

A dialogia das vozes do Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo

RESUMO

O tema central desta pesquisa é o estudo do gênero, mais especificamente, prende-se ao estudo das características que constituem o Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo. Para tanto, objetiva-se verificar a presença de elementos constituidores de discursividades, tais como: as formas composicionais e verbais, o estilo, o tom, o tema e a singularidade de seu enunciador, os quais, por sua vez, não só caracterizam, mas fazem com que o Bumba meu boi cardoziano atue como gênero do discurso. Este estudo se justifica por ser o Bumba meu boi, não apenas um aglutinador de vozes sociais, mas, sobretudo, por ser um gênero dotado de relativa estabilidade na sua forma, apresentando variações em sua materialidade linguística e discursiva, desde a sua origem. Daí a necessidade de se estudar a presença de propriedades de caráter estilísticas e discursivas, na materialidade linguística de sua composição, definidoras do gênero, quando se nota, principalmente, mudanças decorrentes do seu deslocamento, isto é, da passagem do espaço “inculto” da rua para o do teatro “letrado”. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica que propõe uma leitura interdiscursiva entre a manifestação dramática e popular do Bumba meu boi e a dramaturgia *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo. Verificando, desse modo, as possibilidades de correspondências discursivas entre esses dois gêneros. Esta pesquisa fundamenta-se na teoria de Bakhtin e seu Círculo, por se tratar da concepção dialógica da linguagem e de conceitos de gêneros do discurso. Os resultados mostram que as características genéricas do Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, são constituídas de discursividades, fazendo-o, portanto, atuar como um gênero do discurso.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero discursivo. Enunciado concreto. Bumba meu boi.

INTRODUÇÃO

*Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais
brasileiros a procura de um instrumento de trabalho
que os aproximasse do povo.*

Mário de Andrade

Este estudo considera que as características de um gênero não se limitam apenas às suas propriedades tipicamente textuais, mas também às discursivas por serem decorrentes de processos sociointerativos. Desse modo, a forma como o gênero se concebe para expressar uma intenção comunicativa está, indissociavelmente, ligada à temática, assim como ao estilo que o compõe, ou seja, ao modo como se estrutura a sua forma compositiva, bem como ao acabamento de sua materialidade linguística e à maneira como se organiza todo esse conjunto para que, interativamente, estabeleça-se a relação comunicativa entres os participantes da comunicação discursiva.

Os gêneros, desse modo, são dotados de mobilidade funcional, pois se originam de processos comunicativos, cuja interação se dá pelo uso efetivo da linguagem, determinada pelos modos como se concretizam os diversos campos em que se exercem os ofícios humanos. Assim, fundado na linguagem, como função sociointeracionista, o conceito bakhtiniano de gênero, ao apoiar-se no enunciado como uma “real unidade da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 274), critica a visão tradicional dos estudiosos que enxergavam o gênero apenas como uma forma inteiramente estável, sem qualquer flexibilidade de adaptação ao contexto de seu uso.

Nesse sentido, conforme acentua Bakhtin (2011, p. 268), “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. O enunciado, desse modo, enquanto gênero do discurso, atua como um todo constitutivo de significação, compreendendo não apenas a seleção lexical do que é verbalizado, mas também a extensão extraverbal. Um entorno sociopoliticocultural que, como instância significativa de compreensão do indivíduo sobre o mundo, contribui para que os sentidos sejam, efetivamente, estabelecidos.

Desse modo, o tema central desta pesquisa volta-se para o estudo do gênero, delimitando-se, de modo mais específico, ao estudo das propriedades que caracterizam o Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo, enquanto gênero do discurso.

O Bumba-meu-boi forma um sistema, no qual a linguagem se revela cifrada por múltiplas expressões humanas, cuja origem ultrapassa as fronteiras das mais diversas regiões do país. Os registros de criações poéticas populares que incidem na sua formação dão prova da rica expressividade e da instabilidade discursiva que formam sua natureza genérica. A transposição desse gênero popular para o teatro “letrado” atua como evocações constituídas de reminiscências de um passado que, ainda, faz-se presente em nosso imaginário. Assim, o estudo do Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo, torna-se necessário para se fazerem acesas essas lembranças no consciente coletivo, como expressão viva e mais autêntica de nossa cultura.

Mediante o que fora exposto acima, surgiu a seguinte problematização: as propriedades que constituem o Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo, ao ser deslocado do espaço da praça pública para o do teatro “culto”, são, ainda, essenciais para a determinação das discursividades que o caracterizam como gênero do discurso? Partindo do problema delineado, este artigo tem como objetivo geral: verificar a presença de características que constituem, essencialmente, o Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo, como gênero do discurso. Especificamente, objetiva-se a: demonstrar as propriedades discursivas que se apresentam na materialidade linguística dos versos do Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo, nas formas composicionais e verbais, no estilo, no tema, na entoação expressiva e na singularidade do seu enunciador.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa bibliográfica. Nessas condições, este artigo propõe uma leitura interdiscursiva entre a manifestação dramática e popular do Bumba meu boi e a dramaturgia *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo. Verifica-se, desse modo, as possibilidades de dialogismos em função das formas composicionais e verbais, do estilo, da entoação ou tom valorativo, do tema e da singularidade de seu enunciador, os quais, por sua vez, contribuem para que o Bumba meu boi cardoziano atue como gênero do discurso. Para tanto, faz-se um estudo bibliográfico para identificação das propriedades que caracteriza, fundamentalmente, um gênero discursivo, enquanto enunciado concreto e, também, segundo a perspectiva dialógica e o conceito de gênero do discurso de Bakhtin e seu Círculo. Além de apresentar estudos de uma fortuna crítica sobre o valor simbólico da manifestação dramática do Bumba meu boi, buscando, com isso, uma melhor compreensão das características do bumba meu boi, enquanto composição dramática de caráter popular. Em seguida, integra-se a obra *Marechal, boi de carro*, ao contexto de produção do artista e da escola literária, a qual ele se vincula. Posteriormente, examinam-se os aspectos típicos e discursivos que caracterizam a obra em estudo. Para, depois, concluir apresentando os resultados nas considerações finais.

Por conseguinte, esta pesquisa fundamenta-se na teoria de Bakhtin e seu Círculo, principalmente, na concepção dialógica da linguagem e nos conceitos de gêneros do discurso. A pesquisa apoia-se, também, em autores que dialogam sobre o valor simbólico da manifestação dramática do Bumba meu boi e sobre o espaço e o tempo narrativo em narrativas orais, tradicionais e literárias.

1. PERSPECTIVAS DIALÓGICAS DO GÊNERO DISCURSIVO DE BAKHTIN E SEU CÍRCULO

Na visão bakhtiniana [1997], os gêneros como enunciados agem de modo responsivo, concordando ou discordando dialeticamente, em relação às ressonâncias discursivas, pois “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva” (BAKHTIN, 2011, p. 275). Isso quer dizer que o sujeito assume a palavra, enquanto enunciado; logo se institui discursivamente, com isso entra num confronto ideológico e dialógico em face ao discurso do outro, já que “o falante, seja ele quem for, é sempre um contestador em potencial” (MACHADO, 2012, p. 156).

O caráter dialógico com que se reveste a linguagem se constitui pela interatividade com que se dão as práticas sociais. Desse modo, o pensamento bakhtiniano “se estrutura a partir de uma concepção radicalmente social do homem. Trata-se de apreender o homem como um ser que se constitui na e pela interação, isto é, sempre em meio à complexa e intrincada rede de relações sociais de que participa permanentemente” (FARACO, 2007, p. 101). Por isso, diz-se que “a enunciação é de natureza social” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p. 109).

Depreende-se, desse modo, que estas “relações interativas são processos produtivos de linguagem” (MACHADO, 2012, p. 152), uma vez que “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais são denominados gêneros do discurso” e, além disso, são infinitos, pois a multiplicidade dessas atividades também é amplamente infinita (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Por outro lado, Bakhtin (2011), ao advertir sobre a natureza heterogênea dos gêneros do discurso, frisa que é de suma importância atentar-se à diferença entre eles. Assim, a constituição dos gêneros do discurso em secundários (romances, dramas, pesquisas científicas, tipos publicísticos, etc.) e primários (comunicação mais imediata – a cotidiana) deve-se ao fato de que os gêneros secundários “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc” (BAKHTIN, 2011, p. 263). Em função dessa complexidade, pode-se asseverar que, com ressonância ao pensamento bakhtiniano, os gêneros secundários têm necessidades de não só incorporar, como também de reformular diversos gêneros primários.

Para que essa interação se efetue de modo dialógico, cabe cada enunciado (gênero do discurso) ser precisamente demarcado, pois o diálogo estabelece-se, exatamente, pelo limite que se impõe aos enunciados proferidos por cada um dos participantes do evento enunciativo. Para Bakhtin (2011, p. 275), em específico, esse limite se define “pela *alternância dos sujeitos do discurso*”. Essa alternância, no entanto, de acordo com o próprio autor (2011, p. 280), “emoldura o enunciado e cria para ele a massa firme, rigorosamente delimitada dos outros enunciados a ele vinculados”. Nessa alternância discursiva, “todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos dos outros” (BAKHTIN, 2011, p. 275).

Nessa ótica, de acordo com que aponta Machado (2012, p. 252), os estudos desenvolvidos por Bakhtin, “sobre os gêneros discursivos consideravam não a classificação das espécies, mas o dialogismo no processo comunicativo”. De modo mais preciso, Faraco (2009, p. 126) acentua que “a teoria do Círculo assevera axiomáticamente uma estreita correlação entre os tipos de enunciados (gêneros) e suas funções na interação socioverbal”. Essa concepção de linguagem, conforme elucida Oliveira (2002, p. 129-30), concretiza-se na “natureza dialógica do discurso, sua orientação para o outro – real ou virtual –, eco de outros discursos, com os quais mantém relações dialógicas”.

Bakhtin e seu Círculo apreendem os gêneros do discurso como signos culturais, já que a palavra em seu horizonte verbal, como expressão de uma pura abstração linguística, mostra-se ineficaz, devido à incapacidade de significar para além de si mesma. Para superar essa “neutralidade” discursiva, a palavra precisa estar imersa na corrente discursiva, incorporando, em função do contexto e da situação de seu uso, a pluralidade de sentido.

Considera-se que a palavra se integra à cultura, mais precisamente à própria vida. São as complexas trocas culturais que fazem a palavra enriquecer-se e instituir-se como signo heterogêneo. É o contato da palavra com a realidade em dado contexto que faz o tema não ser sempre o mesmo, já que ele se renova em cada nova enunciação, por isso o tema mostra-se “indissociável da enunciação, pois, assim como esta, é a expressão de uma situação histórica concreta” (CEREJA, 2012, p. 202). Daí o gênero ser irrepetível e único (BAKHTIN, 2011).

O conteúdo, o material e a forma são os três elementos que constituem fundamentalmente a obra de arte (BAKHTIN, 2011). Na literatura, a forma por si só e em si não informa. Para adquirir sentido, ela precisa estar tomada inteiramente por um dado conteúdo que a reveste de objetividade artística. A forma precisa estar “condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro” (BAKHTIN, 2011, p. 178). A forma ganha sentido quando integrada, significativamente, no todo artístico da obra.

O estilo vincula-se ao princípio dialógico da linguagem como um dos aspectos das formas genéricas dos enunciados (BAKHTIN, 2011). A maneira, como ele se coloca no mundo, determina o posicionamento ideológico que se configura nas formas discursivas dos gêneros dos enunciados. Assim, “o estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 265).

A inserção do enunciado no encadeamento discursivo faz com que elementos constitutivos como tema, entoação expressiva e formas composicionais interajam, assumindo um determinado acabamento (BAKHTIN, 2011). O estilo exprime essa disposição final de materiais que se organizam para incorporar um dado discurso em um dos registros sociais – dos mais simples aos mais complexos – como portadores de vozes. O estilo reitera “para o leitor um determinado discurso, uma determinada posição em relação aos acontecimentos, mas pela entonação dada pela forma, pelo projeto gráfico” (BRAIT, 2012, p. 86).

Para Fiorin (2006, p. 169), “a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal”. O raio de luz, por ventura, que ilumina o enunciado com o colorido vivo de uma situação real da vida é dado pelo juízo de valor que o engloba inteiramente, ampliando, por conseguinte, seu horizonte significativo e inserindo-o no curso da dialogia. Neste caso, “um julgamento de valor social que tenha força pertence à própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação” (VOLOSHINOV/BAKHTIN, 1926, p. 7).

O conceito de cronotopo no seu sentido mais literal refere-se à relação de tempo e espaço. Podemos dizer que “o cronotopo em literatura é uma categoria

da forma e do conteúdo que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto” (AMORIM, 2006, p. 102). Por isso, quando lemos um texto, como um romance, por exemplo, a impressão que temos do tempo e do espaço é que se mostram interligados, constituindo uma unidade indivisível.

Além da capacidade de apreender o conteúdo e a forma, o cronotopo “determina também a imagem do indivíduo na literatura”, a qual é tida como “fundamentalmente cronotópica” (BAKHTIN, 2014, p. 212). Essa capacidade de sintetizar, num ângulo visível, o movimento narrativo, não nos permite perceber somente o engendramento do tempo no espaço e o substancial preenchimento deste pelos acontecimentos, mas ver, na própria discursividade da tessitura deste material, a narratividade de um modo de ser, de viver e de pensar, pois “quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, Podemos dele inferir uma determinada visão de homem” (AMORIM, 2006, p. 106).

2. BREVE HISTÓRICO DO VALOR SIMBÓLICO DA MANIFESTAÇÃO DRAMÁTICA DO BUMBA-MEU-BOI

O espetáculo popular do *Bumba-meu-boi* é uma manifestação genuína, nascida da invenção coletiva da cultura popular brasileira, porém as formas de arte de caráter popular que incidem na sua formação são diversas. Suas origens reportam-se, inclusive, a registros de formas carnavalescas, festejadas nas praças públicas da Idade Média e nos festejos pagãos da Antiguidade — as saturnais. Esses espetáculos populares de caráter carnavalesco tornam-se mais autênticos, quando não perdem o fundo cômico que os caracteriza essencialmente (BAKHTIN, 1993), pois funcionam como depósitos de uma linguagem rica em formas e símbolos:

as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’. (BAKHTIN, 1993, p. 9-10)

Como destaca Bakhtin (1993), toda essa carga simbólica, marcada por forte comicidade, integrada à cultura e à vida, faz com que a obra de arte, como meio de expressão cultural, enriqueça-se na sua heterogeneidade, exprimindo uma excelente visão, como se enxergar a vida e compreendê-la. Por isso, essa carga simbólica tem servido, como operadores simbólicos, para muitas obras, desde o aprofundamento da cultura cômica popular na Idade Média. Portanto, as formas dramáticas de muitas manifestações populares e contemporâneas, como o Bumba meu boi, no qual se baseia o objeto deste estudo, revelam-se, também, comungar deste fundo abstrato.

As raízes da poesia popular dos cantadores rurais do Brasil bebem, também, deste fundo simbólico, cuja influência nos foi transmitida pelos portugueses, pois

há, neste cancionero, “ritmos, ecos, imagens, palavras, combinações de sílabas, mil resíduos de emoção de fundo e forma”, que sobrevivem, ainda, na memória coletiva (AMARAL, 1976, p. 162), mas reduzidos “à estrutura íntima, à forma ideológica e rítmica dos versos” (AMARAL, 1976, p. 139). Contudo, as representações simbólicas que mais penetraram no ambiente cultural brasileiro foram as de origem africanas, cujo alcance se observa nas “correspondências africanas de forma e conteúdo”, no modelo do “boi *Nasolo* (angolano), enquanto bases narrativas definidoras de princípio de força vital” (BUENO, 2001, p. 74).

O boi — animal — cingido pelo rito da dança que o consagra, acabou sendo envolvido por uma atmosfera mítica e transcendente. Assumiu uma notoriedade simbólica, cuja expressividade foi se acentuando com as festas religiosas de Reisados, que consistiam de adaptações “dramático-coreográfica de romances e cantigas populares” (ANDRADE, 1959, p. 51). Com o passar do tempo, duas ou mais peças dessas fundiram-se num festejo único, representando, na encenação final, o drama da morte e da ressurreição do boi. Daí o nome de dança dramática do Bumba meu boi, como nos explica Mário de Andrade (1959).

O caráter simbólico e afetivo da figura do boi permite que os bois-bumbás extraiam os seus elementos do contexto de onde emanam. Esse aspecto mítico que se formula por meio de elementos da natureza é visto como uma das especificidades do mito, em que “a escolha do animal como signo põe em evidência o pensamento mítico que sugere a passagem dele do espaço da natureza para o da cultura” (STRAUSS *apud* BRAGA, 2002, p. 374).

O boi — como símbolo mítico e místico — que se vê ritualizado pelos festejos da dança dramática do Bumba meu boi, acaba constituindo-se, mutuamente, num símbolo afetivo e ideológico. Para Cascudo (1976, p. 151), isso se deve porque “o auto do bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetiva, foi o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso”.

O Bumba meu boi não é apenas a dramatização de um brinquedo festivo e ingênuo, mas de um universo mágico que se constitui como um jogo de representações fictícias e reais, cujas forças transgressivas da lógica oficial do mundo se mantêm, acessivelmente, dominadas. O lúdico, nesse caso, permite que os sonhos e os desejos mais profundos do inconsciente, manifestem-se sublimados em elementos de contato e de interpretação da realidade. Assim, a manifestação da realidade pelo homem se faz mais eficiente por meio do aspecto lúdico, já que a “concepção lógica das coisas é incapaz de levá-lo muito longe” (HUIZINGA, 2008, p. 234).

Observa-se, de acordo com Meyer (1993), que o confronto se constitui como um elemento indispensável na dramatização do Bumba meu boi. Seu núcleo básico encena o combate entre um dançante boi e um vaqueiro que o mata para satisfazer o desejo de sua mulher grávida, a negra Catirina. O boi, depois de morto, ressuscita. Esse conflito é antagonizado, também, no Bumba meu boi pernambucano, pois faz uma “crítica dos tipos sociais mais marcantes em nosso ambiente, tais como o Padre, o Médico, o Engenheiro, o Valentão, de mistura com um misticismo caracterizado por figuras totêmicas, tais como o Jaguará, a Ema, a Caipora, o Babau” (FERREIRA, 1986, p. 111) e, principalmente, o boi. Esse tema da

morte e ressurreição do boi nas danças dramáticas dos bois-bumbás, de acordo com Braga (2002, p. 226-7), "constitui o fundamento do entrecho que se põe em cena, ou seja, a *suíte* em sua sequência de cenas, que culmina com a morte e o retorno do animal alegórico".

3. A AUSÊNCIA MAIS QUE PRESENTE DE JOAQUIM CARDOZO NO MODERNISMO BRASILEIRO

Como escreveu Candido (2006, p. 126), o Modernismo inaugurou "um novo momento na dialética do universal e do particular" presente em nossa cultura. Com isso, buscou legitimar aspectos mais característicos que pudessem constituir nossa identidade cultural, propondo uma nova concepção de sociedade com base na adequação do pensamento à realidade social, revelando-se sabedor do conhecimento do caráter plural da cultura brasileira. Aspecto esse que, como destacou Bosi (1992, p. 7), "é um passo decisivo para compreendê-la como um 'efeito de sentido', resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço".

Esse entendimento do caráter plural da cultura brasileira pelos modernistas da fase heroica se justifica tanto na ênfase dada à arte primitiva pelas vanguardas europeias a que se vinculou a atualização do pensamento de nossos primeiros modernistas, quanto, e talvez principalmente, na percepção de que haveria uma coerência da arte primitiva com a nossa cultura, já que "no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente" (CANDIDO, 2006, p. 128). Esse mergulho na sensibilidade poética da cultura popular refletiu numa poesia empenhadamente missionária, uma vez que "a poesia modernista foi, em grande parte, uma poesia de região, de município e até de povoado, que se atribuiu a missão de redescobrir o Brasil, considerando-o antes encoberto do que revelado pela tradição de cunho europeu" (ANDRADE, 1952, p. 158-9).

No caso específico de Joaquim Cardozo, considerado "modernista mais ausente que participante" (ANDRADE, 1952, p. 159), devido às exigências temperamentais que, propiciamente, inclinava-o à solidão, acabou participando indiretamente do movimento de renovação poética da qual os artistas modernistas brasileiros da fase heroica se empenharam. Desse modo, a poesia cardoziana somando-se à proposta folclórica do modernismo brasileiro de 1922, ainda que anos distantes, será reconhecida por desvencilhar, também, a poesia brasileira dos entraves — principalmente no que se refere à proposta parnasiana e pós-simbolista — que a impediam de assumir uma legitimidade nacional.

Joaquim Cardozo vai depurando e esmerando sua poesia de uma "tão enganadora simplicidade, nos seus balanços rítmicos tradicionais" (ANDRADE, 1952, p. 165). Esse aspecto é observado, em 1942, pelo seu primeiro crítico, João Cabral de Melo Neto, que, conforme Athayde (1981), teria dito que em se tratando de poemas, "os versos dele eram medidos pelas ondas".

Ainda, de acordo com Athayde (1981), nos versos de Joaquim Cardozo, "estão as formas da nossa herança cultural". Observação, anteriormente, confirmada por Antônio Houaiss, citado na mesma nota, ao sublinhar que essa poesia, embora

passa pelo “crivo da racionalidade, aceita, paralelamente, as antenas da emoção musical, plástica e por vezes mesmo mítica da nossa herança cultural” (ATHAYDE *apud* CARDOZO, 1981). Carlos Drummond de Andrade (1952, p. 159), no prefácio do livro *Poemas*, afirma que o poeta se “dedicou às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo de poesia uma contemplação que não se deliciava na superfície, buscando penetrá-las no seu significado ou no seu mistério”.

Pode-se afirmar, desse modo, que Joaquim Cardozo envereda-se na busca de reminiscências culturais e de formas de compor, a fim de ascender sua poesia ao caráter expressivo de autêntica nacionalidade, destacando-se para o que há de mais penetrável na esfera de uma consciência regional para, a partir daí, atingir o universal. Para isso, tratou de elevar o modo de pensar, falar e fazer versos do povo para estratos expressivos de elevado relevo, por meio da transposição de elementos da cultura popular para a erudita. Procedimento este de resgate e valorização de formas expressivas da cultura popular já havia sido sugerido por Mário de Andrade aos músicos brasileiros, como nos informa em nota explicativa Souza (2003, p. 26): “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”.

Esse resgate de matrizes da cultura popular por Joaquim Cardozo, ultrapassa a ínfima sondagem do cotidiano. Sua poética supera o meramente exótico ou pitoresco, visto que busca, num mergulho investigativo, vasculhar e captar várias sonoridades e diversas formas de expressões das quais as manifestações populares são depositárias. Ao se deter nessa atividade, Joaquim Cardozo acaba legitimando aspectos mais característicos da poética nordestina enraizada na cultura popular e, com isso, corrobora, significativamente, para tornar mais sólida a ideia de identidade nacional, tão cara ao modernismo brasileiro.

Essa busca por formas tradicionais da cultura popular para compor sua linguagem poética é comentada pelo crítico Fortuna (1987, p. 2), ao dizer-nos que o autor se debruçou no resgate das “tradições nordestinas, como a das cantadeiras e dos retirantes, ao mesmo tempo em que escreve os seus versos reversos, meditações de extrema complexidade na forma breve do heptassílabo”. Essa valorização de elementos da cultura popular para compor sua expressão poética é confirmada pelo próprio Joaquim Cardozo, no posfácio do livro *O Coronel de Macambira (bumba-meu-boi)*, quando o autor nos dá explicações sobre a linguagem como se comunicavam os seus personagens Valentão, Mateus, Catirina e Bastião: “procurei transmitir a linguagem de certos tipos populares do meu tempo, que usavam, em meio de expressões dialetais ou coloquiais, frases como: ‘filosofia positiva’, ‘certeza física e matemática’, ‘estilo sublime’ e muitas outras” (CARDOZO, 1963, p. 160).

Referindo-se a essa obra, Joaquim Cardozo explicita ainda que a fonte que lhe serviu de base para composição da peça, tratava-se da “versão folclórica coligida pelo poeta Ascenso Ferreira, e publicada nos números 1 e 2 de 1944, da revista Arquivos da Prefeitura do Recife” (CARDOZO, 1963, p. 159). Isso deixa transparecer a intencionalidade do poeta em fazer com que a dança dramática do Bumba meu boi não fosse apenas revivida, mas também atualizada como um gênero de teatro popular brasileiro. A seu ver, por assim dizer, o Bumba meu boi merecia “ser

revitalizado, reanimado, como diversão e forma literária” (CARDOZO, 1963, p. 159).

Marcas do modo de compor e fazer versos da tradição presentes na poética cardoziana é atestada pelo próprio autor, ao tratar mais especificamente da dramaturgia da obra *O Coronel de Macambira (bumba-meu-boi)*. Segundo o autor, não se empregaram apenas as formas dramáticas, simbólicas, rítmicas e musicais do gênero do Bumba meu boi. Buscou-se renová-lo, originalmente, em alguns aspectos, como nos assevera seu relato: “não utilizei, entretanto, todas as figuras, mais ou menos fixas, que fazem parte desse espetáculo. Trata-se, aqui, de uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado — espécie de auto pastoril quinhentista” (CARDOZO, 1963, p. 159).

Esse modo singular de tratar os materiais da tradição popular verifica-se na forma e no estilo da poética cardoziana. O que nos permite notar a intenção do poeta em resgatar o gênero do Bumba meu boi na forma como teria sido encenado na sua origem, bem antes de sofrer modificações pela interpretação folclórica. Esse resgate de elementos tradicionais da cultura poética de caráter popular é confirmado pelo autor no prefácio da peça *De uma noite de festa*. O autor, assim, elucida que expôs “este gênero de teatro de tal maneira que muito se afasta do ‘boi’ na sua expressão popular; nele deixei de obedecer às modificações introduzidas no gênero pela interpretação folclórica, mas procurei reorganizá-lo como poderia ser na sua origem” (CARDOZO, 1971, p. 5).

Prefaciando a obra *Marechal, boi de carro* (2001), Leite (2001, p. 8-9) afirma que o autor, ao transfigurar fragmentos dos Bumbás, além de testemunhos sociais que justificam o vínculo da poética cardoziana com a dramaturgia de tradição popular, acentua, ainda, que sua obra seria vista como referência, no teatro dos anos 90 do século XX.

4. ANÁLISE DA DIALOGIA DAS VOZES DO BUMBA MEU BOI MARECHAL, BOI DE CARRO

O Bumba meu boi cardoziano *Marechal, boi de carro* é uma peça teatral dividida em três quadros. A narrativa, por sua vez, desenvolve-se constituída por planos que se engastam. O primeiro plano coincide com o primeiro quadro, no qual se conta a história da invasão de Muribeca pelos forasteiros e violentos macobebas. Nessa história, a chegada dos macobebas traz grandes danos à população de Muribeca, devido aos crimes e profanações por eles cometidos. Essa misteriosa chegada nos é relatada, segundo a ótica de três homens, que se encontram refugiados, à noite, dialogando entre si, num pequeno rearear de mata, cortada por um caminho, por onde se dá o encontro dos que fogem da ameaça dos macobebas.

O primeiro engaste dá-se no momento do encontro dos três homens com Capitão, Mateus, Catirina e Bastião, que figuram o núcleo básico da narrativa principal da peça, cujo cronotopo nos conta a histórica da busca de salvamento do famoso boi dito Marechal, constituindo, assim, o segundo plano. A história principal de salvamento do boi, ou seja, o segundo plano, vai ganhando visibilidade no instante em que a fama do dito boi Marechal surge na história, através das

palavras do Capitão, que nos relata a venda do afamado animal pelo Doutor Bertolino, seu dono, a um açougue de Jaboatão, onde o animal deverá ser morto.

O aparecimento do boi na história se dá tal qual uma entidade sagrada, semelhante ao surgimento de mitos — deuses e heróis, pois o discurso que o projeta, dota o boi de qualidades extraordinárias, vinculadas à fama que é decorrente do reconhecimento dos serviços prestados por ele no ordenamento prático da vida cotidiana. Assim, “a importância do boi na vida brasileira, do chefe no organismo tribal, da mourama na conquista de terras, deu ao boi, ao chefe, ao moro, um valor místico, um valor religioso, esotérico às vezes, e sempre simbólico” (ANDRADE, 1959, p. 24). Essa boa reputação que lhe é atribuída pelo povo dota-o de um afamado poder assimilador que “é contagioso ao extremo; ele se estende, pois do ser totêmico a tudo aquilo que o toca de perto ou de longe” (DURKHEIN *apud* STRAUSS, 1976, p. 179).

Esse misticismo mítico que é dirigido ao boi obedece a uma lógica própria que põe em jogo um sistema simbólico afetivo, cuja afinidade se determina pelas relações afetuosas que se constroem entre os seres, as coisas e os indivíduos. Esse sistema constitui o modo como pensa a mentalidade ‘primitiva’, isto é, de povos de sociedades arcaicas e reflete a maneira como operam as suas significações (MAUSS, 1981, *apud* BRAGA, 2002, p. 226-7). A mentalidade popular coincide em muito com a primitiva, pois ela acredita, também, que “o mistério pode explicar outro mistério ou qualquer realidade” (ANDRADE, 1959, p. 23). A sacralização de espécies de animais ou vegetais “trata-se de um modo de pensar” que dota “a mente selvagem” de uma compreensão geral do universo como uma explicação totalitária da vida (STRAUSS, 1978, p. 31). Daí o boi ser bom para pensar.

Nessa perspectiva, “o surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o ‘estou aqui agora’ do novo personagem, nos seja contada” (TODOROV, 2003, p. 100). O surgimento do boi como herói pelo discurso mítico proclama a aparição de um novo tempo dentro da ficcionalidade da peça. Tempo esse que surge com o relato que conta a história que está por vir, melhor dizendo, a história para se evitar a morte do afamado animal.

A revelação da existência dessa nova realidade une o tempo ficcional com o tempo primordial, especificamente de caráter mítico – ou seja, tempos esses que contam não só o nascimento do boi como herói, mas também o momento de sua morte e ressurreição. No entanto, não há uma brusca interrupção da história precedente para a conseqüente. As duas histórias desenrolam-se entranhadas, melhor dizendo, englobadas uma na outra. Contudo, somente, aos poucos, a história dos macobebas vai dando brechas para que a história de salvamento do boi dito Marechal passe a figurar, destacadamente.

Na peça em análise, ainda que se trate de um texto teatral, o espaço mimético se instaura como um lugar de representação do narrado, concebido pelo discurso dialogado dos personagens. O “diálogo evita a análise psicológica, evita a descrição de gestos e de ambientes, facilita a síntese dos recontos, sem que haja propriamente desistência de elementos tão importantes como psicologia e descritividade, pois que ele os implica a todos” (ANDRADE, 1959, p. 45). A fluidez do diálogo cria uma “intratemporalidade”, “um agora existencial dado pelo presente da preocupação, que é um tornar-presente, inseparável de esperar e de reter” (RICOEUR, 1994, p. 96) e que faz com que o tempo do enunciado coincida

com o da enunciação, ao ser dinamizado na temporalidade da narrativa. A voz do narrador, enquanto contador de fatos objetivos, oculta-se quase por completo, exceto pela assinatura das rubricas.

Essa voz narrativa se assemelha ao canto do Mestre, personagem que, junto com as Cantadeiras, na dramatização do *Bumba meu boi*, é responsável por tirar o canto que dá vida ao festejo. Na peça *Marechal, boi de carro*, esta voz, ainda que oculta, é a que se inscreve, visceralmente, no canto rapsódico que nos é contado, cuja concretização se faz perceptível pelos confrontos dos planos narrativos que vão sendo engastados à narrativa principal, desnortando o sequenciamento de sua linearidade. O desnortear do ritmo linear da narrativa, como princípio rapsódico, é verificado, ainda, pela função exercida pelo canto das Cantadeiras. A voz delas não só nos anuncia o retorno dos personagens à Muribeca com suas micro-histórias de afazeres interrompidos, mas também aponta as mudanças de planos e quadros narrativos.

Com a partida dos macobebas e o conseqüente retorno dos refugiados, os três homens, assim como os demais personagens que deixaram a cidade, decidem retornar. Logo depois da partida dos três homens, vão, portanto, surgindo, respectivamente, no ponto de encontro do clarear da mata, anunciados pelo canto das Cantadeiras: o Vendedor de caldo de cana, o Meleiro, o Farinheiro, o Vendedor de bijus, o Tapioqueiro, o Cuscuzeiro, o Fumeiro, o Matuto e, por último, o Passarinheiro. O aparecimento desses personagens anunciados pelo canto das Cantadeiras consiste na incorporação do canto à narrativa, integrando-o sob o princípio rapsódico, cujo mecanismo funcional se opera por meio da *suíte*, “obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas” (ANDRADE, 1959, p. 69).

A anunciação da chegada do Matuto pelo canto das Cantadeiras quebra, novamente, a linearidade da história da invasão dos famigerados macobebas, visto que esse personagem não faz parte do grupo de refugiados que retornam à cidade de Muribeca nem dos que compõem o núcleo básico da história de salvamento do dito boi Marechal. Isso demonstra que a peça não se fecha em torno dos personagens das duas primeiras histórias até aqui contadas, mas se abre para o inusitado, reforçando sua característica como narrativa rapsódica.

Com esse novo personagem tem-se um novo engaste, uma nova história é englobada as anteriores, forma-se, assim, com esse segundo engaste, o terceiro plano do primeiro quadro. Como se sabe “cada novo personagem acarreta uma nova história” (TODOROV, 2003, p. 102). Vemo-nos lançados no universo ficcional dos homens-narrativas, cuja presença, como salienta Todorov (2003, p. 101), “é certamente a forma mais notável de engaste”. Esse aspecto vai sendo concebido, inicialmente, pela descrição que é feita do Matuto pelas Cantadeiras. O canto cria uma representação que se constitui numa contínua seqüência de imagens, cujo efeito é semelhante ao da alegoria, já que a “alegoria é o tropo com o qual se significa outra coisa que não (é) o que é dito” (HANSEN, 1986, p. 13).

O dito cantado pelas Cantadeiras sobre o Matuto se constitui na figuração atributiva de adjetivos e predicativos que, ao satirizá-lo, ironicamente, lembra-nos nele traços do pícaro. De imediato, descreve-lhe a esperteza: “Mostra no rosto que é muito astuto” (p. 38), além de encontrar-se em condições lastimáveis e vagando sem rumo: “Triste e cansado, vem combalido / Seus olhos transmitem a tristeza, / A tristeza das gentes de luto” (p. 38).

Essa figuração alegórica vai sendo desconstruída, assim que o Matuto conta o relato de sua história. Como se sabe, falar é um ato de responsabilidade em face ao outro, é, portanto, a constatação de que não se tem medo, ainda que se corra um risco (TODOROV, 2003), pois o eu que fala produz enunciados, logo se institui como sujeito discursivo, lança-se num confronto ideológico e dialógico em face ao discurso do outro (BAKHTIN, 2011), por isso “o falante, seja ele quem for, é sempre um contestador em potencial” (MACHADO, 2012, p. 156).

O Matuto, ao colocar-se como narrador de sua história, traz encarnado, na locução de seu dizer, o discurso performativo que se destaca dentro do narrativo-dialogado, a fim de fazer com que o ato discursivo signifique agir para fazer algo. No caso, incumbe-se de informar-nos o que, de fato, aconteceu com ele, trazendo à tona o não dito pelas Cantadeiras. Com isso, a figuração alegórica criada pelo canto das Cantadeiras vai sendo traduzida à medida que se dá a transparência com a transposição do sentido figurado pelo literal, isto é, quando a imagem de pícaro criada é substituída pela a do retirante.

Nessa trajetória, percebe-se que Joaquim Cardozo, utilizando de seu personagem, procura, na narrativa-dialogada, problematizar temas específicos coincidentes com o tempo de sua contemporaneidade, ou seja, com o tempo de sua enunciação: “procurei transmitir a linguagem de certos tipos populares do meu tempo” (CARDOZO, 1963, p. 160). O poeta-dramaturgo, dessa maneira, engendra sentido à materialidade linguística das falas dialogadas de seus personagens por meio de palavras tidas como enunciados concretos. Nesses enunciados, os tons – carregados de juízos de valor – arrastam para dentro de si, estilisticamente, cenários representativos de eventos da vida, enquanto refrações de contextos extraverbais, ou seja, de eventos dialógicos vivos, em que seus interlocutores interagem, discursivamente.

Essa voz que ecoa do poeta alimenta o dialogismo imanente das vozes sociais que o seu discurso captura. Essa voz é a voz de uma segunda consciência, é a consciência da consciência criadora do ser poeta-dramaturgo que refrata a vida ao lançá-la para dentro da obra, dando-lhe o acabamento e a unidade e até o distanciamento que o todo artístico da obra necessita para constituir-se como signo ideológico (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1926). A materialidade discursiva dos diálogos desta peça pode ser considerada como um campo expressivo de vozes, porque o verso poético que a constitui, estilisticamente, absorve os vocábulos inoculados de ideologias, de intencionalidades, de tons e juízos de valor. Constituindo-se, por assim dizer, no fio condutor da configuração do personagem, já que, nas peças de Joaquim Cardozo, “ele é o resultado das ideias contidas em seus diálogos” (PAIVA, 2009, p. 38).

A penetração do mundo cultural no universo representativo da obra e da obra no mundo cultural se processa, interativamente, por meio da linguagem dos personagens, cujo efeito não só torna a obra, essencialmente, dialógica, mas também constituidora de cronotopia. As palavras ajudam a transportar os significados de situações originais e espaciais, tornando-se mais dinâmicas ao penetrar nas dimensões temporais, uma vez que “a linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens” (BAKHTIN, 2014, p. 356).

O jogo discursivo e dialético arquitetado pela materialidade linguística dos diálogos, enquanto expressão de cenários discursivos inoculados de ideologias e juízos de valor, instituem dois mundos: O do Matuto e o do Capitão. Neles, dá-se

o confronto de duas cosmovisões, ou melhor, de duas maneiras de como se enxergam os acontecimentos da vida.

Observa-se na fala do Matuto a pluralização apenas de um dos termos sintagmáticos da oração, o transtorno fonológico pela omissão, a substituição de letras nas palavras e o uso de expressões há muito em desuso na língua, tais como “doutô”, “estora”, “vós mecê”, denunciam ausência de escolaridade. Aliás, elas são mais que isso, são, portanto, indicativas do endereçamento discursivo, ou seja, da visão de mundo que forma o Matuto como sujeito semelhante a muitos outros sertanejos excluídos e miseráveis, sócio-historicamente determinados no Sertão pernambucano. Ao responder a Catirina, o porquê que deixou sua terra, a fala do Matuto interioriza temporalidades que seu discurso representa, uma vez que os discursos são portadores de eventos sociais vivos, logo constituidores de cenas enunciativas.

Assim, há na enunciação do Matuto a configuração temporal do presente como “lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 2001, p. 284). Isso porque na existência poética do devaneio, graças à união indissolúvel da memória com a imaginação, “toda realidade, a que está presente e a que permanece como herança de um tempo que se foi, é idealizada, posta no movimento de uma realidade sonhada” (BACHELARD, 1988, p. 83), que se presentifica. Nesse sentido, a obra torna-se extremamente dialógica, permitindo novas interpretações, ressignificações e renovações do seu sentido, já que ela, uma vez mergulhada na cultura, afigura-se como um circuito aberto de possibilidades discursivas.

A fala do Matuto traz para o palco do debate o combate à seca nordestina como princípio basilar da discussão. Reporta-se a ela problematicamente, indaga os meios usados para combatê-la, pois nos levam a refletir sobre questões que vão desde a sua origem até os nossos dias. Contudo, vale sublinhar que o relato do Matuto traz entrelaçado o discurso constativo de quem nos conta algo, porém esse algo não pode ser questionável nem tido como falso, apenas como verdadeiro, já que é da ordem do extraordinário. Trata-se, portanto, de um discurso mítico. O espaço e o tempo projetados são vistos como eventos notáveis, isto é, primordiais, pois conta a história sagrada das origens. Com isso, a realidade falada se impõe como narrativa de um tempo em princípio: “No príncipe foi um tá / De trabaio contra a seca / Só se falava e dizia / Que a sarvação estava / Em obrar contra a secura / Das terras lá do Sertão.” (p. 39), conseqüentemente, instaura-se como um fato do mundo real, pois conta a história da origem da seca e da salvação do povo sertanejo: “A história da sarvação, / Das terras seca, de lá, / E dos povo miserave” (p. 39).

Por outro lado, nota-se que esse relato não apenas se dimensiona como discurso constativo, mas também por meio do performativo como ressaltado anteriormente, já que é proferido para um determinado fim, combater o ponto de vista de seu ouvinte – o Capitão e, também, contar o que aconteceu: “ouvi agora bem certinha, / Bem contadinha, toda ela” (p. 39). Assim, ao dirigir-se ao Capitão explicando-lhe o contexto que o levou a deixar o Sertão: “Ora veja seu douto” (p. 39), o relato do Matuto arrasta, para dentro da narrativa-dialogada, enquanto personificação do cronotopo dos caminhos, a imagem-demonstração da saga sertaneja com todas as suas problemáticas.

Dessa forma, o discurso do Matuto endereçado ao Capitão dialoga com o imaginário da Grande Seca de 1877 a 1879, que provocou não somente a morte de milhares de sertanejos, mas também o êxodo de um grande número de pessoas da região. E que, posteriormente, levou à construção dos Açudes do Cedro, em Quixadá, no Ceará, durante os governos republicanos de 1890 e 1906, tal qual nos relata a personagem: “Abriro muntas estradas, / Munto boqueirão fecharo, / Pra se fazê os açude: E dixeró que tava tudo / Arresolvido, dixeró” (p. 39). No entanto, não estava, pois: “Num deu certo mêmo, não. / Bebeu a seca os açude, / Comeu os home tamém” (p. 39). A narrativa do Matuto instaura o jogo discursivo que põe em cena o choque de duas ideologias: a dos grupos com pouca expressão social e sem forças para mudar as condições determinadas pela ideologia dominante dos donos do poder.

Essa dicotomia ideológica é observada no trecho em que se dá a criação do banco do Nordeste: “E crearo um banco, Inhor sim, / Que chamaro do Nordeste,” (p. 39). A criação de tal banco, ao inverso do que se pregava, não se objetivava em emprestar: “dinheiro / Pro povo pobre aprantá.” (p. 39), mas buscava beneficiar apenas os ricos, já que se fazia: “tanta exigença / Que num foi possive não” (p. 39) fazer com que o povo pobre melhorasse o seu roçado, por isso o tal: “banco passou entonces / À gente rica emprestá” (p. 39).

Posteriormente, essa oposição ideológica se faz mais perceptível quando o Capitão refuta o que o Matuto havia dito, retrucando que: “isso foi noutros tempos / Passados, agora as coisas, Todas elas andam boas / O País cresceu, cresceu, / E o Nordeste vai com ele” (p. 39). Nesse ponto, o Capitão, ao transferir a responsabilidade pelas contradições para as gerações passadas, silencia a luta de classes e, com isso, faz com que prevaleça o discurso monovalente das classes dominantes, sobretudo, para com os seus condescendentes serviçais: Bastião, Mateus e Catirina. Assim, evita, estrategicamente, que tomem partido em favor do Matuto.

Com a gradação decrescente, a qualidade “boas” dada as “coisas” tem seu valor ampliado pelo pronome indefinido “Todas” que é, por sua vez, transferida de “coisas” para o “País” e depois para o “Nordeste”. Com esse raciocínio, o Capitão produz o ocultamento das desigualdades, fraternizando os conflitos com a ideia de crescimento, dada pela duplicidade do verbo “cresceu” como um grande acontecimento para a nação e, conjuntamente, para o Nordeste. Assim, transfere a culpa do conflito para o Matuto ao dizer-lhe que: “fez mal em sair / Da sua terra e deixar / De cultivá-la” (p. 41). O Matuto o contesta, quando assevera que não deixou sua terra, mas que fora, na verdade, expulso: “Num deixei / De aprantá num sinhô; Me jogaro foi pra fora” (p. 41).

As palavras proferidas pelo Matuto deixam transparecer o tom hegemônico como agem as ideologias dominantes. Ideologias essas que buscam promover uma organização da vida, não como uma unidade social que se estrutura com a participação ativa das outras classes, mas apenas como uma organização legitimadora de seu poder político: “Logo adepois do tá banco. / Da irrigação vem um técnico / O negócio foi assim / Se tornando mais pió” (p. 41). Consequentemente, o Matuto, pobre, iletrado e de baixa compreensão das coisas que fogem ao seu universo, tem suas terras inundadas: “Pôs as terra me inundaro / Co’ a nova arresolução. / Fiquei num canto escondido / Espiando o que havia, / Procurando conhecê / Em que é que consistia / A tá de irrigação” (p. 41) e “Por minhas terras inundada / Num me dero cõsa arguma” (p. 42).

Nesse sentido, ao mencionar que suas terras foram inundadas pelas águas do Rio São Francisco, o discurso de Matuto reporta-se, quer direta ou indiretamente, a todos os discursos, passados, presentes e futuros que vão sendo veiculados, ao longo do tempo, pela cadeia discursiva da seca: “Tirar as águas do rio / Que era água do São Francisco” (p. 41). Seu discurso, dialoga, dessa maneira, com a ideia da transposição do Rio São Francisco, o Velho Chico, cujo projeto é retomado no Governo de Getúlio Vargas em 1943, transpassando épocas, até chegar aos nossos dias, em que se tem já um trecho bastante considerado desta transposição. Todo esse imaginário se imiscui à obra, reatualizando-a discursivamente, ressignificando-a e fazendo com que ela rompa com os limites do tempo, ao permitir novos posicionamentos críticos, dados por sua receptividade. Portanto, reacentuando-a sócio-histórica e ideologicamente.

Permitindo-nos, sobretudo, pensar os critérios dessa transposição, já que problematiza que as terras dos mais humildes foram inundadas, enquanto as dos mais favorecidos irrigadas, tal qual nos mostra Capitão ao se dirigir ao Matuto: “Fez mal, amigo, fez mal / Pois neste justo momento / A irrigação terminou. / Está tudo uma lindeza / Com muito melão plantado / Cebolas, abacaxis... / Um verdadeiro portento” (p. 42). Novamente, o conflito de ideias se incendeia, pois o Capitão, representa a realidade a partir de seu lugar valorativo, por isso ele vê a irrigação das terras com a transposição do Rio São Francisco como sucesso, um verdadeiro milagre, portanto, um “portento”.

O Matuto, por outro lado, combatendo a visão do Capitão, utiliza-se com sentido irônico da palavra milagre, ainda que a empregue como um evento inusitado capaz de explicar a realidade: “Só se foi agora mesmo / que tudo isso assucedeu” (p. 42). Com isso, ridiculariza-o sarcasticamente. Vencendo-o discursivamente, ao apresentar, logo em seguida e de modo argumentativo, a visão de sua vivência dos acontecimentos como um fato inquestionável, além de asseverar que, agora, tudo vê e que não é mais surdo: “Mas o certo é que as prantas / Que tinha no meu roçado / Toda ela emurcheceu... / Só pode sê um milagre”. Sendo, por isso, após a sua saída, destrutado como “ladino” e “patife” pelo Capitão.

Desse modo, a fala do Matuto nos deixa ver que ele compreende a razão que o levou à expulsão de sua terra com a transposição das águas do São Francisco. Melhor dizendo, deixa, nas entrelinhas de suas falas, compreender a maneira como, através do discurso, a ideologia dominante constrói um sistema simbólico de divulgação de ideias e vai costurando-a, dissimuladamente, até chegar na concretização de seu verdadeiro propósito: a manutenção de seu poder.

Cardozo, ao trazer, para a narrativa de *Marechal, boi de carro*, esse diálogo, entre a figura do Matuto e a do Capitão, resgata o Bumba meu boi, como um espaço de expressão da “comunidade estratificada no seu interior”, com forte indícios de segregação racial e discriminação social, pois restitui “à comunidade plurirracial o caráter arcaico da feudalidade”, observado no jogo que, transportado de Portugal para o Brasil, encena o Combate entre Mouros e Cristãos (BASTIDE, 1983, p. 142-3). O Bumba meu boi, desse modo, faz um resgate de nossa história, pois o auto “gira em torno dos Capitães Mores enviados pela Corte Portuguesa para tomar conta das feitorias no Brasil”. Daí a razão por que o Cavalo-Marinho, na encenação do drama popular, enquanto um misto de cavalo e oficial, recebe as queixas dirigidas pelos demais figurantes (FERREIRA, 1986, p.111).

Com a saída do Matuto que segue em direção à cidade do Recife, fecha-se o segundo engaste e o terceiro plano. Com isso, a narrativa passa para o fechamento da primeira história, quando o canto das Cantadeiras anuncia o aparecimento de seu último personagem, isto é, o Passarinheiro, o qual, por sua vez, retorna para Muribeca, finalizando a narrativa da invasão de Muribeca pelos violentos Macobebas. Já a segunda história, a de salvamento do dito boi Marechal, continua no segundo quadro da peça com a chegada de Capitão, Mateus, Bastião e Catirina à cidade de Jaboatão, onde o dito boi Marechal será vendido. Neste quadro, dá-se o terceiro engaste, conseqüentemente, o quarto plano, momento este em que Mateus canta de modo narrativo o seu encontro com Macunaíma. Contudo, isso é assunto para o próximo artigo.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A teoria dialógica da linguagem auxiliou este estudo na percepção de que um gênero não se determina em função de propriedades formais, exclusivamente constituidoras de características estéticas fixas e imutáveis. Aliás, os gêneros, na ótica bakhtiniana, são vistos como produtos de fenômenos culturais vivos e, por isso, formam enunciados, cuja relativa estabilidade se dá, por meio de contatos, com esferas extraverbais da realidade concreta. Esferas essas que, por sua vez, determinam não somente a forma material da linguagem, como também possibilitam que sentidos diversos sejam inferidos, conforme os contextos enunciativos de atos, intrinsecamente, comunicativos.

Desse modo, conhecer a natureza de um gênero como o do Bumba meu boi, segundo a ótica bakhtiniana, implicou apreendê-lo, fundamentalmente, em função do papel sociointerativo da linguagem que o determina como enunciado concreto, a fim de verificar as instâncias enunciativas que integram sua dialogia discursiva. De modo mais específico, consistiu em saber as propriedades discursivas que se apresentam na materialidade linguística dos seus versos, nas formas composicionais e verbais, no estilo, no tema, na entoação expressiva e na singularidade do seu enunciador. Daí a necessidade de se conhecer a natureza das condições sócio-históricas em que o gênero fora gerado, o propósito comunicativo de uso de determinada linguagem, os juízos de valor que revestem de discursividades o sentido de seus enunciados e os constituem como cenários representativos que reproduzem um evento dialógico vivo. Além das visões de mundo estilisticamente tematizadas na materialidade linguística, assim como os posicionamentos ideológicos dos seus interlocutores, como lugares ocupados pelas discursividades de suas vozes. E, sem dúvidas, conhecer, também, as condições que determinam sua produção, circulação e recepção. Todos interagindo, mutuamente, para conceber o gênero como entidade enunciativa, essencialmente, constituída de responsabilidades em relação ao meio onde circulam e em relação a interlocutores mais distantes.

Cumprasse assinalar nesta conclusão que o gênero do Bumba Meu Boi possui um poder assimilador que atrai, associativamente, para o seu interior, manifestações expressivas das mais variadas culturas. Misturando, com o episódio da morte e ressurreição do boi, ritmos, músicas, canções, cantigas, romances populares, dramáticos, dançantes e, coreograficamente, representados. Essa capacidade de assimilar elementos de várias expressões culturais de caráter popular determina, por assim dizer, uma composição, extremamente, rica por apresentar um caráter

heterogêneo, composta de vozes estratificadas, sócio-históricas e ideologicamente determinadas, formando em sua narratividade uma trama, cuja pluralidade de vozes mostra-se tecida por diferentes concepções de mundo, já que as palavras são engendradas por apreços valorativos distintos. Consequentemente, essas palavras formam enunciados concretos que funcionam como signos ideológicos, constituidores de cenários representativos de eventos discursivos por onde se travam as lutas de classes. Assim sendo, o deslocamento do Bumba meu boi para a linguagem literária do teatro torna-se fonte valiosa de pesquisa, extremamente importante, pois permite que se problematizem as representações da realidade a partir do valor simbólico nela imiscuída e sem deixar que suas características funcionem como elementos constituidores de discursividades. Com isso, os resultados mostram que as características genéricas do Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, de Joaquim Cardozo, são constituídas de discursividades, fazendo-o, portanto, atuar como gênero do discurso.

The dialogy of the Bumba meu boi *Marechal, boi de carro* by Joaquim Cardozo

ABSTRACT

The central theme of this research is the study of the genre, more specifically, it is related to the study of the characteristics that make up Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, by Joaquim Cardozo. To this end, the objective is to verify the presence of elements that constitute discursivities, such as: the compositional and verbal forms, the style, tone, theme and uniqueness of its enunciator, which, in turn, not only characterize, but they make Bumba meu cardoziano ox act as a genre of discourse. This study is justified because it is Bumba meu boi, not only an agglutinator of social voices, but, above all, for being a genre endowed with relative stability in its form, presenting variations in its linguistic and discursive materiality, since its origin. Hence the need to study the presence of stylistic and discursive properties, in the linguistic materiality of its composition, defining the genre, when it is noticed, mainly, changes resulting from its displacement, that is, from the passage of the “uncultivated” space of street to that of the “literate” theater. Methodologically, it is a bibliographic research that proposes an interdiscursive reading between the dramatic and popular manifestation of Bumba meu boi and the dramaturgy *Marechal, boi de carro*, by Joaquim Cardozo. Thus, verifying the possibilities of discursive correspondences between these two genres. This research is based on the theory of Bakhtin and his Circle for dealing with the dialogical conception of language and concepts of speech genres. The results show that the generic characteristics of Bumba meu boi *Marechal, boi de carro*, are constituted of discursivities, making it, therefore, act as a genre of discourse.

KEYWORDS: Discursive genre. Concrete statement. Bumba meu boi.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

AMARAL, Amadeu. **Traduções populares, com um estudo de Paulo Duarte**. 2^a. ed. São Paulo, Hucitec, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2006. cap. 4. p. 95-114.

ANDRADE, Carlos D. de. Joaquim Cardozo. In: ANDRADE, Carlos D. (org). **Passeios na ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 1^o Tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

ATHAYDE, Félix de. Nota explicativa. In: CARDOZO, Joaquim. **Um livro aceso e nove canções sombrias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: FUNDARPE, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec/ UnB 1993.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHÍNOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. (mimeo), 1926.

BASTIDE, Roger. Sociologia do teatro negro brasileiro. In: QUEIROZ, M. I. P de. (org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: **Culturas brasileiras**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 7.

BRAGA, Sérgio I. G. **Os Bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universitária do Amazonas, 2002.

BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 79-102.

BUENO, André P. **Bumba-boi maranhense em São Paulo**. São Paulo: Nankin Editora, 2001.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**: 9ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 117-145.

CARDOZO, Joaquim. **De uma noite de festa**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1971.

CARDOZO, Joaquim. **O Coronel de Macambira** (Bumba-meu-boi). Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1963.

CARDOZO, Joaquim. **Marechal, boi de carro**. 3ª Ed. Recife: Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001.

CARDOZO, Joaquim. **Um livro aceso e nove canções sombrias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: FUNDARPE, 1981.

CASCUDO, Luís da C. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympia Editora/ Brasília: INL, 1976a.

CARDOZO, Joaquim. **Dicionário dos mitos brasileiros**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympia Editora/ Brasília: INL, 1976b.

CEREJA, William. Significação e tema. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 201-220.

FARACO, Carlos A. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (org.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: UFPR, 2007. p. 97-108.

FERREIRA, Ascenso. Bumba-meu-boi. In: **O maracatu, presépios e pastoris e o bumba-meu-boi: ensaios folclóricos**. Recife, Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.

FIORIN, José L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. cap. 7. p. 161- 193.

FORTUNA, Felipe. Cardozo, a equação do lirismo. In: **Caderno Ideias**. Recife: Jornal do Brasil, 1987.

HANSEN, J. A. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5.^a Ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2008.

LEITE, João D. A. Prefácio. In: CARDOZO, Joaquim. **Marechal, boi de carro**. 3.^a Ed. Recife: Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001.

MACHADO, Irene. Os gêneros do discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 151-166.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, M. B. F. Contribuições do círculo de Bakhtin ao ensino da língua materna. **Revista do Gelne**. Natal, v. 4, n. 1, p. 1 a 5, 2002. Disponível em: <http://www.gelne.org.br>. Acesso em: 25 out. 2014.

PAIVA, Ana Carolina do R. B. **A dinâmica da palavra na dramaturgia de Joaquim Cardozo**: inter-relações entre o espaço da escrita e o espaço da cena, 2009.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes Cesar, Campinas: Papirus, 1994.

SOUZA, Gilda de M. **O Tupi e o Alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

STRAUSS, Claude L. **Totemismo Hoje**. Tradução de Malcon Bruce Corrie. Editora Abril, São Paulo, 1976.

STRAUSS, Claude L. **Mito e Significado**. Tradução de Antônio Marques Bessa. Perspectiva do Homem, edições 70. Ltda, Lisboa, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido: 20 set. 2019

Aprovado: 27 out. 2020

DOI: 10.3895/rl.v22n39.10770

Como citar: CESTARI, Wildman dos Santos. A dialogia das vozes do Bumba meu boi Marechal, boi de carro, de Joaquim Cardozo. *R. Letras*, Curitiba, v. 22, n. 39 p. 23-45, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autorial: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

