O processo detalhado pelo autor acima, dentro dessa nova série que se instaura no *Bumba meu boi*, permite a reformulação de forma mais constante, permitindo deslocamentos e desregulações na rede de memórias em que se insere o discurso do *Bumba-boi*.

A *toada do urro* do documentário demonstra como esses discursos se regularizaram por meio do deslocamento promovido pelo efeito do interdiscurso. O *Urro do boi* é ressignificado quando trazido para a formação discursiva do *Bumba meu boi*. Os sentidos de vida e morte, por meio do acontecimento, passam a disputar o domínio na cadeia significativa. É um *boi* que urra saindo do estado de morto para o de vida, e ao mesmo tempo, por meio da deriva de sentidos, é um *boi* que volta à vida para ser entregue em sacrifício. Vejamos,

SD21Maracanã: Meu povo a noite é tão linda  
 Meu touro pasta no luar  
 Em cima da relva **ele gemeu**  
 Foi dar **signal no meio do mar**  
 E quem tem paixão desabafou  
 Quando soube que o touro do Maracanã Urrou  
 O que aconteceu  
 Na ilha o povo é sabedor  
 Aquele cantor levou um choque e caiu  
 Dentro de uma arapuca foi ele mesmo quem armou (Documentário Rio do Mirinzá, 2016, negritos nossos).

Ao renascer para a vida, o *Boi* urra como uma criança ao nascer. Os sentidos de vida reverberam no urro e na potência dele, o berreiro do nascimento de uma criança ecoa pelos corredores silenciosos dos hospitais. Parentes costumam relatar, *ouvi o choro dele daqui*, por meio de equivalência semântica, o “Foi dar *signal no meio do mar*”, produz o mesmo efeito de sentido de vida, de renascer para o novo mundo que o aguarda.

Dessa forma, o *urro do Boi* retoma dizeres de fora da formação discursiva do *Bumba meu boi*. É por meio do jogo de forças que se “visa manter uma regularização pré-existente” (PÊCHEUX, p. 47). Isso demonstra a invasão de discursos de outro lugar para dentro da formação discursiva do *Boi*; com o Urro, o renascer ou a ressurreição do *Boi* nos coloca frente a outro jogo de forças, o do discurso religioso e sua constituição no folguedo.

Figura 12- Amo, cantadores e o boi



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Na figura acima observamos o *Boi no terreiro*, cantadores com os maracás nas mãos (Figura 7). No momento em que o *Amo* começa a dizer a toada, “o movimento da câmera de aproximação e distanciamento é uma regularidade importante (LAGAZZI, 2011). Além disso, esses efeitos são seguidos pelo de câmera lenta, que vai se estender por toda a *toada*. Na voz embargada do cantador, seguindo a regularidade das *toadas* dos *bois de Matraca* em que entra primeiro a voz, em seguida os instrumentos de percussão, discursivamente temos a produção heterogênea de discursos. É a melancolia do índio (no toque sem preenchimento tocado em um ritmo só nas toadas) que se alinha ao mesmo sentimento nas celebrações nas igrejas quando falam do renascimento de Cristo ou até mesmo o momento de silêncio entre a chegada e partida de uma entidade do terreiro (como observamos no aspecto de pós-transe de alguns *brincantes* do *Boi*).

Os sentimentos em torno da vida e da morte apresentam certa regularidade nas mais diversas sociedades. A vinda de um novo filho, ou quando alguém é resgatado de situação fatal e ressuscitado, por exemplo, é acompanhado de uma grande alegria, todos gritam eufóricos com a chegada da vida ou o retorno a ela por morte daqueles que desfaleceram e que são reanimados pelos médicos.

No trecho da SD21 Maracanã, “E quem tem *paixão desabafou*/ Quando soube que o touro do Maracanã *Urrou*”, aproximam os sentidos do discurso médico e do

religioso. Temos aí o discurso religioso e o médico imbricados neste dever de trazer [a vida], manter [vivo] ou guiar [a vida], seja dos que chegam, dos que voltam da morte ou daqueles que partem para ela sem volta.

Aos poucos o *boi* vai levantando, o *vaqueiro* o acompanha no *baiado*. Em seguida, outros *vaqueiros* vão se juntando ao redor do *Boi*. O efeito de saudação, reverência aliado ao de bênçãos pelo dom da vida são inseridos na cadeia discursiva. É o *Boi*, aquele que todos esperavam e que rezaram pela sua recuperação.

Figura 13- Boi e vaqueiro



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

O close indica a relação de um *Contra-plongée*<sup>99</sup> que produz o efeito de grandiosidade do momento. Os detalhes do couro do *Boi*, da indumentária do vaqueiro põem em evidência a grandiosidade do feito construído com a fé coletiva e a participação dos vaqueiros, que eram escravos na narrativa do *auto*. O *boi* que nasceu é grande, está perto do céu, é um ser que não faz está mais no nível dos outros bois da fazenda.

O *negro* ganha projeção juntamente com o *índio*. No *auto* que analisamos, o *boi* é curado por um Doutor veterinário. Contudo, analisando as diferentes materialidades e como elas produzem seus efeitos de sentido, concordamos com

<sup>99</sup> Dentro da fotografia, a palavra francesa que quer dizer mergulho é dada para recortes de imagem em que o enquadramento é feito de cima pra baixo, em nosso caso, o contra mergulho, denomina o enquadramento de baixo pra cima.

Lagazzi (2011, p. 401) quando ela assevera que “a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história”. Dessa forma, analisando esse efeito simbólico, percebemos a tentativa de silenciamento do índio na cena que se enseja, ao ser silenciado por meio do apagamento das suas culturas, como diz Orlandi (2008). A autora aponta que a pacificação do índio é a forma com que a cultura daqueles povos é silenciada: “anular qualquer forma de resistência” (ORLANDI, 2008, p. 77). Dessa forma, ao introduzir a personagem do *doutor*, parte da cultura do *índio* se apaga, mesmo que momentaneamente. Ao trazermos o *Doutor* que cura o *boi*, entendemos que “uma mesma coisa pode ter diferentes sentidos para os sujeitos. E é aí que se manifestam a relação contraditória da materialidade da língua e da história” (ORLANDI, 2007, p. 21).

O *boi* não se cura pela medicina, mas pela cura do *Pajé* “a receita do teu Boi, é a banha do jurará, O vaqueiro abóia<sup>100</sup> aqui e tu escuta acolá. Com a ordem de São Pedro, São João e São Marçal (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016, grifos nossos)”. O discurso da medicina se dilui, perde força, silenciado pela resistência do *índio*, o que faz com que entendamos que

na relação com o dizer e o não-dizer, essa reflexão nos ensina também que, embora seja preciso que já haja sentido para produzir sentidos (falamos com palavras que já tem sentidos), estes não estão nunca completamente já lá. (ORLANDI, 2007, p. 21).

Enquanto objeto simbólico exposto à historicidade, o *Boi* que dança fica exposto ao “deslize, próprio da ordem simbólica, é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade” (ORLANDI, 2017, p. 31). O *Urro do boi* produz efeitos de sentido que não se pode controlar, eles são movidos por a memória não ser uma “esfera plana com limites fixos” (PÊCHEUX, 2015, p. 50). Com isso, entendemos que a projeção fílmica que analisamos se configura como um lugar de memórias recuperáveis. É o espaço em que o discurso religioso afeta os sujeitos, põe os sentidos à deriva, trabalhando no entremeio da materialidade significante.

O “vídeo-performance assume-se, neste caso, no lugar de intersecção de leituras, movimento da imbricação material: a imagem pictórica, a imagem corporal e

---

<sup>100</sup> Para Cascudo (2006, p. 5), aboio tem duas definições, 1) “canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado. Os vaqueiros abóiam quando querem orientar os companheiros dispersos durante as *pegas* do gado; 2) cantos em versos, modalidade de origem moura, berbere, da África setentrional; veio para o Brasil, possivelmente da ilha da Madeira.

a imagem fílmica em diferentes condições de produção” (NECKEL, 2015, p. 286). É no funcionamento dessas materialidades juntas, trabalhando nas bordas de cada uma, no equívoco e na contradição material que os sentidos se produzem. Em nosso *corpus*, o discurso religioso em uma formação discursiva que funciona no *Boi* como espaço em constante disputa. Algumas toadas de outros grupos como o de *Boi de Ribamar* e da *Maioba*, quando abordam o *Urro*, apresentam algumas regularidades que são retomadas, reverberadas e se materializam na performance que se enseja na produção vídeo-performática.

Figura 14- O Boi com o cordeiro na testa



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Assim, O *Urro* se estabelece como “um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos” (PÊCHEUX, p. 50), enquanto espaço de reverberação da memória. A narrativa geralmente apresenta o *Boi* como tendo uma estrela na testa, simbolizando o Rei Sebastião. O boi que ressuscita (figura 9) desloca a memória do *Boi pagão*, absorve o acontecimento da ressuscitação do *Boi* e provoca uma interrupção nos sentidos do *Touro negro*, que está relacionado ao discurso religioso envolvendo a lenda do Dom Sebastião. Contudo, temos o jogo de forças buscando uma desestabilização dos pagãos que *Boi* faz funcionar, para os sentidos do *Boi dos Santos*, o *Boi de Jesus*, o *Boi intermediário* entre os homens e o Deus todo poderoso. É uma negociação de sentidos que “por meio de uma ‘desregulação’ que vem perturbar a rede de implícitos” (PÊCHEUX, 2015, p. 47). Seguindo o gesto analítico,

observamos como essas perturbações provocam deslizamentos e aproveitam o aspecto lacunar da memória para fazer funcionar sentidos outros, no *Boi*, geralmente reivindicando posições sujeito dominantes. Os discursos de silenciamentos das religiões de *Matriz africana e Pajelança*, operam por meio do discurso polêmico nas SDs abaixo,

SD43Maioba: Touro da Maioba urrou levantou quebrando tudo  
 Ele é o dono da multidão  
**Deu um tombo na tenda do cantor que é curador**  
**Segredo virou bagunça espalhado pelo chão**  
 Depois correu **atoado** se jogou na maré  
 Banzeiro te enganou na passagem do garapé  
 Eu arrasei foi com Iguaíba  
 O medalhão caiu me pedindo perdão  
 No asilo do Oiteiro  
 foi grande a confusão  
 O urro que meu boi deu acabou com um boi grandalhão  
 (Chagas - Bumba-meu-boi da Maioba, Estrela brasileira, faixa 8, 2013, negritos nossos).

SD44Ribamar: Turma vencedora nosso boi já urrou  
 Levantou poeira as águas *balanceou*  
 Pindoba e Iguaíba, Maioba se acabou!  
 Deu um choque em Juçatuba,  
 Tibiri o vento levou,  
 Matinha foi arrasada,  
 Foi grande a devastação!  
 Tive pena do Apicum que afundou com a explosão  
 Levantou zangado é isso que o povo quer.  
**Humberto já broco só de cantar pá pajé**  
 Nosso boi urrou,  
 Levantou de baixo de trupiada,  
 Esse touro é do Oiteiro da cidade balneária.  
 (João Chiador, Bumba meu boi de Ribamar: Igreja de São José de Ribamar, Faixa 9, negritos nossos)

O *Urro do Boi* retoma uma memória bíblica, a do Jesus, do Messias que voltou do mundo dos mortos com todo poder. É possível perceber esse funcionamento por meio dos enunciados que trazem narrativas dos novos dons do Boi ressuscitado, como observamos em: “Touro da Maioba urrou levantou quebrando tudo/ Ele é o dono da multidão/ *Deu um tombo na tenda do cantor que é curador/ Segredo virou bagunça espalhado pelo chão/ Depois correu atoado se jogou na maré*” (SD43Maioba).

Podemos inferir que o discurso de poder por meio do funcionamento do discurso religioso funciona por meio do silenciamento da religião do cantador Humberto, é ele o sujeito mencionado na toada tanto da *Maioba* como acima como na

de *Ribamar* conforme podemos perceber em: “*Segredo virou bagunça espalhado pelo chão/ Depois correu atoadado se jogou na maré*”. Temos aqui o funcionamento do discurso religioso resgatando uma memória dos tempos inquisitórios onde os padres e papas tinham o poder de expulsar demônios<sup>101</sup> e os faziam com muita frequência com aqueles que não aceitavam o discurso religioso de um Deus único baseado no cristianismo. Em “*Depois correu atoadado se jogou na maré*” notamos o deslizamento do dizer “o diabo foge da cruz”, pois, enquanto comparado a um feiticeiro, estaria agindo em nome não de Deus, mas de demônios, e por isso fugiu de alguém que tem a autoridade de Deus para censurar os feitos dos filhos do Diabo.

O *Boi* exerce seu poder por meio do gemido. Esse funcionamento emerge enquanto paráfrase na cadeia do repetível, tornando estabilizado que se o Boi renasce ou ressuscita, ele tem o poder divino de fazer coisas espantosas, como em: “Turma vencedora nosso boi já urrou/ Levantou poeira as águas balanceou/ Pindoba e Iguaíba, Maioba se acabou! / Deu um choque em Juçatuba,/ Tibiri o vento levou,/ Matinha foi arrasada,/ Foi *grande a devastação!*/ Tive pena do Apicum que afundou com a explosão”. Contudo, a disputa pela regularização do sentido de que a religião dos santos é que deve ser aceita no *Boi*, funciona quando no fragmento a seguir, há nova menção às religiões de matriz africana. No recorte temos: “Turma vencedora nosso boi já urrou [...]/ *Levantou zangado* é isso que o povo quer./ Humberto já broco só de cantar pá pajé. Acima, outra memória religiosa funciona no fio do discurso, a de que as pessoas que estavam em transe e possessão estavam loucas, e por isso, precisavam ser internadas, exorcizadas e muitas vezes seria culpa dos demônios (PRANDI, 2001).

No verso, “Humberto já broco só de cantar pá pajé” demonstra esse funcionamento. Afetados por um discurso religioso da idade média: o discurso colonial do “descobrimento” que mencionamos nas seções anteriores, os sujeitos assumem “diferentes posições-sujeito e projetando diversos *efeitos de sujeito*, mostrando-se, por conseguinte, fragmentado, heterogêneo, disperso” (INDURSKY, 2000, p. 81), já que esses sujeitos em outras condições de produção, mencionam as religiões de matriz africana sem que haja seu rebaixamento e funcionamento da formação discursiva religiosa cristã.

---

<sup>101</sup> Mateus 7:22

### 5.5. A morte do boi, um espaço de disputa: as tensões na constituição das religiosidades no *Bumba meu boi*.

O clima que cerca o ritual da morte do *Boi* é um misto de euforia com intermediário entre Deus e os homens e sua nova partida, afinal, o *Boi brinquedo* está predestinado a morrer. É o momento que, na produção do folguedo, que os sentidos se formulam, exposto aos efeitos do simbólico e à história. Nesse funcionamento percebemos, por meio da imagem, “seus trajetos de memória” (LAGAZZI, 2015, p.177). Segundo a autora, devemos trabalhar no entremeio da materialidade significativa, de forma que

descrição e interpretação não sejam tomadas na indistinção uma da outra, considero que é ao colocar a estrutura em relação com outras possibilidades estruturais no jogo da história, é ao dar lugar à descrição pelo procedimento parafrástico, que a evidência de um sentido pode ser relativizada e o analista pode dar consequência ao movimento da interpretação para compreendê-lo em seus pré-construídos (LAGAZZI, 2015, p. 178)

Partindo desse posicionamento teórico, compreendemos que ao estar exposto ao simbólico e à história, estamos também, sendo afetados pelo equívoco da língua, a impossibilidade de dizer tudo e ao mesmo tempo, o inatingível do dizer. Assim, seguimos os postulados de Pêcheux (2010) de que todo enunciado está suscetível a tornar-se outro, mas não qualquer significado e sim aqueles que são determinados pela formação discursiva que domina o sujeito que enuncia.

Por meio do efeito do esquecimento nº 2, os dizeres são afetados pela ideologia; com o efeito do esquecimento nº1 as escolhas que são feitas pelo sujeito, afetados pela sua sujeição à formação discursiva que o domina, são produzidas por meio da relação entre a paráfrase e o efeito metafórico.

A partir dessa relação, vamos recuperar os trajetos de memória, analisando como efeitos de sentido se constituem a partir das diversas materialidades significantes (texto, áudio e performance audiovisual) na construção das religiosidades, nas toadas de *Bumba meu boi*, *Sotaque de Matraca (Ilha)*.

O boi até a sua morte no mourão é perseguido e capturado em uma narrativa que pode parecer corriqueira em se tratando da vida nas fazendas no sertão do nordeste brasileiro onde se passa historicamente a cena. Contudo, há um resgate das memórias que discutimos no capítulo 1, desde o boi animal até o *Boi brinquedo* que

abordamos aqui em nossas análises. Não existe um ineditismo, há retomada, e se há retomada ela é feita por meio do efeito metafórico. Dessa forma, há deslizamentos na forma como os sujeitos são afetados pela ideologia ao longo da história. Alguns dizeres são silenciados, outros são ressignificados, a memória passa por um processo de atualização por meio dos acontecimentos.

Figura 15- O Boi é capturado pelo vaqueiro



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Contudo, algumas memórias do discurso religioso emergem a partir dessa relação, vamos recapitular. Antes de ser devolvido à vida pelo *Doutor/ Pajé*, o *Boi* foi capturado por *Nego Chico*, que depois de ser preso pelo *Caboclo Real* devolve um boi quase sem vida para o Fazendeiro. Após a consulta com o Doutor Veterinário, que mesmo com o lugar daquele que fala pela ciência, os atravessamentos ideológicos nos seus dizeres são de outra ordem, a dos rituais de cura, que é o que consegue trazer o *Boi* à vida: A receita do teu Boi, é a *banha do jurará*, O vaqueiro abóia aqui e tu escuta acolá. Com a *ordem de São Pedro, São João e São Marçal* (Documentário Musical Rio do Mirinzá, 2016, grifos nossos).

O discurso religioso desregula o discurso da ciência que apresenta o *Doutor* como aquele que deveria curar o *Boi*. *Nego Chico* participa dessa cena inteira, já que o *Boi* fica enfermo por conta dos seus desejos em possuir o melhor boi do dono da Fazenda. O roubo é algo que também é condenado nas escrituras sagradas desde os tempos mais antigos e figura nos dez mandamentos da bíblia como pecado, figurando

como o oitavo mandamento, *não furtarás*<sup>102</sup>. Como vimos na subseção anterior, no momento do *aboio* todos participaram da festa, inclusive o Nego Chico, que pagou o Doutor/Pajé curar o *Boi*. Bem, de volta à vida, o *Boi* não era mais o mesmo, estava rebelde, com isso o fazendeiro marcou a sua morte. O relato que aparece no Documentário narra o evento assim,

O fazendeiro marcou a morte dele. Convidou todo o povo da fazenda e disse: olha, nós vamos matar aquele Boi e vamos beber o sangue dele e vamos comer a carne dele. Todo mundo aqui. E o Pai Francisco fez parte disso, foi ele que foi fazer, foi matar o Boi (Documentário Rio do Mirinzá, 2016).

Nesse funcionamento, podemos inferir que, no fio do discurso, há marcas do discurso do outro, via paráfrase, porque emerge por meio do enunciado fazendo reverberar uma memória religiosa cristã. Podemos fazer um paralelo com a vida de Jesus, afinal, em seu nascimento ele já era perseguido e conseguiu fugir da morte com seus pais, já adulto, Jesus foi perseguido e preso<sup>103</sup>.

Figura 16- O Boi é levado ao mourão para ser sacrificado.



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

<sup>102</sup> Êxodo 20:2-17 e Deuteronômio 5:6-21.

<sup>103</sup> Mateus 26.47-56; Marcos 14.43-50; Lucas 22.47-53.

Apontamos ainda marcas desse discurso religioso cristão em “olha, nós vamos matar aquele Boi e vamos beber o sangue<sup>104</sup> dele e vamos comer a carne dele. *Todo mundo aqui*”, no recorte, o “*vamos beber o sangue e vamos comer a carne*”, remetem ao discurso religioso cristão, o que produz um efeito de que o ritual é algo que mesmo com algumas características de outras religiões, é um ritual que segue uma memória cristã. O sangue o *Boi* é despejado em uma vasilha ao pé do mourão, e uma parte do *Boi* é despedaçado e entregue para que seja vendido de forma simbólica (CARVALHO, 1995).

Na SD2Maracanã, a morte do *Boi* é narrada, os sentidos de morte se intensificam em “*Te despede*”, os sentidos de morte ultrapassam o linguístico, a morte não está mais só nos versos escritos.

SD2Maracanã:Te **despede** boi  
Que tu vais **morrer**  
**São João determinou**  
**Nada** eu **posso** fazer  
(Humberto Mendes, *Bumba-meu-boi de Maracanã*, Estrela brasileira, faixa 21. São Luís/MA, 2006, negritos nossos).

É uma voz que reclama memórias, ou seja, efeitos de sentido de um sujeito cantante dentro de um contexto que apresenta outras materialidades, é um encontro de um dizer com o já-dito, e que é descrito por Souza (2019, p.161) como “o que audiovisualmente afeta e imprime sentimento na escuta da voz é a memória”. Essa memória de morte, atravessada pelo discurso religioso que afeta o *Bumba meu boi*. Entretanto, há uma negociação que não se opera somente pela voz, mas pelo funcionamento das diversas materialidades significantes na cena.

O rosto alegre na primeira figura, que contrasta com semblante triste do vaqueiro na segunda, dá sequência da morte, produzindo esse efeito de vida e morte, do começo e fim: testemunho do Amo enquanto aquele que anunciou a narrativa fúnebre e o fim do *Boi brinquedo*. Assim, quem assiste à produção fílmica tem “a possibilidade de impor a sua memória e reclamar o “a mais do discurso” – o que fala antes e na exterioridade do ato de narrar” (SOUZA, 2019, p. 171).

A voz faz funcionar na materialidade significativa os efeitos de sentido que são produzidos pela cena, já que a voz acompanha o movimento do visual na performance. Contudo, devemos nos atentar para “elementos como as pausas, as

---

<sup>104</sup> João 6:52-71

entonações, os prolongamentos de vogais, característicos da linguagem verbal oral” (VINHAS, 2019, p. 73). Sobre isso, a autora amplia o entendimento explicando que o analista não deve somente se ater a detalhes que aparecem no léxico e na estrutura sintática da língua (VINHAS, 2019).

É no entremeio desses funcionamentos que temos o jogo de forças que se instaura no discurso que atravessa o *Bumba meu boi*. Nessa relação de entrada e saída de dizeres, a memória funciona por meio do acontecimento, fazendo com que alguns dizeres ganhem regularidade, e isso é operado também pela voz, que no imbricamento material, corrobora para intensificar os sentidos produzidos.

Na SD2Maracanã temos um /e/ paroxítono alongado que intensifica o sentido de morrer com final oxítono alongado no verso seguinte, em seguida, Em São João, que é quem determina o Boi, tem um /a/ alongado e com a nasalização há a produção de um sentimento de dor e choro.

O vocábulo *determinou*, reclama os sentidos de lamento, pois, na variante linguística do falar maranhense, e especificamente, na fala do cantador, o /ou/ tem a sonoridade da vogal /o/ fechada (ô). O *eu*, é um pouco mais alongado, produz o efeito de presença da morte por intensificar os sentidos de *fazer*, o vocábulo reclama outros sentidos, já que o *fazer* reverbera os sentidos de obrigação religiosa. A obrigação está na ordem do discurso das religiões de matriz africana, é o fazer da *obrigação de todo ano*, do sacrifício, que tem bases bíblicas e nas celebrações nos terreiros.

Essas marcas de historicidade que emergem do linguístico funcionando na materialidade significativa, operadas pela voz e o seu imbricamento com as outras materialidades demonstram que

os pontos de deriva podem, portanto, ser oriundos da materialidade calcada naquilo que emerge da oralidade da linguagem verbal, não se restringindo, portanto, à série léxico-sintaticamente determinada descrita por Pêcheux. (VINHAS, 2019, p. 74).

A dramaticidade que funciona por meio do entrelaçamento de várias materialidades, de busca por meio desse funcionamento da voz que movimenta as várias materialidades, a manutenção dos sentidos de religiosidade que extrapolam o próprio ritual como está sendo apresentado. Os sentidos da religiosidade do colonizador operam por meio dos ritos que, em seu funcionamento, buscam manter os dizeres já estabilizados, tentando garantir que novos acontecimentos discursivos não desmanchem “essa ‘regularização” (PÊCHEUX, 2015, p. 46), o que garante, pelo

menos por um tempo, que uma outra série seja inscrita sob a primeira (PÊCHEUX, 2015).

Figura 17- O Boi, o amo, o vaqueiro e Nego Chico no sacrifício.



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Figura 18 - O Amo faz uma oração e sacrifica o *Boi*



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Anunciada a morte do *Boi*, ele é conduzido ao *mourão*. Aqui temos outra memória religiosa cristã, como a condução de Jesus ao lugar onde foi crucificado em que todos seguiram em cortejo acompanhando seu sofrimento.

Na SD45Maracanã, a morte do *Boi*, como representada nos *frames*, os discursos se entrelaçam. O *Boi*, objeto simbólico, faz funcionar memórias que se relacionam aos mais primitivos rituais de sacrifício, como na Grécia antiga, Roma, e em alguns países da África. É o momento do sacrifício não somente a Deus. Em uma formação discursiva religiosa cristã temos reverberados a veneração de outros deuses que funcionam pelos sacrifícios e outras marcas de historicidade que emergem no imbricamento material.

SD45Maracanã: Vai morrer, nosso boi vai morrer  
Vou sentir esta separação  
Uma lágrima cai dos meus olhos  
**Ai** meu Deus, que dor no meu coração!  
(Humberto Mendes - Bumba-meu-boi de Maracanã, Estrela  
brasileira, faixa 22. São Luís/MA, 2006, negritos nossos).

Nos *frames*, uma retomada dos closes, câmeras lentas e close nas principais personagens envolvidas no sacrifício do *Boi*, o enquadramento faz funcionar o sentimento de busca por um culpado. O santo que aparece na mão das pessoas que conduzem o *Boi* até o *mourão* não aparece, mas há uma focalização maior no vaqueiro que é quem conduz o *Boi* ao sacrifício, além de *Nêgo Chico*, é ele quem mata o *Boi*.

Figura 19 - O Amo bebe o sangue do boi e distribui entre os presentes.



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Figura 20 – O vaqueiro bebe o sangue do *Boi*.



Fonte: Documentário Rio do Mirinzá, 2016.

Os prolongamentos e repetição do vocábulo *morrer*, além de abuso na intensificação nas vogais /a/ e /o/, fazem funcionar um sentido de excesso, aquilo que Ernst, (2009, p. 04) explica ser uma estratégia discursiva que se caracteriza por aquilo que está demasiadamente presente no discurso.

A autora cita duas formas para explicar como esse efeito ocorre. São elas:

1) uso de incisivas, considerado na gramática como um *acrécimo contingente* [...] de intensificadores ou na repetição de palavras ou expressões e orações; 2) na reiteração incessante de determinados saberes interdiscursivos que tomam formas diferentes no intradiscurso, mas mantém os mesmos pressupostos ideológicos com vistas ao estabelecimento. (ERNST, 2009, p. 04).

O que Ernst (2009) pontua sobre o excesso à tentativa de estabilizar sentidos e/ou manter os que já estão funcionando na materialidade significativa, ou seja, os cristalizados. O postulado é seguido por Vinhas (2019). Nas palavras da autora:

o excesso opera como uma forma de se manter a circulação de determinados efeitos de sentido visando à defesa contra uma ameaça de outros efeitos de sentido (os quais podem ser considerados antagônicos àqueles hegemônicos) que podem tomar a posição dominante. (VINHAS, 2019, p. 76).

A autora comenta que o excesso em seu funcionamento se instaura na ordem do discurso como aquilo que visa estabilizar o sentido por meio do esquecimento nº 2, o esquecimento enunciativo. Todavia, o excesso que observamos e que opera pela voz em nosso *corpus* analisado não funciona sozinho na produção fílmica. Os outros elementos estão sujeitos ao equívoco e à contradição, como o próprio funcionamento da toada, seja ela por meio do sonoro e da letra ou na produção do *Bumba meu boi* ao vivo onde operam letra, música, dança ou todos funcionando ao mesmo tempo produzindo efeitos um naquilo que falta no outro.

Os sentidos que estão sofrendo efeito da estabilização no discurso são os do colonizador, de uma formação discursiva cristã. Contudo, há outros sentidos que circulam a partir da materialidade significativa. São exemplos desse funcionamento, os gestos como os de comer a carne e beber o vinho, que em algumas civilizações antigas se fazem presentes em uma narrativa antropofágica, que funciona no discurso religioso cristão, como no caso da Santa Ceia e corroboram para que entendamos que não construção das religiosidades no *Bumba meu boi* não pode ser vista somente pelo lado antropológico do conflito.

É preciso entender que a dominação proposta desde o “descobrimento” até os nossos dias não passou sem que houvesse a resistência, é o real da história, a luta de classes. Entendemos que na relação que constitui as religiosidades no *Bumba meu boi*, “não há dominação sem resistência”: primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso “ousar se revoltar” (PÊCHEUX, 2010, p. 281).

Seguindo esse postulado, entendemos que na materialidade significativa, não há como controlar sentidos e sujeitos, o trabalho incessante da memória por meio do acontecimento opera sobre as formações discursivas no movimento que constantemente as reformula, mantendo ou desregulando sentidos já estabilizados.

## 6 DESPEDIDA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adeus é hora da minha despedida  
 Não tem o bom que não chore  
 Na hora de uma partida  
 Quem fica não se consola  
 Só a saudade restou  
 Não tem amor que tire a dor  
 Do amor que partiu deixou.  
 (BOI DE MARACANÃ)

Chegamos ao final deste percurso analítico em que discutimos a construção de religiosidades nas toadas de *Bumba Meu Boi Sotaque de Matraca (Ilha)*. Nesse gesto analítico que chega ao seu efeito de ocaso, buscamos dar respostas às muitas perguntas que emergiram toda a produção deste trabalho.

Iniciamos pelo debate acerca da relação do nosso objeto de pesquisa com a Análise de Discurso de linha francesa. A partir desse entrelaçamento de objeto com a teoria é que pudemos trabalhar no entremeio um do outro, fugindo das armadilhas impostas pela ideologia, da obviedade de sentidos; entendemos que a materialidade discursiva que nos debruçamos é opaca, refletindo a contradição da língua e o equívoco da história.

Dessa maneira, tomamos as análises das toadas como algo que extrapolasse a materialidade discursiva em sua visão inicial proposta por Pêcheux na primeira fase da Análise de Discurso. Entendemos que existe na toada outros funcionamentos que são, além do linguístico, da ordem do sonoro, do visual e o movimento oriundo da junção do *linguístico-sonoro-visual*.

Quando propusemos analisar os discursos das toadas (nos últimos 40 anos) de *Bumba-meu-boi, Sotaque de Matraca (Ilha)*, observando como os discursos constroem relações entre diversas religiões, como o *Catolicismo*, a *Mina* e a *Pajelança*, trouxemos nos capítulos um, dois e três a forma como funciona, discursivamente, a *Toada*, e como ela transita nos estilos de *Bumba meu boi*. A esses estilos demos o nome de *Sotaque*. O termo foi deslocado para o terreno da Análise de Discurso de forma que pudéssemos entender como se construíam as religiosidades nos *Sotaques* de *Bumba-boi*. Percebemos nos cinco principais *Sotaques* uma regularidade de discursos, contudo, há um movimento constante nos dizeres que atravessam a formação discursiva do *Boi*. Uma série de pequenos

acontecimentos perturbam os discursos proporcionando uma deriva de sentidos, e, conseqüentemente, a possibilidade da produção de sentidos outros.

Nos distanciamentos e aproximações entre os discursos dos cinco *Sotaques* de *Bumba-boi* observados notamos o funcionamento de um conjunto de Formações Discursivas que disputavam o domínio do sentido na FD do *Boi*. Em nossa proposta, trouxemos as análises baseadas no *Sotaque de Matraca*, esse *Sotaque* é do grupo indígena, contudo, nenhum dos cinco principais *Sotaques* pode ser considerado como homogêneo, já que por diversos aspectos (sonoro, visual, e etc.) não demonstram reverberar somente discursos do branco, do negro ou do índio.

Fizemos a opção pelo *Sotaque de Matraca* por entender que sua constituição demonstra o funcionamento dos discursos das três etnias que compõem discursivamente o auto do *Bumba meu boi* do Maranhão.

Retomando o primeiro objetivo, notamos que a construção do discurso religioso nos cinco *Sotaques* obedece a uma regularidade que demonstra um funcionamento discursivo de aproximações e distanciamentos do auto do Bumba-boi, que foi introduzido no Nordeste brasileiro no tempo do descobrimento e que vem se atualizando até os nossos dias.

Em nosso percurso analítico, a construção das religiosidades no *Bumba-boi* apresenta um efeito de início que passa por algumas etapas em nossa pesquisa. O percurso tem início com capítulo do *boi animal ao boi brinquedo*, passa *entre a missa e tambor* até chegar, em um primeiro movimento, até a *religiosidade, memória e interdiscurso no Bumba meu boi*. Do *guarnicê* até o *lá-vai*, conseguimos apontar para alguns caminhos que seguimos nesta tese. São eles: 1) o movimento dos sujeitos na história corroborou para que a construção do que temos hoje como *auto do Bumba meu boi* se deslizesse de narrativas da vida social da vida comum para narrativas de cunho religioso envolvendo sacrifícios tanto humanos como de animais; 2) o *auto* enquanto manifestação cultural com características lúdicas era suporte de um conjunto de discursos que era constituído de mistérios e moralidades (características do *auto*) que tinha por finalidade divertir por meio de uma peça breve que fazia funcionar o discurso religioso e, 3) as religiosidades (do branco, do negro e do índio) se apresentam como nós fundamentais que ligam as memórias das três etnias, mas movências dos discursos em sua regularização e desregulação fazem com que os nós que separam estes discursos religiosos seja um efeito de fronteira que é diluído a

cada enunciado determinado pelas condições de produção em que os sujeitos enunciam.

O *Boi* como objeto simbólico é exposto à história e à contradição, isso proporcionou à brincadeira um movimento discursivo constante na rede de memórias a que o *Bumba-boi* está ligado. Também tornou possível que alguns discursos se cristalizassem ao longo dos anos. Contudo, o movimento de contra discursos, réplicas, polêmicas e desdobramentos tornaram possível o silenciamento de determinados dizeres, que antes poderiam circular normalmente na Formação Discursiva do *Boi*. As memórias que são retomadas pelo *auto* nos cinco *Sotaques* e em especial no *Sotaque de Matraca* demonstram que há muito do discurso do colonizador nos dizeres de quem brinca *Bumba-boi*. Não somente os cantadores, mas todos aqueles que rodeiam o *Boi* são afetados por essas movências de sentido, e o *Amo* é o principal sujeito nessa relação, é ele que ocupa o lugar de liderança, o espaço designado religiosamente àquele que fala por Deus.

Dessa maneira, percebemos que esses sujeitos assumem posições de poder; como sujeitos interpelados pela ideologia que afeta a formação discursiva dominante, denunciam sua fragmentação enquanto sujeitos divididos e isso se sustenta pela sua constituição, que é de duas ordens, da ideologia e do inconsciente. Sendo assim, os dois capítulos se apresentaram como o início do caminho para a resposta de algumas das perguntas que surgiram neste trabalho e que se desdobram a partir da pergunta maior: *como relações, incorporações e conflitos constroem, discursivamente, religiosidades nos grupos de Bumba-meu-boi do Maranhão no Sotaque de Matraca (Ilha)?*

A partir do capítulo quatro: *SUJEITOS E A CONSTRUÇÃO DE RELIGIOSIDADES: silenciamento(s) e o funcionamento da dominação ideológica*, nos propomos a identificar como os discursos religiosos presentes nas *toadas* corroboram para a formação de religiosidades hegemônicas para os grupos de *Bumba meu boi*. As análises apontam para uma retomada do discurso do descobrimento nas *toadas*. Mais uma vez os discursos que emergem a partir das *toadas* retomam a estrutura do *auto* que deu origem ao *Bumba meu boi*.

Percebemos que alguns funcionamentos ocorrem por meio do discurso da conversão. Este episódio foi narrado no Livro *Terra à vista Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. A partir do livro de Eni Orlandi, trouxemos algumas proposições da autora que tratava da dominação pela conversão. Em nosso *corpus*, pudemos

notar algumas regularidades que eram da ordem da dominação pela conversão. Tínhamos não o apagamento da história do negro e do índio, mas uma narrativa que não partir desses povos dominados. Como observamos, tanto o negro como o índio falavam pelo branco utilizando a própria posição para falar bem daqueles que os dominavam.

As lendas, rumores e os causos constituíram-se como peça indispensável para que alguns dizeres pudessem estabilizar sentidos ou até mesmo desestabilizá-los. A lenda do Rei Sebastião torna-se um ponto chave. É a partir dessa lenda que muitos dizeres são retomados nas toadas. A sonoridade das toadas, as expressões de guerra, a religiosidade que eram algumas das características do Rei que faleceu em combate na costa da África em batalha contra os Mouros também foi importante. A história do Rei que era conhecido pela sua devoção à religião e às batalhas se confundem com a forma como sua narrativa foi inserida no *Bumba meu boi* e nas religiões de *Matriz africana* e *Pajelança*.

A partir de diversas versões que não apresentam uma unidade, mas que se multiplicam na área amazônica e se espalham pela antiga região onde existia o ciclo do gado (Nordeste brasileiro), os relatos de um Rei salvador foram ganhando eco na população local e multiplicadas as versões por meio da oralidade. A ligação de D. Sebastião e a história do *Touro Negro encantado* apontam para um movimento na memória discursiva que aproxima o discurso religioso do folguedo. Assim, os *encantados* ganham espaço na narrativa do *Boi*; as Cortes dos *Gentis*, os *Orixás* e os *Caboclos* passam a se apresentarem como um espaço de dispersão, do contradiscurso, pois não tínhamos mais uma unidade que era apresentada no início que funcionava pelo discurso da Igreja Católica.

A voz do negro e do índio passaram a disputar a dominância do discurso. No *Sotaque de Matraca*, os sujeitos cantadores demonstravam por meio das *Toadas* que os vários elementos que tornavam possível o funcionamento do *Bumba meu boi* não tinham uma constituição heterogênea. Sujeitos e sentidos estavam em constante deriva; os termos poderiam passar por um processo de deslizamento de sentido com o processo parafrástico ou passar por um deslizamento.

Tanto nos enunciados em que ocorrem os deslizamentos como os deslocamentos de sentido, o discurso religioso afeta diretamente na produção dos sentidos que são produzidos a partir das condições de produção que os sujeitos produziam as *Toadas* e os funcionamentos dos outros elementos que compunham o

*Boi*. Os sentidos de colonizar e descolonizar disputam a dominância dos sentidos na formação discursiva do *Bumba meu boi*. O discurso autoritário afetado pelo discurso religioso faz funcionar os sentidos de educação. É o momento em que ocorre a dissimulação do discurso autoritário religioso por meio do discurso pedagógico e lúdico do *Bumba meu boi*.

É por esta via que os sujeitos se esquecem de como estão afetados pelo discurso do colonizador. É pelo efeito do lúdico que os sujeitos fazem funcionar nos seus dizerem os discursos do branco por um efeito de seu discurso. O efeito do esquecimento número 1 (ideológico) determina os efeitos do esquecimento número 2 (enunciativo). Por meio desse discurso heterogêneo falam a voz do branco, do negro e do índio na voz do cantador que ora demonstra o funcionamento do discurso do dominador, ora o do dominado, ambos afetados pelo discurso religioso que movimenta a cadeia discursiva nas toadas do *Bumba meu boi*.

Embora não tivéssemos entrado na discussão do sincretismo religioso, em alguns momentos as toadas apontam para um movimento que discursivamente entendemos como a fragmentação do sujeito nas toadas de *Bumba meu boi*. Não é que o negro e o índio não tivessem religião e seus deuses. Eles se utilizavam dessas simbolizações como forma de fazer circular outros dizeres que denunciavam a formação discursiva a que estavam ligados e isso funcionava pelos enunciados dos cantadores.

Por fim, no capítulo cinco, *LETRA, MÚSICA E IMAGEM: o sentido no entremeio da materialidade significante*, contemplamos o terceiro objetivo geral que foi *analisar como os efeitos de sentido se constituem a partir das diversas materialidades significantes (texto, áudio e performance audiovisual) na construção de religiosidades, nas toadas de Bumba meu boi, Sotaque de Matraca (Ilha)*.

Nesse capítulo, observamos mais uma vez que a *Toada* não se reduzia à sua forma linguística. As análises foram expandidas para além das materialidades linguísticas e então nos propusemos a analisar o funcionamento das mais diversas materialidades funcionando no imbricamento material. Foi por meio desse entrelaçamento das materialidades que pudemos trabalhar o entremeio uma da outra, observado os efeitos de sentido que eram produzidos na contradição (história) e na falha (língua).

Trouxemos o funcionamento discursivo que operava por meio do corpo que dança no *Bumba meu boi*. Optamos por trazer análises de um documentário que fazia

um percurso que englobava as etapas do auto e trazia tanto as danças, *Toadas* e depoimentos do *Amo do boi* e de alguns *brincantes*.

As *Toadas* que embalavam os corpos de algumas praticantes da *Mina* eram embaladas pela *Toada* em segundo plano. Nos bois do *Sotaque de Matraca*, a *Toada* se inicia com um solo do *Amo*, é ele quem puxa a cantoria e depois é acompanhado da percussão do *Boi*. Os *frames* que trouxemos apontavam para o funcionamento do discurso religioso com uma dominância dos sentidos das religiões de *Matriz Africana* e *Pajelança*. A voz, o ritmo da percussão, faziam funcionar os sentidos dos tambores da *Mina*, tínhamos no funcionamento discursivo a produção de alguns efeitos de sentido a partir do imbricamento material.

O enquadramento dava destaque para as senhoras que dançavam, a voz do *Amo* também acompanhava esse movimento. Contudo, não existia a ausência do discurso do branco nos enunciados. A heterogeneidade se mostrava como algo que fazia funcionar o discurso do outro no discurso de um quer seja pela dança, pela música, pelo ritmo e todo o seu funcionamento. Isso foi demonstrado nas análises por meio do movimento operado pelos *frames* complementado pelas análises dos funcionamentos outros que ocorriam sempre no entremeio de uma materialidade para a outra.

Alguns *frames* que trouxemos apresentavam outro funcionamento do discurso religioso no *Bumba meu boi*. O gesto analítico trouxe como algumas imagens de santos são retratadas no documentário e são relacionadas ao *Boi*. Os santos de junho, as entidades das religiões de *Matriz Africana* e *Pajelança* compõem os elementos não-linguísticos que analisamos. Os *frames* demonstram que a heterogeneidade discursiva não é operada somente por meio do linguístico. As memórias dos santos, vodum, orixás e dos caboclos se constituem como a forma material como esses discursos se apresentam.

Sujeitos e sentidos são retomados de forma diferente por cada sujeito, nas toadas, como por exemplo, na *toada Os Reis da encantaria*, há a invocação de várias entidades, tanto das *Religiões Africanas* como da *Pajelança*. No entanto, há também menção ao Deus do colonizador. As imagens que são apresentadas em forma de *frames* demonstram como que algumas memórias, para que produzam efeitos de sentido, necessitam que alguns pré-construídos sejam restaurados. Tanto o interdiscurso como a memória se firmam como categorias mais importantes no nosso gesto analítico. São estas duas categorias que sustentam a tese do começo até o seu

fim. É por meio delas que, ainda neste capítulo, trabalhamos mais algumas toadas. Nelas, a *morte do Boi* pode ser analisada e demonstrar como os efeitos de morte se faziam presentes nas toadas e reverberavam em outros funcionamentos como, por exemplo, o do entrelaçamento dos excessos produzidos pelas marcas sonoras da voz.

Eram os efeitos do discurso religioso que intensificaram os sentidos de morte. As memórias de morte não apresentavam somente os sentidos de dor da religião do colonizador. Embora fosse uma representação de um *auto* com características que tinham muitas marcas do discurso do branco europeu, observamos os sentidos do negro e do índio funcionando naquele ritual. A discursivização de um rito que apresentava elementos visuais, linguísticos e sonoros das três etnias eram discursivizados por meio dos traços discursivos que operavam no entremeio da materialidade significativa.

A *morte do Boi* se apresenta como um espaço de disputa constante de sentidos. Os sujeitos envolvidos são afetados e enunciam a partir das suas posições sujeito demonstrando suas posições de classe que se materializam na produção do *Boi* extrapolando os sentidos da *Toada*. Vemos a toada como aquilo que discursivamente movimenta o Boi e seus efeitos de sentido trabalhando no entremeio das materialidades.

Assim sendo, trazemos um efeito de fecho para este percurso analítico entendendo que a constituição das religiosidades no *Bumba meu boi* não passa somente pelos efeitos do discurso capitalista, pois a temática envolvendo o ciclo do gado funciona em alguns estados do Brasil, mas em outros, não. O *auto* que se diluiu no próprio efeito do funcionamento e atualização da memória demonstrou que o significado de *auto* se deslocou, tornando-se efeito do interdiscurso e da memória operando por meio do *Bumba meu boi*. Contudo, sua matriz de sentidos: a do discurso religioso, pedagógico e lúdico com um funcionamento do discurso autoritário permaneceram, e foram sendo deslizados ao longo dos séculos, afetando sujeitos por meio de um discurso heterogêneo que ganhou regularidade e que passa por constantes reformulações.

O desdobramento disso são os sujeitos produzidos a partir dessas relações (cantadores/brincantes/audiência) afetados pelo funcionamento discursivo que atravessa o *Bumba meu boi* e fazem funcionar memórias que não podemos controlar, pois não há como controlar nem sujeitos e nem sentidos. Não há na construção das religiosidades do *Bumba-boi*, mesmo que dissimulado em forma de um efeito de

colonização, um discurso que seja predominantemente branco, negro ou indígena, haverá sempre um discurso dentro de outro discurso, o que faz com que por mais que tenhamos um branco que é o *Amo* da fazenda, um negro que é o *Vaqueiro* e um índio que será o *Caboclo Real* e as *Índias*, um discurso não existe sem o outro. Nesse funcionamento, o que une as três etnias é o discurso religioso, por mais autoritário que possa parecer. Isso se dilui no discurso lúdico em que todos brincam para São João, São Pedro, São Marçal, para os Rei dos Exus e os Reis dos índios.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro. Poema: **Meus oito anos**. Disponível em < Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/MjAwODg3/>> Acesso 21/12/2020.
- ACHARD, Pierre. Memória e Produção discursiva do sentido. *In*: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni Puccinelli. **Papel da Memória**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- ALMEIDA, Eliana de. “Discurso religioso: um espaço simbólico entre o céu e a terra”. *In*: **SOCIEDADE e Discurso**. Campinas, SP: Pontes Editores; Cáceres, MT: UNEMAT Editora, 2001.
- AZEVEDO, Janaina. **Orixás na umbanda**. Universo dos Livros Editora, 2010.
- AZEVEDO NETO, Américo. **O Bumba meu boi no Maranhão**. São Luís: Pitomba!, 2019. 130p..
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- BENVENISTE, Émile. Natureza do signo linguístico. *In*: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005. p. 53-59.
- BORRALHO, Tacito Freire. **Os elementos animados do bumba meu boi do maranhão**. Maranhão: Editora Uema, 2015. 124 p. Elementos animados.
- BORRALHO, Tácito. Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. **Móin-Móin- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 2, p. 156-178, 2018.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Mulher e verdade: onde mora pombagira cigana?. **Interação em Psicologia**, v. 23, n. 2, 2019.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. **Rio de Janeiro: Vozes**, v. 3, 1998.
- BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços da cara preta**: pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos bumba-bois e folias-de-reis - MA, PE, MG. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, 2005.
- CÂMARA CASCUDO, Luís. **Dicionário do folclore brasileiro**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.
- CÂMARA CASCUDO, Luís. **Literatura oral no Brasil**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2006.

CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. A trajetória dos movimentos sociais. *In*: DAGNINO, Evelina. (Org.) **Os anos 90: política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARDOSO, Rosiane. ARTE, APROPRIAÇÃO E HIBRIDISMO NOS ROSÁRIOS DO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO: UMA ANÁLISE DE RESSIGNIFICAÇÕES SIMBÓLICAS DA ARTE AFRO-BRASILEIRA. **Tramas para Reencantar o Mundo**, n. 1, 2015.

CARVALHO, Maria Michol Pinho. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular**. São Luís, MA: FUNCMA, 1995.

CHAGAS et al. Toadas de pique de duelos. [s/l], 2007. CD-ROM. Especial. MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

COSTA, Isaac; GUIMARÃES, Gleny Terezinha Duro. Interdiscurso/Intradiscurso. *In*: FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso - edição ampliada**. Campinas: Pontes Editores, 2020. Cap. 28. p. 161-166. (1).

COURTINE, Jean-Jacques. Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso. **Policromias**, v. 1, n. 1, p. 14-35, 2016.

DAVALLON, Jean; DURAND, J. L. **Papel da memória. Tradução: José Horta Nunes**, v. 3, 2015.

ERNST, Aracy Graça. A falta, o excesso e o estranhamento na constituição/interpretação do corpus discursivo. **Seminário de estudos em análise do discurso**, v. 4, 2009.

FERNANDES, Emilene Aparecida; SUTION, Gian Lucan; FERNANDES, Paulo Sergio. **MENSAGEM E O FENÔMENO SEBASTIANISTA**, Lins: UNISALESIANO, 2011.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Coord.). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. p. 39-46.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Discurso: conceitos em movimento. *In*: FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Oficinas de Análise do Discurso: conceitos em movimento**. Campinas: Pontes Editores, 2015. Cap. 2. p. 11-23.

FERRETTI, Mundicarmo. Repensando o turco no tambor de mina. **Afro-Ásia**, n. 15, 1992.

FERRETTI, Mundicarmo. **Terra de caboclo**. São Luís: Secma, 1994.

FERRETTI, Mundicarmo. **Tambor de mina e umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão**, 1997.

FERRETTI, Mundicarmo. **Encantados e encantarias no folclore brasileiro**. In: SEMINÁRIO DE AÇÕES INTEGRADAS EM FOLCLORE, 6. São Paulo, 2008.

Disponível em:

<http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/bitstream/1/198/1/Encantados%20e%20encantarias.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2016.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: Edusp, 1995.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Querebentã de Zomadonu**: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. 2. ed. rev. atual. São Luís: Edefma, 1996.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Comida ritual em festas de Tambor de Mina no Maranhão. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 9, n. 21, p. 242-267, abr./jun., 2011.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. Encantaria maranhense de dom Sebastião. **Revista Lusófona de Estudos Culturais Aveiro**, v. 1, n. 1, p. 262-285, jun., 2013.

Disponível em:

<http://www.estudosculturais.com/revistalusofona/index.php/rlec/article/view/19/45>. Acesso em: 20 jul. 2016.

FONSECA, Ana Silvana Ferreira. **Bumba-meu-boi maranhense**: expressividade plástica, musical e poética. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 1999.

FOUCALT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

FRANÇA, Thyago Madeira. **Um olhar sobre o conceito de memória discursiva de Michel Pêcheux**. Interletras. V. 4, Ed. nº 22, de Out./2015 a Mar./2016.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. 2. ed. Campinas, SP: Editora RG, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HENRY, Paul. Fundamentos teóricos da Análise Automática do Discurso de M. Pêcheux. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.) **Por uma análise automática do discurso**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HOUAISS, Antônio; RIO DE JANEIRO INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa:[com a nova ortografia da língua portuguesa; contém CD-ROM completo]**. Ed. Objetiva, 2009.

INDURSKY, Freda. A fragmentação do sujeito em análise do discurso. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, p. 70-81, 2000.

FREDA INDURSKY (Org.). A memória na cena do discurso. In: FREDA INDURSKY (Sp) (Org.). **Memoria E Historia Na/da Analise Do Discurso**. Campinas: Mercado das Letras, 2011. Cap. 4. p. 67-89.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e as outras falas**. São Paulo: Unicamp, 2013.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Bumba meu boi: som e movimento**. São Luís: IPHAN, 2011. 252 p. (1).

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: IPHAN, 2011. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_bumba\\_meu\\_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf) Acesso em: 20 jul. 2016.

JÚNIOR, Heriverto Nunes Mendonça; FERRETTI, Sérgio Figueiredo. “MINA LASSAÔ”: a performance ritual de dois terreiros de mina, em São Luís-MA. **Cadernos de Pesquisa**, v. 18, n. 2, 2011.

LAGAZZI, Suzy. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. **Análise de discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas, SP: Editora RG, 2011.

LAGAZZI, Suzy Maria. Análise de discurso: a materialidade significante na história. *In*: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de. (Org.). **Linguagem história & memória discursos em movimento**. Campinas: Pontes Editores, 2011a. p. 275-290.

LAGAZZI, Suzy Maria. A materialidade significante em análise. *In*: TFOUNI, Leda Verdiane; MONTE-SERRAT, Dionéia Motta; CHIARETTI, Paula. (Org.). **A análise do discurso e suas interfaces**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011b. p. 311-326.

LAGAZZI, Suzy Maria. A imagem em curso. A memória em pauta. *In*: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson (Org.). **Imagem e (m) discurso: a formação das modalidades enunciativas**. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 51-66.

LAGAZZI, Suzy Maria.. Paráfrases da Imagem e Cenas Prototípicas: em torno da memória e do equívoco. *In*: Giovanna Flores; Nádia Neckel; Solange Gallo. (Org.). **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia**. 1ed. Campinas: Pontes, 2015, v. 1, p. 177-189.

LAGAZZI, Suzy Maria. O discurso em diferentes territórios: o vermelho entre todas as cores. *In*: MALUF-SOUZA, Olímpia; SILVA, Valdir; ALMEIDA, Eliana de; BISINOTO, Leila Salomão Jacob. (Org.). **Discurso, Sujeito e Memória**. Campinas: Pontes Editores; UNEMAT, 2012. p. 133-146.

LIMA, Ivana Stolze. Língua e diversidade: imagens sobre africanos e escravidão. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 25, 2017.

LUCA, Taissa Tavernard.. A Nobreza Portuguesa Montou Corte na Encantaria. In: 13 Congresso Brasileiro de Folclore, 2007, Fortaleza. **Anais do 13 Congresso Brasileiro de Folclore**. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Ceará, 2007. v. 13.

LUCA, Taissa Tavernard. A Viagem Fantástica de Rei Sebastião: De Alcacer Quibir ao Terreiro de Mina. **Revista Observatório da Religião**, v. 1, n. 1, p. 242-275, 2014.

MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa. Diálogo (im)possível entre as concepções de sujeito em Althusser, Pêcheux e Marx. *In*: SOUSA, Lucília Maria Abrahão e; GARCIA, Dantielli Assumpção. **Ler Althusser hoje**. São Carlos: edUFSCar, 2017. Cap. 1, p. 17-30.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa**: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: Revan, 1998.

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

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Editora Cultrix, 1985.

MOURA, Carlos Francisco. Festa a bordo, O Império do Espírito Santo, das naus quinhentistas às canoas do sertão brasileiro, no século XXI. **As novidades do mundo. Conhecimento e representação na época moderna**, 2000.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. Das discursividades da imagem e suas projeções sensíveis do/no discurso artístico: um percurso. *In*: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson (Org.). **Imagem e (m) discurso**: a formação das modalidades enunciativas. Campinas: Pontes Editores, 2015. p. 267-284.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. (Com) Textura de corpos na vídeo-performance contemporânea. **Análise do Discurso: fundamentos aos desdobramentos**, v. 30, p. 275-288, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar. **Série estudos**, v. 10, p. 9-26, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Editora da UNICAMP, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo**. Unicamp Editora, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. Campinas: Pontes Editores, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012a.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Pontes, 2012b.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso & leitura**. Cortez, 2012c.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes Editores, 2015.

ORLANDI, Eni P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2017.

PASSOS, Iran de Jesus Rodrigues dos. **A transição da cultura popular para a cultura de massa no Maranhão**: aspectos do Bumba-Meu-Boi Pirilampo. São Luís: Quatro Passos, 2002.

PASSOS, Iran de Jesus Rodrigues dos. **O espaço da literatura na cultura popular maranhense**: em cena o Auto do Bumba Meu Boi. 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

PEREIRA, Rogério Amaral. ENTRE IMAGENS E DEVOÇÕES: A PESQUISA GEOGRÁFICA NAS FESTAS EM HOMENAGEM A XANGÔ. **Revista Geografar**, v. 9, n. 1, p. 45-62, 2014.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 163-252.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso e Ideologia**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2002.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Leitura e memória: projeto de pesquisa. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso Michel Pêcheux**. Campinas: Pontes, 2012. p. 141-150.

PÊCHEUX, Michel. Metáfora e interdiscurso. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso Michel Pêcheux**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 151-162.

PÊCHEUX, Michel. A aplicação dos conceitos da linguística para a melhoria das técnicas de análise de conteúdo. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso Michel Pêcheux**. Campinas: Pontes Editores, 2012. p. 203-226.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. *In*: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni Puccinelli. **Papel da Memória**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. Língua, linguagens, discurso. In: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice. (Org.). **Legados de Michel Pêcheux**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 63-75.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**. Curitiba-PR: Criar Edições, 2002.

POSSENTI, Sírio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. (Org.). **Introdução à linguística III: domínios e fronteiras**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 353-392.

PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. São Luís: Edufma, 2007.

PRANDI, Reginaldo. As religiões negras do Brasil-Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. **Revista USP**, n. 28, p. 64-83, 1996.

PRANDI, Reginaldo. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. **Herdeiras do Axé**, p. 139-164, 1996.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista Usp**, n. 50, p. 46-63, 2001.

PRANDI, Reginaldo. Religião e sincretismo em Jorge Amado. **O universo de Jorge Amado**, v. 1, p. 46-61, 2009.

PRUINELLI, Andréia. Resistência. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso - edição ampliada**. Campinas: Pontes Editores, 2020. Cap. 43. p. 253-256.

REIS, Ribamar Sousa Santos dos. **O ABC do Bumba-Boi do Maranhão**. Caixa, São Luís, 2008.

REHM, Alyne. As imagens na/da/que dança: interlocuções entre corpo, dança e análise do discurso. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Oficinas de Análise do Discurso: conceitos em movimento**. Campinas: Pontes Editores, 2015. Cap. 2. p. 27-48.

RIO do Mirinzá. 2016. 1 vídeo (96 min). Documentário musical produzido pelo Boi de Maracanã e publicado pelo canal Maracá Cultura Brasileira. Disponível em: <https://vimeo.com/165576137>. Acesso em: 01 ago. 2019.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, exóticos, demoníacos: idéias e imagens sobre uma gente de cor preta. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 24, n. 2, p. 275-289, 2002.

SANTOS, Nilce Helena Marques dos. **A identidade discursiva das toadas do bumba-meu-boi da Maioba**. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, 2009.

SANTOS, Cleverson Lucas dos. **Geração Coca-Cola, Filhos da Revolução: Efeitos de sentido em canções da Legião Urbana**. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel: UNIOESTE, 2016.

SANTOS, Joeline Maria da Silva. **As toadas do bumba-meu-boi: sobre enunciados e enunciações de um gênero discursivo**. 2011. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2011.

SANCHES, Abmalena Santos. OS BATALHÕES PESADOS. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 1, n. 2, 2004.

SETZER, Rachel. Os homens estão criando um mundo que Deus não quer: contradição e conflito no discurso religioso. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Palavra, fé, poder**. Campinas: Pontes Editores, 1987. p. 91-102.

SOBRINHO, Helson Flávio da Silva. Althusser e a luta de classes. In: SOUSA, Lucília Maria Abrahão e GARCIA, Dantielli Assumpção. **Ler Althusser hoje**. São Carlos, SP: EdUFScar, 2017. p. 31-52.

SOUZA, Tania C. Clemente de. **Discurso e oralidade – um estudo em língua indígena**. Tese de Doutorado, IEL/UNICAMP, 1994

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Festas, procissões, romarias, milagres: aspecto do catolicismo popular**. 1ed. Natal: IFRN, 2013.

SOUZA, Pedro de. Arquivo e memória da voz: o caso Elis Regina em cinebiografia. In: BENAYON, Flávio *et al.* **O discurso nas fronteiras do Social**. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 161-182.

SCHERER, Amanda E.; TASCHETTO, Tania Regina. O papel da memória ou a memória do papel de Pêcheux para os estudos lingüístico-discursivos. **Estudos da Língua(gem)**, n. 1, p. 119-123, 2005.

TODA MATÉRIA. **Lenda da Cobra Grande**. Disponível em: [http ps://www.https://www.todamateria.com.br/lenda-da-cobra-grande/](http://ps://www.https://www.todamateria.com.br/lenda-da-cobra-grande/) Acesso em: 18 jan. 2021.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O bumba-meu boi como fenômeno estético**. Natal: UFRN, 2006. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. 180p.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro, Maranhão**. Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1993.

VINHAS, Luciana Iost.. Aquilo que excede no funcionamento discursivo da voz. In: Solange Mittmann; Luciene Jung de Campos. (Org.). **Análise do discurso: da inquietude ao incômodo lugar**. 1ed.Campinas: Pontes, 2019, v., p. 73-86.

VINHAS, Luciana Iost. Materialidade Discursiva. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso - edição ampliada**. Campinas: Pontes Editores, 2020. Cap. 34. p. 203-207.

## REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

CHAGAS. Um louvor a São Luís. São Luís: Sonopress Rimo: 1997

CHAGAS. Bumba-boi da Maioba: A nossa cultura. São Luís: Stúdio Sonato: 2002.

CHAGAS. Isso é Maioba. São Luís: Ass. Folclórica e beneficente do Bumba-boi da Maioba: 2004.

CHAGAS. Bumba boi da Maioba - Maioba não para. São Luís: 2013.

F. NAIVA E DONATO. Bumba Meu Boi de Axixá. São Paulo: Unacam: 1981.

HUMBERTO MENDES. 25 anos de toadas do guriatã do Maracanã. São Luís: Sonopress Rimo: 1998.

HUMBERTO MENDES. Bumba-meu-boi de Maracanã - São João meu Santo forte. São Luís. 1999.

HUMBERTO MENDES. Bumba-meu-boi de Maracanã - Luz de São João. Dj Cassio. São Luís: 2000.

HUMBERTO MENDES. Boi de Maracanã - Desejo de São João. São Luís: 2001.

HUMBERTO MENDES. Bumba-meu-boi de Maracanã: Estrela brasileira. São Luís: 2006.

HUMBERTO MENDES. Boi de Maracanã - Morro dourado. J.C. Studios. São Luís: 2010.

HUMBERTO FILHO. Guriatã - Recordação eterna. São Luís: 2016

JOÃO CHIADOR. Igreja de São José de Ribamar: Negra Profecia 98. São Luís: 1998.

RONALD PINHEIRO. Papete: Planador. São Paulo: Continental: 1981.

## GLOSSÁRIO

Aboio = Canto entoado, sem palavras, pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado.

Atoado = Pessoa em transe. Alguém que está sob influência de entidade.

Cantos em versos, modalidade de origem moura, berbere, da África setentrional; veio para o Brasil, possivelmente da ilha da Madeira.

Ameríndia = Designação genérica do índio indígena da América. Relativo aos índios indígenas do continente americano ou a qualquer uma das suas línguas.

Amo = é o chefe do conjunto. O principal cantador. Na representação é o proprietário da fazenda. Geralmente é vivido pelo dono da brincadeira.

Antropofágica = Relacionado a “antropofagia”, que refere-se ao ato de comer ou devorar a carne de outra pessoa.

Auto = designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, em circulação durante a Idade Média.

Brincadeira = o Boi em si. O grupo de brincantes do Boi, o folguedo.

Bumba meu boi = Dança circular fruto da mistura das culturas portuguesa, indígena e africana.

Burrinha = personagem com características mais rústicas de uma burra, tem um furo no meio onde vai um brincante vestido de vaqueiro que anima a personagem.

Cantador = É chamado de cantador aquele que compõe e canta suas toadas.

Catirina = Ex-escrava, esposa do Nego Chico, é representada no Boi por um homem que se veste com roupas extravagantes, que performa uma mulher gestante com roupas largas.

Cordão = a formação que os brincantes se organizam para fazer as evoluções do Boi.

Curador = semelhante ao Pajé, pessoa que é integrante da religião da Mina ou alguma outra de religião de matriz africana ou pajelança.

Frame = uma parte, recorte ou um quadro de um filme ou documentário.

Folganças = Relativo ao folguedo, ato de folgar, pode também ser visto com uma brincadeira ruidosa.

Folguedo = Manifestação folclórica que reúne 1) Letras (quadrilhas, sextilhas, oitavas ou outro tipo de versos); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações) e 4) Temática (enredo da representação teatral).

Guarnicê/ Guarnecer= momento em que os brincantes se reúnem para fazer o início da entrada do boi no terreiro.

Indumentária = Arte relacionada com o vestuário, às fantasias das personagens do/no Boi.

insidiosa = Característica de traiçoeiro, pérfido.

Mina = religião afro-brasileira no Maranhão e na Amazônia estabelecida a partir de São Luís desde meados do século XIX.

Mourão = haste semelhante a um mastro onde o boi é amarrado para ser sacrificado. Ele é enfeitado para o período das festividades.

Mutuca = pessoa que leva água, refrigerante ou, em sua maioria, cachaça para os brincantes no Boi.

Nego Chico = Uma das personagens principais do auto, é um escravo, ou ex-escravo, que pode também ser representado por uma pessoa pobre que tem o papel de animar a plateia.

Pajelança = Série de rituais que o pajé indígena realiza em certas ocasiões com um objetivo específico de cura ou magia.

Rapaz = Empregado da fazenda, geralmente visto como de menor importância na hierarquia do auto.

Recorte = é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos relacionados de linguagens-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva.

Reisado = Tipo de Bumba meu boi que ocorre no ciclo natalino em alguns estados como Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco.

Sincretismo = Fusão de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, com reinterpretação de seus elementos.

Sotaque = estilo individual de cada grupo, o seu ritmo característico, e que varia conforme o gosto estético da concepção, organização e formas de apresentação. O ritmo, o bailado, os instrumentos, o guarda-roupa, as toadas e o auto.

Tapuio (a)- é um índio ou mestiço que tem mais ocorrência nos bois do sotaque de Zabumba (Guimarães).

Terreiro = Local onde o Bumba-boi se apresenta, não tendo relação direta com os terreiros de candomblé ou qualquer outra religião de matriz africana e ou ameríndia.

Totemismo = Crença na existência de parentesco ou de afinidade mística entre um grupo humano (ou pessoa) e um totem.

Tropeada/Trupiada = Como é chamada a orquestra de centenas de instrumentos, entre matracas, pandeirões, maracás e tambores-onça.

Vaqueiro = Personagem que tem contato com o amo logo após o sumiço do boi, é ele o responsável pela guarda dos bens da fazenda.

Zabumba – Tambor grande com som grave que é utilizado no sotaque que leva o mesmo nome. O sotaque de Zabumba também é conhecido por Guimarães, município que dá nome ao sotaque.