

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

NILCE HELENA MARQUES DOS SANTOS

**O DISCURSO DO MOVIMENTO MÚSICA POPULAR MARANHENSE (MPM) NA
DÉCADA DE 1970**

Fortaleza
2015

NILCE HELENA MARQUES DOS SANTOS

**O DISCURSO DO MOVIMENTO MÚSICA POPULAR MARANHENSE (MPM) NA
DÉCADA DE 1970**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof^o. Dr. Nelson Barros da Costa

Fortaleza

2015

Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

S236d Santos, Nilce Helena Marques dos.
O discurso do movimento Música Popular Maranhense (MPM) na década de 70
/ Nilce Helena Marques dos Santos. – 2015.
181 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística,
Fortaleza, 2015.

Área de Concentração: Linguística aplicada.

Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

1.Música Popular Maranhense(Movimento musical). 2.Canções – Maranhão –
História e crítica. 3.Análise do discurso. 4.Identity social – Maranhão.
4.Anos 1970. I.Título.

CDD 782.4216409812109047

NILCE HELENA MARQUES DOS SANTOS

**O DISCURSO DO MOVIMENTO MÚSICA POPULAR MARANHENSE (MPM) NA
DÉCADA DE 1970**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profº Dr. João Batista Costa Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profª Drª Letícia Adriana Pires Ferreira dos Santos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profª Sandra Maia Farias Vasconcelos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª Maria Margarete Fernandes de Sousa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor, Deus e Pai, pela intervenção, pelo imenso amor e poder revelados, por ter me dado condições para continuar essa jornada. Sem Ele nada seria possível.

Ao Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, pela sábia orientação, pela disponibilidade, compromisso, dedicação, calma e paciência: exemplo de pessoa e de profissional.

À Sagamor, por seu otimismo, carinho e credibilidade.

À Zuleica e Cibele, por terem me acolhido durante a minha estada em Fortaleza.

A Daniela e Joana, pela amizade, apoio e incentivo constante.

A Josias Sobrinho, pela imensurável ajuda quanto ao acesso aos materiais.

A todos que, à sua maneira, contribuíram para que eu chegasse até aqui

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter criado as condições para que a concretização deste curso de doutorado fosse possível.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL), da UFC, assim como, à coordenação operacional do DINTER, na pessoa dos professores da UFMA, José de Ribamar Mendes Bezerra e Vera Lúcia Lima dos Santos, pelo suporte dado durante o período de realização do curso.

“A expressão musical maranhense, não fugindo à regra, carrega em seu bojo estético, na forma e no conteúdo de suas criações, elementos característicos do traçado histórico do povo maranhense, aquele que nos diz das pessoas que aqui estiveram, das que aqui estão e de como muito provavelmente serão as futuras gerações que por aqui andarem.”

(Josias Sobrinho)

RESUMO

A história da música maranhense é fortemente marcada pela influência das culturas indígena, africana e portuguesa. Suas composições retratam as influências da riqueza rítmica e histórica da cultura popular da música tradicional. Este trabalho pretende analisar canções produzidas no Maranhão na década de 1970, enquanto prática discursiva, tendo como base a orientação dada por Dominique Maingueneau para a Análise do discurso francesa. Apresentamos algumas categorias como prática discursiva, posicionamento, investimentos genérico, linguístico, cenográfico e ético, relações intertextuais e interdiscursivas enfocadas por Maingueneau. Embasamo-nos ainda nos estudos feitos por Costa (2001) sobre o discurso literomusical brasileiro e nas orientações de Stuart Hall (2002) para os conceitos de identidade e cultura. Em seguida, revisitamos o contexto da música popular maranhense e a incorporação de elementos da cultura popular na música produzida por compositores maranhenses na década de 1970. Buscamos, através de aspectos linguístico-discursivos, analisar a música popular maranhense na década de 1970, enquanto posicionamento no âmbito da Música Popular Brasileira. Os resultados obtidos indicam: As letras particularmente apresentam um código de linguagem híbrido, alternando entre a linguagem culta e a popular; o ethos representa um indivíduo que exalta a sua terra, sua gente e que mesmo estando distante de suas origens, não tem esquecido suas tradições e sua cultura. O enunciador recorre e faz uso de diferentes campos discursivos como o discurso religioso, histórico, para legitimar o seu próprio discurso; as cenografias analisadas, nos três álbuns representativos da MPM, revelam os traços culturais e sociais do povo maranhense, sua história, seus anseios e seus problemas do cotidiano, contribuindo dessa maneira para formar, dentro do gênero canção, um posicionamento (identidade) a partir de processos linguísticos e sociais que reflete a cultura do povo maranhense.

Palavras-chave: Música Popular Maranhense. Análise do Discurso. Prática do discurso. Identidade. Posicionamento.

ABSTRACT

The maranhense musical history is strongly marked by the influence of the indian, african and Portuguese cultures. Its compositions portray the influences of the rithmical and richness historical of the popular culture of the traditional music. This paper intends to analyse songs produced in Maranhão in the decade of 1970, while discursive practice, having as basis the orientation given by Dominique Maniguenau for the Analysis of the French discourse. It is presented some categories as a discursive practice, position, generical, linguistic, cenographical and ethic investments, also intertextual and interdiscursive relations focused by Maniguenau. It is based yet upon the studies done by Costa (2001) about the literomusical Brazilian discourse and upon the orientations by Stuart Hill (2002) for the concepts of identify and culture. There after it was revisited the context of maranhense popular music and the incorporation of elements of the popular culture in the music produce by maranhense composers in the decade of 1970. It was sought, through linguistic-discursive aspects, to analyse the maranhense popular music in the decade of 1970, while a position in the framework of the Brazilian Popular Music. The obtained results point out: the letters particularly present a hybrid language code, alternating between the well educated language and the popular one; the ethos represents an individual who exalts his land, his people and, even being far away from his origins, he hasn't forgotten their traditions and their culture. The enunciator resorts it and makes use of different discursive frields like the religious, historical, discourse, in order to legitimate his own discourse; the analysed cenofraphis from the three alberns, which represent the MPM, reveal the cultural and social traces of the maranhense people, his history, his eagerness and daily problems so contributing in that way to form, within the gender song, a position (identify) from the linguistic and social processes which reflect the culture of the maranhense people.

Keywords: Maranhense Popular Music. Discourse analysis. Practice of the Discourse. Identity – Positioning.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR MARANHENSE	14
2.1	Os ritmos e os sotaques da música popular do Maranhão	15
2.1.1	A Jamaica Brasileira – o reggae do Maranhão.....	21
2.1.2	Os batuques do samba.....	25
2.1.3	À luz da MPB: contextualizando a MPM.....	28
2.1.3.1	<i>Anos 60: a Era dos Festivais no Brasil</i>	35
2.1.4	Cultura popular: a afirmação de uma identidade regional	46
2.2	O LABORARTE e a Música Popular Maranhense	51
2.3	A década de 70 e o surgimento da MPM	55
2.3.1	A indústria fonográfica maranhense na década de 1970.....	58
2.3.2	Bandeira de Aço: a afirmação de uma identidade musical?	61
3	PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	64
3.1	A proposta de Dominique Maingueneau	69
3.2	Prática discursiva, posicionamento e investimento genérico	73
3.3	Investimento linguístico	76
3.4	Investimento cenográfico	77
3.5	Investimento ético (<i>ethos</i>)	79
3.6	Outros conceitos	83
3.6.1	Gestos enunciativos	83
3.7	O gênero canção	86
3.8	Identidade e cultura sob a perspectiva de Stuart Hall	89
4	METODOLOGIA	93
4.1	Caracterização da Pesquisa	93
4.2	Descrição do <i>corpus</i>	93
5	ANALISANDO O DISCURSO DA MÚSICA POPULAR MARANHENSE NOS ANOS 70	100
5.1	Investimento linguístico	102
5.2	Investimento cenográfico	110
5.3	Investimento ético	123
5.4	Investimentos intertextuais e interdiscursivos	135

6	CONCLUSÃO.....	144
	REFERÊNCIAS.....	147
	APÊNDICES.....	152
	ANEXOS.....	166

1 INTRODUÇÃO

Ao analisar o discurso líteromusical brasileiro, Costa (2001) abre caminhos para uma nova perspectiva de análise desse vasto e heterogêneo campo discursivo que é a Música Popular Brasileira. Partindo, portanto, dessa abordagem é que pretendemos analisar o movimento Música Popular Maranhense, enquanto posicionamento no âmbito da Música Popular Brasileira feita no Maranhão.

Convém, portanto, esclarecer que a pesquisa, que ora propomos, não corresponde à vasta produção musical feita no Maranhão, mas apenas àquelas que são consideradas parte do movimento que se convencionou chamar de Música Popular Maranhense ou simplesmente MPM, como o denominaremos.

É certo que não é nossa intenção abarcar tudo o que fala a respeito da MPM, mas, sobretudo, contextualizá-la historicamente, identificando as suas peculiaridades, as suas especificidades, a arte laborarteano, neste âmbito, os fenômenos sociais e culturais que a nortearam, bem como refletir sobre as suas formas de expressão, através de uma análise que envolve o seu gênero, a sua cultura, a sua arte, o seu estilo literário.

Nesta pesquisa, portanto, propomos-nos a investigar algumas das produções musicais do Maranhão como um posicionamento que, ao mesmo tempo em que se insere no campo líteromusical brasileiro, se constitui, enquanto marca identitária de uma região específica, nesse caso, o Estado do Maranhão. No entanto, limitar-nos-emos a um corpus que compreende as décadas de 1970 e 1980, pois entendemos que, nesse período, houve não somente o nascimento do movimento musical que se convencionou chamar de MPM, mas também o seu momento de afirmação enquanto discurso para a construção de uma identidade regional.

Nossa pesquisa tem como norte o trabalho realizado por Costa (2001) ao analisar o Discurso líteromusical Brasileiro. Também investigar a MPM enquanto um posicionamento com características que o inserem em mais de uma forma de marcação identitária identificada pelo supracitado autor ao organizar a diversidade dos posicionamentos na Música Popular Brasileira. Desses destacaremos em nossa pesquisa os agrupamentos de caráter regional e os agrupamentos em torno de

valores relativos à tradição¹, uma vez que empreendem com maior precisão as especificidades do posicionamento musical que elegemos como foco desse trabalho – a MPM, o que não anula as demais formas de marcações identitárias apresentadas pelo mesmo autor.

Outro ponto que consideramos de extrema relevância nessa análise é a concepção de discurso enquanto uma prática discursiva, ou seja: como uma unidade constituída, ao mesmo tempo, como conteúdo, como modo de organização dos homens e como rede específica de circulação dos enunciados (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 396). Dessa forma, nas canções que serão analisadas, o discurso será tomado a partir de sua inter-relação com o contexto no qual está inserido. Consideramos, portanto, que a Análise do Discurso, na perspectiva de Dominique Maingueneau (1997), é a teoria mais adequada para fundamentar a nossa pesquisa pois, para analisarmos o discurso da MPM enquanto posicionamento no âmbito da Música Popular Brasileira, faz-se necessário o uso de algumas de suas principais categorias analítica, tais como prática discursiva, posicionamento, investimentos genérico, cenográfico e ético, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas. Também colhemos o subsídio oferecido pelo pesquisador Nelson Barros da Costa (2001) em seu trabalho de análise do discurso litero-musical brasileiro.

Considerando a relevância do movimento MPM como mecanismo linguístico que possibilita o reconhecimento de sua construção e identidade a partir de categorias como os gestos e investimentos enunciativos que esses textos apresentam, entendemos que seja fundamental investigar como esse discurso é produzido, a comunidade discursiva² da qual faz parte e a sua trajetória histórica, elementos que nos permitirão configurar esse posicionamento na esfera do cenário musical do país.

A importância deste trabalho se dá ainda pela possibilidade de serem ampliados os estudos acerca do discurso litero-musical brasileiro, além de servir

¹ Em sua obra *Música popular, linguagem e sociedade* (analisando o discurso litero-musical brasileiro), Nelson Barros da Costa (2012) dedica o terceiro capítulo para tratar da heterogeneidade no discurso litero-musical brasileiro e propõe a organização dos posicionamentos na Música Popular Brasileira em cinco grupos que define como formas de marcações identitárias: 1 – Movimentos estéticos-ideológicos, 2 – Agrupamentos de caráter regional, 3 – Agrupamentos em torno de temáticas, 4 – Agrupamentos em torno de gênero musical e, 5 – Agrupamentos em torno de valores relativos à tradição.

² “[...] grupos mais ou menos institucionalizados, que não existem senão pela e na enunciação dos textos que eles produzem e fazem circular” (MAINGUENEAU, 1997).

como subsídio para pesquisas posteriores, devido à escassez de trabalhos e referências que lidem com a análise linguístico-discursiva das produções musicais do Maranhão, de modo particular, do movimento MPM, foco de nossa investigação.

Assim, a opção pela análise de canções sob a sigla de MPM se deve ao fato de ter sido um movimento que surgiu no intuito de ser uma expressão singular de identidade regional. Dessa forma, a análise dos aspectos textual-discursivos na MPM impôs-se pelo fato de que, para percebermos a construção desse posicionamento, é necessário fazer o levantamento das cenas enunciativas que são mobilizadas, dos investimentos intertextuais e interdiscursivos a fim de detectar as influências sofridas por outros posicionamentos da música popular brasileira, o perfil ético, a utilização de certa variedade linguística e recursos metadiscursivos, exigindo portanto, uma abordagem científica da linguagem para explicá-las não somente como um objeto simbólico de significação, mas também como produto de uma sociedade e cultura específicas.

A escolha da temática emergiu da necessidade pessoal de relatar a trajetória da Música Popular Maranhense, bem como refletir sobre as suas origens e a conseqüente contribuição para a construção de uma identidade cultural regional, levando-se em consideração a cultura popular maranhense.

No primeiro, tem-se a Introdução. Nessa está disposta uma breve apresentação sobre a importância da escolha da investigação.

No segundo capítulo, tomamos como base a ampla cultura maranhense. Assim, abordamos questões referentes ao Maranhão, mais especificadamente, sobre a capital São Luís, em que são dispostas informações voltadas para a sua cultura de forma geral, incluindo os ritmos e os sotaques (o bumba-meu-boi); a tão conhecida Jamaica Brasileira (o reggae no Maranhão); a arte do samba e a sua historicidade; um breve histórico também sobre a Música Popular Brasileira, a fim de que a Arte Maranhense seja contextualizada; a cultura e a identidade regional; a MPM no contexto do LABORARTE; a indústria fonográfica e comentários concernentes ao CD Bandeira de Aço. Essas informações irão nortear toda a pesquisa, à medida que, de posse delas, teremos condições mais ricas, mais palpáveis, mais reais, mais elucidativas para a abordagem dos tópicos seguintes, conforme temos a seguir.

O terceiro está centrado nos pressupostos teóricos, destacando-se a análise do discurso, no enfoque da proposta de Dominique Maingueneau. Assim,

enfocamos a prática discursiva, os investimentos (cenográfico, linguístico, ético, intertextuais e interdiscursivos). Analisamos ainda O Discurso Lítero-musical Brasileiro, levando-se em consideração a abordagem de Nelson Barros da Costa, em que serão destacados o gênero canção, alguns posicionamentos na Música Popular Brasileira e os Agrupamentos de caráter regional.

Os procedimentos metodológicos serão enfatizados no quarto capítulo. Nele teremos disposta toda a metodologia do trabalho, incluindo o tipo de pesquisa, os questionamentos, as hipóteses, a caracterização da pesquisa e a descrição do corpus. O quinto capítulo apresenta a Análise do Discurso da Música Popular Maranhense na década de 1970. Neste sentido, colhem-se abordagens sobre o investimento cenográfico, o linguístico, o ético, investimentos intertextuais e interdiscursivos e o investimento genérico das seguintes canções:

- a) **Álbum Lances de Agora:** Lances de Agora; Frevo do Barulho; Boi meu, menino; Velho Amigo Poeta; Ponta d'Areia; Toc Toc.
- b) **Álbum Engenho de Flores:** Engenho de Flores; Pela Felicidade; Boi do menino; Olhos d'Água; Coragem das Matracas.
- c) **Album Bandeira de Aço:** Boi da Lua; Catirina; Boi de Catirina; Eulália; Bandeira de Aço.

E por fim, na conclusão são apresentados os resultados desta pesquisa de investigação discursiva: as letras particularmente apresentam um código de linguagem híbrido, alternando entre a linguagem culta e a popular; o ethos representa um indivíduo que exalta a sua terra, sua gente e que mesmo estando distante de suas origens, não tem esquecido suas tradições e sua cultura. O enunciador recorre e faz uso de diferentes campos discursivos como o discurso religioso, histórico, para legitimar o seu próprio discurso; as cenografias analisadas, nos três álbuns representativos da MPM, revelam os traços culturais e sociais do povo maranhense, sua história, seus anseios e seus problemas do cotidiano, contribuindo dessa maneira para formar, dentro do gênero canção, um posicionamento (identidade) a partir de processos linguísticos e sociais que reflete a cultura do povo maranhense.

2 CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR MARANHENSE

A música consiste em um dos grandes destaques na capital maranhense. São vários ritmos e estilos que agradam a todos os perfis.

A história da Música contemporânea maranhense é fortemente assinalada pela influência das culturas indígena, africana e portuguesa. Suas composições retratam as influências da riqueza rítmica e histórica da cultura popular da música tradicional.

Trata-se de um desafio abordar a história da Música maranhense, à medida que consiste em uma temática de intensa relevância não somente para a sociedade ludovicense, como também para a maranhense, bem como a brasileira, e ainda por se tratar de informações que contêm uma riqueza histórica, cultural e científica de grande potência.

A música possui uma história originada sob influência dos catequistas portugueses que se utilizavam de benditos, ladainhas e teatro musicado. Da Corte, vinham os mestres das bandas, trazendo na bagagem a música que lá era produzida e que aqui foi passando por transformações e, aos poucos constituindo uma identidade cultural própria ao fundir gentes e costumes. Josias Sobrinho (2014, p.28) afirma que:

O fato é que não é conveniente afirmar que se pode considerar nacionalmente autêntica a criação erudita de nossos compositores daquele período uma vez que desprovidos de sentimentos nacionalistas eram formados nas escolas europeias e ardorosos seguidores dos cânones estabelecidos. O circuito de operas europeias que o público da província maranhense pode ter acesso durante os anos de ouro da economia do algodão só favoreceu o desejo de frequentar as praças de Lisboa e Paris. Além de possibilitar a inclusão no elenco das orquestras de alguns músicos locais, não deixou mais do que vagas lembranças de um tempo em que São Luís respirava ares de Europa. Contudo é no âmbito da formulação de uma cultura popular, que se dá no encontro fortuito das raças que aqui se cruzaram, que temos riqueza e autenticidade.

Percebe-se, então, que há, nesse contexto, um arsenal de cultura claramente evidenciado pelas presenças marcantes das culturas europeia e negra. Os negros libertos formaram os chamados quilombos, que foram distribuídos por todo o território maranhense. Sua música teve muita influência para a formação da maranhense.

Mas, até a década de 60, averigua-se que a música popular, criada no Maranhão, teve grande influência dos centros transmitidos por partituras oriundas do Sul e, por conseguinte, radiofônicas, discos de vinil e, a posteriori, a televisão. Desses, as que mais tiveram destaque foram as transmissões radiofônicas por se tratar de grande difusão, na época, desse meio, mais evidente até do que o vinil e a própria televisão. Os estilos mais evidentes eram a valsa, o samba e o choro, além de polcas e xotes.

Somente a partir dos anos 1960 e 1970, começou a ser evidenciado um processo de solidificação de valores da cultura popular maranhense que,

Uma vez derrotadas as perseguições policiais as manifestações da cultura dos afro descendentes, o bumba meu boi obtém carta de alforria para transitar pelo centro da cidade de São Luís, cresce o interesse das classes mais abastadas pelas brincadeiras dos pobres e incultos, a realização dos primeiros festivais de música e a gravação do disco Bandeira de Aço, se juntam a um crescente anseio nacional de dar vazão a um enorme manancial de formas e estilos musicais por todo o país (JOSIAS SOBRINHO, 2014, p.28).

Com o passar dos tempos, ocorreu o então desenvolvimento de toda essa história, em que a diversidade musical e rítmica tornou-se ainda mais evidente, quando emergiram também os vários sotaques, tais como bumba-meu-boi e tambor de crioula, conhecidos internacionalmente como as riquezas mais preciosas, rítmicas e culturais do Estado. Além dessas, ainda as outras que também fazem do Maranhão, sinônimo de esplendor: os blocos tradicionais, as danças, as escolas de samba, o reggae; enfim, todas as manifestações em que a música e as mais variadas modalidades estão intrínsecas. Todos os ritmos e sotaques existentes nesse contexto.

Abaixo teremos agora algumas considerações no tocante aos ritmos e sotaques no Maranhão, como incremento para a nossa contextualização.

2.1 Os ritmos e os sotaques da música popular do Maranhão

Antes que se adentre a questão do ritmo em nível de Maranhão, efetivando-se uma contextualização, tem-se que o ritmo consiste na criação estética no que tange à regulamentação das relações de duração dos sons musicais. Ritmo então é mais que uma mera ordem simétrica de movimentos: constitui com a

harmonia o fator essencial da Música, regulando a sucessão dos tempos do compasso e agrupando seus valores em motivos, frases, períodos, etc., dando finalmente à composição musical.

Leitão (2013, p. 16), sobre os ritmos e sotaques maranhenses, tem a seguinte opinião:

Há no Maranhão uma forte mistura de nações e povos, nativos e estrangeiros, originando e influenciando manifestações populares artísticas, que nasceram semelhantes às outras manifestações culturais das colônias americanas, com suas alegrias e suas tristezas, respeitando, é claro, seus momentos socioculturais específicos. Não apenas a parte das células e grupos rítmicos, mas também, os instrumentos formadores desempenham um papel de destaque na composição musical das manifestações culturais presentes em nossa cultura popular. Onde se vê falar em retintas, tambor grande, meião e crivador, duas por uma, pandeirões e pandeiritos é só aqui no Maranhão. Todas essas influências começaram a ser mais desenvolvidas na música popular principalmente a partir da década de 1970, com a chamada 'geração de ouro' de compositores maranhenses, quando o material da música folclórica passou a ser incorporado com maior ênfase dentro da linguagem de música popular.

Assim, toadas de bumba-meu-boi, tambor de crioula, reggae, samba, enfim, a música popular maranhense tem em seus variados ritmos e sotaques uma riqueza imensurável. Essas são algumas das diversidades do ritmo da música maranhense, que possui sua peculiaridade própria. As toadas que são ouvidas e contempladas do bumba-meu-boi e no reggae se encontram aqui. Sendo assim, passíveis de fácil identificação.

Os ritmos maranhenses são, pois, influenciados por outros, porém, sempre preservando a sua essência, fato esse que possibilita a fácil identificação ora citada.

Quando abordamos a palavra sotaque no cenário do bumba-meu-boi, esta representa o estilo, a forma e as expressões predominantes nos grupos de bumba-meu-boi do Estado, isto é, a sua maneira de ser, a sua essência, o que define as semelhanças e diferenças no que concerne à concepção, organização e formas de apresentação dessa manifestação folclórica que se vê nas variações de seus elementos constitutivos: ritmo, bailado, instrumentos, toadas, indumentárias etc.

O bumba-meu-boi é, pois, o maior representante da formação do povo e da cultura. No Maranhão, afasta-se um pouco de suas origens, no sertão nordestino, para ganhar um estilo específico, com características nitidamente amazônicas, onde

é notada forte influência indígena (timbira e tupi) nos ritmos (como nos sotaques de Pindaré, Costa de Mão e Matraca), na indumentária e na dança em forma de passos ritmados e repetitivos, além da contribuição marcante do negro na musicalidade, nos instrumentos e na sensualidade da dança e do branco português em alguns instrumentos (sotaque de orquestra) e em parte da indumentária, constituindo o folguedo que melhor representa a formação do povo brasileiro.

Essa manifestação folclórica maranhense também foi a gênese da formação do boi-bumbá da região Norte. Existem várias semelhanças entre os dois como o bailado, a presença do elemento indígena (índias, índios e caboclos), muitos termos como vaqueiros, o contrário, o amo do boi, a morte do boi etc, as matracas (palminhas), o uso de muitas plumas e o próprio auto (lenda) do folguedo; também a brincadeira maranhense é tradicionalmente realizada em junho. Consiste em um centro dinâmico de exposição cultural, em que se destaca a diversidade de manifestações, envolvendo dança, música, ritmos, cores e simbologias.

É válido ressaltar ainda que as brincadeiras de bumba-meu-boi se encontram entre as manifestações culturais populares mais difundidas, recebendo formas, designações e características que variam segundo estilos de cada região.

Um aspecto referente ao Bumba-boi é a classificação atribuída por alguns estudiosos.

Os diversos grupos de bumba-meu-boi de São Luís e do interior do Estado estão divididos em grupos, subgrupos e sotaques. Cada grupo possui características próprias, que se manifestam nas roupas, na escolha dos instrumentos, na cadência da música e nas coreografias. (AZEVEDO NETO, 1997).

A classificação dos sotaques do bumba-meu-boi maranhense se faz pela origem regional/cidade e/ou instrumentos característicos, baseando-se nas especificidades do ritmo, indumentária, instrumentos, passos e evolução da dança (círculo, semicírculo ou fileiras simétricas).

Assim, os sotaques ora registrados são Zabumba ou Guimarães, Ilha ou Matraca, Baixada ou Pindaré, Orquestra e Cururupu ou Costa de mão. Tal classificação está divulgada na cidade, também reconhecida e adotada pela imprensa e é a mesma utilizada pelos artistas e intelectuais; portanto, consiste em uma classificação e categorização partilhada por seus analistas locais.

Mediante assevera Azevedo Neto (1997, p. 16), o conceito empregado para definir o termo sotaque não é satisfatório, uma vez que se restringe a apenas

os cinco sotaques elencados acima. O autor define sotaque para além dessa classificação já estabelecida, pois, para ele, possui uma dimensão mais restrita, sendo, portanto, o estilo individual de cada conjunto. Apregoa que:

Partindo da ideia de que as características do ritmo, do guarda-roupa e dos instrumentos utilizados é que determinam, quando absolutamente iguais, o agrupamento de bois num mesmo sotaque, então se há de concluir que cada conjunto é um sotaque, uma vez que não existem bois exatamente iguais (AZEVEDO NETO, 1997, p. 16).

Azevedo Neto (1997) propõe então a divisão do bumba-meu-boi do Maranhão em grupos, subgrupos e, finalmente, em sotaques. Grupo é denominado como a primeira e maior influência - caracterizado nos instrumentos utilizados, na batida básica, na ideia central do guarda-roupa e no bailado; subgrupo são as diferentes formas derivadas desses grupos, cada qual com pequenas ou grandes alterações dentro daquele conjunto de características, obedecendo às influências de sua região de origem, ou seja: o estilo regional; e sotaque é o estágio em que algumas das características principais (grupos) ou secundários (subgrupos) foram alteradas, ou devido a certas imposições econômicas, ou simplesmente pela noção estética do dono do boi.

Em cada subgrupo são colocadas as brincadeiras ou um conjunto que ele considera sem variações significativas; portanto, cada brincadeira teria seu próprio sotaque. Por essa classificação, por exemplo, o Boi de Maracanã seria do grupo indígena, subgrupo da ilha, sotaque de Maracanã; nesse sentido, o número de sotaque para este autor não se esgota, enquanto surgirem novos grupos que tragam variações na forma de tocar (AZEVEDO NETO, 1997). Para os outros autores, assistência das festas e brincantes, o Boi de Maracanã seria classificado no sotaque de Matraca.

Os outros autores citam as descrições de Azevedo Neto (1997) dos elementos de composição das brincadeiras, o que dá reconhecimento a sua pesquisa como fonte fidedigna de dados. No entanto, preferem seguir a classificação que agrupa as diferenças entre os bois, nos cinco sotaques acima, privilegiando explicar a origem decorrente da miscigenação entre o negro, o índio e o branco. Azevedo Neto, porém, ameniza a classificação racial afirmando que, em todos os grupos, há elementos das três raças, que sua intenção é a de ressaltar qual delas é predominante em cada um deles.

Consoante à classificação dos grupos de bumba-bois, nos cinco sotaques, será feita, abaixo, um breve comentário sobre cada um deles.

O sotaque de Matraca ou da Ilha é predominante na Ilha de São Luís. Tem como instrumentos: matracas feitas de madeiras que são batidas uma contra a outra, produzindo um som estridente; pandeirões, um arco de madeira com cerca de um metro de diâmetro, coberto com pele de animal; tambor-onça, uma espécie de cuíca com som mais grave; maracá, um chocalho grande, geralmente prateado, utilizado pelos cantadores para marcar o ritmo da música; apito (utilizado pelo cantador para anunciar o início e o fim das toadas). Na frente do grupo ficam as índias, o cordão de rajados, os caboclos de pena que dançam em fila ao redor do boi. Os bois desse sotaque constituem verdadeiros batalhões de pessoas. Trazem na indumentária penas de pavão ou avestruz, usadas nos chapéus e nas roupas de alguns brincantes. A dança do boi de matraca se caracteriza pelos pés fincados no chão, arrastados num compasso lento, que mesmo os pulos e volteios do caboclo real afiguram-se contidos. Parece um enraizamento, sempre compenetrado, até porque, no geral, os expectadores que se integram à brincadeira tocam as matracas e não querem perder o ritmo. Organizam-se formando um círculo que se desloca em sentido único durante toda a apresentação.

O sotaque de Zabumba é marcado pela presença africana. Originário da cidade de Guimarães – é considerado como o mais antigo, sem, entretanto, ser enfatizado como gênese dos outros sotaques. Utiliza, na sua percussão, as zabumbas, tambores de fogo, tambores de onça, tamborinhos e maracás. O destaque das indumentárias está no esplendoroso chapéu de fitas em formas de cogumelos (alguns desses chapéus possuem cerca de duzentas fitas de aproximadamente um metro e meio de comprimento).

Os brincantes dançam formando um semicírculo na maior parte da apresentação. O ritmo é um dos mais acelerados, sendo comparado ao samba por Azevedo Neto (1983). No geral, o sotaque de zabumba reúne uma assistência pequena, mas não deixa de constar na programação, em horários muito variados, sendo, entretanto, menos frequentes do que os outros bois.

O sotaque de Pandeirões, que também recebe o nome de sotaque da Baixada ou de Pindaré, é característico da região oeste da Baixada maranhense. Apresenta matracas e pandeiros menores que os bois da Ilha, resultando num toque mais leve e dolente. Nas palavras de Azevedo Neto (1997, p. 36):

Enquanto os bois da Ilha estalam e espicaçam as matracas num estado de excitação, os bois da Baixada batem uma contra a outra quase num ato de amor. Não as provocam, solicitam. Não lhes impõem, pedem. Nos bois da Baixada, as matracas tocam como se estivessem adormecidas e são suaves, mansas como um estender de mãos solitárias. E o batuque que delas vem é tímido como o sorriso depois do chorar.

Quanto à indumentária, é caracterizada pelo uso do peitoral e saiotes bordados e, na cabeça, enormes chapéus enfeitados de penas e numerosas fitas coloridas. Apresenta também a presença marcante dos Cazumbás.

O sotaque de Orquestra é marcado por um ritmo suave e alegre, produzido por um conjunto de instrumentos sonoros: saxofone, clarinete, trompete, tarol, banjo etc. Para apoio rítmico também são utilizados pequenos maracás. A indumentária de caracteriza pelo uso de chapéus (com ou sem fitas) e peitorais quase sempre de veludo, bordados, feitos em miçangas, canutilhos e paetês.

Quanto à dança, os bois de orquestra se apresentam formando duas filas que, de acordo com as coreografias que serão executadas, se desfazem para sucessivas meias voltas, o que caracteriza denotativamente as danças brancas.

O sotaque de Costa-de-mão é o próprio de Cururupu (cidade situada ao norte do Maranhão). O ritmo é marcado por tambor-onça, maracá e pequenos pandeiros cobertos de couro, que, presos ao pescoço, através de um cordão, são batidos com as costas dos dedos, produzindo um som macio e aveludado. A indumentária é composta, em geral, por colete e calção bordados, meiões e chapéus enfeitados de fitas.

Contudo, percebemos que, independentemente do sotaque praticado, os brincantes são, em grande parte, integrantes da comunidade onde está sediado o grupo de bumba-boi. Cada grupo tem um mestre, um coordenador de trabalho e, de certa forma, um guardião do rito e das informações necessárias para manter viva a tradição da brincadeira. Essa função de responsável pelo grupo está historicamente relacionada com dois elementos principais: o domínio do saber próprio dos ritos e etapas da festa e a manutenção financeira da brincadeira. Muitas vezes o líder do grupo de bumba-meu-boi é seu cantador, que compõe grande parte das toadas, canta e, na encenação do auto, também comandado por ele, representa o amo do boi. Essa função de dono de boi traz uma tendência à centralização do poder, na qual as decisões e o comando são prerrogativas de uma única pessoa. Não raro, a sede do boi é a casa de seu dono.

Nessa pesquisa, abordamos o termo sotaque, quando necessário, para nos referimos aos posicionamentos existentes num mesmo campo discursivo.

Tecem-se agora algumas considerações concernentes ao reggae no Maranhão, com vistas a algumas orientações sobre este ritmo de grande relevância para a cultura maranhense.

2.1.1 A Jamaica Brasileira – o reggae do Maranhão

São várias as hipóteses do surgimento do reggae em São Luís. Uma delas é a que diz que a pessoa que começou a trazer o reggae para cá se chama Riba Macedo morador do bairro do Sacavém (SILVA, 1995). Ele começou a trazer os discos que encontrava na época em feirões de Belém e aqui passou a tocá-los em todo tipo de festa. Algumas pessoas não gostavam muito, mas ele insistia. Outra versão diz que os primeiros discos chegaram com marinheiros a portos de Cururupu e daí foram às mãos de trabalhadores rurais. Outra diz que os marinheiros deixavam os discos em zonas de prostituição.

Na década de 1950, surgiu os grandes nomes do reggae como, por exemplo, Delroy Wilson, Bob Andy, Burning Spear e Johnny Osbourne, e as bandas The Wailers, Ethiopians, Desmond Dekker e Skatalites. Nessa época, grande parte das rádios da Jamaica, de propriedade de brancos, se recusavam a tocar reggae. Somente a partir da década de 1970, o reggae tomou corpo com cantores que ganharam o mundo da música. Jimmy Cliff e Bob Marley tornaram o reggae um estilo musical de sucesso no mundo todo.

O fato é que, a partir de 1978, os discos de reggae importados passaram a se destacar na cidade, tendo o clube Pop Som, na Jordoá, o primeiro clube específico de reggae. E entre os anos 80 e o início dos anos 90, a cidade chegou a ter 80 radiolas (sistemas de som com enormes paredes de alto-falantes nas quais a música é reproduzida) e 80 clubes. Uma linguagem própria, com dança e indumentária, passou a identificar o regueiro, fato este que deu origem ao título de Jamaica Brasileira.

Desde então, as radiolas (equipes de sonorização que levam para as festas paredões de alto-falantes) difundiram o ritmo pela Ilha, com predominância do Reggae Roots ou Lover Reggae, uma variante mais lenta e romântica do ritmo, por isso, diferentemente de outras regiões do país onde o reggae é dançado de um jeito

mais solto, na capital maranhense, a preferência é dançar em pares.

Nesse contexto, e partindo do pressuposto de que algumas cidades têm sua identidade construída a partir de discursos que são engendrados para caracterizá-las. São Luís, capital do Maranhão, possui entre suas várias identidades a titulação de Jamaica Brasileira e Capital Brasileira do Reggae - denominações que surgem a partir de uma discursividade que propõe semelhanças culturais entre a cidade de São Luís e a Jamaica, pela intensa identificação que ambas têm com o reggae.

Essa simpatia pelo reggae deu origem a certas singularidades à capital, como o fato de dançar reggae a dois, diferentemente da maneira como é dançado no restante do país. De acordo com vários estudos já realizados, entre os quais Silva (1995), essa identidade surgiu na capital nordestina no início dos anos 70, ou, pelo menos, começou a ser notada nessa década, e se consolidou por meio de práticas culturais promovidas pela juventude negra da periferia da cidade. O agenciamento do reggae como uma das identidades ludovicenses ganhou força e notoriedade por meio de vários dispositivos discursivos como comentários em jornais, revistas, programas de rádio, canções, festivais, e por meio da construção de certos espaços, como os clubes de reggae espalhados por toda cidade.

Conforme cita Silva (1995), o reggae chegou a São Luís e agradou aos moradores da ilha, principalmente da periferia da capital. O fato de o Maranhão possuir grande quantidade de negros assim como a Jamaica, resultou em certa identificação étnica, assim como um gosto comum por ritmos de origem africana. Assim, o reggae caiu nas graças da população maranhense. Os cantores que fizeram sucesso, anos atrás, na Jamaica, ainda estão presentes nas festas de reggae de São Luís. Os sucessos que se ouviam antigamente e atualmente na Jamaica, são os mesmos que se ouvem hoje em São Luís, um reggae cadenciado e lento, dançado aos pares nas pistas dos clubes de reggae de todo o estado, por conta dessa adoração pelo ritmo jamaicano. São Luís tornou-se um circuito independente na história do reggae.

Entretanto, ainda que se tenha no imaginário o conceito tão conhecido a respeito de São Luís de ser a capital brasileira do reggae, é imprescindível que se tenha em mente alguns fatores. E um deles é que nem todo ludovicense insere-se nesse âmbito da “nação regueira”, à medida que se opõe a tais conceituações e manifestação. Assim, tem-se que:

A noção de Jamaica Brasileira ou Capital do reggae opõem-se outras identidades, como as identidades de Atenas Brasileira, em que se abrigam sujeitos intelectuais, de nível econômico mais elevado etc., ou a única capital brasileira que nasceu francesa. O descompasso surge, entre outros fatores, da ideia de que à cultura regueira associa-se uma representação de manifestação de periferia, cujas origens estão em um país caribenho, com população majoritariamente negra e pobre (fato não muito distante da realidade de São Luís). (CRUZ; CORREIA, 2010, p. 73).

Ainda sobre esta questão, Freire (2010, p. 13 apud CRUZ; CORREIA, 2010, p. 73) afirma que:

Apesar dos protestos que ocorrem até hoje, a „Jamaica“ foi ganhando força ao longo dos anos 1980 e 1990. Divulgada entre os fãs do ritmo, nas festas, nos salões de reggae da cidade, e massificada pelos programas de rádio e televisão especializados no ritmo (arrendado pelos empresários do ramo), a expressão „Jamaica brasileira“ foi sendo incorporada ao imaginário do ludovicense, adotada pelos demais meios de comunicação de massa, pelo discurso turístico e até pelos órgãos governamentais.

Contudo, algumas transformações, tais como o desenvolvimento da indústria do Turismo, algumas mudanças relativas à conceituação do reggae, ocorreram no âmbito da sociedade ludovicense que permitiram que esse ritmo se tornasse até mesmo um patrimônio, um produto, além de prazeroso, atrativo. Averigua-se, então, que:

O processo de transformação da cultura regueira em mercadoria a ser vendida como um atrativo a mais para a visitação de São Luís obedeceu a critérios para a manutenção dos “reais” interesses da cadeia produtiva do turismo. Nesse sentido, certos aspectos do reggae foram generalizados e ressaltados de tal maneira que distorceram algumas características da cultura regueira e outros aspectos foram totalmente silenciados a fim de mascarar e ocultar certas faces dessa manifestação. (CRUZ; CORREIA, 2010, p. 73).

A respeito do reggae no Maranhão, Freire (2010 apud CRUZ; CORREIA, 2010) defendem que a constituição do reggae na Jamaica foi proporcionada por um conjunto de influências musicais de diversas partes do mundo: a influência africana por meio dos sons graves; o calipso, típico de Trinidad e Tobago, as canções com estilo folk, típicas músicas inglesas. O reggae³, diante dessas influências e de outros ritmos que o precederam como o mentho, o ska e o rock-steady, foi se construindo e se consolidando.

³ A palavra reggae tem origem incerta, contudo, a primeira vez que foi registrada, segundo Silva (1995, p. 45), foi em 1967, em um disco chamado Do The Reggae, do grupo Toots and the Maytals.]

O reggae foi uma maneira que os negros encontraram para expressar sua insatisfação com a realidade vivida por eles e manifestar sua revolta com o preconceito sofrido e assim criar forças para mostrar que suas raízes também eram valiosas. Com o reggae vieram ventos de renovação de ideias, atitudes novas surgiram até mesmo no modo de se vestir.

O ritmo se divide em três modalidades: o Reggae Roots (reggae de raízes), o Dancehall Reggae, que é ligado constantemente à religião; e o Reggae Eletrônico, mais recente e também mais escutado pelos maranhenses.

O que deve ser levado em consideração é que, independentemente de como o reggae chegou ao Estado, ele conquistou, sobremaneira, uma parcela significativa da população, principalmente porque se trata de um ritmo em que se dança o chamado agarradinho. O reggae intensificou a cultura musical maranhense, até porque consiste em música de contestação, de amor e de críticas, o que levou os frequentadores dos clubes a formar a tão conhecida “massa regueira”.

O reggae apresenta características voltadas tanto para o apelo social, quanto para fins de diversão, prazer e lazer.

Ratificamos a afirmação supracitada nas palavras de Cruz e Correia (2010, p.77), quando afirmam que:

Através da tradução das letras das músicas, explicação da história sociopolítica da Jamaica e divulgação nos programas, locutores como Ademar Danilo e Fauzy Beydoun tentaram despertar os ouvintes para questões de âmbito social, político, que envolvem o reggae e não deixá-los só atrelados ao ritmo musical. Porém, como as festas de reggae são majoritariamente produzidas nas periferias e frequentadas por pessoas que possuem dificuldades econômicas, normalmente pessoas com baixa renda e de problemas oriundos da sua condição social, o reggae adquiriu um caráter de diversão. [...] Nesse sentido, o reggae adquiriu mais um caráter de lazer e extravasamento de tensões sociais que uma ferramenta de contestação e de protesto.

Averiguamos, pois, nesse panorama, que o reggae consistia em um ritmo que é mais intenso na periferia, em lugares onde habitam pessoas negras, marginalizadas e de baixa renda. Contudo, consoante às transformações sociais ocorrentes na capital maranhense, bem como à intensificação da indústria do Turismo, houve um aumento dos simpatizantes desse ritmo, quando pessoas de maior poder aquisitivo e de maior prestígio social e econômico também passaram a inserir-se nesse contexto, isto é, o reggae é tão bem difundido e divulgado que deixou de ser um ritmo apreciado apenas por uma minoria e passou a ser

deslumbrado por diferentes grupos, camadas sociais e ainda faixa etária.

Assim, afirma Oliveira (2012), com relação ao reggae:

Esta música representa, além desta polêmica, a assimilação do reggae pelas camadas médias da sociedade ludovicense já na década de 1990. Esta música hoje é um clássico da Música Popular Maranhense. Para que houvesse essa aceitação, foi necessário um processo muito grande, que começou com os universitários. Os estudantes de ensino superior nos anos 90 do século XX passaram a se identificar com o reggae roots, que é o reggae de raiz, que se refere a Bob Marley e sua mensagem. A partir disso, criaram-se locais “alternativos”, onde essa classe média pôde frequentar o reggae.

O reggae se expandiu de tal maneira no Maranhão que as radiolas cresceram demasiadamente, tornando-se inseridas nessa cultura de tão grande riqueza. Afloraram também os salões de reggae, onde os frequentadores, amantes do ritmo possuem um estilo bastante expressivo, cujas vestimentas possuem as cores da bandeira da Jamaica: o vermelho, o amarelo e o verde.

Especula-se que o Maranhão é possuidor de um dos maiores acervos de reggae de raiz, graças ao belo trabalho dos Dj's, donos de clubes e de radiolas que tiveram a preocupação de trazer para o Estado, a música que fosse da Jamaica ou da Inglaterra a fim de enriquecer o arsenal musical maranhense. Famosas bandas de reggae também foram oriundas daqui tais como Tribo de Jah, Mystical Roots e Mano Bantu.

Convém ressaltar que, atualmente, depois de todo esse percurso, o reggae, não só em São Luís, mas também, no interior do Estado, é um dos ritmos mais populares e apreciados pela comunidade.

2.1.2 Os batuques do samba

No Maranhão, e como vem sendo focado no decorrer desta pesquisa, são poucos os registros que se têm sobre este ritmo, à proporção que os registros escritos são bem escassos e o que se conseguiu para esta seção foi através de entrevista realizada com Josias Eduardo Silva Filho ou Joca, no dia 13 de outubro de 2014. O músico Joca é uma das principais referências na história do samba em São Luís, grande compositor de enredos de grandes escolas de samba, bem como de blocos tradicionais e alternativos. Josias é:

Músico percussionista, compositor, cantor, divulgador e incentivador da cultura maranhense por meio do “blog de bambas”, se formou nas brincadeiras de charangas organizadas em sua residência, onde começou a compor e cantar. Passou por diversos grupos de samba da Ilha. Fez sua primeira composição para o bloco organizado Sem Comentários. Já foi intérprete, ritmista, ala de harmonia de diversas escolas de samba, como Flor do Samba, Unidos de Fátima, Turma de Mangueira, Turma do Quinto e outras. Fundou diversos blocos e grupos de Carnaval como Unidos Depois do Almoço, Tradição Raça e Sem Dimensão (O ESTADO DO MARANHÃO, 2011, p. 4).

Ele, juntamente com outros dois compositores e também sambistas, Josias e Luzian Filho, são autores de diversos sambas e enredos que proporcionam à cultura e ao carnaval ludovicense um grande destaque no cenário musical.

Segundo Josias, a princípio, por volta da década de 70, não existia ainda um movimento formalizado no que tange ao samba. Apenas,

[...] havia reuniões dispersas, sem fins lucrativos. Era a Velha Guarda do Samba. Os sambistas se reuniam apenas por diversão, troca de ideias, conversas informais e tudo isso sempre terminava em uma grande festa, a chamada roda de samba. Geralmente aconteciam estas reuniões nos bairros da Madre Deus, Bairro de Fátima, Anjo da Guarda e também na Cohama (SILVA FILHO, 2014, p.18).

Após a década de 1970, mais precisamente na década de 80, em São Luís, ocorreu um grande movimento, considerado o marco histórico do samba no Maranhão, denominado de “*Samba do Sapateiro*”. O nome deve-se ao dono do local, o Sr. Reginaldo, ser um sapateiro. Entretanto, Samba de Sapateiro não consiste somente no nome do dono do estabelecimento, mas também no próprio movimento. O local, que ficava situado ao lado do Banco do Brasil, no Centro da cidade, próximo à Praça Deodoro, era frequentado por inúmeros compositores e sambistas. Conforme afirma Joca sobre estas duas terminologias (compositor e sambista), há entre elas um grande diferencial, à medida que nem todo sambista é compositor, mas, no contexto do samba, todo compositor é sambista. O compositor é aquele que compõe samba e o sambista é quem frequenta as rodas de samba, podendo ou não ser um compositor.

Este local era fixo e nele também aconteciam reuniões, porém, não mais de forma dispersa como antes, na década de 1970. Eram movimento e locais organizados, onde se compunham músicas, com fins lucrativos. Mestre Quirino, Gersão do Cavaco, Mestre Gut (Flor do Samba), Nazareno eram alguns dos compositores e sambistas que frequentavam o local na época.

A partir de então, foram feitos grupos de samba, e alguns perduram até hoje. Trem das Onze, Suvaco de Cobra, Sem Dimensão, Força Maior, Arco Samba são alguns dos grupos criados. Houve, portanto, uma significativa mudança, quando foi dada uma “nova cara” ao samba, inclusive nos instrumentos utilizados. Antes se usava mais precisamente o pandeiro, o tamborim e o reco reco, a timba, o repinique. Mas, a partir de um movimento acontecido no Rio de Janeiro, encabeçado por Alcione e Beth Carvalho, na década de 1990, alguns instrumentos sofreram adaptações, tais como a timba, que virou tantan e o repinique tocado com baqueta, que virou repique. Foi, na verdade, dentro deste movimento, o Grupo Fundo de Quintal que introduziu as inovações instrumentais e harmônicas do pagode em relação ao samba tradicional.

Esse movimento permitiu que o samba pudesse ser chamado também de pagode e isto se refletiu também no Maranhão. Mas, “samba é samba, um ritmo, com instrumentos próprios, público próprio e pagode consiste em uma grande festa, com comida, bebida, música (que pode ou não ser pagode), dança” (SILVA FILHO, 2014). Verifica-se, portanto, através desta citação, que o entrevistado concorda com a denominação de pagode para o samba.

Segundo Joca, o que caracteriza o samba no Maranhão são as pessoas que frequentam, os estilos, as vestimentas (o perfil do público onde o samba acontece). Para ele, ainda, o samba no Maranhão é mais conhecido como sambacrioulo, devido ao fato de que em nossa região, o samba é originário do tambor de crioula.

Hoje, existem ainda grupos de samba que não fugiram às tradições do chamado samba de raiz. Um deles é o Sindicato do Samba, do bairro da Madre Deus. Entretanto, atualmente, o samba no Maranhão, em São Luís mais precisamente, perdeu suas características iniciais, devido à grande onda de violência que vem acontecendo em nosso Estado. “Atualmente, o samba não tem mais a característica de antes, de rodas de samba, em que se brincava, sem medo, por diversão” (SILVA FILHO, 2014).

Em seguida, abordamos uma breve contextualização no tocante à MPM, mas enfocando a MPB neste contexto, sobre a música de forma geral, bem como sobre a MPB, já que tem a sua devida relevância para os acontecimentos relacionados à música maranhense na década de 1970.

2.1.3 À luz da MPB: contextualizando a MPM

A Música consiste na “arte de combinar os sons e o silêncio”. Se pararmos para perceber os sons que estão a nossa volta, concluiremos que a Música é parte integrante da nossa vida, ela é nossa criação quando cantamos, batucamos ou ligamos um rádio ou TV. Hoje a música se faz presente em todas as mídias, pois ela é uma linguagem de comunicação universal, é utilizada como forma de sensibilização, porém, esta causa vai variar de acordo com a intenção de quem a pretende, seja ela para vender um produto, ajudar o próximo, para fins religiosos, para protestar, intensificar noticiário, etc. Assim,

A música, sobretudo, a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos diferentes dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das maiores usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar música [...] (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

A música tem despertado e desperta ao longo do tempo o seu fascínio sobre a Humanidade. Ela é capaz de representar um costume, uma sociedade, revelar momentos históricos e, assim como o ser humano, ter diferentes personalidades podendo ser triste, alegre, eufórica, contrastante, reveladora (OLIVEIRA, 2012). Swanwick (2003 apud OLIVEIRA, 2012, p. 10) afirma que “[...] a música é uma forma de discurso tão antiga quanto a raça humana, um meio no qual as ideias acerca de nós mesmos e dos outros são articuladas em formas sonoras [...]”, e destaca ainda que “[...] a música não somente possui um papel na reprodução cultural e afirmação social, mas também potencial para promover o desenvolvimento individual, a renovação cultural, a evolução social, a mudança”.

Ela existe e sempre existiu como produção cultural posto que desde que o ser humano começou a se organizar em tribos primitivas pela África, a Música era parte integrante do cotidiano dessas pessoas. Acredita-se que a Música tenha surgido há 50.000 anos, sendo que as primeiras manifestações tenham sido feitas no continente africano, expandindo-se pelo mundo com o dispersar da raça humana pelo planeta. Ao ser produzida e/ou reproduzida, é influenciada diretamente pela

organização sociocultural e econômica local, contando ainda com as características climáticas e o acesso tecnológico que envolvem toda a relação com a linguagem musical. A Música possui a capacidade estética de traduzir os sentimentos, atitudes e valores culturais de um povo ou nação. Ela é uma linguagem local e global (BENNET; COLL, 1986).

A MPB, embora tendo alcançado o seu apogeu e encantado a todas as classes sociais, sem distinção de raça, sexo ou cor, passou por um período de certa renegação. Sobre a aceitação dessa música, Napolitano (2005, p. 40) expressa que:

A aceitação da música popular brasileira, sobretudo pelos segmentos médios da população, não foi linear, nem repentina. A expansão e a diversificação do público de música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da próxima estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo. As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto pela música popular brasileira.

Agora, com referência à MPM, é válido ressaltar que a literatura existente sobre esta temática é bastante escassa. E isto é confirmado nas palavras de Santos (2012, p.24), quando ele afirma que:

Na escassez de novos trabalhos mais aprofundados sobre a música no Maranhão, algo que só mais recentemente começa a ocorrer com a instalação dos cursos de Música na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, bem como da implantação na UFMA dos programas de pós-graduação em Cultura e Sociedade, Ciências Sociais e em História, registro também a importância de alguns trabalhos acadêmicos que, ainda na condição de monografias de graduação, devem sim ser considerados. São trabalhos pioneiros, sobretudo sobre a música popular maranhense de épocas mais recentes que demandaram esforço acadêmico e que traçaram perspectivas, caminhos de entendimento sobre esse fenômeno na contemporaneidade.

Contudo, ainda assim, com uma árdua busca, inclusive no que concerne às entrevistas, conseguimos compilar informações, embora poucas, mais relevantes para o respaldo, bem como para a intensificação do conteúdo ora exposto.

Citamos aqui algumas das produções literárias que abordam esta temática: “Rabo de Vaca: memória de uma geração musical”, dissertação de Mauro Sarmiento Travincas (2010); “A música popular produzida em São Luís - MA na década de sessenta do século XX”, monografia de José Alves da Costa, UEMA (2011); “Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais – A Visão de um

baterista, livro de Rogério Leitão, UEMA (2011), “Música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional”, dissertação de Ricarte Almeida Santos, UFMA (2012); “Cantando a história da música contemporânea maranhense”, artigo de Antônia Márcia Sousa Tôres, UFMA (2012); “Além do Estreito dos Mosquitos”, monografia de Josias Silva Sobrinho, UEMA (2014).

Quanto à música produzida no Maranhão, na década de 70, faz-se necessário contextualizá-la neste período. Fatos históricos, sociais, culturais e artísticos permearam este momento, o que favoreceu o surgimento de grupos, personalidades de grande relevância até os dias atuais para o Maranhão e para a música maranhense. O que atesta Santos (2012, p. 17)

[...] Algo que vai sendo mudado gradualmente a partir da incorporação e utilização da cultura popular, cujo marco desencadeador foi o surgimento nos anos 70, no bojo das experiências artísticas do Laborarte, da chamada Música Popular Maranhense. Esta, inserida no contexto da estrutura política regional do Maranhão e em processo de inserção na chamada indústria cultural, igualmente, é ressignificada, sofrendo transformações e mudanças, também, dessa ordem moderna.

Leitão (2013, p. 27-28) dá a sua opinião validando que:

Tomando como referência o final dos anos sessenta e o decorrer dos anos setenta, poderíamos estabelecer uma classificação para o que acontecia na música popular feita no Maranhão. Lembrando que este período histórico representa grande importância para a Música Popular Brasileira.

Antes de 1970 tínhamos a chamada ‘antiga geração’ de compositores que utilizavam ainda nossos ritmos de forma tímida, eram os ‘velhos moleques’, Lopes Bogéa, Antônio Vieira, Agostinho Reis, ao lado de compositores do bairro da Madre Deus como Cristovão ‘Alô Brasil’ e Luís de França por exemplo.

A seguir entra em cena o que alguns dizem ser a ‘geração de ouro da música maranhense’, compositores como Chico Maranhão, Sérgio Habibe, César Teixeira, Chico Saldanha, Antônio Carlos Maranhão, instrumentistas como Turíbio Santos e João Pedro Borges o Sinhô, ambos violinistas de renome internacional.

Ainda tínhamos a nossa Marrom, Alcione Nazareth. João do Vale e Nonato Buzar (autor de Irmãos Coragem) que já estavam no ‘sul maravilha’, Giordano Mochel compositor e intérprete ganhador de um Prêmio Sharp de Música, e Ubiratan Sousa, o guru dessa geração de extrema qualidade poética e musical.

É notório que os ânimos são exaltados neste momento. Em um momento de surgimento de novos artistas, com ideais diferentes, propósitos diferentes, mais liberais, menos convencionais, que almejavam um novo estilo musical, uma estética musical inovadora, ou seja, clima propício para o desencadeamento, para a

emergência de um local em que tais ideias seriam colocadas em prática. “A partir desse momento as pessoas começaram a perceber que havia algo de novo, alguma coisa nova incrustada naquela música. A semente estava lançada” (LEITÃO, 2013, p. 29). Tudo isso culminou no LABORARTE. Conforme Ortiz (2005 apud SANTOS, 2012, p. 17):

Os acontecimentos nos anos 70 em torno do Laborarte, através dessa geração de jovens artistas maranhenses que, dentre outros papéis e resultados, foi mediadora do desenvolvimento de uma nova estética musical em São Luís; e tal estética musical passava a incorporar os elementos da cultura popular regional, introduzindo o debate da identidade cultural regional na produção artística naquele contexto, como fica claro em Discurso de Chico Maranhão, cantor e compositor, em recente artigo de jornal, debatendo com este pesquisador, dando conta das intenções daquela geração de artistas.

A afirmação de uma identidade cultural estava em evidência naquele período, buscava-se uma canção que representasse isso. Josias Sobrinho, um dos componentes da busca por esta nova estética, afirmou, em realização de entrevista realizada em 20 de agosto de 2014, que:

A proposta do LABORARTE era a de justamente formular uma expressão artística local, maranhense, com características maranhenses e com elementos da cultura popular maranhense. A intenção era procurar elementos para uma proposta analítica e estética, formular e usar elementos da cultura popular para a composição das músicas, uma cultura de raiz, visando ao auge da MPM (Informação verbal)⁴

Ainda consoante Sobrinho,

O período de afirmação dos valores da cultura popular maranhense ocorreu durante as décadas de 60 e 70, quando findaram as perseguições a tudo que era de origem afro. Neste período também, há a liberação do bumba meu boi para a transição no centro da cidade, o que antes era proibido. Assim, tais manifestações começam a ser vistas com “bons olhos” pelas camadas mais elitizadas, assim também como começam a ter o desenvolvimento dos primeiros festivais de música maranhense e, conseqüentemente, o lançamento do LP Bandeira de Açó. (Informação verbal)

Sobre este contexto, Leitão (2013, p. 30) afirma que:

⁴ Entrevista realizada pela autora do trabalho no dia 20 de agosto de 2014. São Luís, 2014, com Josias Sobrinho.

Houve também o surgimento das companhias de teatro e dança, onde a música também era desenvolvida. Com o surgimento do grupo Cazumbá (1973). De Américo Azevedo e do Boi Barrica (1985), de Zé Pereira Godão, apareceram vários outros grupos que trabalham não só uma manifestação cultural maranhense, mas várias delas em seus espetáculos, deixando apenas o formato das apresentações nas ruas, pra também apresentarem-se em teatros, casas de espetáculos, viajando por todo o Brasil e pelo mundo, divulgando a força da música e da dança maranhenses.

Têm-se ainda “[...] os famosos ‘conjuntos musicais’, como eram chamadas as bandas no final dos anos sessenta, começo dos anos setenta. Um nome é recorrente nessa investigação: Nonato e seus conjuntos. Seus contemporâneos foram os Fantoches e Os Intocáveis”. (LEITÃO, 2013, p. 30).

Os acontecimentos supracitados, nas palavras de Sobrinho (2014, p.32), “[...] vieram a incrementar, das um enfoque a esta nova ambiência que ora emergia. Segundo ele, a riqueza rítmica e cultural do Maranhão passa, então, a ser vista de outra forma”.

Tôrres (2012) diz: “[...] é neste emaranhado também, que surge o termo Música Popular Maranhense, terminologia aceita por uns e criticada por outros”. Este debate realmente é polêmico, pois tanto Sobrinho (2014)⁵, como Santos (2012) afirmam que, em meados de 80, é que se vai ter realmente o uso do termo MPM. Com Sobrinho, tivemos esta informação mediante a entrevista com ele realizada. Já Santos (2012, p. 28) afirma, em sua dissertação, através da citação abaixo:

Não se sabe muito bem quem foi o inventor, mas o certo é que, já por volta dos anos 80, a tal Música Popular Maranhense passou a responder também, a exemplo da MPB, pela sigla MPM. É em torno dessas três letras que o debate se acentuou, cada vez mais, daí para frente, principalmente nas rodas de músicos, nas editorias de cultura dos jornais e nas emissoras de rádio de São Luís. Uns a favor, outros contra a adoção da sigla.

Para Reis (2012, p. 01):

O termo deve ter aparecido em meados dos anos 80, não se sabe ao certo, mas na década de 70 não se falava nisso. Naquele tempo, o lance ainda estava sendo gestado, os elementos da estética tomando forma. O rótulo apareceu quando se tentou vender a coisa, depois do marco que foi o disco *Bandeira de Aço*, mas aí já não era tanto a pesquisa, a experimentação e o talento que davam o tom, mas certo esvaziamento estético, os teclados de estúdio, a ânsia do “sucesso”, a pasteurização.

⁵ Dados da Entrevista.

Ainda sobre esta questão, consideremos das palavras de Chico Maranhão a seguinte afirmação:

Ora, por outro lado, é preciso compreender o que significava para nós compositores, a sigla MPM. Isto nunca foi discutido (nem sabemos quem criou esta sigla), mas nós percebíamos muito bem: MPM é um conjunto de ações ou de atividades que, inter-relacionadas mutuamente produzem caminhos, rotas, direções, objetivos e tantas outras variações que nossa música precisa para se conformar. Inclua-se aí também, e naturalmente, a parte do receptor, o ouvinte, o consumidor do produto, o grupo social e cultural a que esta música se destinava. Era nosso interesse a condição evolutiva desse grupo em nossa cidade – lembrem-se de nossas propostas laborartianas. Isto, é evidente na MPM. Senão, ouçam nossos textos cantados [...] vide a obra de Sergio Habibe só para dar um exemplo. Naquele momento, a afirmação da nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo [...] MPM é um conjunto de agentes, ou possibilidades com qualidades e características específicas atuando para um mesmo fim: a construção e a afirmação de uma canção maranhense moderna (MARANHÃO, 2004 apud SANTOS, 2012, p. 28).

Assim, consiste em uma discussão que perpetua até os dias atuais, mas, para Santos (2012, p.35), há ainda mais controvérsias. Isto é perceptível quando está de acordo com o seguinte comentário:

De todo modo, fica claro uma intencionalidade de um grupo de uma nova geração de artistas da música, da construção ou da conformação dessa canção popular com características maranhenses, ou seja, que traduzisse a identidade cultural regional, dentro de uma perspectiva de modernidade, assim como ocorreu com a adoção da sigla MPB. A partir dos anos 70, a definição da tal Música Popular Maranhense, denominada posteriormente, com maior ênfase nos anos 80, de MPM, perfaz um caminho parecido com o da MPB, para também se institucionalizar, enquanto representação de uma música popular produzida no Maranhão. Tais constatações suscitam de imediato, pelo menos, uma questão: se é a partir dos anos 70, com as experiências laborarteanas, que surge a tal Música Popular Maranhense, cabe indagar: e antes do Laborarte e da Música Popular Maranhense, que música se praticava e se ouvia no Maranhão, além da “grande música”, da música erudita, também, como vimos, de larga tradição em território maranhense? Este exercício de reflexão se justifica na medida da verificação do nexa da transição entre essa música e a chamada Música Popular Maranhense. Onde reside essa passagem, e quais os nexos, quais os elementos dessa mudança, são questões que se precisa pontuar, sobretudo, se considerarmos, os objetivos deste trabalho, o surgimento da Música Popular Maranhense e atualização dos símbolos de identidade cultural regional.

Alguns artigos apontam para essa temática. E um deles é “Um bom papo com o Maranhão: MPM em questão”, de Chico Maranhão, publicado no Jornal O Estado do Maranhão em 18 de julho de 2004, em que são apresentadas algumas informações também de Ricarte Almeida sobre esta questão. Maranhão tem a

seguinte opinião, conforme consta no artigo:

Ora, por outro lado, é preciso compreender o que significava para nós compositores, a sigla MPM. Isto nunca foi discutido (nem sabemos quem criou esta sigla), mas nós percebíamos muito bem: MPM é um conjunto de ações ou de atividades que, interrelacionadas mutualmente produzem caminhos, rotas, direções, objetivos e tantas outras variações de resultados que nossa música precisa para se conformar. Inclua-se aí também, e naturalmente, a parte do receptor, o ouvinte, o consumidor do produto, o grupo social e cultural a que esta música se destinava. Era nosso interesse a condição evolutiva desse grupo em nossa cidade – lembrem-se de nossas propostas laborartianas. Isto é evidente na MPM. Senão, ouçam nossos textos cantados – como melhor prefiro chamar nossa música – vide a obra de Sergio Habibe só para dar um exemplo. Naquele momento, a afirmação da nossa identidade era mais importante, e a música popular um veículo significativo, embora naquela época, inconsciente. Tornando-me então mais explícito, quero dizer que MPM é um conjunto de agentes, ou possibilidades com qualidades e características específicas atuando para um mesmo fim: a construção e a afirmação de uma canção maranhense moderna. Isto continha um enorme peso estimulador criador na época. Demos a cara pra bater e ascendemos a fogueira que ainda hoje se vê a brasa arder. Éramos muito jovens e necessitávamos responder às ressonâncias que pairavam nos céus do país. Desta forma, qualquer análise sobre esta sigla MPM tornar-se-á vã se não tivermos clareza desses aspectos mórficos históricos de sua “adoção” (SANTOS, 2004, p. 10).

Então, até os dias atuais esta discussão se perpetua. Percebe-se isto nos artigos que contemplam esta controvérsia, não somente com relação à década de surgimento do termo, como também à aceitação da sigla. E, conforme Reis (2012),

[...] é um Maranhão colocado no miolo do furacão, misturado com o Brasil, ou até mesmo a apresentação fundamental do Brasil como um grande Maranhão, e não separado para consumo no armazém das diferenças culturais. É música popular brasileira.

Em algumas passagens da monografia *Além do Estreito dos Mosquitos: a música popular maranhense como vetor de identidade* (2014) de Josias Sobrinho, fonte documental para esta pesquisa, no tópico que aborda o CD *Bandeira de Aço*, há alguns depoimentos de pessoas entrevistadas por ele e que dão a sua opinião referente à questão da classificação da produção musical maranhense. Nestas passagens, percebe-se que, para a maioria dos entrevistados, a música produzida no Maranhão, é também Música Popular Brasileira, isto é, a música popular maranhense é também música popular brasileira.

O Tropicalismo será levado em consideração, à medida que teve contribuições de também para a formação e o desenvolvimento da então chamada MPM.

2.1.3.1 Anos 60: a Era dos Festivais no Brasil

Durante a década de 60, quatro movimentos musicais brasileiros estavam em voga: a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a MPB, posteriormente surge o Tropicalismo como contraponto.

A Bossa Nova é caracterizada por alguns teóricos, dentre eles José Ramos Tinhorão (1978), como uma maneira de tocar, e não um gênero musical. Contextualmente, o ano de 1959 é considerado como o marco inicial da Bossa Nova, a partir da gravação de *Chega de Saudade* por João Gilberto. É interessante salientar que este movimento surgiu no período em que o processo de urbanização e modernização do país era um discurso corriqueiro. .

Tinhorão (1978, p. 32) ressalta, ainda, que outras peculiaridades contribuíram para afirmação desse estilo musical:

A década de 1950, porém, marcava essa música: uma recente separação social no Rio de Janeiro - pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul [...] Proporcionava o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular, pela ausência daquela espécie de promiscuidade social que permitira anteriormente aos representantes da classe média carioca participar, até certo ponto, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social.

Em meados da década de 60, a Jovem Guarda surgiu como um veículo difusor de uma cultura de massa, influenciada diretamente pelo rock´roll e difundido através dos populares programas de televisão. Todavia, esse movimento era criticado por alguns críticos, por ser passivo frente aos acontecimentos políticos e econômicos da época. Esse argumento ganhou mais notoriedade após o golpe militar de 64, tendo em vista que a participação político-social padronizava as artes em geral e a música em particular e, assim, a Jovem Guarda teve um caráter mais conformista do que contestadora (VILARINO, 2001).

Paralelo a isso, originou-se a sigla de “MPB” para caracterizar um movimento no cenário cultural brasileiro, o qual, juntamente, com a Jovem Guarda “bebeu” da fonte de difusão televisiva, sendo que esta última tinha como marco as apresentações em festivais, o que foi fundamental para a constituição de seu público. O alcance da televisão foi bem mais superior às outras mídias da época.

Inúmeras definições foram utilizadas para denominar esse movimento: musica de protesto, musica de festivais, Moderna Musica Popular Brasileira, dentre outras. Geograficamente, a MPB monopolizava as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (até hoje as principais cidades culturais do país), tendo em vista que estas cidades concentravam as estações de rádios e televisão e a maioria das gravadoras do país. A MPB trazia junto a si marcas de um tempo que a influenciaria ao longo dos anos. O apogeu da censura constituiu uma geração que se notabilizou por compor letras comprometidas com a realidade respaldada por uma intencionalidade participante.

Favaretto (1979, p.9) reforça que:

Se a MPB tornou-se portadora de uma mensagem critica reforçada pelo arranjo musical, é nos limites e exclusões dessa música que estão os critérios reconhecidos pelo público, pelos festivais e pela critica, em que a brasilidade era associada ao conteúdo e à participação político-social que a musica propunha.

Como já considerado, o Brasil vivia o apogeu do movimento da Bossa Nova, caracterizada pelo elitismo e estrangeirismo e o distanciamento das raízes populares. Notoriamente ocorreu, paralelamente à ascensão desta, um movimento de rebeldia que propunha uma nova maneira de se fazer a música. Surgiu, então, um movimento regionalista que tentava resgatar toda a riqueza musical e cultural enraizada na alma do nosso povo, bem como contribuir para inovar o *status quo* do cenário cultural nacional ao atrair novamente os jovens para à música feita aqui através de novas experimentações sonoras e visuais, este momento entraria para a história como o Tropicalismo.

Assim, esse movimento criou uma ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Destacamos os seguintes cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes e do maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta, Rogério Duarte, como um de seus principais mentores intelectuais.

Em um momento em que se era respeitado como estética e conteúdo era a música que tinha como linguagem a conscientização do povo, a Tropicália criticava, desmistificava e ironizava os discursos engajados que tanto

impregnaram a mensagem das esquerdas em um país que vivia a ditadura militar. Com um discurso político ímpar, fugia da mensagem direta e panfletária, efetuando sua crítica social através de colagens textuais absorvidas do sincretismo sonoro formado pelo Baião, Bolero, Bossa Nova, Samba e rock. Com uma crítica ao comportamento, valores e hipocrisia da política e sociedade brasileiras, expressadas de forma mordaz através do deboche, da exposição e do erotismo andrógino, os tropicalistas expunham essa mesma sociedade aos preconceitos por ela estabelecidos (TEIXEIRA, apud JOSIAIS SOBRINHO, 2014, p. 21-22).

Os tropicalistas deram um histórico passo à frente no meio musical brasileiro. A música brasileira pós-Bossa Nova e a definição da “qualidade musical” no país estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. Contra essas tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuravam universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial.

Essa cultura tropicalista estava fundamentada na transposição dos conceitos oriundos da ética antropofágica, difundida nos anos 20 e 30, durante a Semana de Arte Moderna em São Paulo, cujos expoentes foram Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti etc. Estes pregavam que a cultura erudita “assimilada” aqui e originada dos países dominantes, no caso os Estados Unidos e a Europa, deveria ser consumida e “regurgitada”, misturada aos sons da cultura popular e da identidade nacional; todavia, enquanto os primeiros se restringiam à cultura erudita, os tropicalistas interagem com uma diversidade de linguagens e manifestações tanto de caráter clássico, quanto mais popular, incluindo-se aí elementos regionais, samba, o rock’n’roll, a bossa nova e romantismo além do que se notava também a presença de elementos da pop art de Andy Warhol e do Concretismo (década de 50), através dos jogos linguísticos e a preocupação com a estética das palavras.

O cenário musical brasileiro entrou em ebulição, tendo em vista que os compositores desses movimentos constantemente debatiam-se uns com os outros. Os músicos integrantes da MPB acusavam a Jovem Guarda de produzir letras que deturpavam a realidade e deformavam a mente da juventude e que os tropicalistas estavam mais preocupados com o colorido das roupas e a sonoridade de seus instrumentos. Um exemplo marcante foi a defesa pública do Tropicalismo feita por Caetano Veloso e Gilberto Gil acerca das acusações de ser uma tendência musical despolitizada (o caso será mais propriamente explorado no decorrer deste capítulo).

Em face desses embates, a revista Intervalo teve notoriedade como uma publicação destinada aos acontecimentos televisivos e as notícias dos cantores mais populares da época. Este periódico estimulava os ataques através de chamadas de capas e entrevistas com os artistas a fim de aumentar suas vendas. Confira-se o número 164 de março de 1966, que trazia uma crítica de Ary Toledo aos músicos da Jovem Guarda, os quais, para o humorista, não passavam de bonecos de mola.

Canções como Calhambeque de Roberto Carlos e Abraça-me Forte de Wanderlei Cardoso (expoentes da Jovem Guarda) faziam sucesso nas paradas musicais juntamente com Arrastão, composta por Edu Lobo e Vinicius de Moraes, a qual ficou conhecida a partir da apresentação desta música no I Festival Nacional de MPB da TV Excelsior pela cantora Elis Regina.

Todavia, cabe aqui uma ressalva: antes de se fazer considerações acerca da relevância desse festival, é mister compreender as duas concepções distintas desse termo, como bem define Mello (2003) ao diferenciar que esse evento pode ser entendido a partir de duas concepções distintas: como a reunião de apresentações artísticas de um gênero musical específico ou área artística durante um período determinado, sem ocorrer competitividade ou premiação. Por outro lado, há aqueles em que se predomina além da busca de novas manifestações artísticas, o fator vitória e visibilidade. Nesta segunda forma de festival, que se notabilizou no Brasil durante os anos 60, os cantores eram, em sua maioria, os próprios compositores das canções apresentadas.

Esse conceito de festival de música popular ou de festival de canção, que se estabeleceu nos anos 60, já existia no Brasil, embora com outro título: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos com sucesso no Rio de Janeiro na década de 30. [...] de 1931 em diante, os concursos foram realizados por vários anos seguidos, como parte das festividades oficiais do carnaval do Rio e, por essa razão, promovidos pelo Departamento de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal. O carnaval foi oficializado em 1932 e a partir de então é que nascem as subvenções e premiações, gerando controvérsias muito parecidas com as que existem até hoje nos desfiles de escolas de samba (MELLO, 2003, p.14).

Desde esse período, ficou notória a presença dos principais elementos que fazem parte de qualquer concurso musical ou festival: a rivalidade, a participação popular e as estratégias para vencer. Em dezembro de 1960, a Rádio e TV Record realizaram a I Festa da Musica Popular Brasileira no Guarujá. Apesar de alguns estudiosos a considerarem cronologicamente como o primeiro festival de

âmbito nacional, este não teve grande repercussão e há poucos registros do mesmo.

Este fora concebido por Tito Fleury, conhecido radialista da época, que durante uma viagem à San Remo (Itália), em 1959, se encantara com o famoso festival da canção italiano e de tão entusiasmado trouxe em suas malas uma cópia do regulamento. Tito apresentou sua proposta ao diretor do jornal Última Hora, que estava promovendo um concurso de miss paulistana. Prontamente acatou a sugestão. Vislumbrando um maior alcance para o festival, Tito Fleury procurou a TV Paulista para transmitir o evento, todavia esta não demonstrou grande interesse. Assim, ele decidiu entrar em contato com a TV Record, canal 7. Essa aproximação deu-se de forma inusitada: Paulo Machado de Carvalho Filho (conhecido no meio como Paulinho) diretor da emissora, fora convidado para almoçar com Tito Fleury através de um telefonema do governador Jânio Quadros.

A ideia de Tito Fleury tinha o feito para se encaixar como mais uma promoção do calendário da Record: um concurso de músicas. Paulinho prometeu transmitir a festa pelas rádios e pela televisão, dando o suporte necessário para a organização do evento. Foi designado o maestro Silvio Tancredi para avaliar as partituras das concorrentes que viessem a ser inscritas através da divulgação na Última Hora e na própria Radio Record. Aceitavam-se canções, sambas, valsas, maxixes, enfim, ritmos brasileiros, e foram inscritos entre 300 e 400 músicas, sob a forma de partituras primárias (MELLO, 2003, p.20).

As músicas (21) escolhidas foram selecionadas por um júri bastante eclético, que tinha desde cineastas até o prefeito da cidade. Apesar da promessa de transmissão televisiva, apenas as rádios Record e Panamericana transmitiram o evento. A canção vencedora foi “Canção do pescador” do pianista Newton Mendonça, todavia o LP desse festival nunca foi lançado.

O período que compreendeu de 1961 a 1965 foi de profundas transformações no cenário musical brasileiro, mais especificamente em São Paulo. Essa mudança se deu gradativamente, da transposição de programas de palco-auditório para os de estúdio.

Juntamente com as novelas da Radio São Paulo, as atrações das principais emissoras paulistas: Tupi, Record e Nacional eram basicamente restritas às apresentações de um cast de locutores e humoristas que traziam vida aos textos dos redatores e produtores. Naquele período, os programas jornalísticos eram exibidos apenas pela manhã e predominavam programas musicais com repertório

de músicas americanas.

Nesse cenário televisivo, a relevância da TV Excelsior para a popularização dos festivais de músicas no Brasil é inquestionável, visto que antes mesmo de seu pioneirismo na organização destes, a emissora já produzia programas que antecipavam essa tendência, como o musical Cancioníssima 63.

Nele, a cada domingo, no horário das 20h, seis músicas inéditas eram apresentadas e, a cada três meses, eram selecionadas as dez mais votadas para concorrer na final. É interessante resgatar um pouco da história do surgimento da TV no Brasil para melhor compreender o que esta emissora representou como marco de inovação e profissionalização. Nesse panorama,

Na década de 50, momento em que é inaugurada a televisão no Brasil, esse meio de comunicação foi marcado pelo amadorismo, aventura e pioneirismo de seus profissionais. Não havia, ainda, uma bagagem de experiências e, muitos menos, tradição, no meio televisivo. Nos primeiros anos, a televisão apresentava programas assistidos por uma parcela diminuta da população e, portanto, eram considerados elitistas. Como não havia uma indústria nacional de aparelhos de televisão, esses eram importados a alto preço, fator de elitização. Assim, um contingente de consumidores pequeno, porém abastado e, em tese, mais culto, era o receptor naqueles anos. O momento inicial da televisão no Brasil foi marcado, sobretudo pelo aprendizado cotidiano, descoberto continua marcada pela improvisação, por parte dos profissionais da área técnica e da área artística, oriundos do rádio, do cinema e do teatro (VILARINO, 2001, p. 29).

A TV Excelsior foi inaugurada em julho de 1960, com uma programação que seguia o modelo das concorrentes: documentários, seriados americanos e programas jornalísticos e esportivos. A primeira inovação no jeito de se fazer televisão no Brasil ocorreu quando esta TV passou a fixar faixas de programação fixas, de segunda a sábado, com horários definidos. Desta forma, os telespectadores saberiam com antecedência o horário e o programa que iriam assistir.

Seu pioneirismo se deu também pela criação de um network (rede de emissoras), no qual a TV Excelsior de São Paulo e a TV Excelsior do Rio produziam programas próprios mas que seriam permutados entre si, através de vídeo-tapes (algo incomum na época, tendo em vista, que as mesmas emissoras de um mesmo grupo tinham programações diferentes e independentes). Foi a primeira emissora a transmitir uma telenovela diária, o que foi fundamental para criação desse hábito de assistir a novelas na família brasileira.

Ramon Casas Vilarino (2001, p.24), em sua obra *A MPB em movimento: música, festival e censura* disserta que

Foi em 1965 que, pela primeira vez no Brasil, ouviu-se a palavra “festival” ligada à música brasileira, quando o produtor Solano Ribeiro lançou na TV Excelsior o I Festival Nacional da Música Popular Brasileira. Naquele ano, Arrastão foi a vencedora e, para além do sucesso da composição, sua intérprete, Elis Regina, se lançaria numa carreira promissora. As mulheres despontaram nesse festival como grandes intérpretes, além de compositoras. O segundo lugar foi para Elisete Cardoso com Valsa do Amor que não vem, de Baden Powel e Vinicius de Moraes, e o terceiro para Claudete Soares, com Eu só queria ser, de Vera Brasil e Miriam Ribeiro. [...] Em Arrastão, o mar não é mais objeto de contemplação, elemento passivo na paisagem e sim espaço de trabalho, de onde são retirados os peixes que garantem a subsistência, além de local de culto, morada de lemanjá.

Em 1966, realizou-se o II Festival Nacional da Música Popular Brasileira, com destaque, mais uma vez, para a cantora Elis Regina, todavia a primeira colocada foi Nara Leão, com a música A Banda de Chico Buarque, juntamente com Disparada, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, defendida por Jair Rodrigues. Refere ainda Vilarino (2001, p.28) que

A partir de 1966 os festivais ganham maior destaque; até 1968, a MPB terá na Record um espaço privilegiado para desenvolver e apresentar sua mensagem. Todo esse processo de construção da MPB, no entanto, é paralelo a um outro, o de consolidação da televisão brasileira como um meio de comunicação de massa, onde o amadorismo cede passagem à profissionalização.

Como exemplo desses festivais, temos o Festival de Música Popular Brasileira (1967), realizado em São Paulo no teatro da Rede Record, no qual o compositor e cantor Caetano Veloso apresentou a canção Alegria, Alegria. (o que para muitos estudiosos, consolidou-se como marco inicial do Tropicalismo).

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

*Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot ...*

No mesmo festival, Gilberto Gil apresentou juntamente com os Novos Mutantes *Domingo no Parque*, essas duas canções e esses dois compositores traduziam em sua essência o Tropicalismo: o exagero, as roupas coloridas, os cabelos compridos e a sonoridade influenciada por vários Gêneros musicais.

*O rei da brincadeira
Ê, José!
O rei da confusão
Ê, João!
Um trabalhava na feira
Ê, José!
Outro na construção
Ê, João!...
A semana passada
No fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde
Saiu apressado
E não foi prá Ribeira jogar
Capoeira!
Não foi prá lá
Pra Ribeira, foi namorar...*

Logicamente que, no primeiro momento, esse visual contestador e as letras criadas para chocar a sociedade da época geraram uma inquietação no meio cultural brasileiro, enquanto uma parte da elite se chocava com a violência estética e a juventude estudantil era contrária à utilização de guitarras e arranjos de rock (que para eles eram sinal do imperialismo americano). Os críticos acusaram que estes estavam simplesmente reproduzindo um modelo originado do exterior.

Consideradas como marcos oficiais do novo movimento, as canções *Alegria, Alegria* (de Caetano) e *Domingo no Parque* (de Gil) chegaram ao público já provocando muita polêmica, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em outubro de 1967. As guitarras elétricas da banda argentina Beat Boys, que acompanhou Caetano, e a atitude roqueira dos Mutantes, que dividiram o palco com Gil, foram recebidas com vaias e insultos pela chamada linha dura do movimento estudantil. Para aqueles universitários, a guitarra elétrica e o rock eram símbolos do imperialismo norte-americano e, portanto, deviam ser rechaçados do universo da música popular brasileira. No entanto, não só o júri do festival mas grande do público aprovou a nova tendência (CALADO, 2014, p.15).

Em contrapartida, uma outra parte da população do país via-se finalmente representada: os nordestinos e sua cultura que até então sempre foram marginalizados nos grandes centros urbanos. Na obra *A Canção Brasileira*, o historiador Vasco Mariz (1985, p.157) analisa de forma bem eficaz o porquê da forte aceitação desse povo ao Tropicalismo.

É justo reconhecer que a grande evasão emigratória do Nordeste brasileiro em direção às cidades do Sul já vinha criando uma miscigenação interna que desvirtuou muito as populações originais do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, isso sem falar em Brasília, onde existe uma nítida maioria de habitantes provenientes do Nordeste. Com esse público predisposto e saudosista de seu romântico e sofrido Nordeste, os músicos baianos encontraram já uma clientela certa para o modelo musical que lançaram com o chamado movimento tropicalista.

Apesar das críticas e vaias, a maioria da plateia e o próprio júri do festival aprovaram as apresentações desses artistas, tanto que a canção *Domingo no Parque* conseguiu a segunda colocação, sendo vencida por *Ponteio* de Edu Lobo. E, apesar da quarta posição, *Alegria, Alegria* adquiriu sucesso instantâneo nas principais rádios do país. Seu compacto simples conseguiu a expressiva marca de mais de 100 mil cópias vendida. O sucesso conseguido no festival propiciou à gravadora Philips que investisse mais na produção de LPs de Caetano e Gil, tornando-se, pois, os primeiros álbuns percusores do movimento tropicalista.

Todavia, apenas em 5 de fevereiro de 1968 foi que o movimento teve seu batismo de Tropicalismo a partir de um artigo de jornal publicado no *Última Hora* por Nelson Mota denominado "A Cruzada Tropicalista". Este artigo apresentava um grupo de artistas brasileiros que levava ao público uma manifestação cultural com fortes doses de inovações sonoras e comportamentais. O sucesso foi instantâneo, com vários convites para se apresentarem em festivais e até programas de TV, com destaque para o de Abelardo Barbosa, o Chacrinha.

Enfatizamos que, em maio do mesmo ano, foi lançado em São Paulo *Tropicália ou Panis et Circensis*, disco com participação de varios artistas e que ficou na posteridade como o álbum-mor do movimento. Mariz (1985, p.161) faz uma breve resenha do disco:

Em Tropicalia, que se tornaria verdadeiro hino do tropicalismo, vemos Caetano em pleno vigor de sua criação. É a volta à batida do povo com raiz negra, com palavras de afirmação nacionalista, a começar pela citação de Pero Vaz de Caminha. Parece-me importante também o estilo do cantor Caetano Veloso, em franca oposição ao intimismo da bossa-nova. Caetano canta bem alto seu ufanismo regional e nacional, apoiando-se nos altos-falantes e na guitarra elétrica, em autentica explosão musical que muito chocou os entusiastas da bossa-nova. Mas Tropicalia, escrita em duas partes: uma lenta e outra viva, contagia dinamismo e alegria com seu excelente ritmo e letra incisiva. (...) e não esquece de terminar: "que tudo mais vá pro inferno".

Com tanta inventividade e apesar da expressiva musicalidade, ocorreu muita rejeição ao álbum, tendo havido até mesmo ataques ao compositor durante suas apresentações, destacando-se o caso ocorrido em setembro, durante o *III Festival Internacional da Canção*, na Universidade Católica de São Paulo. Caetano, juntamente com os Mutantes, defendia a canção *É Proibido Proibir*, composição em alusão a uma frase do movimento estudantil francês. Foram agredidos com tomates e ovos pela plateia presente.

O fim do movimento foi motivado pela maior censura às canções imposta pelo Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, o qual decretou a investigação e até mesmo extradição a ativistas, artistas e intelectuais que fossem contrários ao regime. O estopim para o enterro simbólico do Tropicalismo foram as prisões de Caetano e Gil, em dezembro, após 12 (doze) dias da oficialização do Decreto.

Dentre as contribuições que o Tropicalismo trouxe para o cenário musical nacional, encontra-se o uso de guitarras e outros instrumentos na musicalidade e que, na contemporaneidade, ainda se encontram presente. Apesar do cenário propício às manifestações e a rebeldia notória da juventude, ressalte-se que o próprio Caetano Veloso, em uma entrevista, ratificou que os tropicalistas não estavam defendendo qualquer ideologia política, muito menos faziam uma música de protesto: estavam apenas manifestando sua arte.

Todavia, apesar de breve, este movimento influenciou e influencia até hoje gerações de cantores e artistas brasileiros que bebem da inesgotável fonte de

riqueza rítmica proporcionada pela Tropicália. Nomes como Ney Matogrosso, Arrigo Barnabé (no final da década de 70), Chico Science e Pedro Luís e a Parede (década de 90) são exemplos desses artistas inspirados por ela.

Os tropicalistas deram um histórico passo à frente no meio musical brasileiro. Ao mesmo tempo, sintonizaram a eletricidade com as informações da vanguarda erudita por meio dos inovadores arranjos de maestros como Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. Ao unir o popular, o pop e o experimentalismo estético, as ideias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização não só da música, mas da própria cultura nacional.

Nas palavras de Favaretto (2000, p.13):

O tropicalismo surgiu, assim, como uma moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indicada pela síntese de som e cor; do outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou 'cafonismo'. Aos tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção.

O movimento tropicalista, pois, contextualizava-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passava pelo crivo da importação. Trabalho este que consistia em novas descobertas e críticas à tradição, mediante a vivência do cosmopolitismo dos procedimentos artísticos e a sensibilidade pelas coisas do Brasil.

O que estava emergindo, seja pela exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi recebido e misturado à tradição da cultura brasileira. Sendo assim, o Tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição de privilégio que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Para Santos (2012, p. 36):

É sobre esse cenário brasileiro que a efervescência política e cultural da juventude traz novas cores, expressões e sonoridades outras, frente aos padrões de arte que se praticavam no Brasil. Em 1968, a partir da montagem da peça, da Oswald de Andrade, surge o Tropicalismo. Este movimento estético musical, que tinha em Caetano Veloso, uma de suas

principais referências, incorporava as influências da música pop, especialmente do Beatles, com a adoção de uma instrumentação eletrônica, sem abrir mão da cultura popular como fonte de informação e influência, ainda recebia contribuições de diversas linguagens artísticas, como do Cinema Novo de Glauber Rocha, da arte ambiental de Hélio Oiticica e até da antropofagia de Oswald de Andrade, dentre outras contribuições.

Nesse contexto, São Luís não ficou à margem dessa nova ambiência da música que imperou na década de 60. As informações que aqui chegavam, através do rádio e da televisão, instigaram, aos poucos, o consumo da sociedade ludovicense.

Houve, a partir de então, uma nova roupagem no que concerne à aquisição e à valorização de traços da regionalidade. Podem ser destacados no cenário maranhense alguns grupos musicais, tais como:

Nonato e seu conjunto, que tinha entre seus componentes, além do próprio maestro Nonato, Zé Américo Bastos, Oberdan Oliveira, Arlindo Pipiu e Camilo Mariano, contava como seus mais frequentes compositores Cleto Júnior e Oberdan Oliveira, parceiros que vão marcar historicamente a produção musical maranhense pelo ineditismo de serem os autores do primeiro registro de um ritmo popular de raiz maranhense em um disco com distribuição nacional, assinada por uma grande gravadora do eixo Rio-São Paulo (JOSIAIS SOBRINHO, 2014, p.25).

Durante esse período, Nonato e seu conjunto gravaram cinco LPS, em que a música *Jogado de Fora* foi inclusa nesse repertório. Música cuja autoria era de Cleto Júnior, além de uma “*tribo de índio*” 8 do carnaval maranhense, que veio a ser a primeira música, com rítmica maranhense, gravada em disco com circulação nacional.

2.1.4 Cultura popular: a afirmação de uma identidade regional

Referindo-se à cultura, convém ressaltar que tem um significado muito forte. Etimologicamente significa “cultivo”, mas sua raiz latina é “colere”, que tanto pode significar cultivar como “habitar”, “adorar” ou “proteger”.

Cultura popular, como o próprio nome afirma, refere-se à cultura do povo. É o resultado de uma interação contínua entre pessoas de determinadas regiões. Emergiu da adaptação do homem ao ambiente em que está inserido e abrange inúmeras áreas de conhecimento: crenças, artes, moral, linguagem, idéias, hábitos, tradições, usos e costumes, artesanato, folclore, etc. A cultura popular tem como

característica primordial o fato de ser transmitida de geração para geração, ou seja: ela se perpetua no tempo, de forma que as suas heranças vão sendo sempre repassadas. Cultura popular, pois, se refere à interação entre pessoas de uma mesma sociedade, essa varia de acordo com as transformações ocorridas no meio social.

Ao se reportar à cultura maranhense, é de conhecimento geral que ela é expressada pela mais autêntica e sofisticada cultura brasileira, além de ser originária da fusão das três raças que fizeram nascer o povo brasileiro. Uma cultura marcada pela mistura das heranças indígena, negra e branca, em que se encontra a marcante miscigenação de ritmos, cores, folguedos, artesanato, talentos, texturas, vestuário, história, folclore, sabores e sotaques.

O Maranhão é possuidor de uma variadíssima e riquíssima cultura popular que faz do Estado uma grande potência na área do Turismo. É território fértil de lendas e mitos, a verdadeira expressão da formação de um povo miscigenado, estampado de autenticidade e manifestações. Representa o Estado com a maior população proporcionalmente negra, cafuza, cabocla e mulata do país.

O Estado é, dessa forma, reconhecido no Brasil pela ampla diversidade de manifestações culturais que possui. Nessa perspectiva, a cultura popular além de representar aspectos de uma “identidade” regional é também foco de negociações e interesses diversos. Sobre esse parâmetro, cada vez mais as práticas culturais em torno das festas populares vão adquirindo novos sentidos e apropriações que vão ressignificar os conceitos sobre cultura popular.

A capital, São Luís, é patrimônio da Humanidade, pela sua riqueza cultural e por possuir o maior acervo arquitetônico colonial português de origem civil do mundo, mediante consta na afirmação abaixo:

A festa, dança, teatro, arte, religiosidade, folguedo, ritmo e emoção que é o Bumba-meu-boi (Patrimônio Cultural do Brasil), a maior e mais representativa tradição cultural do Maranhão, verdadeira expressão da nossa alma e da formação do nosso povo, cuja base se assenta nos índios, negros e portugueses.

Tem um carnaval autêntico com variadas e ricas manifestações da cultura popular, passando pelas escolas e turmas de samba, blocos tradicionais, blocos organizados, blocos alternativos, tribos de índios, tambor de crioula (Patrimônio Cultural do Brasil), blocos de sujós, fofões, casinha da roça, etc. O carnaval de rua de São Luís começa em janeiro e é considerado o terceiro maior e melhor carnaval do país.

As festas juninas, que na verdade se antecipam e começam já em maio, com os tradicionais ensaios dos grupos de bumba-meu-boi, são consideradas, hoje em dia, as melhores do país. O São João do Maranhão

é um espetáculo cultural à parte na beleza e autenticidade de suas danças, folguedos, ritmos, tambores, batuques e brincadeiras, que parecem infinitos. Além do Bumba meu Boi, destacam-se o Cacuriá, o Tambor de Crioula, a Dança Portuguesa, a Dança do Coco, o Bambaê de Caixa, a Dança do Lelê, Dança do Lindô, o Forró de Caixa, a Quadrilha e tantos outros. A festa acontece espontaneamente na rua e é com certeza uma das maiores festas populares do mundo (MARAMAZON, 2010, p.2).

É notável a riqueza presente no Maranhão, em São Luís. E esta riqueza engloba todos os setores. Ainda mediante a revista acima citada, tem-se que:

A vocação para a poesia, lirismo, artes e letras do maranhense, que já deu ao país grandes escritores, poetas, jornalistas e eruditos de várias áreas. A beleza e originalidade do seu artesanato. A variedade e riqueza das embarcações artesanais (uma delas Patrimônio Cultural do Brasil) A especialidade da sua culinária, de origem luso-afro-tupi, com influências do norte e do nordeste e muita coisa própria, que só tem aqui. Os casarões históricos de Alcântara, antiga morada da aristocracia rural maranhense. É o caribe brasileiro: a afinidade cultural e proximidade com o Caribe é forte (constitui o "caribe brasileiro" juntamente com os estados do Pará e Amapá) e os ritmos caribenhos são tão presentes no Maranhão que São Luís é considerada a capital brasileira do reggae, que aqui ganhou peculiaridades regionais e já incorporou à cultura local. É reduto importante das religiões afro-brasileiras, que vão desde o tambor de mina (culto jeje cultuado no Maranhão), passando pelo terecô, candomblé, pajelança (influência indígena), tambor da mata e umbanda. (MARAMAZON, 2010, p.5)

Porém, há de se elucidar que, mesmo com a influência das três raças que deram origem à sociedade maranhense, não se deve levar em consideração apenas essa teoria, ou seja: a desarticulação referencial dessas raças, bem como seus traços distintivos. Os traços culturais apresentam processos de negociação entre os elementos sociais envolvidos e promovem discursos entre as diversas classes sociais. Como argumenta Assunção (2004, p. 7):

A cultura popular não é meramente residual e apolítica, nem um sistema completo de contracultura para além da influência da cultura da elite, mas sim um complexo conjunto de subsistemas parcialmente sobrepostos e relacionados, contendo elementos tanto de ideologia "contra-hegemônica", quanto da ideologia dominante. Nesse sentido, o uso do plural - culturas populares - é justificado, na medida em que enfatiza a heterogeneidade e as subdivisões internas da cultura popular. (...) Todavia, com a modernização, algumas práticas estão rapidamente se estendendo para além das fronteiras das comunidades originais, tornando-se hoje outra opção no mercado do lazer ou da religião e, portanto, tornando ainda mais difícil investigar a sua prática no passado. Contudo, a mudança na cultura popular não é necessariamente unidirecional, por exemplo, em direção a uma completa extinção ou apropriação pelos padrões dominantes, embora isso possa eventualmente acontecer.

Santos (2012, p. 56), sobre a questão da identidade cultural, afirma que:

Reside também aí – na assimilação das manifestações da cultura popular – como se verifica nos discursos de Chico Maranhão, Tácito Borralho, Josias Sobrinho e Cesar Teixeira, agentes desse processo de mediação e interação entre o local, o nacional e o internacional, entre a tradição e a modernidade, os elementos definidores do que eles reivindicam como identidade, em vista do que esse grupo laborarteano pretendia enquanto produção artística: criar uma canção popular moderna a partir do Maranhão.

E ainda Ferrreti (2001, p. 2) reflete que:

Pode-se visualizar uma particularidade sobre a cultura popular no Maranhão, que é formada de forma pluri-racial, ou seja, os formadores da cultura estão dentro de grupos étnicos diversos que se relacionaram por motivos alheios à sua vontade, formalizando uma sociedade pluriétnica. Pode-se entender então, a origem da força da cultura popular maranhense: brancos, indígenas tupinambás e negros escravos estão simbolizados na bandeira e nas raízes das manifestações culturais. Entretanto, essa união nunca foi pacífica e até hoje o ludovicense possui sérios problemas para se adequar a essa cultura multi-racial.

É, pois, imprescindível que, para que ocorra efetivamente o entendimento da atual maneira de viver e se identificar dos sujeitos com a sua própria cultura popular, é essencial que, a princípio, eles se vejam em processo a partir de uma visão geral, em que esteja envolvida a ambiência em que a cultura popular está instaurada e que foi formada para, a partir de então, discutir sobre questões de origem.

Cumprе ressaltar, pois, que São Luís esteve sob o domínio europeu durante muito tempo. Franceses, portugueses e holandeses tiveram grande contribuição para a formação sociocultural e histórico da cidade. E:

Durante esse período de determinação de propriedade europeia, o processo de 'doutrinação' cultural foi então bruscamente rompido pela abolição das missões jesuíticas e instituição da europeização, tendo como marco inicial a proibição da língua geral (a união da língua portuguesa com o tupi) em detrimento da língua portuguesa que, nesse momento histórico, foi considerada mais segura pela coroa por determinar quem eram os seus aliados através da identificação linguística (SANTOS; RIBEIRO; SANTOS, 2012, p.3).

Dessa forma, esse contexto foi mantido durante muito tempo, fato este que implicou no domínio do europeu em todas as manifestações folclóricas e culturais do maranhense, tais como vestimentas, culinária, práticas religiosas e

festas. As práticas eram, então, ditadas pela elite brasileiro-europeia e fatores que não se enquadravam nos ‘bons costumes’ advindos de sua cultura, eram marginalizados e considerados inapropriados. Para tal, leis e sanções começaram a ser lançadas no intuito de elitizar os costumes da cultura popular sendo possível encontrar registros, que informam ‘[...] Cada vez que negros usassem tambores, batuques, violas, pandeiros e outros instrumentos, que fazem provocar danças e ajuntamentos seriam penalizados com nove dias de prisão contínuos e cinquenta açoites’ (MORAES, 1995, p. 218 apud SANTOS; RIBEIRO; SANTOS, 2012, p.4).

Este fato nas palavras de Santos, Ribeiro e Santos, (2012, p.4) é assim visualizado:

É claro que nesse contexto de perseguição os atores da cultura popular não estavam satisfeitos e isso era visualizado com preocupação pela elite. Com o temor crescente de revoltas, as autoridades locais visualizaram nas festas populares, por reunirem grandes concentrações da população oprimida, um celeiro potencial para manifestações, sendo assim duramente coibidas.

Dentre as manifestações, que eram proibidas nesse período, encontrava-se a de maior destaque, o bumba meu boi. “O bumba meu boi, assim como outras manifestações populares culturais e religiosas encontrava-se, nesse momento, sob as rédeas da cultura dominante”. (SANTOS; RIBEIRO; SANTOS, 2012, p.4).

Santos, Ribeiro e Santos (2012) apontam que esse processo de repressão só teve mudanças significativas há trinta anos, mas é perceptível que, em tempos atuais, notam-se ainda algumas ações preconceituosas relacionadas às manifestações culturais maranhenses. Os autores, pois, questionam-se: “Seria por isso que a identidade local ainda se encontra tão enfraquecida”? Eles ainda asseveram que “para compreender este questionamento é necessário destacar o momento e o contexto no qual a cultura popular converteu sua marginalização em exaltação”. E isto só é realmente percebido mediante o acontecimento de um processo que teve início na década de 60, denominado “Milagre Econômico Brasileiro”. Nas explanações de Rios (2005, p.63), ratifica-se esta informação, quando o mesmo define que:

A cidade muda a sua estrutura física, o acesso a determinadas localidades é facilitado, a energia elétrica, que existia somente no centro, passou a ser distribuída para outros lugares. O Estado investiu para que o Maranhão pudesse acompanhar o desenvolvimento dos demais. Para isso, deu continuidade ao processo nas décadas de 70 e 80 apoiado com o advento e

a expansão do capital internacional, resultando disso a instalação de um Distrito Industrial com seu ápice apontando para o Projeto Carajás.

Dessa forma, percebe-se que houve mudanças importantes e benéficas que favoreceram a cultura popular, bem como a identidade cultural maranhense. Conforme acima citado, nota-se também que até hoje ainda existem resíduos de preconceitos com a nossa rica manifestação, embora, pouco notória, mas, é necessário destacar que se trata de um processo longo, que necessita de ações sensibilizadas e conscientes a fim de que as gerações presentes e futuras tenham sempre um olhar não pejorativo com relação a esta tão rica cultura, de reconhecimento nacional.

2.2 O LABORARTE e a Música Popular Maranhense

O Estado do Maranhão sempre instigou uma diferença dentro do Nordeste em termos da natureza e da cultura. As representações elaboradas pelos intelectuais locais primeiro buscaram num passado idealizado o que nos distinguiria. De forma progressiva, a partir dos anos 70 até culminar nas duas últimas décadas, essa diferença foi se concretizando sob a forma de cultura popular.

É notório, nesse âmbito, que as manifestações populares para a formação e a concretização de uma cultura popular, fosse progredindo aos poucos, desde os anos 30, quando aqui havia um ambiente voltado para a boemia e para as festas populares. Assim sendo, uma ferramenta de destaque teve grande contribuição para a divulgação desses acontecimentos: o rádio, em que eram apresentados programas ao vivo.

Sobre isso, Reis (2012, p. 15) relata a informação abaixo:

Existia uma velha guarda de compositores e músicos populares, criadores de choros, sambas, xotes, baiões, inspirados na realidade maranhense (Antônio Vieira, Lopes Bogéa, Agostinho Reis, Cristóvão Alô Brasil, entre outros cronistas da cidade, da vida nos bairros).

Um acontecimento de suma relevância para o incremento e o desenvolvimento da cultura popular no Maranhão foi o surgimento do LABORARTE (Laboratório de Expressões Artísticas). Durante muitos anos o aprendizado dos sabores da cultura popular maranhense era restrito ao acompanhamento dos

mestres detentores deste conhecimento ou das atividades das brincadeiras. Há alguns anos as pessoas passaram a ter opções mais regulares em várias formas de expressão da nossa arte popular, o LABORARTE foi um dos precursores deste processo, com a oficina de tambor de crioula com Mestre Felipe na década de 70.

Para Santos (2012, p. 37),

O laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte surge nos anos 70, em São Luís do Maranhão, influenciado por um conjunto de movimentos e acontecimentos artísticos e culturais no Brasil e no mundo, em meio a uma conjuntura política das mais complexas, mas, a partir também, de um conjunto de pequenas iniciativas e movimentos das mais diferentes áreas artísticas – teatro, cinema, música, poesia, dança, etc - que já ocorriam na capital maranhense.

O ambiente era de mudança, de energia, de sincretismo, em que novas ideias surgiam. A poesia, a musicalidade, as criações, a afirmação de uma identidade cultural pulsava no sangue dos jovens que traziam novos ares para o Maranhão. O que se desencadeava era um movimento de criatividade, de idealismos, de novas estéticas, ritmos, danças, manifestações.

Consoante Borralho (2005 apud SANTOS, 2012, p. 46):

O Laborarte surge na década de 70, reunindo diferentes grupos artísticos das mais diversas expressões e linguagens, que já atuavam no Maranhão desde a década anterior. Grupos de teatro, poesia, fotografia, artes plásticas, danças populares e música.

As novas mentes dessa época colocaram em evidência um movimento. Foram para as ruas e praças, divulgar a cultura, suas inspirações e criações. Criaram, desfizeram, recriaram grupos de teatro, de música com teatro... experimentaram. Um movimento que não era único, plural na origem, nos personagens, influências, formas, e que, na década de 1970, convergiu de maneira mais forte para um antigo casarão chamado LABORARTE.

Faziam parte dessa nova ambiência, personagens como Cesar Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe e posteriormente outros que compreenderam e assimilaram ou mantiveram a sinergia cultural daquele período, com o espírito de construir uma música com identidade maranhense. Chico Maranhão, Chico Saldanha, Ubiratan Sousa, João Pedro Borges, dentre tantos outros nomes, que se não chegaram a integrar o LABORARTE, também contribuíram para a construção de uma música com feições maranhenses, que eram influenciados pela Jovem Guarda,

Tropicália, Edu Lobo, Egberto Gismonti, e ao mesmo tempo pelos bambas da Madre Deus como Cristovão Alô Brasil, Bibi Silva e Caboclinho e pelos grandes mestres da cultura popular.

Nesse contexto e mediante explicações de Santos (2012, p. 38), tem-se que:

O aparecimento do Laborarte, naquela conjuntura, com as influências e inovações estéticas que tal movimento artístico-cultural desencadeou e imprimiu à cena artística de São Luís, foi decisivo para a aproximação e incorporação das manifestações da cultura popular na produção artística da capital e o, conseqüente, surgimento da Música Popular Maranhense. Reside justamente aí, nessa aproximação e adoção da cultura popular na produção artística maranhense de São Luís, especialmente na, então, nascente Música Popular, o elemento central do debate sobre identidade cultural regional que daí decorre.

Ainda de acordo com Santos (2012, p. 58):

O próprio nascimento do Laborarte se dá numa perspectiva de juntar iniciativas diferentes, de integrar linguagens diversas de arte que já se fazia em São Luís fragmentadamente, em vista de uma aproximação, de uma interação maior, também, com as manifestações da cultura popular do estado, ora distanciadas, periféricas, marginalizadas. Artistas e não artistas se juntaram, a partir da necessidade de integrar esforços e experiências e desencadearam um processo ou processos com resultados inimagináveis para a época. Seguramente o advento e o desenvolvimento da Música Popular Maranhense tenha sido seu mais visível, ou melhor, mais audível resultado. De acessória do teatro, como surgiu, passa a um forte e exuberante movimento, resistente, crítico da realidade, de caráter identitário e de grande visibilidade pública, em um processo contínuo de interações, definindo, a partir daí, toda uma nova expectativa, um reconhecimento da sociedade e dos artistas em relação à sua própria música e à cultura popular no Maranhão.

A conjuntura, na qual a citação ora se reporta, refere-se justamente às mudanças que estavam ocorrendo no país e que deram força para o surgimento desses novos ideais. Mudanças na economia, na política, na cultura, na forma de pensar, nas ações, nas concepções, que se tornaram mais evolucionistas permitiram que a maneira de pensar daquela juventude fosse buscar na cultura popular a afirmação de sua identidade maranhense, e ao mesmo tempo não esqueceram o diálogo com o mundo, com os movimentos musicais e outras formas artísticas que aconteciam no país.

O LABORARTE acabou por congrega uma parte da energia criativa daquele período. E de certa forma se constituía em parte da representação local de

toda uma movimentação artística que acontecia no restante do país, com fortes elementos dos anseios de liberdade de criação diante do contexto de repressão da ditadura militar que se vivia no Brasil. Sinal de que aqueles jovens estavam antenados, conectados com o restante do país num período em que internet era filme de ficção científica para aquele contexto e personagens.

Houve, pois, com isso, alterações em todas as vertentes da cultura. No teatro, na arte, na música. Reis (2012, p. 22) relata sobre isso afirmando que:

Alteraram o teatro que se fazia aqui nos anos 70, sob a direção de Tácito, com peças como João Paneiro e O Cavaleiro do Destino, em parceria com Josias, misturando atores e bonecos gigantes, cenários e figurinos utilizando materiais e cores presentes nas comunidades, com linguagem e ritmos das próprias manifestações culturais em foco e mobilizando largamente o rico universo de lendas do Maranhão, tratando de temáticas engajadas como a discussão dos efeitos da implantação da Alcoa para várias comunidades que estavam sendo desalojadas, ou seja, tudo acompanhado de um trabalho de educação popular e conscientização política, como se dizia então. Após a saída de Tácito, além da continuidade desse teatro de pesquisa, agora sob a direção de Néelson Brito, o Laborarte teria papel importante na valorização de danças antigas (tambor de crioula) e na propagação de danças novas (cacuriá).

No que concerne à música e ainda mediante Reis (2012, p. 22):

No campo da música, a influência foi mais localizada no tempo, quando lá estavam Cesar, Sérgio, Josias, até meados dos 70, mas decisiva na elaboração dos traços do que seria posteriormente chamado de MPM. Esses são autores de clássicos reconhecidos como Bandeira de Aço, Boi da Lua, Flor do Mal, Eulália, Cavalo Cansado, Ponteira, Engenho de Flores, Dente de Ouro, Catirina e tantos outros. Formaram o substrato que daria origem a Bandeira de Aço, disco gravado por Papete para o selo de Marcus Pereira em 1978, uma espécie de marco inicial e ao mesmo tempo principal da mistura que se operava criando uma canção com sotaque perfeitamente discernível, no sentido preciso de poder ser identificado como algo desta região, de pandeirão, tambor, matraca, da mesma forma que o maracatu, por exemplo, marcaria anos depois de maneira igualmente indiscutível a música produzida pelo movimento do mangubeat no Recife. O experimento inspirava-se nos ritmos, na riqueza melódica, no traço poético presente em nossas manifestações populares. Sérgio Habibe, em informação verbal colhida por Tácito, relata que “naquela época fazia um tipo de música, Cesar Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, um outro. E que foi só começarem a trocar idéias para chegarem facilmente a um consenso: os ritmos do bumba-boi, do tambor de crioula etc. Foi só trabalhar nisso e começou a aparecer um perfil de música maranhense. Dois anos depois, quando os três tomaram consciência da coisa, já tinham provocado uma reviravolta em São Luís”.

Já Santos (2012, p. 46) afirma sobre o LABORARTE que:

De modo que a movimentação em torno do Laborarte, além dos grupos artísticos, acabou atraindo outras pessoas que, mesmo não sendo artistas, entraram, de forma voluntária, no movimento, ajudando a construir uma nova perspectiva para a cultura e para as artes maranhenses. Eram militantes políticos, apreciadores, jornalistas, escritores, enfim, pessoas que acabaram envolvidas nas mais diferentes funções dentro do grupo e contribuindo com a legalização, organização e estruturação da entidade Laborarte e do próprio movimento artístico-cultural que então despontava.

Averiguamos, então, que ocorreram muitas transformações, ainda que com algumas rejeições no campo político ou geográfico, que demonstravam algumas adversidades para a formação desse novo cenário, ainda assim, a produção maranhense mostra-se insistente e criativamente, demonstra-se segura para a sua afirmação e reconhecimento.

O surgimento do LABORARTE proporcionou a compilação de vários grupos artísticos, das mais variadas linguagens, que, inclusive, já vinham aflorando as suas ideias desde a década de 60, que antecede o aparecimento do LABORARTE. Grupos de teatro, poesia, fotografia, artes plásticas, danças populares e música.

2.3 A década de 70 e o surgimento da MPM

Principalmente, antes de nos atentar ao surgimento do movimento da MPM (Musica Popular Maranhense) em meados da década de 70, é necessário um breve resgate histórico sobre os principais acontecimentos dessa época, com o intuito de poder proporcionar uma melhor compreensão acerca de como estes influenciaram à cultura no país e, mais especificamente em nosso estado.

Fazendo-se uma retrospectiva, analisamos que os anos 70 contribuíram para a afirmação de uma juventude questionadora face a um momento imperativo de repressão, censura e crises econômicas. No mundo, destacaram-se a crise do petróleo e a recessão americana, o crescimento de economias emergentes como a japonesa e também as primeiras manifestações e debates sobre a importância da preservação do meio ambiente.

No Brasil, o apogeu da ditadura militar e a conquista do tricampeonato de futebol foram aspectos marcantes no país durante os anos de chumbo como ficou

conhecido esse período.

Neste tocante, após o Golpe Militar, vários estudantes das principais cidades do país começaram a sair às ruas para fazerem protestos juntamente com os trabalhadores que iniciaram greves, sendo que como represália o governo toma medidas drásticas, como prisões e torturas.

Um dos movimentos de grande repercussão foi o protesto de cerca de 100 mil pessoas, em 1968, no Rio de Janeiro, quando se organizaram em uma passeata para solicitar a libertação de presos políticos. Nessa passeata encontravam-se mães, integrantes da Igreja Católica, representantes estudantis e intelectuais renomados na sociedade da época.

Entre 1974 e 1979 ocorreu o governo de Ernesto Geisel caracterizado por um aumento da dívida externa, crescimento da inflação, e, posteriormente, a recessão. Chegara ao fim o ciclo do milagre econômico.

Contudo, inevitavelmente, um dos maiores legados deixados durante essa década foi o fervilhão cultural proporcionado pelo rock e a disco music. Ocorreu o surgimento do rock progressivo que tem como característica a incorporação de instrumentos de música erudita e forma mais intensa do que nas décadas anteriores.

Dessa fonte, destacam-se os trabalhos de Pink Floyd, Genesis, Mike Oldfield dentre outros. Outra vertente do rock que se efetivou foi hard rock com expoentes como Black Sabbath e Deep Purple.

A aclamação popular do filme Os Embalos de Sábado à Noite (1977) com John Travolta impulsionou a febre disco na maioria dos países, inclusive no Brasil. Tornou-se comum vermos jovens usando laquê no cabelo, vestimentas coloridas e brilhantes e imitando os célebres passos do ator norte-americano. Donna Summer foi consagrada como "rainha das discotecas" e Michael Jackson (saindo da adolescência) iniciou carreira solo ao lançar os trabalhos: Got to Be There e Ben em 1972 e Music & Me em 1975, porém o álbum Off the Wall (1979) o fez brilhar nas paradas mundiais, tornando-lhe um sucesso de vendas com 20 milhões de cópias.

Por fim, ocorreu a separação da banda inglesa The Beatles, considerada por muitos a mais importante de todos os tempos. Paralelamente nosso cenário cultural sofreu e foi influenciado por todo esse marcante período. Houve o surgimento de bandas que revolucionariam a música brasileira nos anos seguintes.

No nordeste surge um dos grupos mais cultuados da música brasileira, os Novos Baianos. Com uma mistura de frevo, baião, choro, afoxé e rock nroll, a banda conquista o país. [...] Em Belo Horizonte é criado o Clube da Esquina, liderado por Milton Nascimento e Lô Borges. Ney Matogrosso e a banda Secos e Molhados ganham amplitude nacional. Também em 1973, surgia uma personalidade que é considerada por muitos como “Pai do Rock” no Brasil, Raul Seixas. Zé Ramalho, Belchior e Fagner, encabeçavam a chamada “invasão nordestina”, influenciados por muito rock, forró e cantigas folclóricas, os músicos encerram uma década muito produtiva para a música no Brasil (PORTAL VIRGULA, 2014).

O movimento da discoteca no Brasil teve como percussores Sidney Magal, Gretchen, As Patotinhas, etc.

Como discorrido, as produções artístico-culturais estavam em seu apogeu, os jovens saíam às ruas para reivindicar seus direitos contra um sistema repressor em que imperava a censura extrema, ao mesmo tempo em que muitos ficavam alienados com crescente abstração da cultura americana.

Após essa pequena introdução sobre como foi o mundo e o Brasil durante os anos 70, reportar-nos-emos especificamente ao nosso objeto de estudo que é a cultura disseminada no Estado do Maranhão. Na esfera econômica e política compreendeu a implantação do Programa Grande Carajás

Dessa forma, à medida que crescia a dominação da oligarquia paternalista de José Sarney, aumentavam-se também as desigualdades sociais em um Estado que tem ficado entre os piores índices de desenvolvimento humano do país. E é justamente nesse ambiente enraizado de pobreza e contestação que se originou um povo rico em manifestações folclóricas. Manifestações essas que expõem toda a originalidade de uma fusão entre o profano e cético, entre o negro e o branco: raízes do povo maranhense.

Para Santos (2012), a música maranhense pode ser considerada a melhor do Brasil, pois está inserida em movimento que abrange músicos criados e curtidos em um universo de mistérios sagrados, arquitetura lusitana, impregnados na alma de valores sebastianistas, faltando apenas a estes compositores maior projeção nacional, apesar de que alguns já os possuem como Zeca Baleiro, Rita Ribeiro e outros.

Iniciando o debate, podemos salientar os primórdios dos festivais de música maranhense, todavia ressalte-se que as temáticas tratadas eram daqui, mas os ritmos e danças populares ainda não haviam influenciado as formas musicais, o que pode ser observado no I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão,

realizado em 1971. Com exceção de Boqueirão e Toada Antiga, as composições não fazem utilização de ritmos locais.

O próprio nome do festival deixa claro que ainda não havia essa ideia de uma música maranhense, com elementos distintivos no cenário nacional. A música de maior sucesso junto ao público foi uma canção melosa cujo título dizia tudo, Louvação a São Luís, do poeta Bandeira Tribuzzi. Estavam presentes, entretanto, nomes que seriam fundamentais nas elaborações estéticas que marcariam a década, como Sérgio Habibe, concorrendo com a belíssima Fuga e Anti-Fuga, Giordano Mochel, com Boqueirão, que se tornaria um clássico do moderno cancionário maranhense e Ubiratan Souza, o grande arranjador daquela sonoridade com “pulsção boeira” de que falou Chico Maranhão.

“Todavia, o importante é compreender que a música como fenômeno cultural, incorpora uma dinâmica intensa de mediações e interações, de trocas simbólicas, de significados que se reelaboram permanentemente no curso do processo histórico e político e seus diferentes contextos. (SANTOS, 2012, p. 23).

É nesse período que surge a expressão Música Popular Maranhense, a partir de um movimento iniciado na sede do LABORARTE. Assim, a música feita nesses anos tentava uma afirmação musical no cenário brasileiro, o marco foi o disco Bandeira de Aço de 1978.

2.3.1 A indústria fonográfica maranhense na década de 1970

Os neófitos estudam no que concernem à música popular, sobremaneira, no que tange à indústria fonográfica, bem como do consumo musical, revelam como é tarefa difícil, atualmente, sustentar abordagens generalizantes e normativas. Os padrões organizacionais internos, as variáveis sociológicas e históricas, o papel dos circuitos culturais específicos, que englobam as instituições e os espaços sociais, ou seja, itens desvalorizados pela sociologia determinista devem ser levados em consideração. No caso do Brasil, essa abordagem sugere um enorme esforço de coleta de fontes e dados empíricos (MORELLI, 1991 apud NAPOLITANO, 2005, p. 36). Sob esses fundamentos, estamos lidando com uma indústria fonográfica bastante antiga e capitalizada, dentre uma das maiores do planeta. Napolitano (2005, p.23) apregoa a seguinte informação a respeito da indústria fonográfica:

Em meu trabalho de doutorado tentei sugerir uma forma de pensar a indústria fonográfica brasileira, conforme estava estruturada entre os anos 60 e 70, dentro de um modelo geral do capitalismo brasileiro, caracterizado por um mercado de consumo concentrado à base de produtos de alto valor agregado, vendidos em escala reduzida. Esse modelo explica, em parte, a característica de consumo musical no Brasil. [...] A própria presença contundente da MPB no mercado nos anos 60 e 70 (apesar da memória social qualificar o gênero como consumo musical de uma minoria 'culta' e 'crítica' em relação ao mercado massivo) se explica, em parte, por esta estrutura concentrada de consumo social. A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro desse formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma 'faixa de prestígio', de mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo.

Contudo, ainda faltam trabalhos historiográficos que possam intensificar a análise da produção musical às questões estéticas e aos hábitos de consumo para outros momentos de grande relevância para a história da música brasileira, como nos anos 30 e 40 e ainda nos 80 e 90. Ou seja: nestas duas últimas décadas do século XX, a nova indústria fonográfica está mais voltada para a exploração dos direitos do que para a própria manufatura do produto.

Assim sendo:

[...] o bem musical pode circular dentro da mídia, gerando mais direitos do que a performance em si. Os vários suportes e mídias tornam a exploração dos direitos mais lucrativos do que a fabricação dos produtos em si (filmes, comerciais, vídeos, livros, revistas). É cada vez mais difícil identificar e isolar o 'material bruto' como produto que está sendo processado (NEGUS, 1999, apud NAPOLITANO, 2005, p. 38).

Nesta perspectiva, a partir dos anos 90, a relação existente entre as pequenas e grandes gravadoras já não funcionava efetivamente, como uma relação de oposição, porém, de simbiose. As pequenas têm servido como linha de pesquisa musical e sondagem de gosto e as novas tendências do mercado, o que abriu espaço para a produção em massa das grandes gravadoras.

Levando-se em consideração tais aspectos, é relevante afirmar que devem ser reorientados estudos referentes no que tange à indústria fonográfica, ainda que não levando em consideração a dicotomia popular/erudito. A divergência é que no contexto erudito, gosto é bem mais estruturado, passando por instituições culturalmente sólidas, tais como orquestras, casas de espetáculos e conservatórios musicais, que acabam minimizando a autonomia dos produtores e dos executivos das gravadoras no momento da formatação do produto.

Sobre a indústria fonográfica tem-se que:

A abordagem desenvolvida por Steve Chapple e Reebee Garofalo (1977) enfatiza a forma como as corporações capitalistas fazem da música um bem de consumo, que, apesar de manter seu potencial estético e político ao se tornar em significativa experiência sociocultural, a música passa a ser controlada pela indústria corporativa e capitalista. Assim “(...) ‘qualquer efeito crítico da música comercial gravada é perdido, absorvido e cooptado pelo sistema comercial’”. Geralmente, a estratégia de ‘cooptação’ consiste em descontextualizar e despolitizar a música, direcionando-a a uma ‘massa homogênea de ouvintes.

Hirsch (1972) aborda o tema a partir da teoria organizacional, que consiste em ter o sistema selecionando o “material bruto” (musical/sonoro) e organizando seu “caos”, adicionando valor em cada etapa que predeterminará o que será ouvido pela audiência. Nessa perspectiva, a indústria serve de cadeia “transmissora” do artista para a audiência.

A abordagem que analisa a produção cultural dentro do “campo social” (Bourdieu, 1990) enfatiza a existência de ‘canais de decisão’ dentro da vida musical (escrever, publicar, gravar, divulgar, fabricar, pesquisar o mercado, consumir). Cada escolha feita implica numa mudança do produto musical final (KUKOJ, 2008, p.10).

Em se tratando do Brasil, averigua-se que o mercado de música popular é bem mais enraizado, mesmo em segmentos considerados de elite, do que o mercado da música erudita. Deve-se levar em conta, neste sentido, que a esfera da música popular urbana brasileira possui uma historicidade longa, o que constitui uma das mais vigorosas tradições da MPB.

No Maranhão, por se tratar de uma sociedade que ora passava por mudanças significativas com a implantação de grandes empresas, tanto na área do agronegócio, como as de bens culturais, houve então uma porta de entrada para a chamada indústria fonográfica. Porém, percebia-se ainda que, mesmo com tais mudanças, ainda não tinha grande destaque para este empreendimento, à proporção que “algumas poucas emissoras de rádio e TV sob o controle de grupos políticos, poucas salas de cinema, nos reservava o papel, no geral, de meros expectadores da produção cultural nacional e Internacional” (SANTOS, 2012, p. 76).

Sobre a indústria fonográfica maranhense na década de 70, colhe-se que:

A produção fonográfica até os anos 70 se dava fora do Maranhão. Os poucos discos gravados por artistas ou grupos folclóricos maranhenses até a década de 70, foram realizados no eixo Rio-São Paulo. Além dos artistas já devidamente situados no cenário nacional como João do Vale, Cláudio Fontana e Chico Maranhão, dentre outros poucos, destacam-se aí, segundo Américo Azevedo Neto – Coordenador de Turismo da Prefeitura de São Luís, na época -, a gravação do LP com as músicas finalistas do I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão, realizado em 1971 e, na carona, o disco do Boi da Madre Deus (SANTOS, 2012, p. 76).

Sendo assim,

As grandes referências para o público maranhense, em termos de discos e música, como se viu no Capítulo I deste trabalho, eram os grandes nomes da música nacional e internacional. A música que se praticava em São Luís, até a década de 60, era, predominantemente, o espelho do que se ouvia no rádio, na televisão e no cinema e restrita ao espaço doméstico, aos bares, às barbearias aos clubes sociais e aos raros programas de auditório das emissoras de rádio e TV locais. O disco no imaginário do artista ou dos brincantes das manifestações da cultura popular Maranhense na época era algo muito distante, longínquo, quase um sonho. (COSTA, 2002 apud NAPOLITANO, 2005, p. 76).

Assim exposto, é perceptível que, mesmo com a instalação de emissoras de rádio e TV, por mais que se caracterizassem como expansão da indústria cultural, ainda assim não se firmara um estabelecimento com a cultura regional popular. Nota-se, pois, essa resistência perante a afirmação de Sérgio Habibe, muito bem citado por Ricarte Almeida Santos em sua dissertação, quando Habibe refere que “o mercado é cruel. Se você não identificar de onde você vem, o que faz, quem é você, não conseguirá ser ninguém em lugar nenhum”⁶.

2.3.2 Bandeira de Aço: a afirmação de uma identidade musical?

O disco Bandeira de Aço data de 1978 e hoje é conhecido como Bem Cultural Imaterial do Maranhão. Consiste em uma obra de intensa relevância para a cultura maranhense. E um dos trunfos que contribuíram para o “Bandeira de Aço” se tornou um clássico capaz de vencer o próprio tempo, que foi a inexistência do significado de seus versos, qualquer tentativa de interpretá-los, que não venha dos próprios autores, leva a infinitas variáveis e possibilidades.

Sobre o Bandeira de Aço, é relevante ratificar o seguinte pensamento:

A gravação do LP Bandeira de Aço finalmente saiu ainda em 1978, tendo o percussionista e, então, cantor Papete como intérprete de nove composições⁴⁹ de autores maranhenses, todas do universo representativo da cultura popular. São todas, canções que ressignificam a cultura popular maranhense, a partir da percepção e proposição estética e temática desses novos compositores, com toda a carga de informações que recebiam naquele contexto de ebulição política e cultural que se vivia no Maranhão, e dos sopros desordenadores da contracultura (SANTOS, 2012, p.42).

⁶ Sérgio Habibe em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo.

Uma chave para compreender o Bandeira de Aço é inseri-lo em seu momento histórico. Desde o início dos anos setenta, o casarão n.º 42, na Rua Jansen Muller, no centro de São Luís, respirava música, teatro, poesia e todo tipo de manifestação popular produzida no Maranhão, sede do LABORARTE. Lá se iniciou o movimento que deu vida à MPM - Música Popular Maranhense, expressão que tem merecido a recusa de muitos, por ser considerado um “Rótulo”, e que por isso mesmo confina a mesma a uma espécie de gueto, que torna a nossa música exótica ao resto do país.

Viviam-se os anos pesados da ditadura militar, repressão e censura oriundas de cima, e esperança e revolta vindas, de baixo, luta de classes e por liberdade, e, limitação total ao direito de expressão. Desse contexto, emergiram duas necessidades, a de se expressar e ser entendido pelo povo, mas não pelos censores do governo, daí o uso excessivo de metáforas, e a de união, criar movimentos, trabalhar juntos, somar as ideias e falar em uma só voz.

A voz foi personificada por Papete, músico maranhense com grande destaque na cena artística nacional, tendo trabalhado ao lado de estrelas como Toquinho e Rita Lee, e que, mais tarde, foi eleito um dos três melhores percussionistas do mundo ao participar do Festival de Jazz de Montreux na Suíça. Os compositores, Ronaldo Mota, Sérgio Habibe, Josias Sobrinho e César Teixeira, (mormente estes dois últimos), são ícones da Música Popular Brasileira produzida no Maranhão, o conjunto da obra de ambos sintetiza o que foi produzido de melhor, no período de maior efervescência da música maranhense, no que diz respeito a Música Popular Brasileira e Regional.

O timbre é outro aspecto que faz de Bandeira de Aço, uma obra única e singular, arranjos melódicos de cordas e sopros, a percussão extraordinária do Papete, e um profundo mergulho na sonoridade das manifestações culturais do Maranhão, deram um tom magnífico ao álbum, referências profundas ao nosso consciente coletivo, que vibra ao som das matracas e dos pandeirões, recordando nossos momentos lúdicos nos arraiais juninos e a herança musical de nossos ancestrais.

Josias Sobrinho é quem fala da importância do Bandeira de Aço para a história fonográfica da produção maranhense e registro fundamental de todo aquele processo que esses artistas estavam vivendo: Por volta de 77, 78, deu-se a produção do LP Bandeira de Aço, onde participa com quatro músicas, dois bumba

bois, um samba (originalmente uma mina) e uma mina, cita o músico.

Bandeira de aço é sem dúvida, um monumento da música e da cultura popular do Maranhão, uma verdadeira identidade cultural e que representa em síntese, o que há de mais puro e essencial no criar e no agir do povo maranhense, é um espelho de nossa alma coletiva, um instrumento, uma forma clara, objetiva, rica e lúdica de mostrar a nossa essência para o Brasil e para o mundo demonstrando o que se tem de melhor da música no Maranhão.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Este capítulo aborda a Análise do Discurso-AD tomando como base a proposta de Dominique Maingueneau, visto que a sua teoria sobre esta temática é que dará a sustentabilidade teórica para a disposição das informações do referido capítulo.

Inicialmente, abordaremos o processo histórico que possibilitou a Análise do Discurso assumir caráter de ciência.

A década de 50 foi decisiva para que a AD se constituísse enquanto disciplina, com destaque para as obras *Discourse Analysis* de Zellig Harris, *Essais de linguistique générale* (mais especificamente o texto *Linguistique et poétique*), de Roman Jakobson e *Problèmes de linguistique générale II* (principalmente o artigo *L'appareil formel de l'énonciation*), de Émile Benveniste.

Nesta perspectiva, Harris, mesmo mantendo uma visão estruturalista, propõe-se a fazer uma análise mais abrangente do discurso, denominada por ele de transfrástica, isto é, uma análise que contemplava o enunciado e não somente para os elementos que o constituíam. Já Jakobson, contrapõe-se às regras que organizam o sistema linguístico e considerando os *interlocutores*, afasta-se do estruturalismo saussureano, mas ainda mantém o viés estruturalista, pois concebe o processo comunicativo como um sistema cíclico, em que os seus elementos – remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código – se relacionam no seu interior.

É com Benveniste (1989), que se rompe com certos princípios do estruturalismo quando se propõe integrar à análise linguística a noção de subjetividade. Este teórico considerou o funcionamento da língua não só relacionado à sua estrutura, mas também ao ato de enunciação que a transforma em discurso. Para ele, as formas da língua são possibilidades que quando colocadas em funcionamento pelos falantes nos atos de enunciação se transformam em discursos – manifestação individual da enunciação.

Esse relevo dado ao papel do sujeito falante no processo de enunciação e a inscrição desse sujeito nos enunciados que ele emite, ofereceu subsídios para que muitos linguistas, principalmente na França, se dedicassem a estudar o ato da enunciação e a presença do enunciador nos enunciados.

Assim, a Análise do Discurso de linha francesa teve início na década de 60 do século XX a partir da revista *Languages*, intitulado *A análise do discurso* e de *Analyse Automatique du Discours*, de Michel Pêcheux.

Os estudos sobre os dispositivos enunciativos desenvolvidos por Michel Foucault materializadas na obra *Arqueologia do Saber* (onde se destaca a noção de *formação discursiva*) também contribuíram de forma significativa para modelo atual da Análise do Discurso. Da mesma forma as reflexões feitas pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre os gêneros de discurso e a natureza dialógica da atividade enunciativa. Para Bakhtin a essência da linguagem comunicativa é a enunciação ou enunciações, por ser através dela que o fenômeno da interação verbal se realiza. Essa visão vai extinguir a ideia de enunciação como um “ato individual de utilização da língua” concebendo-a como discurso.

Podemos ratificar, portanto, que discurso, como objeto da Análise do Discurso, não se limita a um ponto de vista ou um sistema fechado, ele é um processo e está sempre em movimento. Logo, é uma organização que regula determinada atividade a partir de restrições, em que a enunciação aparece como um dispositivo constitutivo da construção do sentido e dos sujeitos que, nesse momento, se reconhecem. Por isso, não pode ser visto como um mero conjunto de textos, mas uma prática linguístico-social. Nesse sentido, o discurso é encarado no âmbito das práticas que edificam a sociedade, na sua historicidade.

Pode-se-ia adiantar que a AD se apoia crucialmente sobre os conceitos e os métodos da linguística, mas este não é, com toda evidência, um traço bastante discriminador. Na verdade, é preciso levar em consideração outras dimensões: a AD relaciona-se com textos produzidos: no quadro de instituições que restringem fortemente a enunciação; nos quais se cristalizam conflitos históricos, sociais, etc.; que delimitam um espaço próprio no exterior de um interdiscurso limitado (MAINGUENEAU, 1997, p.13-14).

A Análise do Discurso foi marcada por orientações e procedimentos específicos, definidos em três fases. A primeira caracteriza-se pela exploração metodológica da noção de maquinaria discursiva estrutural, concebendo o processo de produção discursiva como “uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos” (PÊCHEUX, 1997, p.311). O sujeito acredita-se produtor de seu discurso, mas é apenas assujeitado, suporte para a produção desse discurso.

Esses discursos são produzidos em condições supostamente estáveis e homogêneas, estruturados por uma só “máquina discursiva”, o que os torna fechados sobre si mesmos, isolados de outros discursos, o que facilitaria estabelecer sua identidade a partir da observação de relações de sinonímia e de paráfrase. São os chamados discursos “estabilizados”, que se apresentam pouco polêmicos, com restrita polissemia, sendo assim menos abertos à variação de sentido e possuidores de menor carga semântica.

Na segunda fase da Análise do Discurso, com a incorporação dos conceitos de formação discursiva e interdiscurso, há um deslocamento teórico em relação ao primeiro momento, passando a ser foco de estudo as relações entre as máquinas discursivas estruturais. Começa assim a desconstrução do conceito de *maquinaria discursiva*, surgindo o conceito de formação discursiva, tomado de empréstimo de Michel Foucault, responsável pela fragmentação da idéia de homogeneidade das condições de produção, pois uma formação discursiva não é concebida como um espaço estrutural fechado, mas como constitutivamente composta por elementos que provêm de fora, isto é, de outras formações discursivas. Há aqui a descoberta de que essas máquinas discursivas coadunam-se através de elementos que se manifestam na forma de *pré-construídos*, os quais aparecem no fio do discurso transcritos em paráfrases, sinonímias, etc. Segundo Michel Foucault (1969 apud MAINGUENEAU, 1997, p. 14), uma formação discursiva é:

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiriam, em uma época dada e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa.

A formação discursiva, portanto, vai estar presente na origem de cada processo discursivo, permitindo a este não somente sua existência, como também as condições dessa existência. Se uma formação discursiva é um espaço atravessado por outras formações discursivas, ela não pode mais ser vista como constituída por elementos unidos entre si por um princípio de unidade, mas como dispersão, resultado das regras de formação de cada formação discursiva. Podemos perceber até aqui um movimento ascendente na teoria de Pêcheux. O discurso é, então, um espaço aberto, constituído a partir da existência e entrelaçamento de

vários discursos. Logo não existirá um discurso uniforme, proveniente de uma fonte apenas, já que o sujeito discursivo é uma função e o indivíduo pode, simultaneamente, assumir mais de uma função social. Na verdade, o conceito de formação discursiva é o ponto de partida para a heterogeneidade discursiva que constrói o nosso eu.

Na terceira fase da Análise do Discurso, as formações discursivas são vistas como formadas em contato umas com as outras, numa relação interdiscursiva, heterogênea, que é o que vai constituir o objeto de análise a partir de então, evitando sempre a etiquetagem dos discursos (discurso burguês, discurso comunista, discurso religioso, discurso jurídico, etc.) e buscando uma abordagem da questão oposta àquela limitada e homogeneizante. A perspectiva adotada é a de que os diversos discursos que atravessam uma formação discursiva não se formam de maneira independente uns dos outros, mas sim de forma regulada no interior de um interdiscurso, como origem do discurso, ou seja, insiste-se na questão da alteridade na identidade discursiva e a noção de “máquina discursiva estrutural” é substituída pela de “máquinas discursivas paradoxais”. Completa-se a desconstrução do conceito de “máquina discursiva” e acentua-se o primado do *outro* sobre o *mesmo*, e abandona-se o procedimento por etapas, de ordem fixa da primeira fase da Análise do Discurso.

Baseado no texto do filósofo francês Michel Pêcheux, publicado na coletânea *Towards an automatic discourse analysis* organizada por Françoise Gadet e Tony Hak em homenagem a esse célebre autor, falecido em 1983, o pesquisador Nelson Barros da Costa, no artigo *O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso* (2005, p. 17 a 48), vai além dos limites do texto do francês, postulando em sua resenha uma quarta época da Análise do Discurso, na qual ocorreria a primazia da prática.

Costa lembra que Dominique Maingueneau em sua obra *Genèses du discours* (1984), no capítulo *Do discurso à prática discursiva*, chama a atenção para que o discurso não deve ser encarado como um mero conjunto de textos, mas sim enquanto prática discursiva.

Com esta noção o autor pensa em articular uma formação discursiva com o funcionamento de grupos que a gerem. Desse modo, para o autor, há um intrincamento entre um discurso e uma instituição relacionada ao funcionamento de comunidades (COSTA, 2005, p. 40).

Segundo Costa (p. 45), as principais características da quarta época da Análise do Discurso são:

- a) assujeitamento: relativizado, jamais absoluto, pois se leva em conta graus de assujeitamento que vão depender das diversas instâncias da sociedade;
- b) interdisciplina privilegiada: múltipla, tendendo para a sociologia, etnologia, antropologia, midiologia etc.;
- c) inscrições: materialismo histórico e dialético, dialogismo bakhtiniano;
- d) princípios metodológicos: rejeição às perspectivas que “calam” o objeto empírico mediante grades analíticas, estatística, dispositivos formais etc., que implicam a substituição da opacidade linguística por outra; preferência por uma análise qualitativa e interpretativa dos fatos discursivos (a Análise do Discurso é um procedimento de leitura metódico e rigoroso);
- e) procedimentos metodológicos:
 - i. a unidade de análise (objeto empírico) é o texto (embora não seja o ponto de partida absoluto, já que o pesquisador nunca vai ao empírico neutro ou vazio teoricamente); porém, o(s) texto(s) não pode(m) ser visto(s) como um objeto estanque; é um *recorte* produzido pelo dispositivo teórico construído pelo analista; assim, o texto deve ser considerado como um “elo da cadeia” do fluxo ininterrupto que é a linguagem. Esse recorte é o corpus;
 - ii. o objeto teórico é o discurso, a discursividade, a interdiscursividade;
- f) princípios teóricos:
 - iii. o discurso é um processo em curso; ele não é um conjunto de textos mas uma prática, uma forma de intervenção no mundo;
 - iv. a prática discursiva é a prática de sujeitos que só se constituem enquanto tal porque vivem em sociedade; portanto, o primado da prática é também o primado do interdiscurso;
 - v. os sujeitos não apenas são singulares e sociais, mas também são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições;
 - vi. o estudo da discursividade deve perseguir a articulação radical entre uma prática enunciativa e o lugar social dos sujeitos dessa prática.

Enfim, nos dias atuais, como assinala Costa (2005, p. 45), “a 4^a. época passa inclusive pelo abandono da determinação topográfica que durante tanto tempo marcou o título da disciplina. De tal modo a AD se disseminou no mundo que não faz mais sentido falar em Análise do Discurso Francesa. A Análise do Discurso é internacional”

3.1 A proposta de Dominique Maingueneau

No que se refere à relação interdiscursiva, Maingueneau (2005, p.21) proclama o *primado do interdiscurso* sobre o discurso: “[...] a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”. Afirmção que podemos interpretar de duas maneiras: uma, indicando que o estudo da especificidade de um discurso se faz colocando-o em relação com outros discursos; e outra, o interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos não seriam senão componentes. Dessa forma, a concepção de formação discursiva implica sua relação com o interdiscurso, a partir do qual ela se define. Maingueneau (1997) advoga que a definição de uma formação discursiva não deve ser concebida fora de seu interdiscurso, pois ela se mostra como o lugar de um trabalho do interdiscurso. Segundo a sua concepção:

O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada [...] a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos (MAINGUENEAU, 1997, p. 113, grifos do autor).

Conforme explicações de Costa (2001, p. 27), com relação à AD, o ele afirma que:

Dominique Maingueneau questiona os conceitos, ou melhor, a articulação entre os conceitos de condições de produção e de formação discursiva, no âmbito da Análise do Discurso Francesa. Segundo o autor (1989), tais categorias são freqüentemente vistas segundo a fórmula conjunto/subconjunto, como um exterior que se opõe a um interior, ou um anterior a um posterior. Para o autor, as duas realidades são imbricadas, como as duas faces de uma folha de papel. Assim, antes de pensar uma relação de anterioridade em que um discurso se constitui de tal modo

conforme as coerções do contexto no qual ele é produzido, é preferível pensar que a produção daquele discurso supõe suas condições de realização. Noutras palavras, a existência de qualquer discurso traz inscritas em si as condições de sua existência.

Visando especificar melhor a noção de interdiscurso, Maingueneau (1997) recorre a três termos complementares: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*.

Segundo Maingueneau (1989 apud CARVALHO, 2011, p. 83),

O texto é um objeto discursivo, pois se manifesta como unidades verbais que integram um discurso. Objeto de estudo da AD, o discurso é o elemento que faz a amarração entre o linguístico e o extralinguístico, possibilitando-nos entender a relação entre sujeito, sociedade e ideologia. Para o autor, algumas características são essenciais ao discurso, tais como: i) o discurso é uma organização situada para além da frase; ii) o discurso é orientado; iii) o discurso é uma forma de ação; iv) o discurso é interativo; v) o discurso é contextualizado; vi) o discurso é assumido por um sujeito; vii) o discurso é regido por normas; viii) o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso. Portanto, para falar de prática discursiva, é preciso articular discurso e condições de produção.

O *universo discursivo* compreenderia o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem em um determinado contexto histórico-social. É finito, mas irrepresentável, jamais concebível em sua totalidade pela Análise do Discurso. Seria a constituição de um “arquivo” de uma época, como considera Foucault.

O *campo discursivo* seria um recorte no *universo discursivo*, ou seja: um conjunto de formações discursivas que estão em relação de concorrência no sentido amplo, que se delimitam reciprocamente por uma posição enunciativa em região específica desse universo discursivo. Por exemplo: campo discursivo religioso, político, literário, dramático etc. É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso.

Essa hipótese, para Maingueneau (1997), é que tal constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. Isso não significa que todos os discursos se constituam da mesma forma em todos os discursos desse campo, nem é possível determinar, a princípio, as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo, uma vez que o *campo discursivo* é uma estrutura dinâmica, ele é um jogo de equilíbrio entre posicionamentos dominantes e dominados, posicionamentos centrais

e periféricos.

Já o *espaço discursivo* delimitaria, enfim, um subconjunto do *campo discursivo*, constituído ao menos de dois posicionamentos discursivos que, supostamente, mantenham relações privilegiadas, de suma importância para o entendimento dos discursos considerados pertinentes pelo analista. Tais restrições devem resultar apenas de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão ou não confirmados no decorrer da pesquisa.

Ainda com enfoque referente ao interdiscurso, mediante o que ratifica Maingueneau (1989, p.81) e como forma de incrementar as afirmações supra citadas, colhe-se que:

O interdiscurso é conceituado por Maingueneau (1989) como um conjunto de discursos que mantêm uma relação discursiva entre si, tripartido em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo: Universo discursivo é o conjunto heterogêneo de formações discursivas que interagem numa conjuntura. Embora finito, é irrepresentável e não pode ser apreendido em sua globalidade. Campo discursivo é o conjunto de formações discursivas em concorrência que se delimitam numa região do universo discursivo. O discurso se constitui no interior de um campo discursivo, que foi etiquetado pela tradição como campo discursivo religioso, político, literário, etc. Espaço discursivo é o subconjunto do campo discursivo, que liga no mínimo duas formações discursivas que se relacionam e são importantes para o entendimento dos discursos em questão. Como analistas, colocamos em relação esses subconjuntos de formações discursivas da maneira que julgamos relevante. O conceito de interdiscurso é o que nos possibilita relacionar a memória coletiva à análise das canções, já que ele permite que os dizeres que já foram ditos tenham sentido em nossas palavras. Além disso, o discurso ganha sentido quando se relaciona com outros discursos. A hipótese do primado do interdiscurso pressupõe a presença do Outro, que se dá por meio da heterogeneidade enunciativa.

Neste sentido, Segundo Maingueneau (2008,p.52-56) afirma que:

O texto é um objeto discursivo, pois se manifesta como unidades verbais que integram um discurso. Objeto de estudo da AD, o discurso é o elemento que faz a amarração entre o linguístico e o extralinguístico, possibilitando-nos entender a relação entre sujeito, sociedade e ideologia. Para o autor, algumas características são essenciais ao discurso, tais como: i) o discurso é uma organização situada para além da frase; ii) o discurso é orientado; iii) o discurso é uma forma de ação; iv) o discurso é interativo; v) o discurso é contextualizado; vi) o discurso é assumido por um sujeito; vii) o discurso é regido por normas; viii) o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso. Portanto, para falar de prática discursiva, é preciso articular discurso e condições de produção.

É importante ressaltar que as formações discursivas, por pertencerem ao mesmo momento histórico instituem um campo discursivo, devido ao fato de possuírem a mesma formação sócio-histórica; razão por que é o princípio da contradição a marca de especificidade da formação discursiva. Essa contradição funciona como princípio de historicidade do discurso. Entende-se, pois, que a concepção de formação discursiva não se remete ao fechamento, à imobilidade – expressão cristalizada da visão de mundo de um grupo social – mas a um domínio aberto e inconsistente (BRANDÃO, 1991).

O nível interdiscursivo é compreendido por Maingueneau como a relação de um discurso com outros discursos do mesmo campo, podendo divergir deles ou apresentar enunciados semanticamente vazios em relação àqueles que autorizam sua formação discursiva. O nível do intradiscurso é compreendido como a relação que o discurso define com outros campos discursivos, dependendo de serem os enunciados do discurso citáveis ou não. Nesse sentido, pode-se propor a existência de uma intensa circulação de “saberes” de uma região para outra no universo discursivo.

Entende-se que, em se tratando do nível interdiscursivo, na formação dos enunciados está implicado o próprio saber sobre uma formação discursiva, de modo que os próprios enunciados existem no tempo de uma memória. Assim sendo, esse saber envolve toda uma transmissão cultural, não só transmitida de geração em geração, mas também regulada pelas instituições.

Neste intuito e ainda discorrendo sobre as questões interdiscursivas, Costa (2001, p. 48-49) diz que:

A perspectiva bakhtiniana sugere a existência de relações interdiscursivas. Como o próprio nome indica, elas consistem nas relações da enunciação com o interdiscurso, isto é, com o suposto exterior discursivo. Note-se que aqui o sentido de “interdiscurso” é estrito, pois refere-se ao interdiscurso enquanto sistemas discursivos anônimos (modos de dizer, gêneros, regras, fórmulas, formações discursivas etc.) que circulam na sociedade e compõem uma memória. A interdiscursividade é, assim, a convocação de, ou o “dar a ouvir”, vozes exteriores ao fio discursivo (ou seja, ao que foi efetivamente dito), que flutuam na esfera interdiscursiva, quer fazendo parte de sistemas linguageiros co-relacionados a práticas sociais (formações discursivas), quer como vozes ou enunciações encenadas, implícitas ou mascaradas. Assim, quando uma determinada formação discursiva faz uso de expressões populares, quando utiliza termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda quando se reporta a etos, gestos e esquemas discursivos de outras práticas discursivas, temos relações interdiscursivas ou interdiscursividade como vozes ou enunciações encenadas, implícitas ou mascaradas.

Maingueneau (1997) apresenta algumas indagações sobre as ideias de condições de produção e formação discursiva focalizadas nessas perspectivas, porque, para ele, opor o “interior” do texto ao “exterior” das condições que o tornam possível, isto é, fazer oposição do discursivo ao extradiscursivo é algo questionável, uma vez que o espaço de enunciação, por si mesmo, supõe que um grupo específico sociologicamente caracterizável nele esteja presente, no seu interior.

Assim, é preferível aceitar que não há relação de exterioridade entre o funcionamento do grupo e o funcionamento de seu discurso, mas que eles estão sobrepostos: “não se dirá, pois, que o grupo gera um discurso do exterior, mas que a **instituição discursiva possui, de alguma forma, duas faces**: uma diz respeito ao social e a outra, à linguagem” (MAINGUENEAU, 1997, p. 55, grifos do autor).

Nessa perspectiva, Maingueneau (1997) substitui as noções de condições de produção e de formação discursiva pelo de “prática discursiva”, adotada por Foucault, cuja designação refere-se à reversibilidade necessária entre as faces social e textual do discurso:

A noção de ‘prática discursiva’ integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos **comunidade discursiva**, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. (MAINGUENEAU, 1997, p. 56, negritos do autor)

Discorrer sobre a prática discursiva é compreender tanto a organização material dos textos, quanto o modo de vida, o percurso sócio-histórico das comunidades discursivas. Deve-se entender, portanto, que os textos produzidos pressupõem um processo de organização social que tem sua existência motivada por essa prática, daí implicarem numa *inscrição* e num *posicionamento*, ou seja, na relação que o sujeito mantém com o contexto discursivo.

3.2 Prática discursiva, posicionamento e investimento genérico

O conceito de prática discursiva, como já fora discorrido, integra, na acepção de Maingueneau, uma imbricação entre a formação discursiva e a comunidade discursiva, no entanto, já reconhece que é discutível a utilização que o primeiro elemento teve em sua obra *Genèses du discours*. O mesmo autor ainda refere que atualmente é preferível se falar de posicionamento, integrando-o à noção

de comunidade discursiva, que só existe “pela, e na, enunciação dos textos que ela produz e faz circular”. O posicionamento é, portanto, a “intricação de uma certa configuração textual e um modo de existência de um conjunto de homens” (MAINGUENEAU, 2000, p. 174). Por conseguinte, os posicionamentos concorrentes em uma área se opõem também pelo modo de funcionamento dos grupos que lhes estão associados. Desse modo, a ideia de prática discursiva, como definida por Maingueneau (1997), abrange tanto a organização material dos textos como o modo de vida das comunidades discursivas.

Ao preferir a noção de posicionamento à de formação discursiva, Maingueneau (1997, p.170) mantém uma relação privilegiada entre a Análise do Discurso e a Linguística, alertando para a seguinte problemática:

As interpretações que negligenciam o fenômeno linguístico, a fim de obter um acesso rápido às representações, tendem a ‘atravessar’ a linguagem para chegar às interpretações que seriam independentes da feição linguística utilizada em um determinado gênero. Podemos também ser levados a estudar alguns detalhes independentemente do texto como um todo e do dispositivo de comunicação. Por esta razão, é importante manter a análise do discurso como um campo das ciências da linguagem.

Maingueneau (2006, p. 167) chama a atenção para a estreita relação existente entre posicionamento, a memória intertextual e a atribuição de uma obra a um gênero que a situe nas “classes genealógicas”. No tocante à Literatura, essa relação se dá dentro daquilo que se denominaria de “esfera literária”, ou seja, “uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinados”. (MAINGUENEAU, 2001, p. 68). O autor ainda discorre sobre a polissemia de *posição* em duas acepções: *tomada de posição* e *posição militar* (fala-se de uma ancoragem num espaço conflitual), relacionando identidade discursiva e conflitos interdiscursivos, ou ainda, gênero e posicionamento, como observamos no exemplo citado pelo autor: “Ao escrever ‘baladas’, Victor Hugo pretende dar de si a imagem de ‘romântico’: ele retorna, refutando os defensores do classicismo, a um gênero medieval”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 167).

Posicionar-se é construir uma identidade enunciativa que é tanto “tomada de posição” como delimitação de um território, onde os limites devem ser redefinidos, uma vez que eles não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas. Os posicionamentos são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus atores, dos lugares e práticas discursivas.

Posicionamento indica, portanto, as várias maneiras que um escritor adota para trabalhar uma prática discursiva. Seria, então, a relação entre certas características textuais e um certo modo de existência de um conjunto de sujeitos, de modo que os discursos legitimam a própria comunidade discursiva que os produz.

Partindo desse entendimento, caracterizamos a MPM da década de 70 como uma comunidade discursiva, cujo posicionamento é o próprio estilo a qual pertence: música popular e a partir do qual serão abordadas as práticas discursivas das canções (gênero), pois como afirma Maingueneau (2006, p. 168):

Um posicionamento não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco, mas se define essencialmente com relação a certos outros que privilegia, aqueles de que lhe é essencial distinguir-se a fim de estabelecer sua própria identidade.

Essa forma de introdução em um percurso anterior, ou de formação de um novo movimento, que Maingueneau (2001) denomina posicionamento, tanto determina como é determinada pelo investimento em um gênero que integrará a nova obra, visto não como um elemento exterior a ela, para transmitir-lhe o conteúdo, porém como um dispositivo de comunicação, no qual o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato específico de linguagem.

Assim, todo enunciado vai pressupor um investimento genérico. A forma como esse investimento irá efetuar-se, conforme Maingueneau (2001), restabelece a força que une um certo “conteúdo” a um certo “contexto” genérico, sendo o gênero não um contexto contingente, mas um componente completo da obra. O mesmo autor ainda pontua que investir em um determinado gênero significa colocar-se em relação a uma produção anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características, ou seja, cada posicionamento investirá em alguns gêneros de discurso e não em outros, e é esse investimento que definirá a identidade de um posicionamento. Inserir-se neste percurso significa, portanto, posicionar-se.

3.3 Investimento linguístico

Segundo Maingueneau (2001, p. 104), a língua não constitui uma base, mas é parte integrante do posicionamento da obra. Não existe, portanto, uma língua neutra que permita veicular conteúdos, mas “[...] o modo como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra”. Desse modo, o autor afirma a existência de uma relação essencial entre a definição de uma língua e a existência de uma literatura no sentido amplo, de um *corpus* de enunciados estabilizados, valorizados esteticamente e reconhecidos como fundadores por uma sociedade.

Com isso, o autor de uma obra não tem a sua frente apenas uma língua, entendida como um sistema abstrato e homogêneo, mas, sim, a interação com várias línguas, uma *interlíngua* (interação entre variedades da mesma língua e/ou entre uma língua e outras passadas ou contemporâneas). É a partir da interlíngua que o autor negocia um código de linguagem específico. Código é entendido, aqui, tanto como um *sistema de regras* quanto um *conjunto de prescrições*. Através das escolhas feitas sobre a utilização de uma ou mais línguas e de variedades de uma mesma língua, é que o autor vai-se posicionar desta ou daquela maneira, acarretando, por exemplo, a *valorização* de uma determinada língua ou variedade específica, ou a *contestação* da hegemonia exercida por alguma língua.

A interlíngua pode ser vista sob dois aspectos: o *plurilinguismo externo* e o *plurilinguismo interno*, também denominado de *pluriglossia*. O primeiro se refere à relação das obras com outras línguas, e o segundo, à relação com a diversidade de uma mesma língua. Maingueneau toma emprestados esses conceitos de Bakhtin, que os usa ao falar das distinções estilísticas entre o discurso no romance e na poesia. Contudo, Maingueneau aplica esses conceitos de forma bem mais restrita do que a empregada por Bakhtin. O linguista francês explica que a presença do *plurilinguismo interno* está relacionada a propósitos como a aproximação de uma origem que conferisse à obra uma certa legitimidade, ou o posicionamento político em relação a um determinado fato histórico. Já o *plurilinguismo externo* faz referência à relação entre a obra e outras línguas, estrangeiras à língua na qual a obra é enunciada. De acordo com Maingueneau (2001, p. 108), essa variedade de formas pode ser:

- a) de ordem geográfica (dialetos, regionalismos...);
- b) ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática...);
- c) ligada a situações de comunicação (médica, jurídica...);
- d) ligadas a níveis de língua (familiar, oratório...).

3.4 Investimento cenográfico

Maingueneau (2006, p. 250) explica que a cena enunciativa define o estatuto da fala. Ele diz que um texto é o lugar por excelência de manifestação de um discurso em que a fala é “encenada”. Qualquer discurso tem o objetivo de convencer e o faz construindo uma representação da sua própria situação de enunciação, que presume um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar que o torna legítimo, isto é, a sua cena enunciativa. Esta cena de enunciação se instaura por meio de três planos que se interpenetram: *a cena englobante, a cena genérica e a cenografia*.

A *cena englobante* exige do interlocutor a capacidade de reconhecer o tipo de discurso que o interpela (religioso, publicitário, televisivo, ecológico, literário, por exemplo) para que ele possa determinar sobre o que fala e qual é a sua finalidade. Esta cena depende dos discursos que circulam em determinadas sociedades e em determinadas épocas. Ela está em função do fim para o qual o discurso se organiza, já que estes estão atrelados a vários setores sócio-históricos. É, portanto, o caráter institucional do discurso.

A *cena genérica* legitima não só o enunciador, mas também a enunciação como um todo, ou seja: tem a ver com o tipo de gênero no qual o enunciado se inscreve: um debate, um panfleto, uma carta, etc. A cena genérica possibilita a identificação do enunciado, assim como assegura a comunicação, pois o gênero é partilhado pelos membros de uma coletividade que, ao adotarem regras pré-estabelecidas e aceitas mutuamente, definem-se como legítimos participantes do discurso. Unida à cena englobante define o *quadro cênico* do texto.

Já a *cenografia* se refere à enunciação construída pelo próprio texto, caracterizando-o por definir as condições de um enunciador, de um co-enunciador, a topografia (lugar) e a cronografia (tempo). É ela que, inicialmente, chama a atenção do interlocutor, colocando o quadro cênico em segundo plano: o interlocutor não lê (ou ouve) o tipo ou gênero de discurso, mas sim a cenografia – fonte simultânea do

discurso e de tudo que é produzido por ele. Considerada parte do posicionamento, a cenografia se constitui como um elo de articulação da obra e do mundo. Ela engendra um discurso e é, ao mesmo tempo, engendrada por ele; legitima um enunciado, e é por ele legitimada. Como afirma Maingueneau (2006, p. 253):

[...] a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena da fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada não é um quadro preestabelecido e fixo; ela está tanto a montante quanto a jusante da obra porque deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar. Aquilo que o texto diz pressupõe uma cena de fala determinada que ele precisa validar mediante sua própria enunciação.

A cenografia, da mesma forma que o posicionamento, mantém uma relação muito próxima com o gênero discursivo, pois é exatamente como um ritual discursivo instituído por um gênero que o co-enunciador se depara, e não com o discurso diretamente. E, quando falamos de cenografia, devemos deixar bem claro que, dependendo do gênero, esta poderá sofrer uma maior ou menor variação. Temos, por exemplo, gêneros cujas cenografias não são suscetíveis de variação, como é o caso das bulas de remédio e da lista telefônica. Outros, como os textos literários, exigirão escolha de cenografias variadas. Nessa última categoria, podemos incluir as toadas, objeto de nossa pesquisa.

Assim, todo enunciado implica as circunstâncias de sua produção, ou seja, uma situação de enunciação que não corresponde necessariamente às circunstâncias empíricas de produção do enunciado, mas sim ao universo de sentido que o discurso constrói por meio da enunciação. Dessa maneira, o acesso à cenografia de um discurso se dá por meio da *dêixis discursiva*. A *dêixis*, contudo, não define apenas as coordenadas espaciotemporais implicadas em um ato de enunciação, ela define também, no nível discursivo, o universo de sentido que um posicionamento constrói através de sua enunciação. Não se trata, pois, de uma referência à situação de enunciação, ou seja: ao momento e ao espaço em que uma formulação foi materializada. Trata-se de verificar em que medida as expressões utilizadas nessa formulação remetem à cena que o discurso constrói para autorizar sua enunciação (MAINGUENEAU, 1984, p. 93). Nesse caso, a *dêixis* pode ser vista como mais um plano do discurso submetido às regras que regem o funcionamento da semântica global de um determinado posicionamento. São essas regras que

definirão o espaço-tempo no interior do qual um determinado discurso se legitima.

O universo de sentido criado e/ou pressuposto pela dêixis discursiva engloba quatro dimensões: o locutor ou enunciador, o destinatário ou coenunciador, a cronografia (o tempo), e a topografia (o espaço). Cada posicionamento enfatizará mais ou menos um desses elementos, segundo os condicionamentos de sua semântica global.

Para a Análise do Discurso, na vertente assumida por Maingueneau, as instâncias de enunciação são formuladas em termos de lugares discursivos, em que os falantes se inscrevem a partir de uma topografia social preexistente. Assim, "um lugar da enunciação [é] afetado por determinadas capacidades, de tal forma que qualquer indivíduo, a partir do momento que o ocupa, supostamente as detém". (MAINGUENEAU, 1993, p. 37).

O reconhecimento de um discurso como autorizado depende, portanto, da legitimidade atribuída a cada falante, através do *lugar discursivo* que ele ocupa em determinada situação comunicativa, uma vez que toda produção linguística é um ato de discurso enunciado a partir de uma instituição. Como consequência, os interlocutores se inscrevem, no discurso, assumindo determinados papéis cujas falas pressupõem instituições capazes de atribuir-lhes sentido. Assim, o conceito de cenografia surge novamente como um recurso importante para a análise discursiva à medida que pode revelar a maneira como o sujeito constrói sua própria inscrição e a de seu coenunciador no discurso.

3.5 Investimento ético (*ethos*)

O conceito de *ethos* advém da Retórica de Aristóteles e foi reformulado por Maingueneau para a AD. Segundo Maingueneau (2008b, p. 17)

O *ethos* é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma imagem' do locutor exterior a sua fala; o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.

Assim, levando-se em consideração esta conceituação, podemos afirmar que a subjetividade manifesta no discurso é concebida como uma voz que não pode

ser dissociada do corpo que enuncia. A noção de tom é apresentada como uma voz específica do texto oral e escrito. Este último também tem uma vocalidade que pode se manifestar em múltiplos tons, associados a um fiador, construído pelo destinatário a partir dos indicadores que a enunciação libera.

Relacionada à noção de tom, a incorporação é conceituada como a mescla que ocorre entre uma formação discursiva e seu ethos através do procedimento enunciativo. Além disso, a incorporação evoca a imbricação do discurso e seu modo de enunciação (conceito que trata de uma maneira de dizer específica a um discurso). A voz é um dos planos constitutivos da discursividade e o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas do conteúdo do discurso; aliás, frequentemente ele se torna tema do discurso.

A pretensão de um texto não é o da contemplação, mas, antes de tudo, a constituição de uma cena enunciativa que o torne legítimo, pois ele se destina a *uma enunciação ativamente dirigida a um destinatário que é preciso mobilizar a fim de aderir 'fisicamente' a um certo universo de sentido* (MAINGUENEAU, 2006, p. 266). Por isso, o texto deve investir naquilo que caracterizará o seu *ethos*.

A noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva. Retomando a ideia aristotélica de que o *ethos* é construído na instância do discurso, Maingueneau (1997) afirma que não existe um *ethos* preestabelecido, mas, sim, um *ethos* construído no âmbito da atividade discursiva. Assim, a imagem de si é um fenômeno que se constrói dentro da instância enunciativa, no momento em que o enunciador toma a palavra e se mostra através do seu discurso.

Segundo Maingueneau (1997, p. 46), “[...] a retórica antiga organizava-se em torno da palavra viva e integrava, conseqüentemente, à sua reflexão, o aspecto físico do orador, seus gestos, bem como sua entonação”. Nos textos escritos não há a representação direta dos aspectos físicos do orador, mas há pistas que indicam e levam o coenunciador a atribuir uma *corporalidade* e um caráter ao enunciador, categorias essas que interagem no campo discursivo.

A Retórica antiga considerava, portanto, o *ethos* como a “voz” do discurso. A voz está na enunciação do sujeito ou sujeitos que dão corpo e materialidade ao texto. Há certa diferença entre *tom* e *voz*. O tom está ligado ao *caráter* que, segundo Maingueneau (1997, p. 47) seria “[...] o conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em

função de seu modo de dizer”, e à *corporalidade* que nos remete a uma representação do corpo do enunciador construído no processo discursivo. Um corpo do sujeito imaginado pelo destinatário. Quando a voz está ligada à discursividade, isto é, à formação discursiva, o discurso toma corpo, surge, portanto, a noção de *incorporação*, que pode atuar sobre três registros articulados: a) a formação discursiva confere *corporalidade* à figura do enunciador e, correlativamente àquela do destinatário, ela lhes *dá corpo* textualmente; b) esta *corporalidade* possibilita aos sujeitos a *incorporação* de esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade; c) estes dois primeiros aspectos constituem uma condição da *incorporação imaginária* dos destinatários ao corpo, o grupo dos adeptos do discurso (MAINGUENEAU, 1997, p. 48).

Não se trata de traços psicológicos ou da presença física dos enunciadores, mas do que o leitor/ouvinte atribui a eles em função de seu modo de dizer. Dessa forma, o posicionamento discursivo não pode ser dissociado da forma pela qual ele toma “corpo” e da “cena” na qual esse “corpo” tem existência social e histórica. Porém, a cena não é um “quadro” que exista anteriormente à constituição do *ethos*. A cena de enunciação e o *ethos* possuem uma relação paradoxal: o *ethos* não só pressupõe uma cena, quanto a valida.

A *corporalidade* de uma identidade é essa imagem que o sujeito constrói de si no discurso, ou seja, o seu *ethos* discursivo. Analisá-la não significa apreender a compleição física em si, mas interpretar de que modo a *corporalidade discursiva* se materializa em textos. Assim, as identidades são os posicionamentos discursivos aos quais os sujeitos aderem e a *corporalidade* é a imagem, ou melhor, o *ethos* relacionado a esses posicionamentos.

Podemos dizer, assim, que o *ethos* está relacionado com a construção de uma *corporalidade* do enunciador por intermédio de um tom lançado por ele no âmbito discursivo. O tom permitirá ao leitor construir, no texto escrito, uma representação subjetiva do corpo do enunciador, corpo este manifestado não fisicamente, mas construído no âmbito da representação subjetiva. A imagem corporal do enunciador faz emergir a figura do fiador, entendida aqui como aquela que deriva da representação do corpo do enunciador efetivo, se construindo no âmbito do discurso. O fiador é aquele que se revela no discurso e não corresponde necessariamente ao enunciador efetivo.

Dessa forma, pode-se criar, no âmbito discursivo, a imagem de um fiador calmo e tranquilo, mesmo que o enunciador não tenha essas características. Essa construção da imagem do fiador se relacionará com as escolhas lexicais feitas pelo enunciador, que conferirão ao enunciado um tom de calma e tranquilidade, fazendo surgir, portanto, a imagem de um fiador calmo e tranquilo.

Essa abordagem é de extrema importância para este trabalho, pois, se as identidades são os posicionamentos discursivos, o ethos nos permitirá refletir “sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva” (MAINGUENEAU, 2005, p. 69). Isso quer dizer que os sujeitos, ao aderirem a certas posições, apresentam “[...] uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, à participação imaginária em um vivido.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 73). Dito de outro modo, o posicionamento discursivo remete também à forma pela qual os sujeitos “habitam” a sociedade: a imagem de um sujeito e a cena a ele relacionada, a saber, o ethos aparece como uma realidade que não deve ser dissociada de uma “arte de viver”, de uma “maneira global de agir”. É através deles que, frequentemente, os textos instauram suas cenografias, uma vez que todo enunciado é construído através de uma maneira de dizer, de um tom, pelo qual a personalidade do sujeito da enunciação se mostra e legitima o que diz, buscando mobilizar o destinatário. Como postula o referido autor:

As divergências entre os gêneros de discurso ou entre os posicionamentos concorrentes de um mesmo campo discursivo não são somente da ordem do ‘conteúdo’, elas passam também pelas divergências de ethos: tal discurso político implica um ethos professoral, tal outro o da linguagem livre do homem do povo etc.. O ethos não deve, portanto, ser isolado dos outros parâmetros do discurso, pois contribuem de maneira decisiva para a sua legitimação (MAINGUENEAU, 2000, p. 60, grifos do autor).

Tudo isto vai ensejar a eficácia discursiva. Esta consiste em convencer o destinatário pelo que é dito na própria enunciação, permitindo a identificação com uma certa determinação do corpo, ou seja, uma forma de se instaurar nos espaços sociais.

A presença do ethos, portanto, é imposta pelo próprio texto que o torna responsável pela função enunciativa, na base da qual está a unidade e a origem dos sentidos.

3.6 Outros conceitos

Além das teorias de Maingueneau, utilizamos, no decorrer da pesquisa, algumas categorias propostas por Nelson Barros da Costa (2001) tais como gestos enunciativos, identidade externa, interna e posicional. Recorremos ainda ao conceito de identidade na visão do teórico Stuart Hall, além de uma breve revisitada no conceito de canção, sob a ótica de Luiz Tatit.

3.6.1 Gestos enunciativos

No que tange ao termo enunciação, tanto Charaudeau e Maingueneau (2004), no *Dicionário de Análise do Discurso*, quanto Flores e Teixeira (2005) na obra *Introdução à Linguística da Enunciação*, atribuem a Charles Bally a introdução mais sistemática desse conceito na terminologia linguística. Ressalte-se, ainda, que é também consenso entre as obras citadas afirmar que é com Benveniste que um ponto de vista sobre a enunciação parece tomar corpo na linguística.

A partir da teoria enunciativa proposta por Benveniste, os estudos sobre a enunciação trouxeram para o rol das discussões linguísticas o sujeito, tido como personagem secundário pela linguística saussuriana. Ao se considerar a noção de subjetividade, outras começaram a emergir, como o dialogismo e a intertextualidade e as noções de sentido e de contexto, que possibilitaram uma nova forma de pensar a relação língua/linguagem.

Uma das maiores contribuições de Benveniste foi recolocar a questão da enunciação e da subjetividade. Segundo esse linguista francês, a subjetividade é entendida como “[...] a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1989, p.288). Essa proposição como sujeito tem como condição a linguagem. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego”. (BENVENISTE, 1989, p.288). Assim sendo, essa propriedade da subjetividade é determinada pela pessoa e o seu *status* linguístico.

Além de Benveniste, Bakhtin também teve grande contribuição para que as novas teorias sobre o discurso, de cunho enunciativo, considerassem alguns conceitos antes ignorados pela abordagem estruturalista, tais como: a constituição do enunciado em face de sua enunciação, a figura dos interlocutores em ação, a

cena enunciativa e os jogos ou “lances” do processo interacional. Enfim, surge uma nova perspectiva pragmática da linguagem que leva em conta também outros códigos além do verbal – o não verbal, por exemplo –, que realça a importância da relação forma/sentido.

Ressaltando que originalmente as questões relativas à enunciação estariam vinculadas à análise dos fatos de língua, Charaudeau e Maingueneau (2004, p.193) afirmam que: “A reflexão sobre a enunciação pôs em evidência a dimensão *reflexiva* da atividade linguística: o enunciado só faz referência ao mundo na medida em que reflete o ato de enunciação que o sustenta”.

Destacam ainda o valor ilocutório do enunciado que residiria exatamente no fato de ele “mostrar” as pessoas e o tempo nele inscritos através de sua ancoragem na situação de enunciação. A partir desse problema mais geral a que se procuraria responder com uma perspectiva enunciativa, os referidos autores vão propondo distinções na definição de *enunciação*.

Em primeiro lugar, observam a enunciação variando entre uma concepção linguística e outra discursiva. De um ponto de vista estritamente linguístico, a enunciação é concebida como “[...] o conjunto de atos que o sujeito falante efetua para construir, no enunciado, um conjunto de representações comunicáveis” (RELPRED, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 194). Já em termos discursivos, a enunciação é compreendida como acontecimento que se ancora num dado contexto, articula intrinsecamente práticas de linguagem e produção do social.

Nesses termos, o que interessa não são as operações de um sujeito falante em um ato individual de realização da linguagem, mas as possibilidades de emergência histórica de certas práticas de linguagem associadas a produções sociais e suas múltiplas formas de apreensão. Assim, de um ponto de vista discursivo, estudam-se não os modos de que um sujeito da enunciação se utiliza para se propor na linguagem, mas os modos de inscrição histórico-social das práticas de linguagem.

Em seguida, no mesmo verbete, Charaudeau e Maingueneau (2004) distinguem uma versão *restrita* e outra *ampla* de enunciação, fazendo referência a Kerbrat-Orecchioni (1980). Tal distinção implica perceber, de um lado, certos estudos que se pautam pelas marcas do sujeito da enunciação no enunciado (pronomes, desinências verbais, certos advérbios, etc), que comporiam a versão

restrita dos estudos enunciativos e, de outro, na versão *ampla*, os diferentes modos de inscrição do contexto no enunciado. Para os autores citados, essa distinção atravessa uma outra, aquela que oporia uma versão *fraca* a uma *forte* da enunciação. Incluem-se na versão dita *fraca* os estudos atribuídos a uma linguística dos fenômenos de enunciação, a saber, a preocupação que se restringe ao emprego de certas marcas que remeteriam à situação. Já entre os estudos que comporiam uma versão *forte* da enunciação estariam aqueles que partilhariam da idéia de que uma concepção enunciativa da linguagem consiste em sustentar que é na enunciação – e não em realidades abstratas pré-construídas como a língua ou a proposição – que se constituem essencialmente as determinações da linguagem humana (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 194).

Nesse sentido, dizer algo parece inseparável do gesto que consiste em mostrar que se diz. Isso se manifesta através dos *embreadores*⁷; qualquer enunciado tem marcas da pessoa e de tempo que refletem sua enunciação, coloca-se mostrando o ato que o faz surgir.

Articulando a enunciação e a ação não-verbal, Costa (2001, p.128), partindo da hipótese de uma intersemiótica constitutiva da comunicação humana, propõe a categoria de *gestos enunciativos*, definida por ele como sendo os atos de organização das enunciações em um suporte, que poderíamos definir como “[...] o ato complexo de mobilizar múltiplas competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos”.

Sendo de natureza plurisemiótica e coletiva, a enunciação lítero-musical faz com que esses gestos abarquem atos de diferentes naturezas, tais como a seleção das canções, sua disposição sequencial no disco, a temática, a escolha dos músicos e cantores participantes, os arranjos, a criação do *lay out* das capas e do encarte etc. cada um desses elementos envolvendo, por sua vez, múltiplas decisões.

Dessa forma, cada prática discursiva irá pressupor gestos enunciativos típicos. A prática discursiva das canções, como as toadas que aqui serão

⁷ Também chamados de dêiticos, em português a categoria dos embreadores recobre particularmente os pronomes pessoais de primeira e segunda pessoas e os possessivos correspondentes (*meu, teu...*), um grande número de designações demonstrativas (*este + Nome; isto...*), de advérbios e locuções adverbiais locativas (*aqui, à esquerda...*) e temporais (*amanhã, daqui a dois dias...*), as categorias do presente, do passado e do futuro (o que não se deve confundir com os paradigmas de conjugação: pretérito perfeito, presente, imperfeito...). (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 183).

analisadas, por exemplo, implica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “apresentação”, cada um deles sugerindo diversos atos semióticos. “Compor”, por exemplo, inclui os atos de “versejar”, “musicar” (ou “melodizar”), “cantar”, “tocar” etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Os gestos enunciativos podem anunciar (ou denunciar) a adesão a uma proposta estética e a elaboração de um *archéion*. Como exemplifica Costa (2011, p. 340), para os intérpretes a escolha das canções nunca é aleatória, pois geralmente representa uma inscrição em uma memória discursiva ou a fundação de uma proposta estética que se pretende inovadora, ou ambas as coisas.

O autor ainda ressalta o fato de que alguns empresários pessoais e/ou gravadoras que publicam a obra discográfica possam interferir nessa escolha e que os limites dessa interferência dependem de fatores complexos que estão ligados, dentre outras coisas, ao *status* do autor na comunidade discursiva, contudo salienta apenas que, apesar de todas as injunções, em última instância, cabe ao autor aceitar ou não essas interferências, decisão que, qualquer que seja ela, pode resultar em ônus ou em bônus para sua carreira.

Como podemos perceber, o ato individual de enunciação encontra-se incorporado a um amplo contexto, em que as relações intrínsecas entre o linguístico e o social são reveladas. Assim, a linguagem não pode mais ser estudada sem que se leve em consideração a sociedade na qual está inserida, pois os processos que a constituem são essencialmente histórico-sociais, ou seja, o estudo da linguagem não pode ser desvinculado de suas condições de produção.

3.7 O gênero canção

Para Maingueneau (2001, p. 90),

O gênero discursivo é uma — vertente tipológica formal, do modo de enunciação, sendo este apenas a contrapartida do tom, voz fictícia que garante a presença de um corpo, ainda que o discurso seja escrito. Não se trata de uma noção de fácil manejo, uma vez que um texto normalmente se encontra na interseção de vários gêneros, os quais implicam condições de ordem comunicacional e de ordem estatutária, que inclui a autoridade relacionada à enunciação. Além disso, as propriedades textuais de um gênero estão ligadas a condições de enunciação que vão desde o estatuto do enunciador até o ethos. O gênero discursivo é tomado como cena genérica que define seus próprios papéis e está associada a uma instituição discursiva. Cada gênero presume um contrato específico pelo ritual que define, por isso não podemos dizer o que queremos, em qualquer lugar, para qualquer indivíduo, já que essa prática presume um contrato.

A noção de gênero tem sido aplicada a todos os conjuntos de produções verbais, quer sejam elas orais ou escritas. Essa variedade e riqueza dos gêneros discursivos refletem a nossa necessidade de comunicação, pois em cada situação diferente, um gênero é desenvolvido com o intuito de materializar o discurso adequadamente no contexto situacional.

Os destinatários, portanto, se esforçam para saber a qual gênero pertence uma dada enunciação. De acordo com Maingueneau (2001), ao escolher determinado gênero para enunciar, o enunciador está adotando um *posicionamento*, ou seja: adotando diferentes formas de representar uma determinada prática social. Ele está se inscrevendo numa “escola”, numa “doutrina”, num “movimento”, isto é, está assumindo uma posição frente a determinadas idéias.

Os gêneros discursivos estão ligados às situações sociais da interação e qualquer mudança nessa interação provocará mudanças no gênero. Por isso, como os enunciados individuais, são constituídos de duas partes inextricáveis: a sua dimensão linguístico-textual e a sua dimensão social. Assim cada gênero está vinculado a uma situação social de interação típica, dentro de uma esfera social; tem sua finalidade discursiva, sua própria concepção de autor e destinatário.

Transmitidos sócio-historicamente pelos falantes, que contribuem tanto de forma dinâmica para a preservação como para a sua permanente mudança e renovação, os gêneros discursivos também são formas de ação, visto que na interação eles funcionam como índices de referência para a construção dos enunciados, pois balizam o autor no processo discursivo, e como horizonte de expectativas para o interlocutor, no processo de compreensão e interpretação do enunciado (a construção da reação-resposta ativa). São formas altamente maleáveis, dinâmicas e plásticas, na qual estão incluídos todos os tipos de diálogos cotidianos, bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica.

Bakhtin (2000) argumenta que, dentro de uma dada situação linguística, o falante/ouvinte produz uma estrutura comunicativa que se configurará em formas-padrão relativamente estáveis de um enunciado, pois são formas marcadas a partir de contextos sociais e históricos. Em outras palavras: tais formas estão sujeitas a alterações em sua estrutura, dependendo do contexto de produção e dos falantes/ouvintes que produzem, os quais atribuem sentidos a determinado discurso. Logo, conclui-se que são muitas e variadas as formas dos gêneros textuais.

(BAKHTIN, 2000, p. 279).

Essa imensa variedade e riqueza dos gêneros discursivos refletem a nossa necessidade de comunicação, pois em cada situação diferente, um gênero é desenvolvido com o intuito de materializar o discurso adequadamente no contexto situacional. É na interação social que o gênero se torna significativo; é em sua concretização que as diversas formas de comunicar, de entender e ser entendido, de significar a realidade em todos os sentidos são expressas.

Dessa forma, qualquer texto pode ser considerado como pertencente a um determinado gênero. Segundo Maingueneau (2001), na relação entre gênero e cenografia, podemos identificar três tipos de gêneros, conforme as possibilidades de reivindicarem ou não cenografias. O primeiro tipo dispensa o uso de cenografias para camuflar a sua cena genérica, conservando-a; o segundo permanece amiúde em tal cena, embora possa, por vezes, utilizar-se de cenografias variadas, e o terceiro impõe a eleição de cenografias cuja finalidade é envolver o coenunciador, de modo a causar-lhe uma modificação.

Sendo assim, a canção pode ser classificada como uma “modalidade genérica de terceiro tipo”, já que opta frequentemente pela variação de cenografias. Ela possui caráter híbrido e intersemiótico, pois é resultante da combinação entre a linguagem verbal (letra) e musical (ritmo e melodia).

Mesmo sendo um gênero essencialmente sonoro, muitas vezes a interface da canção se materializa na escrita em decorrência de seu meio de produção e veiculação, através de sua impressão no encarte dos discos, ou mesmo no processo de composição, quando o próprio autor a registra.

Devido a sua linguagem verbal, a canção é, muitas vezes, objeto de estudo comparativo em que é investigado o caráter literário de suas letras. Para Costa (2011, p. 107) esse tipo de análise desvaloriza as canções, pois as coloca em um patamar inferior nos estudos literários. Por isso, o autor defende a distinção entre o gênero canção e o gênero poema, advertindo para o fato de que as linguagens verbal e musical da canção não podem estar dissociadas. Elas devem sempre ser pensadas juntas, para que a canção não seja confundida com o poema.

Na realidade, podem-se apontar elementos para que se estabeleça uma distinção entre esses dois gêneros: o poema, diferentemente da canção, pertence ao domínio discursivo literário e varia entre a oralidade e a escrita, utilizando-se quase sempre da semiose verbal, além de ser produzido em meio essencialmente

gráfico.

Contudo, tendo em vista que as letras das canções normalmente utilizam os mesmos recursos do poema, é possível estabelecer uma comparação que os aproxime. As letras das canções também se estruturam em estrofes com versos, possuem métrica (muitas vezes regular), figuras de linguagem, rimas, exploram a sonoridade, o ritmo, e evocam o lirismo, com a enunciação de sentimentos subjetivos: o eu procura expressar suas emoções, sua experiência pessoal, ou sua interpretação da vida coletiva por meio do signo verbal. As funções poética, hedonística, comunicativa e a social, entre outras, que são tidas como características da literatura lírica, narrativa ou teatral, também estão presentes nas canções.

Assim para produzir sentido, precisam das duas esferas. Segundo o autor, a linguagem oral é assinalada por uma estabilidade linguístico-gramatical e por uma instabilidade musical entoativa, que produz a sensação essencial para que ocorra uma conexão com o ouvinte: o que está sendo dito, está sendo dito de maneira envolvida aqui e agora. Já a linguagem musical regula a expressão sonora e torna a canção perene. O sentido se constrói, portanto, através dessas duas instâncias.

Costa (2001), tomando a produção literomusical brasileira enquanto prática discursiva, vai além desse caráter híbrido da canção – letra - melodia, uma vez que propõe analisar a interdiscursividade (que seria constitutiva) entre os diversos planos desse gênero, tais como: linguagem verbal, musical, cenográfica, pictórica e escrita.

3.8 Identidade e cultura sob a perspectiva de Stuart Hall

Atualmente, há um amplo debate nas Ciências humanas sobre o que é, afinal, a identidade social e cultural. Neste trabalho, seguimos a perspectiva de Stuart Hall sobre as identidades, pois acreditamos que as reflexões desse autor convergem com a discussão oriunda da Análise do Discurso sobre a constituição discursiva dos sujeitos.

Na perspectiva de Hall (2000, p. 105), para compreendermos a identidade não é necessário elaborarmos uma teoria “sobre o sujeito cognoscente”, mas, sim, uma teoria das representações discursivas que constituem os indivíduos como

sujeitos sociais. Portanto, é muito importante aproximarmos a discussão sobre as identidades sociais às reflexões da Análise do Discurso, pois entender a identidade é interpretar quais são os discursos que constituem e conferem existência histórica aos sujeitos.

Contudo, Hall (2000) adverte que o conceito de identidade é “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea”. Assim, propõe que em lugar de se pensar em “identidade como uma coisa acabada”, dever-se-ia pensar em “identificação”, concebendo-a como “um processo em andamento”. Logo, a identidade não emerge plenamente do interior dos indivíduos, e sim de uma ausência de completude que é ocupada “a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2000, p. 8).

A questão da identidade é vista, dessa forma, como um posicionamento assumido por cada indivíduo, não de forma fixa, mas como resultado de formações históricas que devem ser vividas em sua completude. Nos dizeres de Stuart Hall (2006, p. 409):

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. Isso não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas as suas especificidades.

Hall (2007) teoriza também que tanto o significado como a identidade surgem nas relações de semelhança e diferença com o outro (palavra ou indivíduo). Isso nos leva a pensar que a identidade é construída em processos linguísticos e sociais de natureza ideológica, ao invés de ser simplesmente algo natural, como concebe o senso comum, pois, como afirma:

A identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade é, pois, vista num constante processo de mudança e é na comunidade que essa identidade será preservada, cultivada, perpetuada, enfim, construída. (HALL, 2007, p.23).

Portanto, não podemos deixar de lado o contexto histórico, social e cultural em que estão alicerçados os discursos, pois, de acordo com o autor, as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural no mundo moderno. Ele argumenta que o sujeito sempre fala a partir de uma posição histórica e cultural específicas a fim de autenticar uma determinada identidade, como podemos observar no seguinte trecho:

Ao ver a identidade como uma questão de “tornar-se”, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum (WOODWARD, 2000, p.28).

A identidade cultural está diretamente relacionada com os costumes, as tradições, os hábitos, os valores, as crenças, enfim, com o modo de viver de um determinado povo. Devemos considerar também o sentimento de pertencimento a uma comunidade ou mesmo a uma sociedade. Nesse sentido, a construção de identidades, de acordo com Stuart Hall (2007, p.49), na verdade, são formadas e transformadas no interior da representação, assim:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”.

A identidade é, pois, vista num constante processo de mudança e é na comunidade que essa identidade será preservada, cultivada, perpetuada, enfim, construída. Como diz Castells (1999, p. 23), “[...] as comunidades, construídas por meio da ação coletiva e preservadas pela memória coletiva, constituem fontes específicas de identidades”. Nesse sentido, quando as pessoas se agrupam em comunidades por um longo tempo gerarão um sentimento de pertencimento e, em muitos casos, o que o autor chama de “identidade cultural comunal”. No entanto, conforme afirma Cicília Peruzzo (2003), a comunidade não pode ser confundida com bairro, cidade ou com segmentos étnicos, religiosos, de gênero, acadêmicos etc. “Ela pressupõe a existência de elos mais profundos e não meros aglomerados humanos” (PERUZZO, 2003, p. 56). De acordo com a autora:

São características da comunidade que têm perdurado no tempo, embora assumam novas feições, linguagens e interpretações: sentimento de pertença; participação; interação; objetivos comuns; interesses coletivos acima dos individuais; identidades; cooperação; confiança; cultura comum etc. [...] Comunidade nos dias atuais carrega noções de “coisas” em comum, de laços fortes entre os membros e de um “movimento” em torno do coletivo que supera as amarras do individualismo (PERUZZO, 2003, p.56).

A manifestação, seja ela qual for, é compreendida localmente como tradicional, uma vez que possui uma longa permanência no tempo com uma reprodução de conteúdos semelhantes, mas que admitem mudanças resultantes de disputas e negociações entre vários agentes, por exemplo, brincantes, plateia, promotores culturais etc.

E a música, neste contexto, consiste em parte fundamental para a exposição da identidade cultural de uma determinada sociedade. E isto é o discurso que a música maranhense tem com outros discursos, como por exemplo, a figura do bumba meu boi, símbolo maior da cultura do Maranhão, e se institui como uma das principais temáticas na qual a MPM pautou grande parte de sua produção literomusical.

Assim sendo, buscaremos em nossa análise nuances interpretativas que revelem a marca identitária da Música Popular Maranhense em seu contexto histórico, social e cultural, pois, como Stuart Hall, acreditamos que os aspectos subjetivos da(s) identidade(s) surge(m) do *pertencimento* a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais e regionais. O autor argumenta que “uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza nossas ações quanto à concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 2006, p. 50). Com respaldo nessas referências, entendemos que as canções da MPM, vistas como construções discursivas, nos possibilitam identificar o sentimento de pertencimento à cultura maranhense.

Portanto, esse pertencimento vai se estabelecer também como base para a construção dessa identidade discursiva, uma vez que se constrói através do próprio discurso, por isso, permeável e passível de movências de sentido. Quando um discurso é proferido, ele já nasce filiado a uma rede tecida por outros discursos com semelhantes escolhas e exclusões.

4 METODOLOGIA

4.1 Caracterização da Pesquisa

Levando-se em conta o objetivo de nossa investigação e o embasamento teórico adotado, a Análise do discurso sob a orientação de Maingueneau, esta pesquisa caracteriza-se como exploratória, analítica e interpretativa, uma vez que se almeja, através de um *corpus* selecionado, analisar o perfil textual-discursivo e sócio-cultural das produções musicais que marcam as feições do movimento MPM e como esse perfil contribuiu para a instituição desse posicionamento no discurso lítero-musical brasileiro.

Como já referido, o material teórico mediador de nossa reflexão tem como base os procedimentos da Análise do Discurso de linha francesa, especificamente aquele delineado por Dominique Maingueneau. Para a caracterização discursiva faremos uso dos conceitos de posicionamento, intertextualidade, interdiscursividade, metadiscursividade, prática discursiva, posicionamento, investimento genérico, investimento cenográfico (cenas validadas, enunciador, co-enunciador), investimento ético e investimento linguístico, delimitados por Maingueneau (1997).

4.2 Descrição do *corpus*

Embora existindo relevantes produções musicais feitas no Estado do Maranhão, desde a década de 1930, nosso trabalho contemplará apenas as composições produzidas ou difundidas nas décadas de 1970 e 1980, visto que, nesse período, a Música Popular Maranhense iniciou, de fato, seu percurso em busca de uma marca que a consolidasse enquanto identidade regional dentro de uma conjuntura maior que é a Música Popular Brasileira. O surgimento dessa estética, batizada com a sigla de MPM, assim como a sua aceitação e também a sua negação por parte de alguns músicos, compositores e especialistas da área da música e da própria sociedade local, serão aqui discutidas e analisadas a partir de acontecimentos sócio-históricos e culturais ocorridos nesse período, mas, principalmente, pela alavancada – mesmo distorcida e incompreendida – que a música maranhense teve na época e que reflete até os dias atuais em sua produção lítero-musical.

Nos anos 1970, a inserção fonográfica era escassa no Maranhão e poucos foram os cantores e compositores locais que dispuseram de recursos para sair do estado ou associar-se a um selo/gravadora. A visibilidade conquistada por esses artistas se dava por meio de participações em festivais de música popular e shows realizados na capital e interior do estado. Foi, portanto, a partir do I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão, realizado em 1971 que surgiu o primeiro disco oriundo desses movimentos. Gravado no Rio de Janeiro e lançado em 1972, o álbum conta com uma coletânea de 12 canções selecionadas entre as mais de 200 apresentadas no festival e não têm os compositores como intérpretes de suas canções.

Josias Sobrinho (2014, p. 31), a respeito da produção fonográfica maranhense atesta que:

A produção fonográfica dos três laborarteanos, que integram o naipe de compositores do LP, como intérpretes de suas próprias obras, só se inicia de fato com a gravação do LP de Josias Sobrinho “Engenho de Flores”, Paralelo 1987, selo da gravadora Eldorado dedicado à produção alternativa, onde se contratava os serviços de gravação e distribuição nacional. Sérgio Habibe inicia sua trajetória fonográfica, como interprete de suas composições, em um compacto simples, independente gravado no Rio de Janeiro, fruto de suas relações pessoais com músicos e arranjadores cariocas, sem, contudo focar em uma elaboração de cunho cultural voltada para a raiz popular maranhense. E, César Teixeira, somente em 2003 estreia em disco, já em tempos da mídia digital, no formato CD, no álbum ‘Shopping Brazil’.

E, ainda nesse contexto, durante as quatro noites de festival, muitos cantores e compositores que, mais tarde, iriam fazer parte (voluntariamente ou não) do movimento denominado MPM foram apresentados à sociedade, como Sérgio Habibe, Ubiratan Sousa, Jordano Mochel, Zé Américo, Oberdan Oliveira, entre outros. Antonio Vieira e Lopes Bogéa, integrantes do estilo regional, também ganhariam notoriedade anos depois na MPM.

É importante frisar que, no início da década de 70, ainda não havia a associação entre a música popular e as manifestações folclóricas locais. Os artistas, de modo geral, estavam integrados como músicos brasileiros, apesar de suas diferenças. Ainda não se falava da música do Maranhão, mas da Música brasileira produzida no Maranhão, sem o intento claro de se distinguir desta com base em alguma característica específica. Assim outros discos foram lançados ao longo da década, destacando-se o trabalho do cantor e compositor Chico Maranhão, que

iniciou sua carreira fora de São Luís em peças teatrais e festivais.

O trabalho que vai marcar o início de uma estética musical, que se apropriou de um elemento maranhense, é o disco *Bandeira de Aço*, lançado em 1978, de Papete, mas com composições de César Teixeira, Josias Sobrinho, Ronaldo Mota e Sérgio Habibe. O álbum mesclava a canção popular típica da MPB com elementos advindos da cultura popular do Maranhão, tanto nas letras quanto nos arranjos instrumentais do disco. A temática do bumba-meu-boi é amplamente explorada no *Bandeira de Aço*. O uso de instrumentos como matracas, zabumbas, pandeirões e tambores-onça na percussão, a melodia e o formato das músicas também evidenciam aspectos dessa brincadeira tão popular no estado do Maranhão.

Nas palavras de Sobrinho (2014, p. 31), tem-se que

O 'Bandeira de aço' também se destaca como a consagração inicial do gênero bumba-meu-boi como categoria musical transplantada para outra dentro do universo da produção musical brasileira¹³. Das nove músicas do repertório cinco são composições do gênero, onde além das citações explícitas ao 'brinquedo popular', pulsam as rítmicas e o discurso verbal da manifestação folclórica aliados às construções melódicas, harmônicas e poéticas de uma geração de autores determinados a modificar o panorama da canção cultuada no Estado. Para um maior conhecimento das bases históricas, políticas e estéticas do álbum sugerimos a leitura dos trabalhos de Ricarte Almeida Santos, José Alves Costa, Flavio Reis e Roger Gustavo Pedrosa Teixeira. Porém ainda havia um passo não realizado pelo 'Bandeira de aço' fazendo muita diferença com relação aos outros dados pelos baianos, mineiros e cearenses na periferia do centro produtor de mídia nacional, estabelecido e absoluto no Rio de Janeiro e em São Paulo, decreta que ali se estabelecia a distinção de duas categorias possíveis de se ter naquela hora e momento: os compositores e o interprete.

Após a repercussão e o sucesso do *Bandeira de Aço*, muitos outros discos foram gravados seguindo a estética da MPM e as músicas apareciam em coletâneas de festivais como o *Viva* em 1985. As canções obtinham cada vez mais expressividade na cidade com a ideia de música maranhense autêntica, marcada pelo entrosamento da música da elite intelectual com o folclore popular.

O *corpus* de nossa pesquisa se pauta em artistas e canções que obtiveram, em sua maioria, apenas alcance regional, portanto, nossa seleção terá como foco artistas maranhenses que se destacaram nas décadas de 70 e 80. Sem nos determos na delimitação de suas produções, assim como Costa (2011, p.120), entendemos que cada artista seja "um agente inscrito em um posicionamento no âmbito da prática discursiva, e sua canção um elemento de construção, atualização

ou redirecionamento das posições que o compõem”. Dessa forma, consideramos não apenas as canções de autoria única, como também parcerias e canções musicadas por eles. Isto porque acreditamos que essas canções também sejam reveladoras, pois, enquanto gestos enunciativos, elas legitimam a visão de maranhensidade desses cantores/compositores, revelando adesão ou oposição a outros posicionamentos no discurso lítero-musical brasileiro.

Portanto, o *corpus* utilizado em nossa pesquisa é composto por canções selecionadas dos seguintes álbuns:

- 1) MARANHÃO, Chico. *Lances de agora*. (1978), Marcus Pereira. LP;
- 2) Engenho de Flores (1987);
- 3) PAPETE. *Bandeira de Aço*, (1978), Marcus Pereira LP.

Destes álbuns serão analisadas as seguintes canções:

1 - Lances de agora:

- a) Boi meu, menino, de Chico Maranhão;
- b) Ponta D’Areia, de Chico Maranhão;
- c) Frevo do Barulho, de Chico Maranhão;
- d) Toc toc, de Chico Maranhão;
- e) Velho Amigo Poeta.

2 – Engenho de Flores:

- a) Olhos D’Água, de Josias Sobrinho;
- b) Engenho de Flores, de Josias Sobrinho;
- c) Coragem das Matracas, cuja letra é de Marco Aurélio Duailibe e a música, de Josias Sobrinho;
- d) Boi do Menino, de Josias Sobrinho;
- e) Pela Cidade, de Josias Sobrinho.

3 - Bandeira de Aço:

- a) Boi da Lua, de César Teixeira;
- b) Bandeira de Aço, de César Teixeira;
- c) Catirina;

- d) Boi de Catirina, de Ronaldo Mota;
- e) Eulália, de Sérgio Habibe.

Contudo, é importante esclarecer alguns pontos: a) além de canções de autoria única também foram consideradas canções produzidas através de parcerias, tanto na letra quanto nos arranjos instrumentais e melódicos; b) nota-se que a data de gravação de alguns álbuns selecionados não corresponde à década de 1970, isso se deve a já mencionada escassez de inserção fonográfica no Estado do Maranhão, o que levou muitas composições da época a serem gravadas tardiamente em álbuns de coletâneas e de festivais; c) da discografia selecionada, elencamos para a análise somente as canções que melhor evidenciam os aspectos considerados relevantes para o estudo aqui proposto como os *investimentos cenográficos, linguísticos, éticos, intertextuais e interdiscursivos*.

A priori todas as canções foram consideradas como foco de nossa análise, contudo elegemos as composições que retratam com maior especificidade o investimento no posicionamento MPM. Dessa forma, a seleção das canções para análise foi feita levando-se em consideração os elementos que marcam a posição e a identidade desse movimento, bem como os gestos que autodefinem os sujeitos envolvidos como integrantes desse posicionamento, seguindo os seguintes critérios:

- a) Canções nas quais forem identificadas referências ou alusões a elementos que se apresentam conectadas a uma ideia de maranhensidade, como o folclore e a cultura popular;
- b) Canções que refletem o imaginário nativo do maranhense, cujas temáticas são os aspectos étnico-religioso-culturais dessa região;
- c) Canções nas quais for identificada alguma relação de interdiscursividade com outros discursos sobre a identidade regional.

A abordagem das canções selecionadas para nossa investigação é apenas em seu aspecto verbal. Contudo, por as considerarmos pertinentes para a pesquisa, no decorrer das análises, foram feitas algumas referências aos aspectos melódicos e harmônicos dessas composições, visto que o movimento MPM tem uma estreita ligação com as manifestações folclóricas da região, tanto no que se refere ao formato e temática das letras das canções quanto nos arranjos instrumentais e

melódicos, o que nos permite observar as cenas enunciativas que caracterizam essa identidade regional.

Nossa pesquisa se constitui de cinco etapas, a saber:

- a) Leitura e estudo de algumas categorias como: identidade, gestos enunciativos, investimentos cenográficos, ético, linguístico, intertextuais e interdiscursivos para desenvolvimento da fundamentação teórica;
- b) Delimitação, constituição e contextualização do *corpus* no âmbito nacional e regional, tomando por base os critérios apresentados anteriormente;
- c) Caracterização discursiva da Música Popular Maranhense;
- d) Análise das canções e o posicionamento da MPM na constituição de uma identidade regional;
- e) Sistematização dos resultados obtidos nas etapas anteriores e redação do relatório final da pesquisa.

As canções foram analisadas de acordo com a divisão das seguintes categorias analíticas: investimento cenográfico, investimento linguístico, investimento ético, investimentos intertextuais e interdiscursivos, posicionamento e investimento genérico, o que nos possibilitou uma maior praticidade na execução da pesquisa.

Em suma: buscamos traçar o perfil linguístico-discursivo e sócio-cultural das canções que marcaram as feições do movimento MPM na década de 1970 através de um estudo qualitativo, visando demonstrar não a quantidade de ocorrências, mas apresentar as mais significativas para o estudo aqui proposto.

Para isso, foram utilizadas as seguintes pesquisas:

1) A pesquisa documental, que favoreceu a revisão da literatura, o que possibilitará a análise e o acesso à produção documental sobre a temática em questão. Com relação a este tipo de pesquisa, a mesma será enfocada, porque, conforme Gil (1996), “os documentos constituem fonte rica e estável de dados”;

2) A pesquisa de campo, objetivando a confirmação dos dados analisados, a fim de que se investigassem os fenômenos no próprio local em que a pesquisa está sendo desenvolvida. O uso dessa pesquisa será de fundamental

importância, pois mediante Marconi e Lakatos (1999): “[...] consiste na observação dos fatos e fenômenos tal como ocorrem espontaneamente, na coleta de dados a eles referentes e no registro de variáveis que se presumem relevantes, para analisá-los”.

Utilizaram-se, ainda, entrevistas. No que concerne às entrevistas, possibilitaram a aquisição de informações por parte de uma amostra da população que está sendo analisada. Elas têm inegável relevância por “[...] alcançar rápida e simultaneamente um grande número de pessoas, uma vez que elas respondem sem que seja necessário enviar-lhe um entrevistador” (LAVILLE; DIONNE, 1999).

5 ANALISANDO O DISCURSO DA MUSICA POPULAR MARANHENSE NOS ANOS 70

Visando a uma investigação mais aprofundada dos aspectos linguístico-discursivos das canções que marcaram o movimento da Música Popular Maranhense - MPM na década de 70, dividiu-se a análise, conforme já se havia referido na metodologia, em quatro categorias analíticas:

- 1) investimento; linguístico
- 2) investimento; cenográfico
- 3) investimento ético;
- 4) investimentos intertextuais e interdiscursivos.

A fim de realizar essa investigação do movimento da MPM selecionaram-se músicas dos seguintes LP's: Bandeira de Aço -1978; Lances de Agora- 1978 e Engenho de Flores- 1987 (apesar do lançamento ter sido já na década de 80, optou-se por analisar as músicas desse disco em virtude dessas terem sido compostas durante o movimento MPM, todavia esse LP foi lançado somente em 1987.)

Analisar o Discurso presente nas canções dessa época pressupõe, como afirma Maingueneau (1997), analisar também o contexto social (momento que foi produzido), os lugares de enunciação específicos e os enunciadores e coenunciadores (comunidade discursiva) que o compõem.

O fato de um texto seja destinado a ser cantado, lido em voz alta, acompanhado por instrumentos musicais de determinado tipo, que circule de determinada maneira e em certos espaços, tudo isso incide radicalmente sobre seu modo de existência semiótica. A cada gênero associam-se momentos e lugares de enunciação específicos e um ritual apropriado. O gênero, como toda a instituição, constrói o tempo-espaço de sua legitimação. Estas não são circunstâncias exteriores, mas os pressupostos que o tornam possível (MAINGUENEAU, 1997, p.36).

Nas últimas décadas, o interesse pelo estudo do gênero de discurso em diferentes áreas da linguagem tem aumentado significativamente, em virtude do impacto produzido pelas análises feitas por Bakhtin (2000) e, sobretudo, Maingueneau a partir da década de 80. Tendo em vista que esses teóricos pregam que o discurso tem caráter social de produção e legitimação de um determinado

texto. Sendo assim, este é produzido a partir da concepção histórica-social em que vive seu autor, bem como reflete dada visão de mundo, no qual se insere.

“Um discurso não é delimitado à maneira de um terreno, nem é desmontado como uma máquina. Constitui-se em signo *de* alguma coisa, *para* alguém, em um contexto de signos e de experiências”. (MAINGUENEAU, 1997, p.34). Como qualquer expressão mais elementar do falar (convidar, exigir, prometer etc.), um gênero de Discurso insere-se em diferentes ordens:

- 1) Comunicacional: Estabelece a forma de transmissão: oral ou escrita; o meio (jornal, livro, ilustração, música) e de como forma ocorre sua difusão (lido, cantado, narrado, etc.)
- 2) Estatutário: Que estatuto o enunciador deve posicionar-se e qual o estatuto deve atribuir a seu coenunciador para tornar-se sujeito de seu discurso.

Assim, independentemente da forma que um texto será repassado, quer seja cantado ou lido em voz alto, distribuído como panfleto ou acompanhado por instrumentos musicais, tudo isto incide sobre seu modo de existência semiótica. Dessa forma, a cada gênero é associam-se momentos e lugares com enunciações específicas e um ritual apropriado. “O gênero, como toda instituição, constrói o tempo-espaço de sua legitimação. Estas não são circunstâncias exteriores, mas pressupostos que o tornam possível” (MAINGUENEAU, 1997, p.36).

O gênero também atua como um terceiro elemento que assegura a cada um a legitimidade do lugar que ocupa no processo enunciativo.

O investimento linguístico contribuiu para fomentar uma identidade maranhense enraizada pela linguagem próprio do povo do Maranhão.

O conceito de cenografia surgiu como um recurso fundamental para a análise discursiva, à medida que possibilita a identificação da forma como sujeito constrói sua própria inscrição e a de seu coenunciador no discurso.

O investimento ético presente nesse posicionamento é intrínseco ao investimento cenográfico. Por sua vez, em se tratado do gênero canção, o ethos é identificado nas letras quanto na melodia das músicas. Por fim, concluindo essa investigação abordam-se os investimentos intertextuais e interdiscursivos presentes nas músicas maranhense da época analisada.

5.2 Investimento linguístico

A Música Popular Maranhense - MPM da década de 70 proporcionou a valorização da cultura popular e das manifestações folclóricas locais no intuito de construir um conceito de “eu” próprio, isto é, um sujeito consciente de sua identidade e de suas raízes. Dar-se-á a partir de um posicionamento linguístico que preserva o regionalismo e a linguagem interiorana, com expressões típicas da terra.

Mangueneau (1997) confere a importância que o discurso linguístico possui para tornar concreto o posicionamento de uma determinada obra. Nas canções da MPM, constata-se notoriamente a utilização de jogos linguísticos, ou mais precisamente o domínio de uma interlíngua própria do homem da região. Um exemplo está na canção Ponta d’areia que utiliza de expressões do falar timbira e termos próprios da cultura maranhense, a fim de imprimir uma atmosfera mais intimista, bem como usa um linguajar interiorano, que ilustram um Discurso próximo do falar do homem pobre nordestino.

PONTA D’AREIA- Álbum Lances de Agora
(Chico Maranhão)

Eh, Ponta D’Areia, há muito tempo que eu não te vejo não...

*Capim verdinho levantado na cerca,
asfalto preto travessando a areia,
parede roxa quando nasce afundeia,
água na coxa, trepadeira na telha
fogo na boca, mecanismo na veia,
surra o cachorro, peixe seco na grelha,
morrendo pouco, cada dia na mesma... na mesa.*

Eh Ponta D’Areia...

*Caranguejeira namorando a parede,
moça bonita desarmando a rede
nasceu de novo palmeirinha contente,
viva o caroço que sustenta a gente,
olho no prato, esperança na frente
olha o borralho esquentando o ausente,
morrendo pouco, cada dia depende da trempe.
Pequena América da minha pobreza,
adormecida na própria natureza,
numa esquina brasileira surpresa,
nasceu menina comendo farinha seca no fundo
no fundo... no fundo da nossa cabeça.*

A linguagem coloquial carrega, em si, a cultura popular de uma comunidade. Portanto, no exemplo dessa canção notamos a presença da interlíngua como forma de valorizar o seu discurso.

Observamos nessa letra o predomínio de palavras que englobam o universo do discurso do homem rural, que sobrevive da agricultura e tem o sofrimento como sentimento constante. Ocorre, ainda, o predomínio de variedades linguísticas bem marcantes, sendo que, entre as variantes da língua, existe uma de maior uso: a variedade padrão, ou língua culta.

Essa é mais utilizada em obras literárias, jornais e revistas, nos livros científicos e didáticos e as demais variedades linguísticas, como regionalismos, gírias, etc. são consideradas variedades não padrão ou popular.

Verifica-se a constante a alternância entre a variante padrão e a popular da língua portuguesa, hibridismo linguístico que se dá, possivelmente, pelo propósito desse posicionamento em investir num código linguístico que represente uma identidade cultural do povo local, daí seus enunciadores elevarem sua oratória, ora de acordo com a vertente padrão da nossa língua, ora utilizando um tom mais coloquial sem, contudo, deixar de lado as raízes linguísticas na qual a sua comunidade discursiva está inserida e que também é de cunho popular.

O hibridismo, linguístico encontrado nas letras das músicas, ressalta a intenção em preservar as raízes culturais, a partir do uso de um signo linguístico que mantém a oralidade típica do nordestino pobre e sofrido, tornando assim, possível uma “comunhão” do passado com o presente em um discurso que promove a manutenção de uma tradição aliada um novo olhar sobre a mesma.

Dessa forma, Ponta d’areia tem uma letra inspirada pela vida rural, costumes locais, pela culinária, enfim, por traços característicos do Maranhão. A canção exprime a partir de uma linguagem peculiar, o dia a dia de uma comunidade que sobrevive da extração do coco babaçu (caroço que sustenta a gente), com pouco para comer (olho no pranto, esperança na frente...), (nasceu menina comendo farinha seca no fundo). Fogo na boca imprime implicitamente o clamor e a revolta com essa condição de vida.

Ressaltamos a ironia presente na parte que retrata a Pequena América da minha pobreza, adormecida na própria natureza, uma alusão ao Hino Nacional Brasileiro que diz na sua composição “Gigante pela própria natureza”. Aqui, o país é

visto não sob uma ótica positiva, mas como inerte à pobreza da maioria de sua população, em especial, a nordestina.

Além de retratar suas vivências, os compositores maranhenses também se utilizaram de expressões de outras culturas a fim de enriquecer seu discurso, podemos contemplar isso, nos versos da música Frevo do Barulho de Chico Maranhão. Posto que, há uma referência a cultura pernambucana, visto que o frevo é uma das mais representativas manifestações culturais de Pernambuco.

Ao ouvirmos Frevo do Barulho, notamos a marcante sonoridade do frevo com a musicalidade maranhense, verificamos ainda que o enunciador faz uma mescla de referências a frutas típicas da região nordestina (bacuri, buriti, murici, etc.) com elementos predominantemente rústicos, como palha, couro, cimalha. Cimalha, por exemplo, corresponde ao alto das paredes de um edifício que faz sacada onde assentam os beirais do telhado.

A referência ao frevo por sua vez abrange ao mesmo tempo uma metáfora com a dança pernambucana e com a ideia de ferver, fervura conforme apontamos de acordo com a própria conceituação do termo. Enfatizamos também a expressão negativa imposta pelo termo conectivo nem que confere que se não é frevo, conseqüentemente não ferveu e não ficou preto. E como na música anterior, o sentimento de inquietação e contestação é notoriamente difundido, especialmente na parte em que afirma (Pode jogar a semente, que o peito da gente está ultimamente queixoso).

FREVO DO BARULHO- Álbum Lances de Agora
(Chico Maranhão)

*Hoje vai ter frevo, sim senhor,
Frevo, sim senhor, barulho.
E se for preciso, meu senhor,
carregue seu amor seguro.
Frevo de bacuri, de buriti, de murici,
de molho, solta tição e ferrolho,
bota no chão esse couro, esse velho,
esse novo sorvete de coco gostoso.
Bota no vão da cimalha,
que o pé dessa palha
só pega no fogo teimoso.
Quebre seu galho com o dente,
convite um parente.
Levante seu cata piolho.
Pode jogar a semente,
que o peito da gente
está ultimamente queixoso.
Pode levar esse troço e*

*despedir do vosso estado de nervos nervoso.
 Não se esqueça seu cachorro,
 que frevo sem couro, sem fogo,
 menino, cachorro, sombrinha sem fôrro,
 não passa pro ano novo; nem é frevo,
 não ferveu, não ficou preto,
 e nem mesmo teve o abano, teve o abano do povo.*

Continuando com os recursos linguísticos recorrentes na MPM, salientamos o uso da onomatopeia a fim de proporcionar maior ritmo e musicalidade, Toc-Toc do Álbum Lances de Agora representa bem isso.

TOC TOC- Álbum Lances de Agora
(Chico Maranhão)

*Cadê a pastorinha
 que saiu da linha
 por uma varinha
 que dá na torrinha
 do amanhecer?
 Cadê ela, minha filha,
 que fez a quadrilha
 numa armadilha
 toda endoidecer?*

*Toc toc toc toc toc toc
 leva um doce quem souber
 toc toc toc toc toc toc
 lá vai ela como quer.*

*A lua que é minha amiga
 vai fazer figa
 pra ver quem fica
 como a espiga
 e o doce cica
 vai pra barriga
 desse botica
 quer responder
 será que essa pastorinha
 não fez uma linha
 jogando pedrinhas
 pra não se perder?*

*Toc toc toc toc toc toc
 leva um doce quem souber
 toc toc toc toc toc toc
 lá vai ela como quer.*

*Eu vou passar a noite inteira nesta brincadeira
 com uma bandeira
 e uma ratoeira
 de adivinhação.
 Quem souber que venha correndo
 que o rato começou roendo,
 roendo o doce do seu coração.*

O próprio título faz alusão a um som específico: o de bater em uma porta. Os primeiros versos descrevem a figura de uma pastorinha que encanta a todos durante uma apresentação de quadrilha esse contexto é expresso por uma melodia que explora as brincadeiras de trava-língua, na qual as palavras são pronunciadas rapidamente.

O enunciador recorre ao uso da prosopopeia, ao dotar a lua da capacidade de “fazer figa” e verificamos, a preocupação pelo questionamento se a pastorinha teria jogado pedrinhas para não se perder. (Atitude similar ao tradicional conto João e Maria, que deixados na floresta pelo próprio pai, vão jogando pedrinhas no caminho para poderem retornar à casa dos pais.)

Cabe aqui enfatizarmos o constante diálogo que as letras da MPM da década de 70 mantêm com outros discursivos como forma de validar seu próprio discurso.

a) Discurso histórico

Outro aspecto bastante expressivo nas canções dessa época é o constante diálogo com o momento histórico, tendo em vista a efervescência que os anos 70 representaram para o Brasil e o mundo.

Nesse período, como já discutido, acontecia o auge das manifestações juvenis. No Maranhão, a canção **Eulália** de Sergio Habibe, do álbum Bandeira de Aço, reflete a indignação do compositor por viver em um país que não valoriza sua cultura, seu eu regional. Isso fica claramente exposto, na parte que menciona-se a vontade de deixar o lugar e atrás de uma nova realidade/perspectiva, bem como o exôdo das pessoas do campo para cidade, o que ocorreu com bastante frequência nesse período.

EULÁLIA- Álbum *Bandeira de Aço*
(Sergio Habibe)

*Amor o canto
Noite já vai dentro afora...
Quá! Eulália,
Esse boi me leva
E eu não fico pra dormir
Vou ter com a madrugada
Me espalhar em qualquer dia,
Eulália...*

*Hoje mesmo eu não fico
Pra dormir nesse país*

*Que não amanhece
Nem acorda com meu boi,
Êh! Meu boi !!!*

*Mas toca pra diante
Quem ficou não vai chegar
Esse boi me leva
Eulália, eu não posso esperar (bis)
Amor o canto...*

Noite já vai dentro a fora

*Quá! Eulália,
Esse boi me leva
E eu não fico pra dormir*

*Mas toca pra diante
Quem ficou não vai chegar
Esse boi me leva
Eulália, eu não posso esperar
Hoje mesmo eu não fico
pra dormir nesse país
que não amanhece
nem acorda com meu boi
Êh! Meu boi !!!*

Eulália representa a figura da esposa e companheira de anos, a mulher que divide o amor, a pobreza e a esperança. Porém, é notório que essa canção exprime a dor da despedida, da necessidade dele de sair em busca de um futuro melhor. Metaforicamente, Eulália também exprime o dom da fala, da elocução e remota à figura grega dos eulalos que significa aquela que se expressa bem. Através do poder da palavra que o povo se faz representativo. E justamente nessa época, era tolhida a liberdade de expressão, o dom de pensar e falar. Logo, essa canção denota à busca pela liberdade tão restritiva a poucos. Dessa forma, a urgência de sair de sua terra é a mesma de se fazer ouvir e ter sua existência representada e reconhecida.

No momento em que o enunciador cita “Quem ficou não vai chegar” está claramente expondo à condição de submissão da maioria do povo que se contenta com o mínimo para sobreviver.

O sujeito representado aqui, é de homem disposto a mudar sua própria realidade, ir em busca de seus sonhos e abdicar até do amor de sua companheira de anos.

b) Discurso das lendas maranhenses

Nesse tópico, destaca-se o diálogo com os arquitextos, nesse caso, os discursos anônimos: as lendas do Estado.

As lendas são manifestações culturais passadas de geração a geração, sobretudo pela oralidade e que tentam explicar algum fenômeno da natureza por meio de uma história que mescla fatos reais com elementos fantásticos, na maioria fruto do imaginário coletivo. Lenda origina-se do latim cujo significado é “aquilo que deve ser lido” Paradoxalmente, a maioria das lendas foram transmitidas por via oral, ficando somente as mais conhecidas registradas no papel.

A cultura do Maranhão é extremamente rica em lendas que povoam o imaginário coletivo, destacando-se a de Ana Jansen⁸, da Serpente⁹, dentre outras. A que analisaremos aqui é a lenda do Olho d’água em que se baseia o título da música de Josias Sobrinho Esta é considerada uma das mais belas da região, pois conta o amor e a saudade de uma bela índia pelo seu amado, dessa lenda surge uma das principais praias do litoral maranhense.

OLHOS D’ÁGUA- Álbum *Engenhos de Flores* (Josias Sobrinho)

*Maracú subiu barreira
Capoeira alagou
P’ras bandas do Pindaré
Vamos embora meu amor
Mearim molhou Pedreiras
Mundo d’água se alastrou
Beira mar que carrega
Da serra que me criou
Vou conhecer a nascente do rio
Vale de lágrimas tupinambá
Guarira-mã canela,
Um bentivi-iriqui,
Macunaima-jê
Do peito araçari
Eu vou subir o rio Pindaré
Um guajajara é um cajari
Um gavião tupi,
Um carcará Xingu,
Um vento curumim,
Um mundo urubu.*

Há muitos e muitos anos atrás antes da chegada dos europeus a estas

⁸ Ana Jansen viveu na cidade de São Luís, no século XIX. Foi uma senhora muito rica e dona de escravos que possuía uma fama de ser muito tirana. Quando ela faleceu, diz a lenda, que, nas noites de sexta-feira, sai em sua carruagem pelas ruas da cidade assombrando os passantes.

⁹ A Lenda da Serpente versa, por sua vez, sobre uma serpente que habita os subterrâneos da cidade de São Luís e que a cada ano ela cresce um pouco mais, sendo que, no momento, em que a cauda se encontrar com a cabeça, a cidade afundará.

terras de Upaon-Açu, existia na Praia do Olho D'Água uma aldeia indígena, cujo chefe era Itaporama. Itaporama, tinha uma bela filha que se apaixonou ardentemente por um jovem índio da tribo, que gostava de banhar-se nas águas bravas do mar. Um certo dia, tomando banho nas águas do mar, foi visto pela Mãe D'Água, que se apaixonou perdidamente pela beleza do jovem guerreiro, que o encanta e feitiça levando-o para seu palácio encantado nas profundezas do fundo do mar. A filha de Itaporama, fica desolada e alucinada de dor. A cunhatã, então, passa a andar dias e dias pela praia deserta em busca do seu amor. A Filha de Itaporama, sem comer, passa dias e noites na beira da praia sem comer e a chorar até que a morte compadecida com sua aflição a enterrou no meio das areias da praia. Um belo dia, no local onde a índia havia sido enterrada, brotaram dois olhos d'água que viraram duas nascentes que correm sem parar em direção ao mar. São as lágrimas da cunhatã que morreu de amor com os olhos rasos d'água (AVEREQUETE, 2012, p.15).

A letra da música faz uma referência a termos próprios da cultura indígena: Guarira-mã, Macunaima-jê, etc. Ocorrendo, logicamente um plurilinguismo externo atrelado a linguagem coloquial do português com a língua indígena.

Entre as línguas de origem indígenas, destaca-se o tupi, língua falada pelos povos (tupinambás, caetés, tupi-guaranis, etc) que habitavam no século XVI, a costa litorânea do Brasil, sendo, pois, apreendidas pelos colonizadores portugueses durante o período de colonização. Esta se tornou o primeiro idioma difundido no Brasil, usada por todos que aqui residiam durante os séculos XVI e XVII,¹⁰ salientando que o Português era escrito nos documentos oficiais e na comunicação com a Coroa Portuguesa. Posteriormente, somente no final do século XVII, através da proibição do Marquês de Pombal foi que o tupi foi definitivamente substituído pelo português. Desta, originam-se várias palavras que falamos até na atualidade e foram incorporadas em definitivo ao nosso idioma padrão, como exemplo temos: jacaré, paca, capim, pindaíba, jururu, cutucar, toro, socar, etc.

Destaca-se na letra da música a importância de um dos principais rios que formam a bacia hidrográfica do Maranhão: o rio Pindaré.

O Rio Pindaré é um dos mais importantes rios do Estado do Maranhão. É um rio genuinamente maranhense, nasce na serra do Gurupi e deságua no rio Mearim próximo da foz do mesmo na baía de São Marcos. Nasce nas elevações que formam o divisor entre as bacias hidrográficas dos rios Mearim e Tocantins, nas proximidades da cidade de Amarante (Maranhão). Seu percurso total é de aproximadamente 750 km, sendo navegável no trecho compreendido entre a foz no km 41 do rio Mearim até a foz do Rio Buriticupu no km 456. Nas décadas de 60 e 70, por falta de estradas entre a capital e a região central do Maranhão, serviu de importante corredor de transportes de pessoas, de mercadorias, produtos agrícolas e diversos gêneros para o abastecimento de vários municípios da região do Pindaré, o

¹⁰ Também chamada *língua geral*.

qual alavancou o desenvolvimento acelerado de toda a região na época. (VALE DO PINDARÉ, 2011, p.1)

5.2 Investimento cenográfico

Maingueneau (1997, p.41) explicita sobre a importância de se compreender as coordenadas espaço-temporais constituintes de um ato de enunciação, definidos a partir da “dêixis” (eu, tu, aqui e agora).

O que chamamos de dêixis discursiva possui a mesma função, mas manifesta-se em um nível diferente: o do universo de sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação. Em geral, as três instâncias das dêixis discursivas não correspondem a um número idêntico de designação nos textos, mas cada uma recobre uma família de expressões em relação de substituição. Distinguir-se-á nesta dêixis o locutor e o destinatário discursivos, a cronografia e a topografia. No discurso escolar da III República, por exemplo, trata-se de um universo onde o mesmo termo satura os três lugares: a República é, a um só tempo o locutor discursivo (é ela que se dirige às crianças), a topografia (o território da pátria) e a cronografia (a República é a última fase da história da França, de onde este discurso é enunciado).

O posicionamento musical conhecido e intitulado sob a sigla MPM teve como inspiração os ritmos, a riqueza melódica e traço poético das manifestações populares do Estado e se caracterizou por traduzir essa legitimação de identidade cultural regional. A cenografia do discurso da Música Maranhense ressalta o cantor como o enunciador discursivo, a topografia é o Maranhão, mais precisamente a cidade de São Luís e a cronografia os anos setenta.

Como exemplo, tem-se o disco *Bandeira de Aço* com seu repertório focando as cenografias construídas que retratam, em sua maioria, cenas validadas da cultura e folguedo popular, tendo como referência-mor o universo discursivo do *bumba-meu-boi*.

Bandeira de Aço mostra, em sua capa, a cara de um boi usado na brincadeira com sua característica estrela na testa, as fitas no chifre e o olhar languido, quase dorminhoco. Das nove canções, duas tem “boi” no título (*Boi da Lua* e *Boi de Catirina*) e outra é batizada com o nome de uma das protagonistas do auto do boi: “*Catirina*”. [...] Mais da metade do disco fala do *bumba meu boi* em vários aspectos, seja a descrição do auto, a adesão religiosa da festa, a angústia de Pai Francisco em cortar a língua do boi... (AZEVEDO, 2014, p.221).

A cena englobante evidenciada nas toadas deste disco corresponde ao cenário étnico-cultural e religioso do povo maranhense, predominando na maioria das músicas a representação do auto do bumba-meu-boi e a devoção desta festa aos santos católicos.

O auto do boi compreende a representação, de forma mítica, da morte e posterior ressurreição do boi, que outrora fora alvo do desejo de grávida de Catirina e morto pelo Pai Francisco. Apesar de algumas variações, seu enredo possui como personagens fixos, a saber, o amo do boi, o pajé, Pai Francisco e Catirina.

O bumba-meu-boi maranhense é dividido em sotaques (estilos da brincadeira) e cada um destes tendo suas particularidades e posicionamentos, isto é: *Matraca*, cuja influência é indígena e é simbolizada pelas matracas (pedaços de madeira que, ao se tocar uma com a outra, produz um som bem característico); *Zabumba*, de origem africana, considerado o sotaque mais antigo, usa-se neste tambor de pele dupla e seu som é bem grave e o de *Orquestra*, com influência mais européia. Em muitos aspectos, durante o auto, são mantidos a Guarnicê, o ciclo da festa, o folguedo e a devoção à religiosidade, mais especificamente, aos santos católicos.

Ainda com referência ao auto do bumba-meu-boi, destaca-se os traços marcantes da dança e do canto, que representam a interligação entre o homem e o boi. A presença dessas duas manifestações remete à origem do gênero dramático, mais especificamente, aos banquetes em homenagem ao deus Dionísio, cujos rituais eram baseados por estas duas formas artísticas.

Nesse contexto, a cenografia do auto ocorre em uma fazenda fictícia, localizada no Maranhão, cujos personagens são um vaqueiro, o Pai Francisco, oriundo das denominações de Negro Chico, uma cabocla e um homem branco, personagens estes que são o ápice do enredo, cheio de mistérios e valores.

Percebeu-se, pois, pelas pesquisas efetivadas com relação ao auto do bumba-meu-boi, que este não possui um autor específico, sendo, pois, perpetuado, através do imaginário coletivo. A história do bumba-meu-boi é contada e recontada de geração a geração, porém, não perdendo a sua essência, mediante assevera Machado (1994, p. 13 apud PASSOS, 2006, p. 591):

O Bumba-meu-boi, como espécie dramática (auto) proveniente dos mistérios e moralidades, apresenta inúmeras versões, embora o fulcro seja o roubo do animal, cuja língua é objeto do desejo de grávida de Mãe Catirina. Como a história do auto não tem autor, as inúmeras versões decorrem do imaginário coletivo, que ignora limites, sendo a história do Bumba-meu-boi contada, recontada e reescrita infinitas vezes, passando de uma geração para outra com o mesmo brilhantismo, como muitas outras narrativas, cujas origens estão na oralidade. Um dos aspectos mais importantes da narrativa literária, em seu aprendizado com a tradição oral, foi a possibilidade de a história se modificar cada vez em que é contada. O ato de fala nunca se repete, por isso, é muito difícil contar a mesma história do mesmo modo. [...] Assim sendo, uma mesma história pode gerar muitas narrativas.

As pluralidades do enredo do auto possuem como referência os acontecimentos histórico-sociais, o que possibilita a essa manifestação, constituir-se em uma constante novidade a cada passar dos tempos, sempre firmando um elo entre o passado e o futuro, através da representatividade de elementos do teatro épico.

Assim, nesse panorama Borba Filho (1992, p. 6-7 apud PASSOS, 2006, p. 591), ratifica que:

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

No que tange à variedade de versões, tem-se como personagem principal a alternância entre o boi e o vaqueiro. Quando este é o boi, ocorre pelo fato do mesmo ter sido objeto de roubo para a satisfação do desejo da mulher de Pai Francisco: a negra Catirina; já o protagonismo de Pai Francisco leva em consideração a sua honestidade, que é colocada à prova pelo dono da fazenda e seus amigos.

Dessa forma, em quaisquer que sejam as versões, incorporam-se elementos do inconsciente coletivo, uma vez que Pai Francisco, ao furtar e matar o boi, visando o atendimento do desejo de sua esposa, tem a garantia de que o filho não nascerá com as características do animal.

Antigamente, esse folguedo sofreu discriminação durante muitos anos, sendo impedido até de se apresentar no centro da capital maranhense, contudo, atualmente, essa manifestação ganhou *status quo* de símbolo da identidade do nosso povo.

Ratifica-se esse argumento com trecho abaixo da canção Toada do I Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão (1971):

Deixo o Sonho Antigo/ Te alevanta boi, bailando/ Deixo o exílio antigo

Por muito tempo, a música folclórica, miscigenada com raízes africanas, escrava ou indígena, era considerada pela elite com uma manifestação à margem da sociedade, tendo, pois caráter de cultura inferior e vulgar. Um dos aspectos mais marcantes do Discurso de valorização do bumba- meu- boi, parte da menção de que este folguedo ficou impedido de se apresentar nos bairros mais elitizados da capital, como forma de mantê-lo segregado e renegado às festas das camadas mais pobres financeiramente. Isto foi progressivamente erradicado, a partir da ascensão ao poder do grupo liderado pelo ex-presidente José Sarney, que começou a permitir a apresentação desse folguedo nos salões do palácio do governo. Como bem explicita Oliveira (2003 apud AZEVEDO, 2014, p.208):

É no governo de José Sarney (1966/70) que começa a prática de apresentar grupos de bumba -meu- boi no palácio do governo, como um produto exótico para turistas e visitantes oficiais. O pagamento era sempre em garrafas de cachaça. Nas apresentações em locais públicos e privados, a moeda da época era, além da cachaça, o transporte de brincantes, em caminhões. Hoje em dia esse transporte é feito em ônibus e o cachê é garantido em dinheiro, dentro de um orçamento determinado para o apoio aos grupos durante o festejo junino.

Com essa conduta da aceitação oficial e inclusão das manifestações populares na agenda oficial do Estado e, conseqüentemente, na distribuição de um orçamento específico para essas na Secretaria de Cultura, é que ocorreu a folclorização da brincadeira, isto é, a permuta da ideologia de festa de meliantes para a denominação de “autêntica” música do povo local.

Segundo o sociólogo Peter Fry, que analisou o samba e o candomblé, em seu processo de transformação de cultura local para cultura nacional, em seu livro “Pra inglês ver”, quando se convertem símbolos de fronteiras étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o

que era originalmente perigoso em algo “limpo”, seguro e domesticado. O processo de aceitação do bumba meu boi e conseguinte transformação da brincadeira em símbolo estadual altera a própria forma de fazer as brincadeiras e valoriza seus aspectos mais europeizados como o chamado sotaque de orquestra, que é a vertente do bumba meu boi com a qual grande parte da MPM dialogará (AZEVEDO, 2014, p.209).

Atualmente, pode-se contratar que os grupos tradicionais de bumba- meu-boi adaptaram seu repertório, vestimentas, apresentação e outros aspectos à sua nova posição social no mercado, em que predomina maior riqueza nos adereços, escolha de índias vistosas e canções mais “domesticadas” com letras que agradam a elite dominante e não mais provocativas ou políticas

O boi é aquilo que as elites detentoras dos meios de legitimação da identidade local querem mostrar e projetar sobre o Maranhão, desde que devidamente domado e castrado de seus anteriores surtos de turba e barbárie. Não é mais um gado extensivo dos anos de 1970, é um gado intensivo, racionalizado e devidamente vacinado contra qualquer enfermidade ao comensal (AZEVEDO, 2014, p.213).

As canções da década de 70, principalmente as toadas apresentam um texto predominantemente religioso, pois representa uma cultura enraizada de tradições católicas, visto que, desde os tempos da colonização brasileira, convencionou-se assistir as missas aos domingos, bem como a realização de festas religiosas no decorrer do ano. Essa tradição contribuiu para que houvesse uma manifestação peculiar, um catolicismo com predomínio de outras entidades indígenas e africanas, pois os escravos continuavam a cultuar seus deuses, mesmo de forma sigilosa, durante as cerimônias religiosas que eram obrigadas a participar.

O Catolicismo representa a concepção religiosa mais presente na brincadeira, em virtude da sólida relação encontrada entre os brincantes do folguedo com os santos católicos festejados no período junino. A comunhão entre homem e os santos referenciados é renovado todos os anos, a partir da realização do ritual do batismo e consagração do boi para as divindades católicas.

O rito do batismo do boi possui a mesmas particularidades dos batizados católicos: há a presença de um padre que realiza a cerimônia, juntamente com os padrinhos. A representação de São João é colocada no lugar mais elevado, em um altar, a fim de que este conceba suas bênçãos a todos os presentes, com destaque para o boi. O boi é posto à frente do altar coberto por um tecido branco sobre dois cavaletes de madeira decorado com flores e folhas.

Dessa forma, Carvalho (1995, p.110) afirma que a “[...] realização do batizado é carregada de um forte sentido de obrigação, levada com muita convicção por todos os membros da comunidade do bumba-boi, por isso o ritual é revestido de um forte espírito de religiosidade”.

Essa religião católica bastante festiva foi sendo perpetuada por gerações no Brasil e, logicamente, aqui no Estado do Maranhão não tem sido diferente. Desta forma, o bumba-meu-boi está intrinsecamente relacionado à celebração dessa fé, portanto, à menção a São João e a São Pedro e outros santos, legitimam esse discurso, conforme verificamos nos versos de diversas canções, tais como Boi da Lua.

Constatamos na primeira estrofe da canção Boi da Lua de autoria de Cesar Teixeira, o cumprimento da promessa do boi para São João:

BOI DA LUA- Álbum Bandeira de Aço
(Cesar Teixeira)

*Meu São João...
São João, meu São João
Eu vim pagar a promessa
De trazer esse boizinho
Para alegrar sua festa
Olhos de papel de seda
Com uma estrela na testa (Bis).*

*Chora, chora
Chora boi da lua
Vem pedir uma esmola
Pr'aquela boneca de anil*

*Mamãe eu vi boi da lua
Dançar no planeta do Brasil.
Mamãe eu vi boi da lua
Dançar no planeta do Brasil.*

Mencionarmos que o boi baila para alegrar e manifestar sua devoção ao São João, em virtude de uma promessa que seu dono fez à entidade e pelo qual foi agraciado. À perpetuação dessa manifestação folclórica atrelada ao culto religioso é reforçado de geração a geração. Os mais antigos têm um compromisso de passar para os mais novos uma relação de fidelidade aos santos.

Os santos, em especial São João, assumem o papel de um ser próximo ao cotidiano dos brincantes e assim, conhecedor de seus problemas e anseios.

Destacamos a questão da própria aceitação do sujeito, enquanto indivíduo atuante que influencia e é influenciado pela tradição folclórica do bumba-

meu- boi. A cenografia aqui retratada é da própria festa do bumba- meu- boi e do continuísmo de ciclo de vida, o qual morre ano a ano, para se recriar assimilando novos recursos da modernidade ao mesmo tempo em que se preserva o seu enredo tradicional. O boi se vê submisso e emotivo, chegando até a “implorar uma esmola” metaforicamente exprimindo e solicitando a atenção devida que merecia.

A caracterização do novilho também é destacada, tendo em vista a utilização de sedas, lantejoulas, fitilhos e demais adereços para confeccioná-lo.

A tristeza do boizinho reflete da época em que este folguedo era renegado a uma cultura inferior e ficava à margem da sociedade elitista. A parte final da música exalta o desejo de vislumbrar um futuro em que essa festa será reverenciada em todo Brasil, tendo sua riqueza cultural valorizada e respeitada em nível nacional.

Na canção **Engenho de Flores**, de Josias Sobrinho, por sua vez, discorre de forma poética a cenografia da exploração e submissão de um povo, implicitamente o negro, face ao europeu e a questão do trabalho nos engenhos de cana.

ENGENHO DE FLORES-Álbum *Engenho de Flores*
(Josias Sobrinho)

*Ê alumiou
toda terra e mar.
eu vi
fortaleza abalar
agora que eu quero ver
se couro de gente e p'ra queimar.
vou pedir p'ra São João
Cosme e Damião
P'ra nos ajudar.
Era o apito do engenho de flores
Chamado p'ra trabalhar.*

A dêixis Agora, nitidamente, expressa um tempo presente, de uma realidade que renega o passado e questiona o trabalho árduo imposto aos menos favorecidos. O sujeito da canção questiona sua situação de escravo e almeja um dia em que não ocorrerá mais desigualdade e martírio. A menção ao abalo da Fortaleza¹¹ está relacionada à típica construção militar do período da colonização.

¹¹ No Brasil, os portugueses ergueram mais de 350 fortificações em dois séculos e meio. Estas fortalezas também eram chamadas de fortes, fortins, redutos, redentes, presídios, trincheiras, portões, feitorias, baterias, vigias ou hornaveques. A maior concentração de fortalezas no Brasil ocorreu em Belém, Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Santos. Em Belém, por exemplo, havia o Forte

Os flagelos impostos aos escravos são salientados nos versos (5 e 6 Agora que eu quero ver /Se couro de gente é pra queimar.)

A escravidão no Brasil teve início em 1532 e foi findada em 1888, totalizando quase três décadas de diáspora dos nativos africanos a fim de servir de mão escrava para a elite branca portuguesa. O tráfico negreiro ocorreu basicamente nos portos dos Estados do Rio de Janeiro, de Salvador, do Recife e de São Luís do Maranhão. Esses locais eram os principais centros de comercialização dos negros para as demais regiões do país.

A violência foi um traço marcante desse momento histórico que refletiu dramaticamente a dominação dos senhores sobre seus cativos no interior de suas propriedades. Açoites, palmatórias, correntes e marcação na pele por meio de ferro em brasa na pele do escravo eram torturas corriqueiras.

Lara (1988) relata uma das práticas sádicas desse período, tal como a amarração ao tronco, cujo objetivo era tornar o escravo imobilizado, em uma posição desconfortável e incapaz de se defender de ataques de insetos, do sol escaldante, etc.

O reconhecimento social da prática dos castigos de escravos, no entanto, esbarrava na questão da justiça e da moderação, pois somente aplicado nessas condições corresponderia ao que dele se esperava: a disciplina e a educação. A punição injusta e excessiva provocava, por seu turno, descontentamento e revolta. Punir o escravo que houvesse cometido uma falta, não só era um direito, mas uma obrigação do senhor. Isso era reconhecido pelos próprios escravos, mas não quer dizer que os castigos eram aceitos, ou seja, por intermédio dos castigos, caberia a tarefa de educar seus cativos para o trabalho e para a sociedade (LARA, 1988, p.60-61).

Novamente, sobressai a questão da devoção aos santos católicos e solicitações de graças. A espiritualidade é vangloriada, a partir da exposição da devoção a São João, São Cosme e Damião (como já discorrido) pedindo que eles deem forças para suportar aquela vida de sofrimento e restrições.

Exaltamos na canção, a exploração do negro pelo senhor de engenho através da simbologia do trabalho na época dos grandes engenhos de açúcar,

do Presépio. Esta foi a primeira fortaleza a ser construída na Amazônia (1616), pois havia muita cobiça estrangeira na região. Uma boa parte destas construções transformou-se em monumentos históricos e a maioria está sob administração do Exército Brasileiro. Uma das fortificações mais antigas é o Forte dos Reis Magos, que foi construído em Natal no ano de 1598. Hoje em dia, é um sítio histórico mantido pelas Forças Armadas e pela prefeitura de Natal, sendo uma das principais atrações turísticas da cidade. Já em Pernambuco, há o Forte do Brum, que abriga um museu histórico (ARAUJO, 2015, p.1).

durante o século XIX. A letra e o título da música enfocam o engenho de cana-de-açúcar localizada na comunidade Flores, no Vale do Pindaré.

Os engenhos eram locais destinados à produção açucareira e foram, em sua maioria, estabelecidos na região nordeste do país, apesar de que o primeiro construído foi em 1533, em São Vicente, atual Estado de São Paulo.

Em virtude do clima, as plantações de cana desenvolveram-se melhor nas cidades nordestinas, com destaque para Pernambuco e Bahia.

O transporte da produção ficou a cargo dos holandeses, os quais conseguiram o monopólio de venda deste produto na Europa. Não demorou muito tempo, para que o açúcar brasileiro tivesse grande projeção no mercado europeu e, conseqüentemente, Portugal. Visando maior lucro, expandiu o número de engenhos no território brasileiro.

Quando nos referimos à cultura da cana-de-açúcar no Maranhão, pode-se afirmar que “[...] o Estado Colonial do Maranhão, os primeiros engenhos surgiram no município de Itapecuru, em 1622, multiplicando-se logo depois pelos municípios de Mearim, Guimarães e Pindaré” (LIMA, 1998, p, 20).

Uma especificidade encontrada na letra de Engenhos de Flores é que alguns intérpretes mais recentes, tais como Diana Pequeno, a cantam com uma variação nos versos permitindo, assim, uma nova leitura da canção. Nota-se nitidamente que, nesta versão, ocorre uma inversão da letra original e, conseqüentemente, um novo posicionamento do sujeito, que se torna complacente com a situação de explorado.

Eu vi Fortaleza falar (ao invés de abalar) / Quero o apito do engenho de flores. (ao invés de era).

A cenografia proporcionada pela canção **Boi meu, menino** de Chico Maranhão-álbum Lances de Agora também explora o universo discursivo da brincadeira do boi, bem como reforça o pensamento acerca da exclusão que os brincantes sofriam há pouco tempo atrás.

BOI MEU, MENINO- Álbum Lances de Agora
(Chico Maranhão)

*Um dia assim seremos menos ilusão.
Um dia assim de outra maneira alazã,
Além dos muros descaídos dessa história
Outro encontros nós temos amanhã.*

*Negras manais que eu tenho de querer
Teus olhos quentes junto a mim a incendiar,
Estas idéias que nos unem à mesma mesa,
Todos os dias que se pode conversar.*

*Falar, falar, falar
Sim anunciar,
Vai neste mar, mas até quando,
Essa noite vai durar?
Durar, durar, durar
Sim durou, é madrugada,
E já urrou, de manhãzinha,
Boi por dentro da Maioba
Radiante é raça nova,
Deixa essa barra dançar
Dançar, dançar, dançar
Dança boi meu, menino
Dança garrote divino,
Enquanto a morte ceder
Mostra todos os caminhos,
Teus chavelhos, teus olhinhos,
P'resta nação aprender
Dançar, dançar, dançar...
Até morrer.*

Desde sua origem, esta brincadeira se caracterizou como um instrumento de difusão de Discursos, mesmo que, inicialmente, renegado e depreciado. Os brincantes, em sua maioria, eram formados por negros e pardos e dessa forma, retratados pelos jornais da época, como baderneiros e uma constante ameaça à paz pública.

A menção de deixar de ser uma ilusão para ser alazã simboliza esse desejo, bem como ir além dos muros decaídos dessa história, o qual incute toda a problemática que foi aceitação dessa brincadeira pela elite abastada.

Na atualidade, apesar de maior divulgação e referência do boi como um dos principais símbolos da nossa cultura, é raro perceber-se a presença de indivíduos de classes sociais mais elevadas participando da brincadeira efetivamente, visto que, estes se resumem a meros expectadores do auto.

A utilização do artigo indefinido um, incute um posicionamento ao mesmo tempo incerto e esperançoso da realidade pretendida.

A partir dos versos (Falar, falar, falar...Sim anunciar) constata-se uma nova postura do sujeito, assumindo-se mais confiante e destemido ao propor anunciar sua chegada ao terreiro de forma ativa e radiante.

O cenário aqui, precisamente contempla o boi da Maioba, um dos principais batalhões do Estado. O boi da Maioba tem como sotaque específico: o sotaque de matraca. E é justamente esse sotaque que solidifica o posicionamento no qual este está inserido.

Esta manifestação possui peculiaridades que o destacam na cenografia dos folguedos maranhenses, tais como o ritmo, a dança, instrumentos, etc.

Este boi tem seu terreiro localizado na própria Maioba, onde são feitas as cerimônias de batismo e morte do animal.

Inicialmente, a festividade acontecia de forma espontânea pelos brincantes dentro da comunidade, com o passar dos anos, o boi da Maioba passou a realizar seus ensaios em outras localidades, proporcionando assim, que este fosse conhecido por toda a cidade. A partir daí o termo maiobeiro incorporou uma nova dimensão, não sendo apenas utilizado para designar quem é oriundo da Maioba, mas também qualquer brincante que acompanha o boi.

Esta brincadeira tem como um dos instrumentos de percussão mais representativo, o pandeirão. Antigamente, ele era confeccionado de madeira de jenipapo e couro de cabra e sua afinação era à base da fogueira, a fim de que o calor esticasse o couro e, desta forma, pudesse ficar mais alto e bonito.

Atualmente, há pandeirões industrializados de alumínio e peles sintéticas de nylon. O uso deste é mais corriqueiro, em virtude de que não se precisa afiná-lo à beira da fogueira. Assim, a apresentação não ocorre com atrasos, pois se inicia com os pandeirões de nylon, enquanto que os artesanais vão sendo afinados na fogueira para depois se juntarem ao grupo.

A grande demanda de apresentações fez com que o auto do boi raramente seja apresentado nos arraiais. Outrora, ele era encenado religiosamente em todas as oportunidades. Hoje, sua apresentação é realizada apenas na cerimônia de morte ou quando é solicitada por algum contratante do boi.

Com o aumento dos brincantes, teve-se a necessidade do uso de microfones e carro de som. Antigamente, o cantador não necessitava desses aparatos, pois era um grupo reduzido, formado apenas por pessoas da comunidade e apresentado para eles.

A fim de ter sua brincadeira legalizada, o Boi da Maioba precisou cadastrar-se no órgão competente, visto que é imprescindível para todos os grupos de bumba-meu-boi terem suas danças regulamentadas no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, para que tenham direito a receber verba para manutenção deste folguedo e garantir-lhe a apresentação nos arraiais oficiais.

Podemos perceber que as mudanças ocorridas durante os anos, têm demonstrado o caráter processual do folguedo, assim como a hibridização e a construção de novas identidades para esta brincadeira. Essa transformação não se deu de forma fortuita, mas justamente ao contrário, pois representam as constantes reconstruções que a cultura sofre no decorrer dos tempos, ao se modificar para acompanhar a evolução histórica e social de uma coletividade.

Continuando com à análise, a parte final da canção estabelece a concretização do auto e o ritual de morte do novilho, em toda sua dramaticidade e tradicionalismo.

Além da menção ao do auto do bumba-meu-boi, presente na maioria das canções compostas nos anos 70, destacamos, ainda, um outro elemento que se faz muito significativo nas letras das composições, o ufanismo a cidade de São Luís, com sua rica arquitetura de toques portugueses, sua costa litorânea de rara beleza e seu povo alegre e festivo.

Joan Botelho (2007, p.6) resume a história da fundação de São Luís como lemos a seguir:

A historia de São Luis é uma das mais especificas do conjunto das cidades brasileiras. Fundada pelos franceses e ocupadas pelos holandeses, foi colonizada por luso-espanhois. Sua colonização tardia surge em, confronto com os conquistadores europeus, daí o carater estratégico-militar, legitimando através da construção de inúmeros fortes, verdadeiros marcos da colonização no seculo XVII. Um aspecto bastante especifico da nossa história no início da colonização, foi a vinda de colonos açorianos que se fixaram na cidade trazendo costumes e tradições que se misturam à cultura de indios e negros. A riqueza cultural de São Luis, reconhecida mundialmente, fez com que no ano de 1997 a UNESCO concedesse à cidade o titulo de Patrimônio Cultural da Humanidade. Esta instituição reconheceu a beleza e importancia de um dos maiores conjuntos arquitetonicos de origem europeia no mundo. São três mil e quinhentas construções ocupando uma area de 250 hectares. Este acervo arquitetônico já havia sido tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1995. O conjunto arquitetônico se espalha pela cidade, embora se concentre principalmente na area da Praia Grande onde se sobressai o Projeto Reviver, responsavel pela recuperação do centro de São Luis.

Uma música que remete à cidade de São Luís é a canção *Pela Felicidade*, de Josias Sobrinho, do álbum *Engenho de Flores* que discorre de forma poética as principais ruas de nossa capital. Aqui, ocorre o uso do discurso geográfico para validar a cena de um passeio pelas principais ruas da capital maranhense.

PELA FELICIDADE- *Álbum Engenho de Flores*
(Josias Sobrinho)

*Procurei pela cidade
Não achei o meu amor
Fui na rua do passeio
E ali ela não passou
Procurei na Deodoro
No Canto da Viração
Ela não estava lá
Abandonou a cidade
Na maior solidão
Fui na rua do Sol
E já escuro
Fui na rua da Paz
E foi um desespero*

O compositor faz um verdadeiro passeio turístico pelos famosos lugares que tanto celebram a beleza da cidade maranhense. De forma a demarcar de forma precisa sua enunciação, este usa a dêixis ali como forma de validar um cenário de visitação à cidade de São Luís. Esse roteiro que percorre desde a Praça Deodoro, passando pelo centro até a Praia Grande chegando à Praia da Ponta D'areia.

Nesse contexto, e fazendo-se menção à Praça Deodoro, é interessante dissertar sobre a origem do nome dessa praça, que é uma homenagem ao Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, Proclamador da República do Brasil. No local existia o 5º Batalhão de Infantaria, hoje localizada a Biblioteca Pública Benedito Leite.

A Praça Deodoro é considerada uma das principais praças de São Luís. Esta se caracteriza por ter um grande fluxo de automóveis, ônibus e pedestres. Localiza-se no centro da cidade, como já caracterizado, antigamente era chamada de Largo do Quartel, por causa da existência do Quartel onde hoje é a Biblioteca Pública Benedito Leite. Posteriormente, foi nominada de Praça da Independência, de acordo com a lei municipal de 15 de Agosto de 1868.

É um costumeiro local das principais manifestações públicas sociais e políticas da capital. Na Praça Deodoro contemplam-se os bustos de Gomes de Sousa, Artur Azevedo, Raimundo Correia, Nascimento de Moraes, Coelho Neto,

Humberto de Campos, e o mais recente o de Henriques Leal, retirado do largo de São João.

A Rua da Paz e a Rua do Sol também são dois lugares de grande relevância para compor a riqueza histórica da cidade de São Luís. Ambas “guardam” surpresas históricas admiráveis e que expressam a magnitude das preciosidades nela existentes.

Dessa forma, constatamos, ao analisar esses trechos das músicas compostas nas décadas de 70, que essas cenografias apresentadas: o auto do bumba-meu-boi; o discurso religioso presente nas toadas; a exploração de um povo; o cenário da natureza litorânea e urbanística da cidade expressam claramente o Discurso com forte presença da memória coletiva, como forma de preservar toda a tradição e costumes de um povo, e, não obstante, fazer com que esse próprio povo tivesse orgulho das expressões artísticas únicas que compõe o seu universo e mantivesse um Discurso contra a exclusão sofrida.

5.3 Investimento ético (ethos)

O ethos¹² é um fator importante para análise do discurso, tendo em vista, que este representa a “voz” que o legitima. Na Grécia Antiga, a Retórica compreendia por *ethé* as propriedades que os oradores atribuíam à sua fala a fim de torna-la mais confiável aos seus ouvintes.

O filósofo Aristóteles diferenciava dessa forma *phrônesis* (aspecto de pessoa ponderada), *areté* (atitude de homem de fala franca), *eunoia* (proporcionar uma imagem agradável de si mesmo), etc.

Como exemplo, temos a figura de um político que se apropria do personagem “homem do povo” através de sua maneira de enunciar: incorpora um homem simples, altivo e corajoso, disposto a “brigar” pelos direitos de seus pares.

Se os elementos do ethos forem integrados à discursividade, esta última aparece sob a luz diferente: o discurso é, a partir daí, indissociável da forma pela qual “toma corpo”. [...] a figura discursiva confere corporalidade à figura do enunciador e, correlativamente, àquela do destinatário, ela lhes “dá corpo” textualmente; esta corporalidade possibilita aos sujeitos a incorporação de esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade; estes dois primeiros aspectos constituem uma condição da incorporação imaginária dos destinatários ao corpo, o grupo de

¹² Em termos pragmáticos, a imagem de si própria.

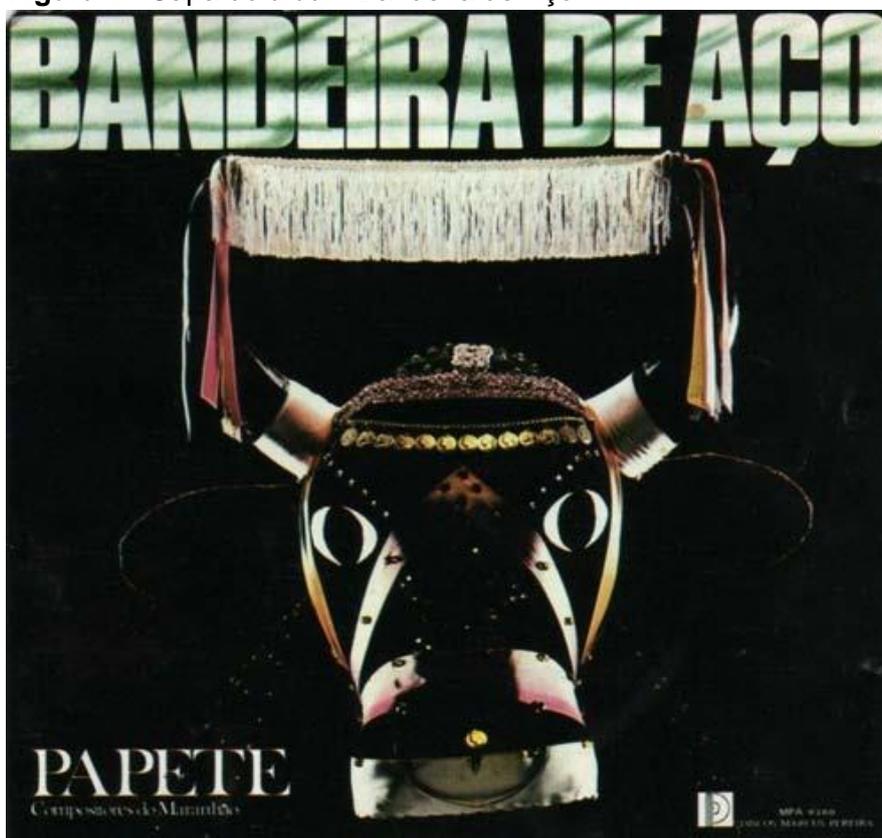
adeptos do discurso. Essa perspectiva desemboca diretamente sobre a questão da eficácia do discurso, do poder que tem em suscitar a crença. O co-enunciador interpelado não é apenas um indivíduo para quem se propõem ideias que corresponderiam aproximadamente a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao “dito” através de uma maneira de dizer que está enraizada em uma maneira de ser (MAINGUENEAU, 1997, p.48).

Por se tratar do gênero canção, o *ethos* pode ser identificado tanto na letra quanto na melodia. Assim, por exemplo, percebe-se no posicionamento da MPM a existência de um *ethos* que é, predominantemente, o de um indivíduo emotivo, apegado às crenças religiosas e aos valores regionais já consolidados.

Para Charaudeau e Maingueneau (2004) o *ethos* “designa a imagem que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre o seu alocutário”. Este sinaliza o caráter do enunciador, a imagem que o “eu sujeito” possui de si mesmo.

Também se pode identificar este *ethos* através da representatividade gráfica das capas dos álbuns analisados, nas quais se destacam elementos da cultura maranhense, conforme se configura abaixo:

Figura 1 - Capa do álbum *Bandeira de Aço*



Fonte: Arquivo pessoal

O boi, presente na capa, denota força, solidez e orgulho da cultura ora abordada. A sua ornamentação exprime traços do vestuário maranhense, muito bem expressos na riqueza dos detalhes através das lantejoulas, canutilhos e fitas.

Conforme consta das letras das músicas presentes no álbum, verifica-se que a utilização da figura do boi é altamente marcante e bem fundamentada, expressando todo o universo lúdico presente no auto do bumba-meu-boi.

A figura do boi, escolhida para a capa, deve-se ao fato de que ele constitui-se como o “carro-chefe” das manifestações folclóricas maranhenses, fato este que instiga ainda mais a potencialidade dessa já riquíssima cultura.

Do ponto de vista social, a capa é bastante emblemática¹³, à medida que, representa a ruptura com os antigos paradigmas de cultura inferior ou marginalizada, ao colocar o boi como símbolo-mor de todo um contexto cultural.

Como bem explicita, o próprio compositor do álbum, José Ribamar Viana mais conhecido como Papete durante uma entrevista realizada para enriquecer o presente trabalho.

ENTREVISTA: *Qual a relação da imagem de capa com o título do álbum *Bandeira de Aço*?*

PAPETE: *Por se tratar de um ícone de resistência cultural, algo como um baluarte de defesa da cultura maranhense. (PAPETE, 2015, informação verbal.)*

Outro ponto bem nítido, no que concerne à escolha da figura do boi para capa, está intrinsecamente relacionado ao fato de que *Bandeira de Aço* foi concebido como um LP basicamente de toadas de bumba-meu-boi. E, por fim, seu título foi escolhido por ter sido o nome de uma música de Cesar Teixeira que refletia essa resistência de cunho cultural e social. A relevância do disco é fundamental para o cenário artístico-cultural maranhense que, em 2013, foi alçado à categoria de Bem Imaterial do Maranhão.

O Plenário da Assembleia Legislativa do Maranhão aprovou, na manhã desta quarta-feira (14), o Projeto de Lei Nº 163/2013, de autoria do deputado Bira do Pindaré (PT), que torna Bem Cultural Imaterial do Maranhão as músicas do registro fonográfico intitulado “*Bandeira de Aço*”, gravado pelo cantor Papete. O projeto teve parecer favorável da Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania. O disco “*Bandeira de Aço*” (1978), obra-prima de Papete, é considerado pelo meio cultural como um dos maiores, se não o maior da história do Maranhão. Vários compositores

¹³ Um significante catafórico, como diria Roland Barthes.

maranhenses participaram do disco como: Josias Sobrinho, César Teixeira, Sergio Habibe e outros (O IMPARCIAL, 2013, p.1).

Ou seja: é perceptível, pois, quão relevante é a figura do boi, à medida que, como afirma Papete em entrevista acima, ele configura-se como um ícone cultural, ápice da cultura maranhense.

Figura 2 - Capa do álbum Engenho de Flores



Fonte: Arquivo pessoal

A capa do álbum de Josias Sobrinho utiliza-se de grafismos abstratos, em espirais multicoloridas, que remetem ao universo dinâmico das tradições do Estado e ao movimentar de uma roda de engenho. Conforme consta do próprio título do álbum, a figura lembra a simplicidade, a leveza e as diversas cores presentes nas flores, além de demonstrar os movimentos rítmicos e variados, também presentes nas manifestações. O ethos aqui simboliza a pureza, a ingenuidade e a emotividade.

O próprio compositor ratifica na entrevista, inserida no apêndice do presente estudo, que a capa, da autoria do artista plástico Claudio Vasconcelos, fez menção a uma roda de um engenho composta por motivos florais que no momento

que fosse girar na vitrola daria uma mescla nas cores, transformando-a em só elemento: um engenho de flores.

O título do disco é também o mesmo da canção que abre o álbum. Essa canção retrata um passado de uma comunidade situada no Vale do Pindaré conhecida como Flores, pois lá havia um engenho de cana de açúcar que foi desativado, como já citado anteriormente no trabalho.

No que tange à musicalidade exposta nas canções de Sobrinho, percebe-se que ele utiliza de uma inocência e de uma ingenuidade que expõem um ar de subjetividade, de emotividade que personificam o compositor.

Assim sendo, para que seja melhor entendida essa questão da inocência nas canções de Sobrinho, presente em sua expressão artística, será feita uma referência aos estudos de Albuquerque (2013, p. 86), quando ela afirma que:

Para compreender a poética da ingenuidade, partimos inicialmente do estudo da obra *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller. O artista ingênuo, segundo Schiller, é aquele que conquista a liberdade em suas obras, ao adquirir a genialidade de uma expressão artística espontânea como a própria natureza, solucionando com naturalidade os complexos problemas da sua arte. O poeta ingênuo cria uma obra de tal forma simples que já não é possível ao leitor comum perceber a habilidade técnica usada para construí-la. O Romantismo ressalta ainda que o autor ingênuo vive um antagonismo em relação à cultura, mostrando-se avesso à moral e à estética instituídas e em desarmonia com a ordem imposta pelo homem. Mas o Modernismo traz uma reinterpretação, à luz da vida urbana e dos avanços tecnológicos, desta ingenuidade supostamente “natural”, almejada pelos poetas do século XVIII. Já no século XIX, Charles Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, comenta sobre a impossibilidade romântica de se atingir a inocência. Os artistas modernos podem aspirar à ingenuidade na forma, mas não podem prescindir de evocar a longa tradição que os antecede e que lhes faculta apenas o acesso a uma ‘infância redescoberta’:

A relação, pois, da ingenuidade e da música é serena e respeitosa. Suas composições também representam uma interligação com a *estética da ingenuidade*, em que são feitas diversas referências culturais ao Maranhão.

Figura 3 - Capa do Álbum Lances de Agora



Fonte: Arquivo pessoal

Lances de agora, álbum de Chico Maranhão, tem em sua capa a expressividade do próprio compositor, o seu pensamento longínquo, quem sabe até focando a emotividade presente nas letras das músicas. O sentimentalismo presente na figura do compositor denota a emoção que o mesmo adquire quando assume o papel de exprimir a subjetividade presente nas letras das canções. Um aspecto interessante a ser referido é a questão deste álbum ser bastante ritmado e incorporar elementos musicais de outros estados, como exemplo o frevo pernambucano. Chico Maranhão “bebeu”, em especial, da fonte do samba maranhense para compor a maioria das canções presentes no LP.

Contextualizando o seu álbum, tem-se que:

É surpreendente o nível de inércia no surgimento de valores novos no campo da música popular brasileira, novos no sentido íntegro da palavra. Em 1967, Maranhão fez o Teatro Record dançar seu frevo 'Gabriela', no Festival da Música Popular. Depois de uma curta carreira como arquiteto - Maranhão é da turma que Chico Buarque abandonou e juntos começaram a compor - voltou para sua terra. Lá envolveu-se com as manifestações populares mais legítimas, lá lidera e alimenta um movimento cultural que, consideradas as limitações do Estado pobre do Maranhão, é incrível e heróico. O seu primeiro disco foi 'Lances de Agora', o mais surpreendente e belo disco jamais ouvido pelos que a ele tiveram acesso, nesta selva do mercado brasileiro onde, em 95% das lojas, encontram-se apenas 100 títulos de 20.000 possíveis. Esses 100 discos privilegiados todo mundo sabe quais são. Este 'Fonte Nova' é um passo além de 'Lances de Agora'. Quem duvidar, que ouça os dois. Mas os seus discos são de um nível poético e musical que, no meu entender, não encontra paralelo na música brasileira (MÚSICA AMIGA, 2007, p. 01).

São inegáveis, então, a riqueza bem como a diversidade musical (incluindo o samba) que esse álbum apresenta, em que a sonoridade poética faz-se presente em todas as faixas.

Assim, no investimento ético, o enunciador assume, no discurso, determinados papéis, assim como estabelece as condições do co-enunciador, da topografia e da cronografia, caracteriza-se a língua como um sistema que permite que os enunciadores se incorporem na enunciação, através do uso dos pronomes, como eu e tu, de dêixis temporais como aqui e do agora para criar seus enunciados,

A canção *Velho Amigo Poeta* de Chico Maranhão do álbum *Lances de Agora* é uma ode ao saudosismo personificado na figura de um amigo de infância, e toda riqueza de anos de vida dedicado à família, a poesia, ao viver.

A sonoridade dessa canção é bastante perceptível no momento em que a parte instrumental faz-se bastante presente. O ritmo que acompanha a canção, ora acelera, ora se reduz, de forma que seja acompanhado o discurso, o enredo da canção.

Assim, contemplam-se as principais passagens de tempo, da infância à velhice a partir de uma visão poética e singela. Um retrato de uma época que ficou para trás.

VELHO AMIGO POETA- Álbum *Lances de Agora*
(Chico Maranhão)

*Velho amigo poeta, bom dia pra ti,
nesta manhã incerta,
onde eu aprendi que a vida é qualquer embarcação
sobre o mar da tormenta da paixão,
como vai o teu riacho de aluvião,
onde os barcos são pedras de carvão
que acende assando o pão da poesia
irmão, me conta como os teus pezinhos de romão,
e aquele mamoeiro macho sem razão,
que embaixo a seiva mata tuas
impingens com algodão...
Caro amigo poeta um beijo pra ti,
como vai meu colega, como vais aí?
como vai tua casa, teu canglor,
como vai tua paz interior, como vai o teu porão de raro esplendor,
onde um lenhador,
carpinteiro é dada a arrumação do fogo incendiador,
do rumo das caldeiras mortas do nosso motor,
senhor dos parreirais de braza e de calor, amigo,
irmão, papai, pequena lágrima de amor...
Como vai teu filho, teu querido filho,
teu retrato de criança, ramo dum buquê da infância,
a rolar pelo capim, a correr pelo capim, a brincar pelo capim.*

*Me conta de lá, dos teus rios onde as margens correm pra beber,
me conta de lá,
dos teus mates onde as ondas são de cabarés,
me conta de lá,
dos teus olhos onde as covas são da viuvês...
me conta de lá,
das pitangas do ingá,
do cupim, da mambira do camurupim
da guariba do papa-capim,
dos garitês...
das travessias que não davam pé.
Como vão as torqueses de nervos à cata do coração?
Como vão as toalhas de mesa dos fins de conversas da Viana Vaz?
Como vai nosso sonho de linho, gomado a ferro morno, um tostãozinho,?
Como vão as sandálias que calças com arte,
fivela pra fora da parte
da perna da calça, a única causa que tens no chão.*

Inicialmente, os primeiros versos abordam um clima nostálgico em que o sujeito saúda seu amigo, ao mesmo tempo, que compara as incertezas da vida com uma embarcação que navega sem rumo, sem objetivo.

Ao empregar o termo “aluvião”, nota-se que alusão a um mar revoltado é feita como forma de representar todas as adversidades que o homem encontra durante os anos de sua existência. Pois aluvião significa: inundação, dilúvio, etc.

Nos versos (que acende assando o pão... da poesia irmão) o assar o pão vislumbra a ação de preparo do próprio alimento; a própria subsistência. Aqui, o pão, além da existência, simboliza a palavra, a Poesia.

Há séculos, a simbologia do pão perpassa pelo dom da vida, da transformação conforme citado por Lurker (2003, p.20).

Conforme antigo mito mesopotâmico, o deus celeste Anv possui o pão e a água da vida. O pão levado (sacrificado) ao altar era abençoado pelos sacerdotes egípcios e valia, depois, como sagrado; o morto espera, dos deuses, o pão da vida (Livros dos Mortos, cap. 108). No culto de mitra, espigas de trigo e pão eram símbolos de transformação e vida nova. No judaísmo, o pão não-fermentado (matzá, matzot) é símbolo da festa da Páscoa. Jesus descreve a si mesmo como “o pão vivo descido do céu”; quem comer deste pão viverá eternamente (Jo 6,51). Vinho e pão intermedeiam a comunhão, a união com Cristo (eucaristia); também na Igreja Ortodoxa estão no centro do simbolismo litúrgico.

Entre os antigos, várias enfermidades são tratadas por meio de métodos naturais, resquícios da cultura indígena que perpassou por gerações o uso de ervas, frutas e flores no tratamento de doenças, caso referenciado ao tratar impigens com a seiva de mamão. Continuando com a saudação ao amigo, questiona-se com está a sua paz interior; sua se continuar vivaz ou se apagou com o tempo.

O Velho amigo poeta representa um ethos de um homem valoroso, pai cuidadoso que possui na memória o resgate da pureza dos tempos de infância, da brincadeira ao rolar pelo capim, inocência que só as crianças mantêm. De pescar no rio, contemplando as espécies de pitangas do ingá (árvore muito comum nas margens de rios e lagos), do cupim e do camurupim (espécie de peixe comum no nordeste brasileiro) e do papa capim (pássaro nativo encontrado principalmente na Floresta Amazônica).

Dando sequência à passagem do tempo, menciona-se a fase adulta: do orgulho; da preocupação com as vestimentas; do linho devidamente gomado, sinônimo de elegância e refinamento. E, por fim, o último verso “Da perna da calça, a única causa que tens no chão” exprime um sujeito sonhador que aspira novas ideias e não prende ao concreto, ao chão.

Coragem das Matracas, da autoria de Marco Aurelio Dualibe, do álbum Engenho de Flores simboliza o ethos valente dos brincantes de boi do sotaque de matraca. Os primeiros versos legitimam a própria cenografia da apresentação do boi durante o festejo junino.

CORAGEM DAS MATRACAS-Álbum Engenhos de Flores
(Marco Aurelio Dualibe)

*Toda história refaz suas cenas
 Numa imagem real do destino
 Numa festa de santo junino
 Onde hasteiam bandeiras pequenas
 E esse canto é tão forte que canta é uma voz que nos sai da garganta
 Uma voz que não cala a esperança
 Defende essa honra de filho
 E o teu povo fica à mingua
 É preciso que se vença
 Na linguagem de um guerreiro
 Que esse boi não tem mistura
 Nem sotaque de estrangeiro
 Na coragem das matracas
 Nossa hora é nossa vez
 De enfiá-las como estacas
 Nas vozes dos guarnicês.*

A metadiscursividade apresenta-se a partir do momento em que é apresentado o enfoque do poderio do seu cantar, exaltando, assim, o seu talento de cantador e voz de uma coletividade. Reforça-se também à questão da preservação de suas tradições e o ufanismo de não ter ainda, se “contaminado” pela cultura estrangeira.

Em vista do exposto, a utilização do metadiscurso proporciona uma compreensão mais abrangente acerca das atitudes do sujeito perante o seu discurso e os outros que circulam no universo discursivo, possibilitando assim identificar como esse sujeito constrói sua identidade. Nessa canção, tem-se que o enunciador possui seu próprio discurso como objeto, como exemplo, a referencia ao ato de cantar é explícita: “E esse canto é tão forte que canta é uma voz que nos sai da garganta”.

Assume, também, sua responsabilidade de defender seu povo e a importância do seu papel inserido na sua comunidade discursiva: “Uma voz que não cala a esperança” “Defende essa honra de filho”.

Verifica-se que o compositor atribui a um objeto inanimado - as matracas - ações próprias dos seres humanos. Nesse contexto, a matraca assume simbolicamente uma característica determinada pelo contexto sociocultural dos integrantes do boi. Esta é um instrumento que nomeia o sotaque e, aqui, adquire um caráter humano, de força, coragem e altivez.

Ao enaltecer seu instrumento de trabalho, de “guerra”, o enunciador atesta a sua posição nesse espaço discursivo, de um sujeito preparado para defender sua honra, o seu povo. Sua principal arma é o seu dom de cantar mas notoriamente, reconhece que necessita de um outro que lhe dê coragem e incentivo para continuar na luta, defendendo sua comunidade. Dessa forma, o sujeito vai validando o seu próprio discurso no enunciado, “o locutor tem, de fato, bastante interesse em oferecer em espetáculo o ethos de um homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso de outros.” (CHARADEAU; MAINGUENEAU 2004, p.326).

A cenografia do posicionamento do sotaque de matraca é investida em uma posição militar, posto que ratifica o discurso de uma comunidade aguerrida, cujo ethos é lutador e cômico de sua força. Assim, logicamente a matraca assume a simbologia de um amuleto de sorte e poder, dotando a aquele que a possui toda a força necessária para sair vencedor da batalha.

Se a violência, aqui, é empregada metaforicamente, no transpor da história, conflitos reais entre os grupos eram bem frequentes. Os mais antigos relatam casos de mortes ocorridos nos encontros, sendo que, em casos extremos, alguns bois foram proibidos de se apresentar por quase quinze anos, a exemplo do boi da Madre de Deus.

As brigas davam-se, às vezes, entre dois bois, aqui na Maioba mesmo. Por exemplo, entre o Vassoural e Pindoba, Tapera. A ignorância era muito grande. Certa vez, estava sentado na porta de Antero, defronte da Igreja de São Benedito. Conferi dezoito cavalos que vinham do Iguaiaba, carregando cacetes e foices para a briga com o boi da Maioba. Hoje em dia não há mais isso, mas aquele povo antigo, não sei o que se passava na cabeça deles. Quebravam a cabeça, levavam na rede, pois não havia carro (MARANHÃO, Fundação Cultural, 1999).

No tocante à escolha do repertório, salientamos que, basicamente nos discos ouvidos, destacam-se as composições de toadas e alguns sambas, que notoriamente, representam em suas cenografias elementos do dia a dia do povo maranhense.

Logo, partindo do pressuposto teórico de Maingueneau (2001), podemos conceber que o investimento ético está entrelaçado com a própria identidade interna do enunciador. Fato este, que se dá através do próprio discurso que engloba particularidades históricas, sociais e culturais do sujeito.

Percebe-se que o ethos é caracterizado por um sujeito ufanista que honra a sua história e que questiona aos seus pares à mesma energia em defender sua tradição.

Na música Boi do menino de Josias Sobrinho, do álbum Lances de Agora, glorifica-se a persistência e manutenção da tradição da brincadeira do bumba-meu-boi, que, como já discorrido, é transmitida de geração a geração. O menino que empina sua curica ou papagaio, simbolicamente representa o novo e caboclo- a sabedoria dos mais antigos.

BOI DO MENINO-Álbum *Lances de Agora*
 (Josias Sobrinho)
 Vamos lá menino
 Empina a curica
 E vamos lá
 Lembra desse caboclo
 Pelejando p'ra cantar.
 Só se levanta uma pedra
 Quando se pode atirar.
 E tudo será de novo
 Bonito de se brincar

A temática dessa música encontra-se também pautada na disputa entre contrários, que se pode caracterizar como uma expressão de confronto e de rivalidade entre grupo de boi, um brincante ou mesmo simpatizante, isto é qualquer

pessoa ou comunidade diferente do enunciador. Menciona-se como exemplo o versos “*E eu nunca mais mando boi/ P’ra contrário nenhum vadiar.*”

Essa disputa entre contrários é fundamental para motivar os brincantes, para saber qual boi é mais festejado no arraial. É comum, perceber que a maioria das letras expressa bem o sentimento de pertencimento e valorização do grupo, ao mesmo tempo que promove à alusão de um “eu” pronto para enfrentar uma guerra e defender seus interesses. Isso é visível ao utilizar termos que lembram uma batalha, a exemplo dos verbos atirar e pelejar. O ethos mostra um indivíduo valoroso e que, mesmo cansando da vida árdua, não perde a oportunidade de cantar seu povo; seu valor.

Como visto anteriormente neste trabalho, o ethos é a voz que confere legitimidade a um discurso, posto que é concebida como uma parte que não pode ser separada do corpo que enuncia.

Nesse caso, se o enunciador quer que seu discurso seja validado é apropriado que empregue termos que tragam a corporalidade para seu texto.

Na música Lances de Agora de Chico Maranhão, temos claramente um ethos de um indivíduo que vive um momento de rompimento afetivo.

A repetição do *Vá* engloba a manifestação da vontade de deixar partir a pessoa amada, mesmo que isto, provoque grande desilusão e sofrimento.

LANCES DE AGORA-Álbum *Lances de agora*
(Chico Maranhão)

*Vá e leva a vida sem dizer que leva
Minha vida sem querer.
Vá e leva tudo que puderes, faca, coração, colheres,
separa a teu prazer.
Pra mim... continua o mesmo fio de manhã na fábrica,
da rua ao tear da artesã.
Vá e leva tudo que te acorda, redes, onças, canivetes, cordas.
Vá e diga aos outros que não gosta, corta,
nem se importa e sai da porta.
Vá mas volte se na horta
não tiver legumes para a torta.
Vá e leve às mãos lembranças,
Lenços, lances de agora.*

*Quem esquecer o amor verá varrer de si o seu cantinho ô.
Quem gosta não faz favor, com a vista aberta, mostra e acerta o que falou.*

A negação explícita entre os dois argumentos de quem gosta e de quem faz favor reforça o sentimento de dor e frustração do enunciador.

Neste contexto, o ethos serve para que a partir da maneira em que o enunciador se expressa, ele demonstra traços de sua personalidade que supõem serem os mais favoráveis a seus interesses, aqui colocando-se no papel de traído pela companheira.

5.4 Investimentos intertextuais e interdiscursivos

Como já exposto na presente pesquisa, um aspecto bastante expressivo é o constante diálogo entre a MPM com outros campos discursivos para a validação de seu próprio discurso. Partimos da concepção de interdiscurso de Maingueneau (1997, p.120), que atesta que a relação de um discurso com outro se constitui dos próprios discursos. “Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como geralmente é pretendido, de algum retorno às próprias coisas, ao bom senso, etc., mas de um trabalho sobre outros discursos”..

Não se distinguirá, pois, duas partes em um “espaço discursivo”, a saber, as formações discursivas por um lado, e suas relações por outro, mas entender-se-á que todos os elementos são retirados da interdiscursividade. Mesmo na ausência de qualquer marca de heterogeneidade mostrada, toda unidade de sentido, qualquer que seja seu tipo, pode estar inscrita em uma relação essencial com uma outra, aquela do ou dos discursos em relação aos quais o discurso de que ela deriva define sua identidade. Efetivamente, a partir do momento em que as articulações fundamentais são instituídas nesta relação interdiscursiva, toda unidade que se desenvolverá de acordo com elas se encontrará ipso facto na mesma situação. Um enunciado de uma formação discursiva pode, pois, ser lido em seu “direito” e em seu “avesso”: em uma face, significa que pertence a seu próprio discurso, na outra, marca a distância constitutiva que o separa de um ou vários discursos. (MAINGUENEAU 1997, p.120)

Assim, como principal representante da cultura popular maranhense, o bumba-meu-boi é um amplo campo de construção de narrativas e se institui como uma das principais temáticas na qual esse movimento musical vai pautar grande parte de sua produção literomusical.

Para exemplificar, analisaremos alguns versos da canção *Catirina* que, embora gravada por Papete no álbum *Bandeira de Aço*, é de autoria de Josias Sobrinho, com ela podemos notar algumas nuances do discurso cultural-ideológico do bumba-meu-boi enquanto subsidio para discurso identitário da MPM.

A toada *Catirina*, de Josias Sobrinho, constante do álbum *Bandeira de Aço*, tematiza uma das principais personagens do auto a negra Catirina e seu desejo

incontrolável de comer a língua do novilho mais bonito da fazenda, sendo que este anseio representa não apenas à saciedade de alimentar-se mais, contudo, questões mais profundas de ordem social. Identifica-se nos dois primeiros versos a inocência e a simplória vontade da negra em comer a língua do boi. Ela, mulher negra, escrava da fazenda, quer dar do bom e do melhor para o seu filho. Todavia, a língua metaforicamente simboliza a voz e a fala, de nota um significado social ao desejo, pois não é a língua de qualquer bovino: é justamente do predileto do patrão.

Identificamos que essa manifestação incute o discurso de um povo marginalizado que quer ser notado, não apenas ter uma o suficiente para se sustentar, mas, sobretudo, ter seus direitos como cidadãos preservados.

CATIRINA- Álbum Bandeira de Aço
(Josias Sobrinho)

*Catirina que só quer
Comer da língua do boi
Carne seca na janela
Quando alguém olha pra ela
Pensa que lhe dão valor
Ai Catirina poupa esse boi.
Que quer crescer...
E lá vai meu boi no romper
Da aurora
Moça linda chora,
Com saudade vai ficar
Quando eu for embora no aeroplano
Mas pro fim do ano eu volto pra te
Buscar
E lá vai meu boi, prenda da cidade
Moça de idade não pode
Me acompanhar
Que a saudade a traça,
Estraçalha o coração
E mulher bonita chave de prisão
E lá vai meu boi dando adeus pra ela
Que fecha a janela trancando
Meu coração
Que é um boi de pasto
Carregando sela
Fazendo vergonha pra ela e
Pra São João
E lá vai meu boi arrastando a barra
A mare esbarra no meio
Do boqueirão
Levando um recado pro meu
Senhor São João
Lá na capital São Luís do Maranhão.*

O enunciador se utiliza de cenas válidas do discurso e do imaginário popular. A memória discursiva está pautada na possibilidade de que o enunciador

tem de fazer uso desses dizeres (Discursos) que se renovam e se atualizam no momento de sua enunciação. Como refere Maingueneau (1997), o discurso não se constitui sozinho, em isolamento, mas, ao contrário¹⁴, em interação com outros discursos, interação constitutiva que existe enquanto identidade relacional, pois o discurso define-se por relação a outro(s).

Trata-se aqui de buscar compreender os vestígios presentes no modo como se explicita o já-dito e que permite o entendimento do sentido produzido sob determinadas condições, em dadas situações e circunstâncias, e decorrente das escolhas feitas para enunciar o que se perpetua nos diversos dizeres de sujeitos de épocas e culturas distintas. E, nesse sentido, essa memória discursiva se pauta no cerne da brincadeira de bumba-meu-boi, que é o seu auto.

O auto do bumba-meu-boi se resume na história da escrava mãe Catirina (Catarina) e seu incontrolável desejo de comer a língua do boi mais bonito e querido da fazenda, compelindo o pai Francisco, seu marido e também escravo, a furtá-lo e assim satisfazer-lhe o desejo. Na sequência do auto, Chico é preso e o boi, após ser “curado” pelos “doutores”, urra para o seu amo (dono da fazenda), transformando tudo em festa. Até pai Francisco é solto para comemorar essa façanha.

A história de Pai Francisco e Mãe Catirina não retrata apenas um episódio de dois escravos ocorrido em uma certa fazenda, mas resguarda em suas entrelinhas uma série de referências intertextuais e interdiscursivas que vão desde a relação subjetiva dos brincantes e comunidade com essa manifestação folclórica até a presença marcantes dos discursos cultural, religioso e político. O desejo de Catirina pode ser apresentado sob diversos aspectos que não dizem respeito apenas ao ato de saciar a fome, mas de tratar de uma série de problemas de ordem social, apresentados de forma cômica.

Podemos observar, nos dois primeiros versos, a inocência do desejo de Catirina (*Catirina que só quer / Comer da língua do boi*). Ela, mulher negra, escrava da fazenda, quer dar do bom e do melhor para o seu filho. No entanto, a língua, que simboliza a voz e a fala, dá todo um significado social ao desejo de Catirina que, mesmo desejando comer língua de boi, não aceita qualquer língua, mas aquela que pertence ao boi preferido do patrão, que é o mais apreciado e o mais bem guardado. É o desejo de comer o próprio discurso estabelecido para criar e gerar um outro

¹⁴ Maingueneau parece repetir Baklituu.

discurso. Logo, o seu discurso é também o discurso de um povo que quer ser notado, que não deseja só comida, mas que deseja comer da mesma comida do patrão, que quer ser notada, como observamos nos versos: *Quando alguém olha pra ela / Pensa que lhe dão valor.*

Mas o “boi” quer crescer e aí vem o apelo: *Ai Catirina poupa esse boi / mãe Catirina poupa esse boi.* Há todo um contexto social. Há todo um contexto sócio-histórico por traz desses versos. O bumba-meu-boi já sofreu muita discriminação, sendo impedido até de se apresentar no centro da capital maranhense. Então, *o boi quer crescer*, a brincadeira precisa continuar. Hoje, longe de ser restrito à periferia da cidade como fora no passado, o bumba-meu-boi é considerado como um dos símbolos da identidade do maranhense e conquista cada vez mais espaços não só no Maranhão, mas no Brasil e no exterior.

A despedida da mulher amada e a saudade da sua terra encontram-se expressa nos seguintes versos, com uma problemática maior, a pouca idade da moça, o que a impede de acompanhar o enamorado:

Identificamos nessa toada que o enunciador se utiliza de cenas validas do discurso do imaginário popular. A memória discursiva está pautada na possibilidade de que o enunciador tem de fazer uso desses dizeres (discursos) que se renovam e se atualizam no momento de sua enunciação. Como expôs Maingueneau (1997), o discurso não se constitui, em isolamento, mas, ao contrário, em interação com outros discursos, interação constitutiva da sua própria identidade enquanto discurso.

Trata-se, portanto, de buscar compreender os vestígios presentes no modo como se explicita o já-dito e que permite o entendimento do sentido produzido sob determinadas condições, em dadas situações e circunstâncias, e decorrentes das escolhas feitas para enunciar o que se perpetua nos diversos dizeres de sujeitos de épocas e culturas distintas.

Logo, a memória fundamentada em diversos tipos de enunciados, é uma “ponte” entre o passado e o presente; de vivências distintas; do coletivo ao privado, etc. Assim, o conceito de memória coletiva¹⁵ compreende a base constitutiva de um grupo social específico transferido de geração a geração os seus costumes, suas crenças, seus valores, em suma: suas tradições. Nesse sentido, essa toada se aporta de uma memória discursiva baseada na brincadeira de bumba-meu-boi.

¹⁵ Possivelmente, o inconsciente coletivo de Carl Jung.

Como em outras canções, especialmente as toadas, o sujeito recorre a outro discurso como forma de legitimar o seu próprio. Para tanto, resgata referenciais e práticas de integrantes que fizeram e fazem o boi uma das mais tradicionais manifestações maranhenses.

Enfatizamos o saudosismo e a ansiedade do enunciador em rever sua cidade; de certa forma, fazendo uma analogia, rever sua própria história.

O indivíduo carrega consigo inúmeras recordações que são construídas no decorrer de suas relações de interação com o seu meio social. Essa rememoração individual, que é apresentada na toada, está de forma implícita carregada de outras memórias, o que propicia que o seu lembrar seja consequência das variedades de experiências, coletivas e individuais que o sujeito teve.

Há claramente o uso do interdiscurso religioso tão predominante na cultura do povo local. Mencionar São João tornou-se uma prática bastante comum para os devotos desse santo.

Nesse momento do discurso apresenta-se o enunciador, despedindo-se da namorada, já sentindo recordações e muitas saudades da sua cidade natal. Identifica-se, ainda, um misto de vergonha por seu boi ser pasto e não ser ricamente ornamentado.

Outra constatação apresentada na toda Catirina é o frequente uso do dêitico temporal Lá, em vários versos da composição. Sua utilização demarca como o sujeito organiza o sentido de temporalidade de forma a manifestar um sentido de algo longe, distante, o que ratifica a cenografia de um momento de despedida.

Na canção Boi de Catirina de Ronaldo Mota, do álbum Bandeira de Aço, ocorre outra leitura do auto do bumba-meu-boi. Nessa o enunciador pede perdão ao novilho por querer cortar sua língua, em discurso em que o desejo de Catirina é tido como algo exagerado e inapropriado. O sujeito assume um ethos de uma pessoa arrependida e obrigada a fazer algo a contragosto.

De agente autoconfiante e consciente de seu poder, torna-se agora um homem medroso e obediente aos desejos da mulher. A grávida Catirina assume caráter de uma mulher preguiçosa e dominadora que exige do marido que atenda ao seu desejo de comer a língua do boi.

BOI DE CATIRINA- Álbum *Bandeira de Aço*
(Ronaldo Mota)

*Sinto frio e vergonha
Que não cabe no meu peito
Porque tenho que enganar
O meu boi com os pensamentos
Mas lá perto da fogueira
Minha nega me espera
Arredia e preguiçosa
Com criança na barriga
Cheia de desejamentos
Ah! Bumba-boi. Bumbá-bumbá
Me predoa por querer
Tua língua só pra dar
Pr'essa nega Catirina*

O metadiscurso ocorre quando o sujeito assume a corporalidade que lhe é possibilitada pelo discurso, e propõe uma leitura que enaltece e exalta o seu produto.

Assim, no momento em que o enunciador utiliza a metadiscursividade está, na verdade, tomando-se consciente da sua própria enunciação, legitimando assim, as condições enunciativas que são permitidas em seu discurso. Dessa forma, este valida o seu discurso a partir de referências a todos os elementos inerentes à festividade do bumba meu boi.

Em *Bandeira de Aço* de Cesar Teixeira, o interdiscurso encontra-se presente ao utilizar menções às figuras do imaginário popular para dotar de legitimação o discurso enunciado. O autor, ao fazer valer esse recurso linguístico, atribui a sua canção uma “aura” mística, atemporal. Contextualizando a época em que foi composta, ressaltamos que era um tempo em que predominava o surgimento de uma juventude mais atuante nas questões políticas e econômicas do país; ocorre o crescimento de manifestações pelo fim da censura; liberdade sexual; igualdade entre homens e mulheres, etc.

No nosso Estado, não foi diferente. A juventude questionadora também se fez presente com letras que pregavam mais liberdade e mais aceitação pelo produto local e, não somente a difusão dos ritmos importados de outras regiões do Brasil. A letra de *Bandeira de Aço*, do álbum de mesmo nome incorpora esses anseios juvenis perfeitamente.

BANDEIRA DE AÇO-Álbum *Bandeira de Aço*
(Cesar Teixeira)

*Se ela soubesse
Da areia que eu como
Ela nem perguntava
Se ela soubesse do pó de sereia
Ela nem se zangava
Vento na cumieira nem dizia palavra
Palavra palavra
Mamãe eu tô com uma vontade louca
De ver o dia sair pela boca
De ver Maria cair da janela
De ver besouro
Ai, ai besouro
Mamãe eu tô com uma vontade louca
De ver o dia sair pela boca
De ver Maria cair da janela
De ver lobisomem
Ai, lobisomem...
E ela nem se parece
Com nhozinho Chico Soldado
Que na subida da bandeira
Pensou que tava no mundo e era fundo de quintal
Bandeira de aço, bandeira de aço*

Metaforicamente, a expressão “da areia que eu como” exprime, no bojo do discurso, uma ilustração de uma pessoa que trabalha no sol, na luta do dia a dia enfrentado poeira, chuva e todas as intempéries da natureza. A alusão ao pó de sereia é de forma coloquial o uso de drogas e entorpecentes, comum à juventude da época.

A sereia é uma figura mítica que remete a uma mulher com rabo de peixe ao invés, de pernas. Mitologicamente, vive no fundo do mar e sua representação no folclore brasileiro é da lara. Logo, o “pó de sereia” seria algo alucinógeno, fantasioso.

A lara é uma lenda do folclore brasileiro. Ela é uma linda sereia que vive no rio Amazonas, sua pele é morena, possui cabelos longos, negros e olhos castanhos. A lara costuma tomar banho nos rios e cantar uma melodia irresistível, desta forma os homens que a veem não conseguem resistir aos seus desejos e pulam dentro do rio. Ela tem o poder de cegar quem a admira e levar para o fundo do rio qualquer homem que ela desejar se casar. Os índios acreditam tanto no poder da lara que evitam passar perto dos lagos ao entardecer. Segundo a lenda, lara era uma índia guerreira, a melhor da tribo e recebia muitos elogios do seu pai que era pajé. Os irmãos de lara tinham muita inveja, resolveram matá-la à noite enquanto dormia. lara que possuía um ouvido bastante aguçado os escutou e os matou. Com medo da reação de seu pai, lara fugiu. Seu pai, o pajé da tribo, realizou uma busca implacável e conseguiu encontrá-la, como punição pelas mortes a jogou no encontro dos Rios Negro e Solimões, alguns peixes levaram a moça até a superfície e a transformaram em uma linda sereia (ALEGRIA, 2010, p.20).

Outro segmento que podemos contemplar é o significado dos versos 8 e 9, que sugerem a busca pela liberdade, de ser livre, sem amarras ou regras. Novamente ocorre o uso de figuras mitológicas como a lenda do lobisomem, tradicional do imaginário popular.

Lobisomem é um dos mais monstros populares fictícios do mundo. Suas origens se encontram na mitologia grega, porém sua história se desenvolveu na Europa. A lenda do lobisomem é muito conhecida no folclore brasileiro, sendo que algumas pessoas, especialmente aquelas mais velhas e que moram nas regiões rurais, de fato creem na existência do monstro. A figura do lobisomem é de um monstro que mistura formas humanas e de lobo. Segunda a lenda, quando uma mulher tem 7 filhas e o oitavo filho é homem, esse último filho será um Lobisomem (ALEGRIA, 2010, p.21).

Portanto, o uso do metadiscursos inserido nos investimentos intertextuais e interdiscursivos, bem como os cenográficos, linguísticos e éticos presentes nas composições da década de 70 contribuem para construir uma concepção da música maranhense como um movimento de fortalecimento das tradições regionais de um povo, em sua maioria marginalizado e estereotipado. A identidade cultural, formada a partir daquela época, fomentou gerações posteriores que, finalmente, puderam ter um ritmo genuinamente tocado e cantado por seus conterrâneos com toda a beleza de suas lendas, a riqueza de seu povo e a diversidade de sua cultura.

Assim, o enunciador ao fazer uso do recurso metadiscursivo para constituir-se, denegando, a identidade fornecida pelo próprio discurso, constrói sua enunciação enquanto objeto de reflexão e fomenta para si uma identidade cultural através de estratégias discursivas que constroem a concepção da MPM da década de 70.

Reconhecemos que todas as atmosferas abordadas nas letras das canções da MPM marcam aspectos inerentes à cultura, tradições e crenças dos maranhenses, representando assim um sistema de referências cultural e social. Observamos que a identidade discursiva das canções engloba muito mais que uma simples “adição” de textos e “outros” discursos. Esse universo musical se constitui de maneira a conferir uma existência histórica para um sujeito (o povo maranhense) que é detentor de uma identidade múltipla.

Discorrer sobre o Discurso que provém das músicas que representaram a esse movimento musical é constatar, sobretudo, como um povo preserva a sua tradição, e como ela se mantém singular perante outras culturas de outros Estados.

6 CONCLUSÃO

O objetivo principal desta pesquisa foi investigar as características discursivas que têm permeado a construção da identidade do povo maranhense, a partir da análise das letras dos álbuns mais representativos da MPM nos anos 70.

Para que fosse alcançada tal meta, a pesquisa foi fundamentada na Análise do Discurso de linha francesa, tomando-se por base Maingueneau, Costa e Stuart Hall. Desta forma, reconhecemos que as produções musicais dos anos 70 no intuito de elevar o discurso literomusical maranhense a símbolo de uma identidade regional acabou por instituir uma nova estética musical denominada apenas como MPM. Isto possibilitou que grande parte da população do Estado do Maranhão se contextualizasse nela.

Houve, pois, o reconhecimento de uma cultura local, conceituando-a como uma marca identitária, daí o investimento por parte da MPM em cenografias, *ethos* e num código de linguagem do universo discursivo do bumba-meu-boi e de outros elementos que têm marcado e legitimado essa identidade regional.

É importante esclarecer que o posicionamento da MPM não apenas esboça uma condição de elaboração de identificação, de construção de uma identidade cultural regional, mas também se apresenta como um sistema de referências culturais e sociais, pois se trata de um discurso condensador de sentidos, que se configura como um espaço propício para demarcar diferenças e constituir uma ideia de grupo, de pertencimento.

Sendo assim, a concepção de sujeito, que foi assumida, foi a de um sujeito constituído *na* e *pela* linguagem; portanto, um sujeito de natureza social e histórica.

Assim, o que se pôde perceber foi que a instituição de um posicionamento, tal qual a MPM, envolve muito mais do que uma mera produção fonográfica. Envolve também, conhecimentos advindos de fontes enunciativas diversas que são compartilhados por um sujeito discursivo, cuja postura é a de legitimar, através dessas fontes discursivas e desses “outros” discursos, o seu próprio discurso.

Desse modo, as referências textuais e discursivas incorporadas nessas produções assumem, na voz dos enunciadores, uma dimensão plural, pois por trás desse processo, o que existe verdadeiramente é todo um grupo – co-herdeiros de

uma tradição—retratado por meio desses discursos, cujos sentidos se complementam com a própria prática discursiva dos sujeitos em sua comunidade discursiva.

Acreditamos que, mesmo delimitando a análise ao aspecto verbal (pois se reconhece que um conhecimento maior tanto prático quanto teórico sobre música teria proporcionado fazer análises mais enriquecedoras), a pesquisa é fundamental, pelo fato de se tratar da análise linguístico-discursiva de um posicionamento de caráter regional que desde o seu nascimento, tem demarcado e proposto uma identidade regional no âmbito de uma conjuntura maior, que é o discurso líteromusical brasileiro.

Dessa forma, o que se pôde diagnosticar foi que a identidade discursiva das canções maranhenses compreende muito mais que uma simples absorção de textos e de outros discursos, e que as referências textuais e discursivas absorvidas no repertório da MPM assumem, na “voz” dos compositores, uma pluralidade que retrata a força da cultura de uma coletividade.

Observamos que, no universo discursivo desse movimento, a identidade do bumba-meu-boi é categoricamente exaltada, tendo em vista, a relevância que este tem no bojo das tradições maranhenses.

Enfatizamos, ainda, que o repertório produzido durante a década de 70 valida as cenografias descritas nas canções, em especial o auto do bumba-meu-boi, o ciclo da festa, a religiosidade do povo, seus costumes e tradições.

No que se refere ao ethos apresentado durante as canções, constatamos um sujeito orgulhoso de suas tradições, guerreiro, disposto a lutar em prol de sua comunidade, de sua religião e de sua terra, utilizando-se de argumentos e vivências próprias ou fazendo uso de outrem.

As letras particularmente apresentam um código de linguagem híbrido, alternando entre a linguagem culta e a popular. Percebeu-se que as canções apresentam uma identidade singular dessa sociedade no contexto de seu universo discursivo. Algumas toadas enfatizam o caráter de valentia e poder e até a luta contra outro contrario para defender seu orgulho. Todavia, verificou-se que, em outras toadas, o sujeito apresenta uma personalidade mais defensiva e sentimental.

Demonstramos, assim, um indivíduo que exalta a sua terra, sua gente e que mesmo estando distante de suas origens, não tem esquecido suas tradições e

seus amores. Assim, ele recorre e faz uso de diferentes campos discursivos como o discurso religioso, histórico, o seu próprio discurso, entre outros.

As cenografias analisadas, nos três álbuns representativos da MPM, revelam os traços culturais e sociais do povo maranhense, sua história, seus anseios e seus problemas do cotidiano.

O uso da memória coletiva nessas canções possibilitou esse regaste e contribuiu para que as gerações futuras tenham acesso a todo o saber incutido no seio dessa comunidade. Isso também ocorre pelas marcas metadiscursivas apresentadas em algumas músicas, nas quais o enunciador vai além do falar de si e das condições de seu discurso: ele “incorpora” outros discursos para justificar e validar a sua prática discursiva.

O repertório da MPM dos anos 70 se constitui de maneira a conferir existência histórica a um sujeito (plural), que se aproprie de uma identidade que é múltipla, que se encontra em constante processo de mudanças e construção, “[...] somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidade possíveis, com cada uma das quais, poderíamos nos identificar ao menos temporariamente” (HALL, 2007, p.13).

Assim sendo, podemos afirmar que as letras dessas composições resguardam em si uma multiplicidade de identidades nas quais o sujeito (o povo maranhense) se identifica em cada verso cantado.

Dessa forma, esperamos que a pesquisa possa contribuir para ampliar os tipos de discurso que a Análise do Discurso se atenta a analisar, bem como reforçar a validação de princípios que a norteiam como os investimentos éticos, investimentos cenográficos, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas.

Por fim, desejamos que esta pesquisa possa possibilitar novos estudos sobre esse tema e servir de subsídios para pesquisas posteriores, uma vez que há pouco material bibliográfico que trata da análise linguístico-discursiva acerca do movimento MPM.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Érika Bandeira de. Manoel e Martha Barros: a linguagem da inocência. **Intersemiose**, ano 2, n. 03, jan., jun., 2013, p 86-90.

ALEGRIA, Marilza Dias. **Lenda do lobisomen**. (2010) Disponível em: <<http://lendasdobrasil.blogspot.com.br/2010/10/lenda-da-iara.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

ASSUNÇÃO, Deline M. Fonseca. **Organização discursiva do bumba-meu-boi do Maranhão**. Fortaleza, 2004. 151 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2004.

AVEREQUETE, **Lendas da praia de Olho D' água**. Disponível em: <<http://averequete.blogspot.com.br/2012/04/lenda-da-praia-do-olho-dagua.html>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alcântara, 1997.

AZEVEDO, Bruno. **Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENNETT, Roy; COLL, César. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BENVENISTE, Émile. O Aparelho Formal da Enunciação. In: **Problemas de Linguística Geral**. Campinas: Pontes, 1989.

BOTELHO, Joan. **Conhecendo e debatendo a história do Maranhão**. São Luis: Fort Gráfica, 2007.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

CALADO, Carlos. **Tropicalismo**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/tropicalismo>>. Acesso em: 20 set. 2014.

CARVALHO, Fabiana Castro. Interdiscurso, cenas de enunciação e ethos discursivo em canções de Ataulfo Alves. **Percursos Linguísticos**. v. 3, nº 01, p. 82-98, Vitória, ES, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, José Alves. **A Música Popular produzida em São Luís-MA na década de sessenta do século XX**. Monografia (Graduação em Música) São Luís: UFMA, 2011.

COSTA, Nelson. Barros da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

CRUZ, Monica da Silva; CORREIA, Cristiano de Sousa. São Luís do Maranhão, a Jamaica brasileira e outros discursos. **Revlet**. v. 2, n.2, p. 71-84, 2010. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/53.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo: Kairos, 1979.

FERRETI, Sergio F. **Festa do Divino no Maranhão** (2001). Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Festa%20do%20Divino%20no%20Maranhao.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2015.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1996.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In: Silva, T.T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. Horizonte: Autêntica, 2002.

KUKOJ, Aline Maria. **Rupturas no contexto da MPB: uma análise historiográfica da carreira de Elis Regina**. 2008. Monografia. (Licenciatura em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

LARA, Silvia Hunold. **O castigo exemplar em campos da violência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEITÃO, Rogério. **Batucada maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais – a visão de um baterista**. São Luís: Gráfica RR, 2013.

LIMA, Zelinda. **Pecados da gula: comer e beber da gente do Maranhão**. São Luís: CBPC, 1998.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARAMAZON. **Cultura maranhense**, 2010. Disponível em: <<http://www.maramazon.com/mobile/mara33/maranhao.html>>. Acesso em: 28 out. 2014.

MARANHÃO, Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memórias de velhos**. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. V.5. São Luís: LITHOGRAF, 1999.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997. Tradução de Freda Indursky.

_____. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

_____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo, Cortez, 2001.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. Ethos, Cenografia, Incorporação. In: Ruth Amossy (org.). **Imagens de si no discurso**. Trad. Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Cenas da Enunciação. In: Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Susa-e-Silva (Org.). Curitiba: Criar Edições, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MÚSICA amiga. **Chico Maranhão**. Disponível em: <http://musicamiga.blogspot.com.br/2007/10/chico-maranho_02.html>. Acesso em: 08 jun. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O ESTADO DO MARANHÃO (Caderno Alternativo). **Dois filhos do samba**. São Luís, 2011, p. 4.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa da. **Ao som da radiola, dançando bem juntinho: configurações e identidades no reggae midiático de São Luís do Maranhão**. (Dissertação – Pós Graduação em Comunicação). Recife: UFPE, 2012.

PASSOS, Iram de Jesus Rodrigues dos. Auto do Bumba-meu-Boi. **Guesaerrante**, v. 01, nº 04, p. 591. São Luís, 2006. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2006/1/4/Pagina591.htm>>. Acesso em 01 jun. 2015.

PÊCHEUX, Michel . **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PERUZZO, Cicília. **Mídia Local e Suas Interfaces com a Mídia Comunitária**. São Bernardo do Campo, Cátedra Unesco/UMESP, 2003.

PORTAL VÍRGULA. Especial Rock Brasil. A década de 70. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/rock/especial-rock-brasil-a-decada-de-70/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

REIS, Flávio. **Guerrilhas**. São Luís: Pitomba; Vias de Fato, 2012.

RIOS, Adriano Farias. Uma “Flânerie” no lombo do boi da Maioba: refletindo a tradição/modernidade na cultura popular maranhense. **Caderno Pós Ciências Sociais** – São Luís, v. 2, n. 4, jul./dez. 2005.

SANTOS, Saulo Ribeiro dos; RIBEIRO, Geyza Antonia de Sousa; SANTOS, Protasio Cesar dos. Percepção dos ludovicenses sobre a Identidade Cultural da Cidade de São Luís (MA). In: Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL, 7., 2012, Caxias do Sul (RS). **Anais...** Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2012.p.1-15. Disponível em: <http://www.ucs.br/ucs/tpIVSeminTur%20/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_7/gt02/arquivos/02/13_Santos_Ribeiro_Santos_Moraes>. Acesso em: 15 nov. 2014.

SANTOS, Ricarte Almeida: **Um bom papo com o Maranhão**: MPM em questão. Jornal O Estado do Maranhão. São Luís, 2004.

_____. **A música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional**. 2012. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

SOBRINHO, Josias. **Além do Estreito dos Mosquitos**: a música popular maranhense como vetor de identidade. Monografia (Graduação em Música). São Luís: UEMA, 2014.

SILVA FILHO, Josias Eduardo. Entrevista realizada pela autora do trabalho no dia 13 de setembro de 2014. São Luís, 2014.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à ilha do amor**: reggae lazer e identidade cultural. São Luís: EDUFMA, 1995.

TÔRRES, Antonia Márcia Sousa. **Cantando a história da música contemporânea maranhense**. São Luís: UFMA, 2012.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1978.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d' Água, 2001.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e cultural. In: Silva (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista com Josias Sobrinho

NILCE HELENA: Mediante a sua visão, como acontecia a música maranhense na década de 70?

JOSIAS SOBRINHO: Iniciei minhas atividades musicais no início dos anos setenta, em Belo Horizonte, onde morei os anos 71 e 72. De volta a São Luís no começo de 73, entrei para o Laborarte, que tinha sido criado em outubro de 72 pela vanguarda do movimento cultural da cidade. Pouco conhecimento tinha da cena musical de então. Aos poucos fui me inteirando e participando dela. Do que me recordo a produção de uma música maranhense como se viu um pouco mais tarde, dá-se principalmente pela ação capitaneada pelo Laborarte. Claro que existia uma produção de música na cidade, representada pelos sambistas, a exemplo de Antônio Vieira e Cristovão Alô Brasil, dos que militavam na cena nacional, como Joao do Vale e Nonato Buzar, como também pelos incontáveis conjuntos de baile focados nos sucessos do rádio e da tevê, a exemplo do Nonato e seu Conjunto, este com uma carreira também "autoral", e relevância de alcance além limites territoriais do estado.

NILCE HELENA: A partir de quando começou a ser utilizado o termo Música Popular Maranhense?

JOSIAS SOBRINHO: A partir de um certo momento quando a mídia e os criadores de música locais precisaram criar uma referência para a produção que se destacava do que se produzia no passado e no dia a dia. Até então os elementos rítmicos e poéticos trabalhados por nossos compositores não incluíam informações da cultura popular de raiz como cerne e plataforma.

NILCE HELENA: E o que significa o movimento MPM, para a história da música maranhense?

JOSIAS SOBRINHO: Uma drástica mudança de postura estético-musical. Neste ambiente o artista da música assume um lugar de destaque como realizador de uma expressão única, realizada com parâmetros de propriedade local.

NILCE HELENA: Quais movimentos musicais estavam acontecendo no Brasil na década de 70? Esses movimentos influenciaram de certa forma o movimento MPM?

JOSIAS SOBRINHO: Creio que a grande onda midiática gerada pelos festivais e mais o Tropicalismo são os grandes fomentadores externos desta elaboração maranhense. E de todo modo, à priori, a diversidade de estilos e gêneros possibilitados pela marca MPB.

NILCE HELENA: O que mudou no cenário da música maranhense nesse longo período?

JOSIAS SOBRINHO: A partir daí constrói-se um extenso e diverso repertório de canções e carreiras, com algumas tentativas frustradas de furar o bloqueio da indústria fonográfica nacional. Justa exceção deve ser feita aos vitoriosos nomes de Zeca Baleiro, Ritta Ribeiro, agora Beneditto, Flávia Bittencourt, Criolina e Tião Carvalho.

NILCE HELENA: Entendo que o movimento MPM existiu na década de 70. Mas atualmente podemos falar em MPM ou somente em música maranhense?

JOSIAS SOBRINHO: Alguns preferem “Musica Popular Brasileira Produzida no Maranhão”. Note que mesmo neste rotulo não se consegue esconder a palavra “Maranhão”, ou seja, o particular que esta “enigmática” elaboração cultural obviamente carrega.

NILCE HELENA: Descreva a respeito das opiniões a respeito da divergência do termo MPM. E você? Qual o seu posicionamento sobre isso?

JOSIAS SOBRINHO: De fato muitos discordam. E de discordar todos têm direito. Assim como também deve ser respeitado o direito dos que concordam com a denominação. Me coloco entre estes. Não me incomoda a alcunha de compositor de MPM porque é exatamente isso que faço. Faço música popular maranhense desde sempre e sei que contribuí para esta construção identitária com minhas propostas estéticas e ideológicas.

NILCE HELENA: Qual a contribuição do LABORARTE para essa nova ambiência, ou seja, o surgimento de jovens músicos com novos ideais?

JOSIAS SOBRINHO: No núcleo de musicistas compositores que ajudou a criar o grupo estavam dois emblemáticos personagens para essa ambiência, César Teixeira e Sérgio Habibe. Estes caras e outros que ao grupo se aliaram, no meio dos quais me incluo, foram os primeiros a ousar essa abordagem. A disseminação desse trato musical veio através da gravação do disco *Bandeira de Aço*, lançado e distribuído nacionalmente em 1978, por um selo paulista.

NILCE HELENA: Quais movimentos existiam nesta época. Descreva sobre os mesmos?

JOSIAS SOBRINHO: Na época do Laborarte aconteceram os primeiros festivais de MPB da cidade, tinham os conjuntos de baile, outros que continuavam sua trajetória musical iniciada nas décadas anteriores, cultivadores do violão clássico, da Bossa Nova, do choro, do bolero, do baião e da Jovem Guarda. No final dos anos setenta surgem os grupos Rabo de Vaca, Terra e Chão e mais tarde um pouco o Asa do Maranhão.

NILCE HELENA: Contextualize o LP *Bandeira de Aço*: surgimento, lançamento, participações, importância, no movimento MPM.

JOSIAS SOBRINHO: O emblemático *Bandeira de Aço* é um disco gravado pelo cantor Papete, para a gravadora paulista Marcos Pereira, lançado nacionalmente no ano de 1978. Compõem o repertório do disco músicas de quatro jovens compositores à época, Josias Sobrinho (quatro músicas), o mais novo deles, Cesar Teixeira (três músicas), Sérgio Habibe (uma música) e Ronaldo Mota (uma música). Apenas o último não foi membro efetivo do Laborarte. A temática deste antológico LP é plena de informações da cultura popular maranhense de raiz e é quase que na sua totalidade o primeiro registro fonográfico da obra do seu elenco de compositores. Pode ser considerado um manifesto artístico musical, pois lança bases sólidas para a efervescência manifesta nas décadas seguintes.

NILCE HELENA: Contextualize o álbum *Engenho de Flores*: surgimento, lançamento, participações, importância, diante do cenário da MPM.

JOSIAS SOBRINHO: Este é meu primeiro registro fonográfico solo. Foi gravado no ano de 1987, no Estúdio Eldorado, em São Paulo. É uma produção independente bancada com recursos próprios e captados diretamente por mim. Gravei nele doze

canções de minha autoria, entre elas a faixa título “Engenho de Flores”. Entre os músicos que participaram das gravações os maranhenses Erivaldo Gomes e Manoel Pacífico, ex-integrantes do Rabo de Vaca, estabelecidos em São Paulo e responsáveis pelas conexões com os paulistas convidados. Participam como arranjadores e músicos o também maranhense Ubiratan Sousa, Ney Marques, Heraldo du Monte, Klecius Albuquerque e a dupla Haroldo Filho e Edinho Miguel. Outros participantes: Toninho Ferragutti, João Bá, Toninho Carrasqueira e Edmilson Capellupi. No cenário da MPM representa a consolidação de uma proposta de música popular com evidências culturais maranhenses à flor da pele, na esfera da produção fonográfica nacional – o disco teve distribuição nacional – o que forneceu gás sonoro para a produção local.

NILCE HELENA: O título do álbum Engenho de Flores se remete a algo específico do contexto da MPM? O que significa Engenho de Flores?

JOSIAS SOBRINHO: O título do disco é o mesmo da canção que abre o repertório. Esta música já era uma evidencia no contexto da criação musical maranhense com projeção nacional. A música fala de um passado de trabalho, alegrias e sofrimentos de uma comunidade do Vale do Pindaré, chamada Flores, onde havia um engenho de cana de açúcar que foi desativado.

NILCE HELENA: Qual a relação da imagem de capa com o título Engenho de Flores?

JOSIAS SOBRINHO: A capa do disco é uma criação do artista plástico Claudio Vasconcelos e faz referência a roda de um engenho decorada com motivos florais que ao girar no prato da vitrola mescla as cores em uma composição única – se transforma em um engenho de flores.

NILCE HELENA: Qual a relação da imagem da capa com o título do álbum Bandeira de Aço?

JOSIAS SOBRINHO: Nenhuma, que eu saiba. (Estou falando da capa do Engenho de Flores)

NILCE HELENA: O título Bandeira de Aço se remete a algo específico do contexto maranhense da MPM?

JOSIAS SOBRINHO: O título do disco, assim como no caso do Engenho de Flores, foi tirado de uma das canções. No caso do Bandeira de Aço, a canção de Cesar Teixeira, do mesmo nome Bandeira de Aço. Aqui as pessoas que podem falar com propriedade são o autor e o interprete.

NILCE HELENA: Na capa do álbum Bandeira de Aço, existe a imagem de um boi, essa imagem é uma referência ao bumba-boi do Maranhão, para demonstrar a importância desse símbolo como representante da cultura maranhense? Também a imagem do boi é uma pista do que se tratam as letras das músicas do álbum Bandeira de Aço?

JOSIAS SOBRINHO: Como na questão anterior o melhor interlocutor é Papete, pelo fato de que este disco foi todo produzido pela gravadora Marcos Pereira, sem a participação dos compositores nas escolhas de repertório, título, capa, encarte arranjos e músicos.

NILCE HELENA: Qual a sua contribuição para a década de 70 no que concerne à música popular maranhense?

JOSIAS SOBRINHO: Da minha participação no Laborarte vieram estas canções gravadas por Papete, todas muito presentes no cancioneiro da época. Creio que consegui trazer para o ambiente da canção maranhense o universo cultural de minha região de origem. Sendo que esta ambientação cruzou os limites territoriais maranhenses e se encontra presente de alguma forma na escala global da música brasileira. Além disto sou um dos criadores do Grupo Rabo de Vaca, iniciado em 77 e responsável pela disseminação e afirmação de muitos dos talentos que na sequência dos anos vieram se firmar no circuito do que se chamou de MPM. Nomes como Betto Pereira, Omar Cutrim, Ronald Pinheiro, Tião Carvalho, Zezé Alves, Erivaldo Gomes, atestam esta afirmação.

NILCE HELENA: Relate a respeito da indústria fonográfica maranhense, focando os estúdios de gravação.

JOSIAS SOBRINHO: O estúdio pioneiro desta indústria foi o Sonato, do maestro Nonato, do Nonato e seu Conjunto. Com o tempo a ele foram se juntando alguns outros. Fernando Piloto e Pitomba, Rodrigo Caracas. Nos anos setenta se gravava em São Paulo e no Rio de Janeiro, que é para onde se ia em busca de carreira e sucesso nacional. Os discos dos festivais desse tempo foram gravados por lá, assim

como os do conjunto do maestro Nonato, o meu primeiro álbum Engenho de Flores, os discos de Rogério do Maranhão, de Papete, de Chico Maranhão...

NILCE HELENA: E a mídia? Qual o seu posicionamento diante do contexto de 70?

JOSIAS SOBRINHO: A mídia de 70, os jornais, as rádios AM, pois ainda não haviam surgido as FMs, Mirante e Universidade, a primeira é de 81 e a segunda de 86, tiveram muito pouca participação no processo de fixação da música popular que estávamos esboçando. As FM sim foram preponderantes nesse "meio de campo". A mídia dos setenta dizia pouco de nós. Falava mais do que se recebia do centro sul do país.

NILCE HELENA: Qual o porquê do nome Bandeira de Aço?

JOSIAS SOBRINHO: Há tempo: o título do disco "Bandeira de Aço", é o título uma das músicas de Cesar Teixeira. O boi consiste no grande ícone da cultura maranhense. Os dois discos, Engenho de Flores e Bandeira de Aço, receberam estes títulos porque, uma das razões, cada um a seu caso tinha uma canção no repertório com o título usado. No meu caso, Engenho de Flores também porque era a canção mais conhecida, creio que no caso do "Bandeira", porque a letra da canção se ajustava como uma crônica daqueles tempos sombrios.

NILCE HELENA: Você saberia dizer qual o nome dessa crônica?

JOSIAS SOBRINHO: Não me refiro a uma certa crônica escrita e assinada por alguém, como estilo literário em prosa, e sim, à letra da música, como uma tradução poética e crítica daquele momento histórico.

APÊNDICE B - Entrevista com Papete

NILCE HELENA: Mediante a sua visão, como acontecia a música maranhense na década de 70?

PAPETE: Existiam grupos musicais como o Rabo de Vaca que começavam a esboçar uma mudança nos rumos da música local e despontavam compositores como Josias Sobrinho, César Teixeira, Sergio Habibe, entre outros.

NILCE HELENA: A partir de quando começou a ser utilizado o termo Música Popular Maranhense?

PAPETE: Me parece que no início da década de noventa.

NILCE HELENA: Em sua opinião, o que foi o movimento MPM na década 70?

PAPETE: Eu não posso falar muito pois eu já morava em São Paulo na época.

NILCE HELENA: E o que significa o movimento MPM, para a história da música maranhense?

PAPETE: Penso que uma iniciativa profícua para a música local com afirmação de nossos artistas.

NILCE HELENA: Descreva a respeito das opiniões a respeito da divergência do termo MPM. E você? Qual o seu posicionamento sobre isso?

PAPETE: É difícil falar sobre isso, eu, como já disse, por morar em São Paulo não participei dessas coisas, sei que elas existiram mas é somente isso.

NILCE HELENA: Qual a contribuição do LABORARTE para essa nova ambiência, ou seja, o surgimento de jovens músicos com novos ideais?

PAPETE: Muito importante pois ali eram criadas as sementes culturais que depois aflorariam sob a batuta de Nelson Brito.

NILCE HELENA: Quais movimentos existiam nesta época? Descreva sobre os mesmos?

PAPETE: Novamente eu omito minha opinião pelas razões já citadas.

NILCE HELENA: Contextualize o LP *Bandeira de Aço*: surgimento, lançamento, participações, importância, no movimento MPM.

PAPETE: Disso eu posso falar, pois se trata um disco que eu não queria gravar e isso só aconteceu sob insistência do meu produtor Marcus Pereira – foi um divisor de águas, emblemático, polemico e que mostrou ao Brasil que no Maranhão tinha produção musical.

NILCE HELENA: Qual a relação da imagem de capa com o título do álbum *Bandeira de Aço*?

PAPETE: Por se tratar de um ícone de resistência cultural, algo como um baluarte de defesa da cultura maranhense.

NILCE HELENA: O título *Bandeira de Aço* se remete a algo específico do contexto maranhense da MPM?

PAPETE: Não.

NILCE HELENA: Por que você escolheu o nome do o álbum *Bandeira de Aço*? Qual o significado/importância desse título no contexto da MPM na década de 70?

PAPETE: Porque foi o título de uma música do Cesar Teixeira cuja letra remetia a essa resistência cultural.

NILCE HELENA: O álbum *Bandeira de Aço* também é muito importante no atual contexto da música maranhense, a que você atribuiria esse fato?

PAPETE: à idoneidade de sua produção e à alta QUALIDADE das composições nele existentes.

NILCE HELENA: Na capa do álbum *Bandeira de Aço*, existe a imagem de um boi, essa imagem é uma referência ao bumba-boi do Maranhão, para demonstrar a importância desse símbolo como representante da cultura maranhense? Também a imagem do boi é uma pista do que se tratam as letras das músicas do álbum *Bandeira de Aço*?

PAPETE: Exatamente, em ambos os casos é procedente.

NILCE HELENA: Hoje você lança, em São Luís, o CD duplo "Sr. José de Ribamar e Outras Praias", encerrando um ciclo em relação à música maranhense. Podemos dizer que esse ciclo começou com o lançamento do álbum Bandeira de Aço em 1970?

PAPETE: Sim e não, pois antes do Bandeira de Aço eu gravei um disco de percussão no qual eu já gravava Urrou do Boi, de Coxinho, e Adeus, garota, de Manoel Onça.

NILCE HELENA: Quais movimentos musicais estavam acontecendo no Brasil na década de 70? Esses movimentos influenciaram de certa forma o movimento MPM?

PAPETE: Os festivais, a MPB de protesto com cunho social..., creio que isso causou impacto na criação dos autores locais.

NILCE HELENA: O que mudou no cenário da música maranhense nesse longo período?

PAPETE: Tudo, principalmente a ausência de distanciamento dos novos autores dos elementos básicos da cultura popular...

NILCE HELENA: Entendo que o movimento MPM existiu na década de 70. Mas atualmente podemos falar em MPM ou somente em música maranhense?

PAPETE: Música maranhense tão somente.

NILCE HELENA: Como você define sua participação, como cantor e compositor, na MPM na década de 70?

PAPETE: Ausência total, a não ser pelo Bandeira de Aço que somente foi lançando aqui ao vivo depois de dez anos de sua gravação... mesmo assim eu gravei outras composições maranhenses em outros discos

NILCE HELENA: Relate a respeito da indústria fonográfica maranhense, focando os estúdios de gravação.

PAPETE: Existem bons estúdios, bons músicos mas creio que faltam bons produtores para dirigir os artistas quando de suas gravações, com visão popular.

NILCE HELENA: Qual o seu posicionamento sobre a mídia durante a década de 70?

PAPETE: Pelo que sei, nada se tocava ou se publicava a respeito da musica maranhense.

NILCE HELENA: Que outras informações, você poderia destacar sobre a MPM na década de 70, para fundamentar melhor essa pesquisa?

PAPETE: Como já disse quase nada eu tenho a dizer pela distância física entre mim a o Maranhão naquele período.

APÊNDICE C - Entrevista com Josias Eduardo Silva Filho (Joca do Samba)

NILCE HELENA: Como acontecia o samba no Maranhão antes da década de 70?

JOCA: Neste período, aconteciam apenas as chamadas “rodas de samba”, mas de forma dispersa, apenas com o intuito de diversão, sem nenhum fim lucrativo. As reuniões eram somente para troca de ideias, um bate papo informal e, ao final, sempre terminava com uma batucada de samba. Aconteciam em diversos locais: Madre Deus, Anjo da Guarda, Bairro de Fátima, Cohama. Utilizavam-se instrumentos, como o pandeiro, o tamborim, a tubadora e o reco-reco.

NILCE HELENA: Quais personalidades do samba faziam parte deste contexto?

JOCA: Eram pessoas que tinham forte influência nesse movimento: Josias Filho ou Joca do Samba, Luzian Filho e outras personalidades. Compositores de sambas de diversas escolas, tais como: Favela do Samba e Turma do Quinto.

NILCE HELENA: E após a década de 70, que estrutura passou a ter este ritmo?

JOCA: A partir da década de 80, foram feitos grupos de samba, já com outras intenções além da diversão. Foi dada uma nova roupagem ao samba maranhense, em que se passou a utilizar elementos de percussão.

NILCE HELENA: Como e quais mudanças aconteceram?

JOCA: Os encontros passaram a não mais ter somente caráter de diversão. Já se pensava em algo mais formal, mediante a formação de grupos de samba, com intenções agora lucrativas.

NILCE HELENA: Qual o marco histórico do samba no Maranhão?

JOCA: O marco histórico do samba no Maranhão se deu a partir da década de 80, em São Luís, mediante um movimento chamado Samba do Sapateiro, que ficava localizado ao lado do Banco do Brasil, na Praça Deodoro. Um local fixo de encontros de sambistas: Joca do Samba, Mestre Quirino, Gersão do Cavaco, Mestre Guti e Mestre Nazareno. Personalidades que faziam, e alguns até hoje fazem, o diferencial no samba maranhense. Eram encontros constantes para o debate relativo às informações voltadas para o samba maranhense.

A partir de então, foram feitos grupos de samba, alguns perduram até hoje: Trem das Onze, Suvaco de Cobra, Sem Dimensão, Força Maior, Arco Samba e outros.

NILCE HELENA: Você poderia citar quais influências teve o movimento acontecido no Rio de Janeiro nas décadas de 80 e 90 e encabeçado por Alcione e Beth Carvalho no samba maranhense?

JOCA: Entre 80 e 90 Beth Carvalho e Alcione, no Rio de Janeiro, tiveram muita influência no samba maranhense. A partir de então, já com todas as alterações que foram feitas, tanto nos grupos, quanto nos instrumentos, o samba passa a ser chamado de pagode e isso repercutiu também no Maranhão, criando uma diferença que, ao meu ver, não existe.

NILCE HELENA: O samba maranhense é originário de algum ritmo já existente? Qual?

JOCA: No Maranhão, é mais conhecido como samba crioulo, originário do tambor de crioula.

NILCE HELENA: Para você, o que caracteriza o samba maranhense?

JOCA: O que caracteriza o samba no Maranhão são as pessoas de acordo com os grupos e o local aonde o samba acontece. Em diversas partes no Brasil, o samba se divide. E o maranhense apresenta características que o identificam como literalmente maranhense, devido às peculiaridades na cultura e costumes do povo do Maranhão.

NILCE HELENA: Houve alguma mudança relacionada aos instrumentos utilizados no samba? Quais?

JOCA: Houve uma aceitação nacional de adesão a novos instrumentos (através de adaptações feitas nos instrumentos já existentes). Assim, vieram a timba, o tantan e o repinique tocado com baqueta.

NILCE HELENA E hoje, como você caracteriza o samba no Maranhão? Como está na sociedade atual?

JOCA: Atualmente o samba maranhense não tem mais as características de outrora. As rodas de samba em que se brincava, se comia, se bebia, livres de violência, com o objetivo de diversão já não mais acontece hoje em dia, devido à violência existente. Muita coisa mudou, a sociedade mudou, os costumes mudaram, e com isso também, o samba.

ANEXOS

ANEXO A – Nomes dos Álbuns e nome das músicas

1 - Lances de agora:

- Boi meu, menino, de Chico Maranhão;
- Ponta D'Areia, de Chico Maranhão;
- Frevo do Barulho, de Chico Maranhão;
- Toc toc, de Chico Maranhão;
- Velho Amigo Poeta

2 – ENGENHO DE FLORES:

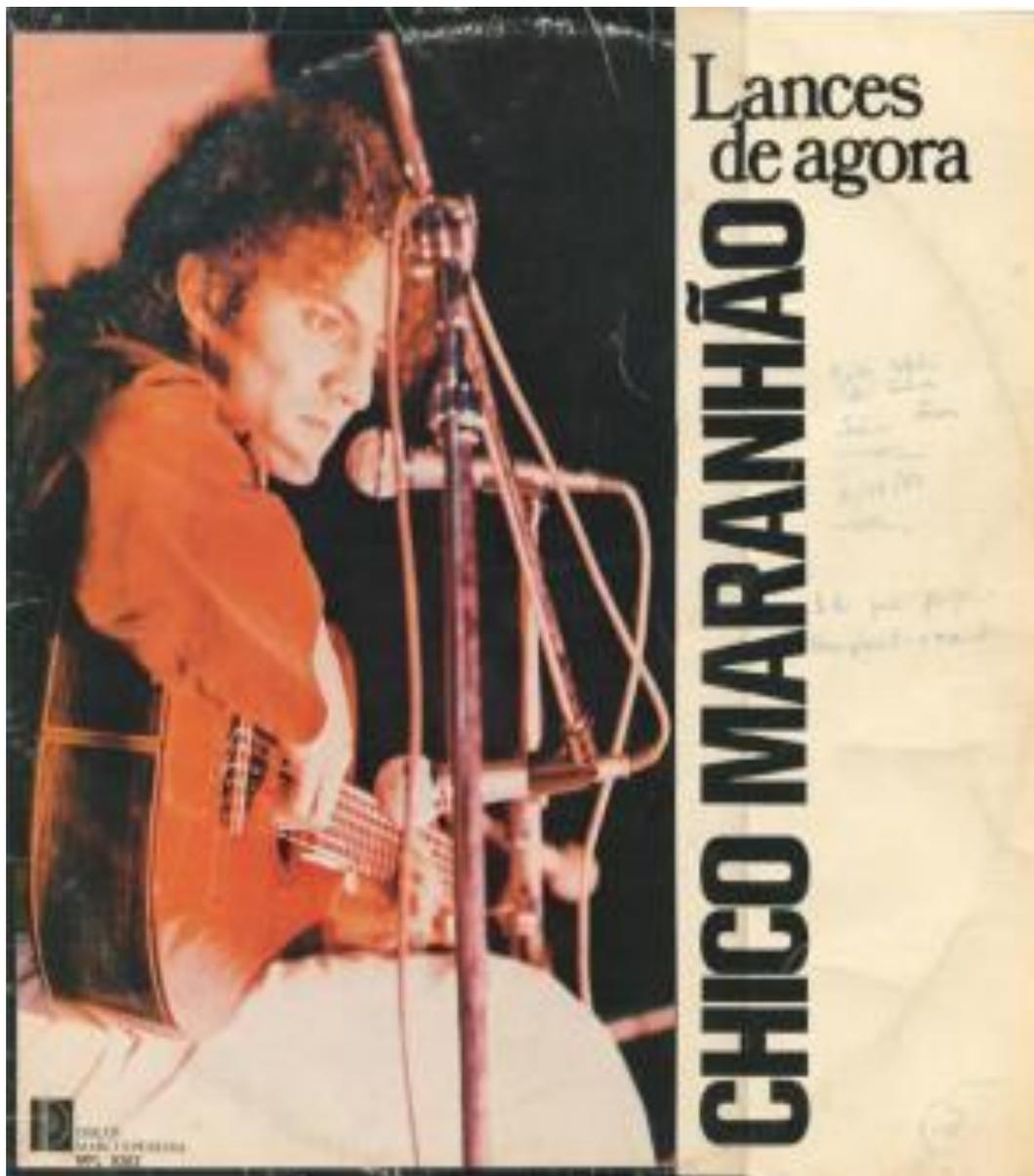
- Olhos D'Água, de Josias Sobrinho;
- Engenho de Flores, de Josias Sobrinho;
- Coragem das Matracas, cuja letra é de Marco Aurélio Duailibe e a música, de Josias Sobrinho;
- Boi do Menino, de Josias Sobrinho;
- Pela Cidade, de Josias Sobrinho.

3 - Bandeira de Aço:

- Boi da Lua, de César Teixeira;
- Bandeira de Aço, de César Teixeira;
- Catirina
- Boi de Catirina, de Ronaldo Mota;
- Eulália, de Sérgio Habibe;

ANEXO B – Chico Maranhão – Lances de agora

CAPA DO ÁLBUM FRENTE



CAPA DO ÁLBUM VERSO

CHICO MARANHÃO



Este disco tem uma história que começou há 11 anos. Em 1967, conheci Francisco Fuzzeti Viveiros Filho — nome usado unicamente para guardas de trânsito e delegados, com os quais ele não permitia a intimidade de seu verdadeiro nome — Maranhão — exclusivo para seus amigos. Conheci também seu talento, que não era apenas grande e raro, era espantoso. Editei com ele um disco-brinde, em 1969. O brinde era, então, a desculpa que eu tinha para gravar discos. Na sua contra-capa escrevi: "Atenção para "Cirano", cuja letra magistral nos dá uma medida das possibilidades do compositor e — através dele — das possibilidades inexploradas da nossa poesia-música popular, que muitos consideram em impasse".

Este primeiro disco apresentava, no lado A, músicas de Maranhão e, no lado B, de Renato Teixeira. Em 1971, gravei o segundo disco-brinde com músicas de Maranhão. Transcrevo sua contra-capa: "Entre os "novíssimos" da música popular brasileira da primeira metade da década de 60 — como Chico Buarque, Caetano, Edu, Gil e outros — Maranhão tem um lugar de indiscutível destaque. Inovador, como poucos, nos

seus temas, na estrutura literária de suas letras, no ritmo e na divisão de suas composições, se reconhece a marca do líder e não do participante de tendências" (...) "Este disco tem uma missão maior do que, simplesmente, entreter: a de documentar o surpreendente nível de uma face particular de nossa cultura, a música popular".

Maranhão é arquiteto e formou-se na turma que Chico Buarque abandonou. Maranhão abandonou, depois, sua equivocada carreira, e foi morar na sua terra, o que todos os exilados fariam, se pudessem. Acontece que a terra de Maranhão é a cidade de São Luís, onde ninguém nasce e vive impunemente. E Maranhão paga a pena privilegiada de viver e testemunhar a cultura popular regional mais marcante e intacta do Brasil.

Este disco, o octagésimo segundo do selo "Marcus Pereira", marca o início de uma nova fase de seu trabalho iniciado em 1967, com os discos *Onze sambas e uma capoeira*, que reúne músicas de Paulo Vanzolini, e *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, que marca o ressurgimento do choro. Esta nova fase tem como intenção principal, gravar "in loco" as manifestações

artísticas do povo brasileiro, com dois objetivos: o primeiro, viabilizar registros que, de outra forma, não poderiam ser feitos. O segundo, incorporar a autenticidade, a espontaneidade e a interpretação que o artista só alcança no seu meio, na sua terra, junto à sua gente. O equipamento de registro, ainda que profissional, evidentemente não possui os mesmos recursos dos equipamentos de estúdio. Entretanto, esta muito relativa inferioridade é largamente compensada pela verdade que o registro incorpora, pela participação de músicos de São Luís, familiarizados com o repertório e inspirados pela brisa da baía de São Marcos que chegam depois de um pouso restaurador na velha cidade de Alcântara, onde seus velhos fantasmas lhe ficam scenando.

Mais de 10 anos depois, reencontro-me com o talento de Maranhão. As previsões feitas foram superadas, porque Maranhão superou-se. O famoso impasse da música popular brasileira cristalizou-se, hoje é lugar comum. Ocorre que o impasse não é da música, é um falso impasse usado para mascarar as omissões, as cumplicidades, os interesses e as deserções. Neste reencontro, tenho por testemunha o companheiro Marcus Vinícius, a cujo talento múltiplo de músico, produtor e técnico, todos devemos este disco gravado na sacristia da Igreja do Destêrro, em São Luís, lugar de meditação e prece, incorporadas pela magia dos microfones a este disco.

Este disco merece um seminário para debate e penitência. Ele me fez superar o espanto do primeiro encontro com Maranhão para um espanto maior. Do ponto de vista musical e literário, reúne 11 obras insuperáveis, mas já me preparo para contradizer-me mais tarde, ninguém consegue dimensionar as possibilidades do espírito humano. E, também, ninguém consegue dimensionar as possibilidades do talento do nosso povo, que sobrevive nas festas populares, na procissão que reúne 500 mil pessoas, em Belém, na festa do Círio de Nazaré, nas vielas da Madre Deus e na sacristia da Igreja do Destêrro, em São Luís do Maranhão, santificada também pela sua resistência. Seus canhões, que antes bombardearam os invasores, lançam hoje petardos poderosíssimos de talento, de beleza e de brasilidade.

MARCUS PEREIRA



MPL 9383
DISCOS MARCUS PEREIRA

ESTEREO

Também disponível em Mini-cassete N.º 10383
Este disco foi gravado e autorizado por DISCOS MARCUS PEREIRA, empresa financiada pela FINEP - Financiadora de Estudos e Projetos. Fabricado e distribuído no Brasil pela SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S/A (Discos Copacabana). Rua Eugênia S. Vitale, 173 - São Bernardo do Campo (Rudge Ramos) - Insc. 635.002.006 - CGC. 61.160.842/0001-03

© 1978 DISCOS MARCUS PEREIRA

MADE IN BRAZIL INDÚSTRIA BRASILEIRA

LADO A

Meu samba choro
Lances de agora
Ponto de fuga
Cirano
Mulher
Fredo do barulho

LADO B

Boi meu, menino
Velho amigo poeta
Ponta d'Areia
Vassourinha meaçaba
Pastorinha

FICHA TÉCNICA

Produção: Discos Marcus Pereira
Direção técnica e musical: Marcus Vinícius
Gravado em São Luís do Maranhão de 22 a 25 de junho de 1978
Montagem: Estúdio Vice-Versa
Lay-out e produção: Aníbal Monteiro

Acompanhamento

REGIONAL TIRA TEIMA

Músicos que participaram desta gravação:

Violão: Fernando, Francisco Saldanha
Cavaquinho: Paulo
Bandoim: Rensald
Clarinete: Pitoca
Flauta: Vanilson, Sérgio Habibbe
Banjo, violão, viola e baixo acústico: Ubiratan
Percussão: Rodrigo, Carlos Pavião, Vieira e Artindo

ÁLBUM: LANCES DE AGORA
AUTOR E INTÉRPRETE: CHICO
MARANHÃO

1- LANCES DE AGORA

Vá e leva a vida sem dizer que leva
 Minha vida sem querer.
 Vá e leva tudo que puderes, faca,
 coração, colheres, separa a teu
 prazer.
 Pra mim... continua o mesmo fio de
 manhã na fábrica, da rua ao tear da
 artesã.
 Vá e leva tudo que te acorda, redes,
 onças, canivetes, cordas.
 Vá e diga aos outros que não gosta,
 corta, nem se importa e sai da porta.
 Vá mas volte se na horta não tiver
 legumes para a torta.
 Vá e leve às mãos lembranças,
 Lenços, lances de agora.

Quem esquecer o amor verá varrer de
 si o seu cantinho ô.
 Quem gosta não faz favor, com a vista
 aberta, mostra e acerta o que falou.

2- FREVO DO BARULHO

Hoje vai ter frevo, sim senhor,
 Frevo, sim senhor, barulho.
 E se for preciso, meu senhor, carregue
 seu amor seguro.

Frevo de bacuri, de buriti, de murici, de
 molho, solta tição e ferrolho, bota no
 chão esse couro, esse velho, esse
 novo sorvete de coco gostoso.

Bota no vão da cimalha, que o pé
 dessa palha só pega no fogo teimoso.
 Quebre seu galho com o dente,
 convite um parente.

Levante seu cata piolho.

Pode jogar a semente, que o peito da
 gente está ultimamente queixoso.

Pode levar esse troço e despedir do
 vosso estado de nervos nervoso.

Não se esqueça seu cachorro, que
 frevo sem couro, sem fogo, menino,
 cachorro, sombrinha sem fôrro, não
 passa pro ano novo; nem é frevo, não
 ferveu, não ficou preto, e nem mesmo
 teve o abano, teve o abano do povo.

3- BOI MEU, MENINO

Um dia assim seremos menos ilusão.
 Um dia assim de outra maneira alazã,
 Além dos muros descaídos dessa
 história
 Outro encontros nós temos amanhã.

Negras manais que eu tenho de
 querer
 Teus olhos quentes junto a mim a
 incendiar,

Estas idéias que nos unem à mesma
 mesa,
 Todos os dias que se pode conversar.

Falar, falar, falar
 Sim anunciar,
 Vai neste mar, mas até quando,
 Essa noite vai durar?
 Durar, durar, durar
 Sim durou, é madrugada,
 E já urrou, de manhãzinha,
 Boi por dentro da Maioba
 Radiante é raça nova,
 Deixa essa barra dançar
 Dançar, dançar, dançar
 Dança boi meu, menino
 Dança garrote divino,
 Enquanto a morte ceder
 Mostra todos os caminhos,
 Teus chavelhos, teus olhinhos,
 P'resta nação aprender
 Dançar, dançar, dançar...
 Até morrer.

4- VELHO AMIGO POETA

Velho amigo poeta, bom dia pra ti,
 nesta manhã incerta, onde eu aprendi
 que a vida é qualquer embarcação
 sobre o mar da tormenta da paixão,
 como vai o teu riacho de aluvião, onde
 os barcos são pedras de carvão que
 acende assando o pão da poesia

irmão, me conta como os teus
 pezinhos de romão, e aquele
 mamoeiro macho sem razão, que
 embaixo a seiva mata tuas
 impingens com algodão...

Caro amigo poeta um beijo pra ti,
 como vai meu colega, como vais aí?
 como vai tua casa, teu canglor, como
 vai tua paz interior, como vai o teu
 porão de raro esplendor, onde um
 lenhador, carpinteiro é dada a
 arrumação do fogo incendiador, do
 rumo das caldeiras mortas do nosso
 motor, senhor dos parreirais de braza
 e de calor, amigo, irmão, papai,
 pequena lágrima de amor...

Como vai teu filho, teu querido filho,
 teu retrato de criança, ramo dum
 buquê da infância,
 a rolar pelo capim, a correr pelo capim,
 a brincar pelo capim.

Me conta de lá, dos teus rios onde as
 margens correm pra beber,
 me conta de lá,
 dos teus mates onde as ondas são de
 cabarés,
 me conta de lá,
 dos teus olhos onde as covas são da
 viuvês...
 me conta de lá,
 das pitangas do ingá,
 do cupim, da mambira do camurupim
 da guariba do papa-capim,
 dos garités...

das travessias que não davam pé.
 Como vão as torqueses de nervos à
 cata do coração?
 Como vão as toalhas de mesa dos fins
 de conversas da Viana Vaz?
 Como vai nosso sonho de linho,
 gomado a ferro morno, um
 tostãozinho,?

Como vão as sandálias que calças
 com arte,
 fivela pra fora da parte
 da perna da calça, a única causa que
 tens no chão.

05- PONTA D'AREIA

Eh, Ponta D'Areia, há muito tempo que
 eu não te vejo não...

Capim verdinho levantado na cerca,
 asfalto preto travessando a areia,
 parede roxa quando nasce afundeia,
 água na coxa, trepadeira na telha
 fogo na boca, mecanismo na veia,
 surra o cachorro, peixe seco na grelha,
 morrendo pouco, cada dia na
 mesma... na mesa.

Eh Ponta D'Areia...

Caranguejeira namorando a parede,
 moça bonita desarmando a rede,

nasceu de novo palmeirinha contente,
 viva o caroço que sustenta a gente,
 olho no prato, esperança na frente
 olha o borralho esquentando o
 ausente, morrendo pouco, cada dia
 depende da trempe.

Pequena América da minha pobreza,
 adormecida na própria natureza, numa
 esquina brasileira surpresa, nasceu
 menina comendo farinha seca no
 fundo... no fundo... no fundo da nossa
 cabeça.

06- TOC TOC

Cadê a pastorinha
 que saiu da linha
 por uma varinha
 que dá na torrinha
 do amanhecer?
 Cadê ela, minha filha,
 que fez a quadrilha
 numa armadilha
 toda endoidecer?

Toc toc toc toc toc toc
 leva um doce quem souber
 toc toc toc toc toc toc
 lá vai ela como quer.

A lua que é minha amiga
 vai fazer figa

pra ver quem fica
como a espiga
e o doce cica
vai pra barriga
desse botica
quer responder
será que essa pastorinha
não fez uma linha
jogando pedrinhas
pra não se perder?

Toc toc toc toc toc toc
leva um doce quem souber
toc toc toc toc toc toc
lá vai ela como quer.

Eu vou passar a noite inteira nesta
brincadeira
com uma bandeira
e uma ratoeira
de adivinhação.
Quem souber que venha correndo
que o rato começou roendo,
roendo o doce do seu coração.

ANEXO C – Josias Sobrinho – Engenho de Flores

CAPA DO ÁLBUM FRENTE



CAPA DO ÁLBUM VERSO



1- ENGENHO DE FLÔRES

Josias Sobrinho

ê alumiou
toda terra e mar.
eu vi
fortaleza abalar
agora que eu quero ver
se couro de gente e p'ra queimar.
vou pedir p'ra São João
Cosme e Damião
P'ra nos ajudar.
Era o apito do engenho de flores
Chamado p'ra trabalhar.

2-PELA FELICIDADE

Josias Sobrinho

Procurei pela cidade
Não achei o meu amor
Fui na rua do passeio
E ali ela não passou
Procurei na Deodoro
No Canto da Viração
Ela não estava lá
Abandonou a cidade
Na maior solidão
Fui na rua do Sol
E já escuro
Fui na rua da Paz
E foi um desespero

Na rua do Alecrim que tristeza p'ra
mim

Fonte do Ribeirão foi-se embora o
tesão

Lá na ponta d'Areia, deitada na areia

Ela não tava não.

3-BOI DO MENINO

Josias Sobrinho

Vamos lá menino

Empina a curica

E vamos lá

Lembra desse caboclo

Pelejando p'ra cantar

Só se levanta uma pedra

Quando de pode atirar

E tudo será de novo

Bonito de se brincar

E eu nunca mais mando boi

P'ra contrário nenhuma vadiar

Vamos lá menino

Empina curica

E vamos lá.

Deixa meu boi vaqueiro seguir seu
caminhar.

Que quanto mais se tropeça

Mais se aprende a andar.

4-OLHOS D'ÁGUA

Josias Sobrinho

Maracú subiu barreira
 Capoeira alagou
 P'ras bandas do Pindaré
 Vamos embora meu amor
 Mearim molhou Pedreiras
 Mundo d'água se alastrou
 Beira mar que carrega
 Da serra que me criou
 Vou conhecer a nascente do rio
 Vale de lágrimas tupinambá
 Guarira-mã canela,
 Um bentivi-iriqui,
 Macunaima-jê
 Do peito araçari
 Eu vou subir o rio Pindaré
 Um guajajara é um cajari
 Um gavião tupi,
 Um carcará Xingu,
 Um vento curumim,
 Um mundo urubu.

uma voz que nos sai da garganta
 Uma voz que não cala a esperança
 Defende essa honra de filho
 Dos homens que comem tua língua
 E sacrificam teu novilho
 E o teu povo fica à mingua
 É preciso que se vença
 Na linguagem de um guerreiro
 Que esse boi não tem mistura
 Nem sotaque de estrangeiro

Na coragem das matracas
 Nossa hora é nossa vez
 De enfiá-las como estacas
 Nas vozes dos guarnicês.

5-CORAGEM DAS MATRACAS

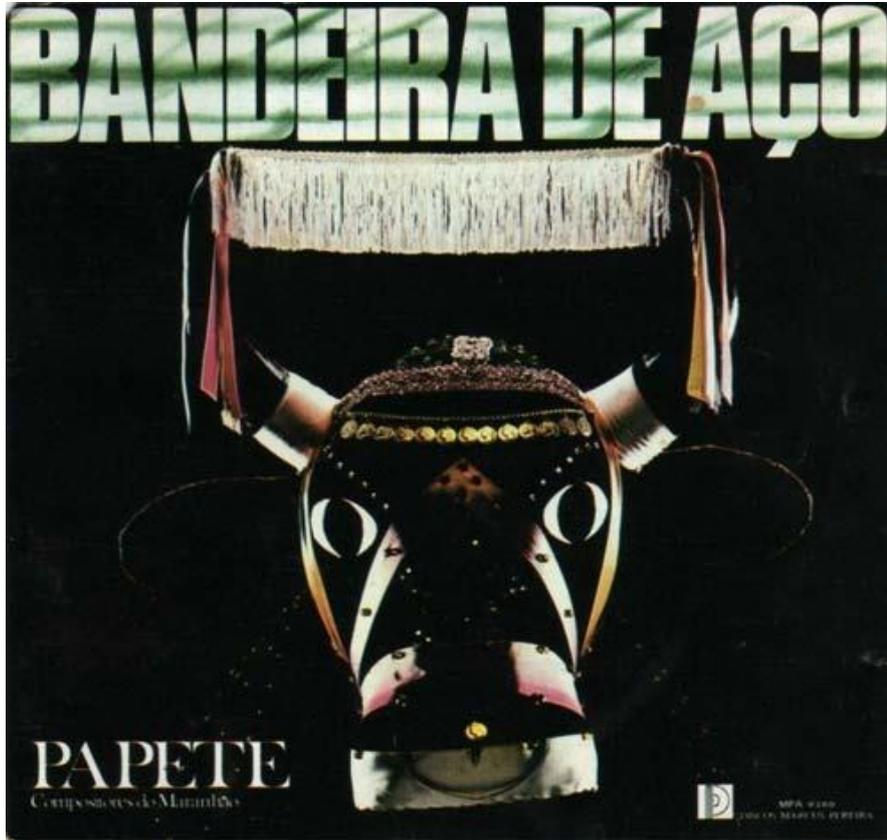
Letra – Marco Aurelio Duailibe

Música - Josias Sobrinho

Toda história refaz suas cenas
 Numa imagem real do destino
 Numa festa de santo junino
 Onde hasteiam bandeiras pequenas
 E esse canto é tão forte que dança
 E essa dança é tão forte que canta

ANEXO D – Papete - Bandeira de Aço

CAPA DO ÁLBUM FRENTE



CAPA DO ÁLBUM VERSO



Este disco é um dos mais importantes frutos de um trabalho que inicia nos há 11 anos atrás, quando nos propusemos a documentar e divulgar músicas brasileiras de qualidade através de autores e gêneros inéditos ou esquecidos. Em 1.976, com o lançamento da coleção de quatro discos "Música Popular do Norte", terminamos a cartografia musical do Brasil que inclui também os dois discos das regiões Nordeste, Centro-Oeste/Sudeste e Sul. O País inteiro e esta viagem está documentada nos 16 discos. Desde logo sentimos - e esta consciência está enfaticamente registrada em toda a literatura musical de Mário de Andrade - a intensa riqueza rítmica, melódica e melódica da música do povo do Brasil. Porque, então, desde muito tempo, a maioria dos compositores se ative ao samba - e junto de este gênero - e apenas um gênero entre muitos outros - se confundiu com a composição musical popular com um todo? Acreditamos que a resposta está no fato de que, com o surgimento dos meios eletrônicos de comunicação de massa, inicialmente o rádio e, posteriormente a televisão, passou a haver a hegemonia de alguns centros culturais em detrimento de outros, desvalorizando-se um processo de colonização cultural interna, isto ocorreu a primeira vez documentado a partir do Rio de Janeiro, primeiramente com a Rádio Nacional e finalmente com a Rede Globo de Televisão. Mas ocorre também a partir de

BANDEIRA DE AÇO

Lado A

BOI DA LUJA - Carlos César
 DE CAJARI PRA CAPITAL - Josias Sobrinho
 FLÔR DO MAL - Carlos César
 BOI DE CATIRINA - Ronaldo
 ENGENHO DE FLORES - Josias Sobrinho

Lado B

DENTE DE OURO - Josias Sobrinho
 EUJÁLIA - Sérgio Habibbe
 CATIRINA - Josias Sobrinho
 BANDEIRA DE AÇO - Carlos César

MÚSICOS QUE PARTICIPARAM DESTA DISCO:

PAPETE - violão - percussão - voz - cântor - arranjos
 CARLÃO - viola 12 cordas - cântor
 OTACÍLIO - contrabaixo
 SÉRGIO MINEIRO - flauta em "Sol" e "Dó" - cântor
 MÁRCIO WEINCK - flauta - cântor
 RODOLFO GRANI - cântor

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO: DISCOS MARCUS PEREIRA
 PRODUTOR: Papete
 DIREÇÃO DE ESTÚDIO: Rodolfo Grani
 ESTÚDIO: Sonima
 TÉCNICO DE GRAVAÇÃO E MIXAGEM: Zorro
 CORTE: Jorge Emílio Isaac
 CAPA (lay-out e produção): Anibal Monteiro

MPA 9180
 DISCOS MARCUS PEREIRA

Este disco foi gravado e masterizado por DISCOS MARCUS PEREIRA, empresa filiada pela FUNEP - Fundação de Estudos e Pesquisas, fabricado e distribuído no Brasil pela SON INDUSTRIA E COMERCIO S.A. - Órgão Oficialmente Registrado - Rua Engenho 8 Verde, 173 São Bernardo do Campo (Ridge Ramos) - Ind. 638.952.005 - CEC 41.740.942/9501-00

© 1978 DISCOS MARCUS PEREIRA

MADE IN BRAZIL. INDUSTRIA BRASILEIRA

ÁLBUM: BANDEIRA DE AÇO

1. BOI DA LUA

(César Teixeira)

Meu São João...
São João, meu São João
Eu vim pagar a promessa
De trazer esse bozinho
Para alegrar sua festa
Olhos de papel de seda
Com uma estrela na testa (Bis).

Chora, chora
Chora boi da lua
Vem pedir uma esmola
Pr'aquela boneca de anil

Mamãe eu vi boi da lua
Dançar no planeta do Brasil.
Mamãe eu vi boi da lua
Dançar no planeta do Brasil.

2. CATIRINA

(Josias Sobrinho)

Catirina que só quer
comer da língua do boi
carne seca na janela
quando alguém olha pra ela
pensa que lhe dão valor

Ai Catirina poupa esse boi (bis)
Que quer crescer
E lá vai meu boi prenda da cidade
Moça de idade não pode me
acompanhar
Que a saudade a traça estraçalha o
coração
E mulher bonita chave de prisão

E lá vai meu boi no romper
da aurora
Moça linda chora,
Com saudade vai ficar
Quando eu for embora no aeroplano
Mas pro fim do ano eu volto pra te
encontrar.

Catirina que só quer...
E lá vai meu boi, prenda da cidade
Moça de idade não pode
me acompanhar
Que a saudade a traça
estraçalha o coração
E mulher bonita chave de prisão
Catirina que só quer...
E lá vai meu boi dando adeus pra ela
Que fecha a janela trancando
meu coração
Que é um boi de pasto
carregando sela
Fazendo vergonha pra ela e

pra São João
 Catirina que só quer...
 E lá vai meu boi arrastando a barra
 A maré esbarra no meio do boqueirão
 Levando um recado pro meu Senhor
 São João
 Lá na capital São Luís do Maranhão.

Catirina que só quer...

3. BOI DE CATIRINA

(Ronaldo Mota)

Sinto frio e vergonha
 Que não cabe no meu peito
 Porque tenho que enganar
 O meu boi com os pensamentos

Mas lá perto da fogueira
 Minha nêga me espera
 Arredia e preguiçosa
 Com criança na barriga
 Cheia de desejamentos

Ah! Essa dor de ver
 Meu boi lindo me olhar
 E sem nada saber
 Sem se defender
 Chora, meu boi

Ah! Bumba-boi, bumba-bumbá
 Me perdoa por querer
 Tua língua só pra dar
 Pr'essa nega Catirina... (Bis)

4. EULÁLIA

(Sérgio Habibe)

Amor o canto
 Noite já vai dentro afora...
 Quá! Eulália,
 Esse boi me leva
 E eu não fico pra dormir
 Vou ter com a madrugada
 Me espalhar em qualquer dia,
 Eulália...

Hoje mesmo eu não fico
 Pra dormir nesse país
 Que não amanhece
 Nem acorda com meu boi,
 Êh! Meu boi !!!

Mas toca pra diante
 Quem ficou não vai chegar
 Esse boi me leva
 Eulália, eu não posso esperar (bis)
 Amor o canto...

Noite já vai dentro a fora
 Quá! Eulália,
 Esse boi me leva
 E eu não fico pra dormir

Mas toca pra diante
 Quem ficou não vai chegar
 Esse boi me leva
 Eulália, eu não posso esperar (bis)

Amor o canto...

Noite já vai dentro a fora

Quá! Eulália,

Esse boi me leva

E eu não fico pra dormir

Hoje mesmo eu não fico

pra dormir nesse país
que não amanhece
nem acorda com meu boi
Êh! Meu boi !!!

05. BANDEIRA DE AÇO

(César Teixeira)

Se ela soubesse

Da areia que eu como

Ela nem perguntava

Se ela soubesse do pó da sereia

Ela nem se zangava

Vento na cumieira

Nem dizia palavra...

Palavra, palavra...

Mamãe eu tô com uma vontade louca

De ver o dia sair pela boca

De ver Maria cair da janela

De ver maresia

Ai, maresia

Mamãe eu tô com uma vontade louca

De ver o dia sair pela boca

De ver Maria cair da janela

De ver besouro

Ai, ai, besouro

E ela nem se parece

Com nhôzinho Chico soldado

Que na subida da bandeira

Pensou que tava no mundo (bis)

E era fundo de quintal (Bis)

Bandeira de aço, Bandeira de aço (bis)

Bandeira de aço, Bandeira de aço (bis)

Mamãe eu tô com uma vontade louca,

De ver o dia sair pela boca

De ver Maria cair da janela

De ver lobisomem

Ai, lobisomem...