

# O Cronótopo da Canção Folclórica e a Cultura Popular

(The Folk Song's Chronotope and Popular Culture)

Luciane de Paula<sup>1</sup>, Gabriela Taveira Fernandes de Melo<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Letras – Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP)

<sup>2</sup> Letras – Universidade de Franca (UNIFRAN)

luciane\_de\_paula@uol.com.br, gabitaveira@bol.com.br

**Abstract:** *This work analyzes folk song from the Bakhtinian notion of chronotope. It aims to understand folk song as an expression of the "great time" of popular culture. Each new epoch develops a new conception of man and culture, which motivates a more accurate perspective on the relationship time-space in the constitution of discursive subjects representing values and disclosing senses. In folk song, the narrated/sung action represents part of popular culture. Thus, approaching the conception of chronotope of and in folk song is justified because Bakhtin emphasizes the importance of studying popular culture in a lively analysis such as the one we aim to make in this work.*

**Keywords :** *genre; folk song; chronotope; dialogue; Bakhtin.*

**Resumo:** Este trabalho analisa a canção folclórica, a partir da noção bakhtiniana de cronótopo. O objetivo é compreender a canção folclórica como expressão do “grande tempo” da cultura popular. Em cada novo tempo, uma nova concepção de homem e de cultura é descoberta, o que motiva a ter um olhar refinado acerca da relação tempo-espaço na constituição de sujeitos discursivos que representam valores e revelam sentidos. Na canção folclórica, a ação narrada/cantada representa parte da cultura popular. Assim, abarcar a concepção de cronótopo da e na canção folclórica se justifica porque Bakhtin enfatiza a importância do estudo da cultura popular numa análise viva como a que se deseja fazer neste trabalho.

**Palavras-chave:** gênero; canção folclórica; cronótopo, diálogo; Bakhtin.

## Introdução

Neste artigo, propomo-nos a analisar o cronótopo da canção folclórica, a fim de compreender as vozes sociais populares de seus sujeitos e, com isso, a produção desse gênero cancionero, próprio da cultura popular. A sua manifestação possibilita a identificação das particularidades de cada povo e a possível identificação de um estilo individual regionalizado. Na materialidade lingüística e por meio da análise da letra da canção, atitudes, valores e usos da língua revelam-se no estilo geral do gênero e se especificam nos temas, que podem ter caracteres variados, destacar aspectos culturais em geral, relacionados às origens étnicas. Outro aspecto das reflexões bakhtinianas consiste em estudar o gênero na dimensão espaço-temporal – cronotópica – no sentido de que a linguagem (e as formas que ela adquire na interação verbal) passa a ser a expressão de um “grande tempo” das culturas e civilizações. A análise do gênero canção é, aqui, simbolizada pela canção folclórica.

## 1. A perspectiva (dialógica) bakhtiniana de linguagem

A canção folclórica, manifestação artística que representa o que Bakhtin denomina “grande tempo” da cultura, caracteriza-se como fonte do saber popular, por isso traz para suas cenas enunciativas o processo de produção da cultura popular.

Na canção, a locução é um elemento *sine qua non*, pois embala (entoa e entona) a canção. Isto é, dá-lhe vida por meio da voz do locutor, que interpreta a cena enunciada. Sob esse aspecto, o sujeito de fora da canção, no ato de cantar, interfere na cena narrada, tornando-se parte dela, tanto quanto o leitor-ouvinte, que, ao escutar uma mesma canção cantada por dois sujeitos distintos, tem reações diversas e posturas diferentes diante da mesma, uma vez que os valores enfatizados na interpretação de um podem ser desprezados na voz de outro. Juntemos a isso, a questão melódica, melhor, musical, que também compõe a canção como gênero sincrético complexo que é.

Para Bakhtin, a linguagem é dialógica e a língua é concreta, repleta de valores ideológicos, sem os quais não existe senão de forma abstrata. Como seus estudos – como o nosso – foca-se no jogo concreto da linguagem enquanto “organismo vivo”, uma filosofia da linguagem que “reflete e refrata” a vida humana, precisamos, para analisar a canção (e o ato de cantar), considerar essas noções (de linguagem, dialogismo e língua), principalmente porque partimos do pressuposto que a canção folclórica, objeto específico desse trabalho, mais que representar, é parte integrante da cultura popular. O filósofo russo nos apresenta sua concepção de língua da seguinte maneira:

A língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Para se separar abstratamente a língua de seu conteúdo ideológico ou vivencial, é preciso elaborar procedimentos particulares não condicionados pelas motivações da consciência do locutor. (BAKHTIN, 2004, p. 96).

Bakhtin nos apresenta, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, conforme percebemos na citação acima, pela concepção de língua (e signo) ideológica(o), a noção de “cadeia dos atos de fala”, que na lingüística até então, não era levada em consideração. Ao pensarmos nos atos de fala, observamos que é impossível pensar a língua de forma abstrata, só o caráter normativo e dicionarizado da palavra, pois o locutor faz uma adequação da linguagem ao seu contexto ideológico imediato, conforme as suas necessidades, de modo que a compreensão possa ser eficaz. O falante é capaz de criar novas palavras e expressões, como também estabelecer sentidos novos às palavras - sempre em um contexto interacional.

Os discursos se entrelaçam e, com isso, provocam o caráter dialógico da linguagem - um discurso sempre se refere a outros discursos. Dessa forma, a enunciação, monológica ou não, é sempre responsiva, pois sempre se refere a algo já dito e não há como se referir a tal enunciado (afirmar, confirmar, compartilhar, desestabilizar, questionar, refutar, enfim, dialogar) sem apresentar um juízo de valor. Por isso, a ideologia é ressaltada por Bakhtin. O autor se refere à palavra como uma ponte, que une o locutor e o interlocutor, destacando a interação entre ambos: “Na realidade toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte”. (BAKHTIN, 2004, p.113).

A palavra está presente em todas as relações sociais. As mudanças que acontecem na sociedade são expressas por ela, nos acentos apreciativos, nas entonações,

nos índices de valores, nos comportamentos e hábitos sociais. Funciona a palavra (enquanto signo ideológico), então, como memória social. Assim, a materialização da palavra enquanto atividade mental é determinada pelas relações sociais.

A palavra cantada é uma dessas formas de materialização. Estudar a palavra cantada enquanto manifestação folclórica significa refletir sobre as relações sociais da cultura popular e sua ideologia do cotidiano. Sobre isso Bakhtin afirma que,

Pode-se dizer que não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis. Chamaremos a totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, assim como a expressão que a ela liga, ideologia do cotidiano, para distingui-la dos sistemas ideológicos constituídos, tais como a arte, a moral, o direito, etc. (BAKHTIN, 2004, p.118).

Apesar da canção folclórica ser arte, ela caracteriza o que o filósofo russo denomina de “ideologia do cotidiano”<sup>1</sup>, uma vez que elaborada esteticamente, mas quase que no ato ético de seu fazer estético, cotidiano, no ato de sua produção cultural.

Os sistemas ideológicos presentes em nosso cotidiano exercem fortes influências em nossa linguagem. Daí a importância deste trabalho, pois pensar a canção folclórica significa pensar a ideologia do cotidiano carregada em seu enunciado vivo.

Compreendemos a crítica feita por Bakhtin às correntes do objetivismo abstrato e do subjetivismo idealista, uma vez que “A língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema lingüístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes”. (BAKHTIN, 2004, p.124), uma vez que a língua é ideologicamente constituída.

A perspectiva bakhtiniana de linguagem combate a defendida pelos marxistas, lingüistas, psicólogos e filósofos da época, que partem do conceito de que ideologia é “falsa consciência”, ou seja, é disfarce e ocultamento da verdade social (sobre as classes e diferenças sociais) pelas forças dominantes.

Segundo Miotello (2006, p. 168), “Bakhtin e seu círculo não concordam plenamente. Destroem e reconstroem parte dessa concepção, colocando ao lado da ideologia oficial a ideologia do cotidiano”. Para Bakhtin (2004), as bases da teoria marxista da criação ideológica estão ligadas aos problemas da filosofia da linguagem, pois um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo. Ao contrário do produto de consumo, ele reflete e refrata uma outra realidade que lhe é exterior, pois, segundo o filósofo russo, “Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. *Sem signos não existe ideologia*”. (2004, p.31).

A ideologia era entendida como subjetiva e interiorizada, como também idealista e psicologizada, mas Bakhtin defende que se a ideologia pertencesse somente ao plano

---

<sup>1</sup> Ideologia é um conceito fundamental para se entender os estudos bakhtinianos. Esse conceito em Bakhtin tem uma perspectiva marxista. O estudo da ideologia está presente mais específica e claramente em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e em *Problemas da poética de Dostoievski*.

das idéias/consciência, logo morreria. Ela necessita, portanto, segundo ele, de materialização, algo que a represente de fato, que é o signo lingüístico, em que é constituída na interação dos acontecimentos reais. Isto é, ela brota nos encontros casuais, daí a designação “ideologia do cotidiano”, uma vez que nascida do povo.

Conforme Miotello a única definição de ideologia dada por alguém do Círculo de Bakhtin está nos escritos de Voloshinov em “Que é a linguagem” como podemos perceber: “Por ideologia entendemos todo conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras (...) ou outras formas sýnicas”. (VOLOSHINOV, 1996, p. 107 *apud* MIOTELO, 2006, p.169).

A comunicação na vida cotidiana transmite e perpetua saberes, valores, crenças populares. Assim, a comunicação é a esfera reveladora da ideologia do cotidiano. Bakhtin (2004) nos diz que a comunicação na vida cotidiana possui vínculos estreitos tanto com a infra quanto com a supra-estrutura, pois revela aspectos das forças dominantes e dominadas, sendo, na realidade, uma resposta ou contra-palavra da ideologia dominante, com discursos e atitudes contrárias. Assim, a ideologia pode ser compreendida como uma tomada de posição determinada, o que determina a organização em grupos com discursos relativamente estáveis.

Quanto à significação, a palavra nada faz em si mesma. Bakhtin nos mostra que somente há a compreensão ativa se o interlocutor tiver uma *atitude responsiva*, pois

A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão (BAKHTIN, 2004, p. 132).

Sob esse aspecto, a compreensão é uma forma de diálogo, um modo de se posicionar em relação à palavra do outro, o que o autor chama de “contrapalavra”. Trata-se da resposta do interlocutor à palavra do locutor.

Assim como nos diz Bakhtin sobre a indissolubilidade da língua com seu conteúdo ideológico nas situações concretas de uso, podemos compreender o homem como aquele que carrega consigo o desejo de além de se expressar e ser compreendido, tal como os sujeitos falantes da canção folclórica tomam a palavra cantada para expor seu ponto de vista, sua ideologia e, com e a partir disso, expressar seu contexto social, a vida que o circunda, além de se divertirem em suas danças e folguedos.

Nós podemos selecionar os discursos conforme seus valores ideológicos pela noção de gêneros discursivos. O conceito de gênero se constitui a partir dos aspectos temáticos, composicionais e estilísticos do discurso. O tema se refere a tudo o que se pode dizer em um discurso, sendo determinado pelo contexto social e comunicacional; a composição trata do formato, a estrutura organizacional dos textos como um todo; e o estilo é a forma resultante da seleção dos recursos lingüísticos (fonológicos, morfológicos, lexicais, sintáticos etc). Estes três elementos se fundem indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação, segundo Bakhtin (2003). No que concerne à significação, devemos considerar duas direções: o tema (significação contextual de uma

palavra nas condições de uma enunciação concreta), e a significação, (que investiga a significação da palavra no sistema lingüístico ou dicionarizado).

Bakhtin destaca a existência de vários sujeitos em um enunciado. Essa relação intersubjetiva revela a alteridade fundamentada no princípio dialógico e leva à reflexão de que o enunciado é produto de uma criação coletiva. Há sempre a presença dos discursos dos “outros”, numa relação de interlocução em que se constata uma “atitude responsiva” necessária para a construção do sentido. É exatamente essa alternância dos sujeitos falantes que delimita os enunciados, determinando suas fronteiras, suas características, suas variadas formas que se refletem nos discursos nas mais diversas esferas da atividade humana. De acordo com Bakhtin (2003), o gênero do discurso é uma forma de enunciado, com uma expressividade determinada, própria da esfera que representa, sendo relativamente estável e ligada ao conceito de gênero.

A constituição dos gêneros se dá, como afirma o estudioso, “pela inter-relação entre os gêneros primários e secundários aliado ao processo histórico de formação dos gêneros secundários do outro” (2003), e essa natureza dialógica do enunciado se forma na cultura. Daí a importância do estudo dos gêneros discursivos, pois eles abrigam os processos culturais, de onde nascem. No entanto, os gêneros, como constituintes da linguagem, também são vivos, em constante formação, o que dificulta seu estudo, uma vez que eles não podem ser classificados, tipologizados de maneira estanque, mas considerados em seu movimento dialógico constante (primário e secundário). A canção, nesse sentido, exemplifica bem esse movimento, uma vez que poética e prosaica, ela vive na vida cotidiana (primária), mas apresenta uma elaboração estética que a fundamenta como gênero secundário. Contudo, essa elaboração não a distancia do mundo. Ao contrário. A canção só vive, no mundo cotidiano, como manifestação cultural, ao mesmo tempo, espontânea e elaborada, ética e estética.

A utilização do gênero se dá em função da especificidade de uma dada esfera social, de forma a reiterar o aspecto representativo da linguagem. Ao mesmo tempo em que são produzidos, os gêneros também se revelam na composição, nos temas e no estilo - aspectos que identificam sua esfera de produção e circulação.

Bakhtin (2003, p.279) descreve os gêneros como “tipos relativamente estáveis de enunciados”, ou seja, modos de enunciar que nos são passados simultaneamente à língua materna. Desse modo, o homem cria e estabelece diferentes maneiras de enunciar, a fim de atingir seu intuito como produtor de linguagem no processo de interação social. Daí a diversidade de gêneros, conforme a circunstância, a posição social, o contexto histórico-cultural, pois como afirma Bakhtin, “A comunicação verbal na vida cotidiana não deixa de dispor de gêneros criativos. Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática” (2000, p. 301).

As reflexões sobre gêneros remontam à Antigüidade Clássica e até hoje integram os estudos literários, com distinção entre gêneros lírico, épico e dramático. Nos estudos atuais, os gêneros do discurso não se restringem a essas três categorias; eles são criados conforme vimos, de acordo com a necessidade de uma dada comunidade, com características próprias, e se movimentam no tempo e no espaço de acordo com as interferências dos sujeitos. Assim, os gêneros sempre se transformam no compasso da história e da sociedade e, ao mesmo tempo, preservam aspectos de sua

origem. Em outras palavras, o gênero se renova e permanece o mesmo no estabelecimento de estreitos vínculos entre a linguagem e a vida, no processo histórico-cultural.

Nas considerações de Irene Machado, “O gênero, na teoria do dialogismo, está inserido na cultura, em relação à qual se manifesta como ‘memória criativa’ onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço”. (2006, p. 159). Desse modo, o uso da linguagem relaciona-se às tradições e se manifesta por meio de convenções éticas e estéticas relacionadas às organizações sociais situadas no tempo e no espaço de tais organizações. O que podemos perceber diante das manifestações folclóricas, em especial a canção - nosso objeto de análise - uma vez que se estabelece como “reflexo e refração” da cultura popular, num tempo-espaço específico, sob o olhar/voz de sujeitos particulares é que ela carrega consigo um alto grau valorativo, no qual se verifica a materialização da memória de um tempo passado aliado à criatividade representativa e responsiva de um tempo presente (e, claro, de um tempo futuro).

## **2. A relação sujeito, tempo-espaço: o conceito bakhtiniano de cronótopo**

Bakhtin, por meio da análise da obra de Dostoievski e Tolstoi (*In Problemas da poética de Dostoiévski*), observa a relação do tempo e do espaço no romance, e como esses fatores são determinantes para o entendimento do texto. Quanto a essa relação, autor afirma que “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa *tempo-espaço*)”, (1990, p. 211). Este termo é emprestado das ciências matemáticas e foi fundamentado com base na teoria da relatividade de Einstein. O que dele nos é importante, é a questão da indissolubilidade de espaço e tempo.

As várias vozes e discursos se encontram no tempo e no espaço, o que permitiu a Bakhtin desenvolver sua reflexão acerca da relação autor-texto-leitor. Estes se encontram em tempos e espaços distintos, separados, às vezes por séculos e por distância espacial, mas se encontram num mundo inacabado: o texto. Nele, a realidade é refletida e autor e leitor participam da (re) criação do mesmo, pois renovam, atribuem novos sentidos a ele (e, com isso, ao mundo, pelo texto representado), conforme o lugar dos sujeitos na sociedade. Tendo em vista o que Bakhtin nos diz, tanto o mundo real como a obra estão em constante interação, estão ligados. Há uma troca que é viva, dinâmica, em que um sempre enriquece o outro. Esse processo - diálogo - é cronotópico, na medida em que observarmos os indícios ou as marcas do tempo e do espaço no texto, ou seja, o texto relacionando-se com vários textos, com vários leitores ao longo do tempo e do espaço, já que a obra não é um produto pronto e acabado.

Como exemplo, o autor estuda o gênero romanesco e, especificamente a obra de Dostoievski. Bakhtin (1990, p.357) afirma, em seu estudo, que “Cada *cronotopo* pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos *cronotopos*, pois cada tema possui seu próprio *cronotopo*, mas sempre um deles é dominante ou englobador”. Assim, podemos afirmar que a vida e a arte estão impregnadas de valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Esses valores referem-se a cada momento, cada elemento destacado, sempre, pelos sujeitos.

O *cronotopo* determina a unidade artística de uma obra, no que se refere à realidade efetiva, por isso, não há como separar o *cronotopo* do contexto ou das unidades artísticas, por possuir grande valor emocional, ou seja, dever ser reconhecido como valor temático. Ele é carregado de significado, e deve ser, portanto, compreendido em sua completude. O *cronotopo* constitui os sentidos do texto, pois revela valores de uma determinada época, sugere emoções e sensações dos sujeitos a partir de um determinado lugar, e diferentes são os sentidos, conforme seus vários leitores.

Nesse sentido, podemos destacar alguns *cronotopos* já estudados por Bakhtin, resultantes de alguns valores já estáveis. Em seu estudo sobre a evolução do romance desde a Idade Média, o autor destacou o *cronotopo* do encontro, da estrada, do castelo, como vários outros. Em seu estudo sobre a obra de Rabelais, Bakhtin se deteve ao *cronotopo* carnavalesco. Mas, o que importa é que a constituição cronotópica, como os gêneros, encontram-se em permanente construção, não podendo ser cristalizados em tipologias que estagnariam a vivacidade do movimento próprio da linguagem, cronotópica por natureza. Bakhtin afirma que o texto é produto da interação social que se dá ao longo do tempo e conforme a necessidade do sujeito falante. Em outras palavras, os *cronotopos* variam conforme os gêneros, pois, “(...) a linguagem é essencialmente cronotópica como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais”. (BAKHTIN, 1990, p. 356).

Segundo Bakhtin (1990), o princípio da cronotopia da imagem artística literária foi descoberta por Lessing, que afirma que tudo que é estático-temporal não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído no tempo dos acontecimentos. Os acontecimentos ganham corpo, materializam-se por meio do tempo. Não é o acontecimento que se torna imagem, é o *cronotopo* que fornece a matéria à imagem.

Existem dois tipos bases de *cronotopo* em uma obra, segundo o filósofo russo: o *cronotopo* temático – centros que organizam os principais acontecimentos do romance e orientam todo o enredo; e os *cronotopos* figurativos, em que todos os acontecimentos, os contextos e, muitas vezes, os cenários, revelam-se graças aos indícios do tempo definidos pelo espaço. Esses índices se manifestam como “pistas” que nos levam à compreensão dos acontecimentos e à construção do sentido geral do texto, pois nos leva ao tema central. Os *cronotopos* estão interligados entre si. Esse é seu caráter dialógico.

Os *cronotopos* podem incorporar-se um ao outro, confrontar-se, mas sempre há um que predomina, sendo os outros chamados de pequenos *cronotopos*. O grande *cronotopo* é o centro organizador dos principais acontecimentos, e por isso tem um valor temático maior. Os pequenos *cronotopos* nos fornecem índices do tempo em regiões definidas pelo espaço. Esses índices servem para a compreensão até mesmo de acontecimentos. O mundo real e a obra estão ligados um ao outro e se encontram em constante interação, há uma troca intensa e recíproca entre os sujeitos, no tempo-espaço real-representado. Esse processo é cronotópico, pois se realiza em um mundo social.

### **3. Canção folclórica: elaboração estética de um gênero cancionero cotidiano**

A manifestação folclórica é o tempo e o espaço que o povo tem e aproveita para expressar suas alegrias, desejos, tristezas e críticas. É o momento em que a arte, a cultura popular e suas ideologias se misturam, e, portanto, o espaço é de todos.

Percebemos a inter-relação do tempo passado (tradição) com o tempo presente (momento da enunciação com novas culturas), como é própria do gênero canção folclórica. Sobre a sua importância, o folclorista Lima afirma, “(...) O Folclore tem sido considerado, em última instância, a ciência das ‘antigüidades populares’, isto é, do que há de antigo na cultura de nossa sociedade” (LIMA, 1972, p. 14).

O Gênero canção folclórica<sup>2</sup> constitui-se, principalmente, pela alternância de sujeitos falantes, e devido à transmissão oral, surgem modificações e adaptações que são feitas ao longo do tempo conforme o intérprete. Assim, a canção folclórica torna-se anônima e adquire caráter popular, pois se torna a expressão cultural e artística de um povo específico. As letras das canções, bem como as encenações, são passadas de geração em geração, não têm registro escrito. Por isso, inclusive, muitas delas se perde(ram) ao longo do tempo. Outras, porém, mantêm-se vivas na tradição e na cultura popular. Por ser de caráter popular, sua linguagem é simples e apresenta elementos do português-não-padrão (verificamos a presença de variantes lingüísticas, marcas muitas vezes do regionalismo em suas letras).

Em suas temáticas, percebemos o nacionalismo, a religiosidade, críticas à sociedade e fatos do cotidiano de uma dada comunidade. As canções acompanham as manifestações folclóricas (festas e danças), e por isso, a ênfase se dá na coreografia, fantasia, uma vez que a letra da canção, em alguns casos, é composta ou adaptada no ato da apresentação de modo espontâneo.

Na discussão que segue, apresentamos a canção que acompanha o folguedo “Bumba-meu-boi”, cujas características temáticas, composicionais e cronotópicas sugerem pertencimento ao norte do país.

Gigante que bicho é esse  
Que na mata apareceu  
Foi por causa desse bicho  
Que a Amazônia se perdeu

Eee bumba meu boi, eee canta meu boi,  
Eee bumba meu boi, eee dança meu boi

Meu boi bunito, boi ventania  
Estrela da noite, estrela do dia  
Eee bumba meu boi, eee canta meu boi  
Eee bumba meu boi, eee dança meu boi

Levanta-te boi bunito  
balança as zoreia e vem  
se a dona da casa dança  
as filha dança também

eee bumba meu boi, eee canta meu boi  
eee bumba meu boi, eee dança meu boi

---

<sup>2</sup> A formação da canção brasileira está intimamente ligada a aspectos étnicos, estabelecendo a junção de culturas, de ritmos, de ideologias de diferentes povos, principalmente ameríndios, negros e portugueses.

As condições de produção da canção são o de colonização. Nesse período, muitas pessoas foram para a região norte à procura de trabalho, sendo os seringueiros os mais ativos sujeitos dessa época do Ciclo da Borracha. E essa atividade migratória, talvez, tenha possibilitado a interação entre nortistas e nordestinos. Assim como os escravos, que ao término dos trabalhos ou em momentos de descanso, divertiam-se, os nordestinos – que eram a maioria – também promoviam momentos de descontração, com danças e festas. Uma dessas festas era a do bumba-meu-boi, que se tornou muito presente na vida da região norte. Ela foi introduzida como bumba-meu-boi lá, na época, entretanto, com a “tropicalização” a que Felipe (2004, p. 41) se refere, o nome para essa manifestação folclórica passou a ser “boi-bumbá”.

As danças são encontradas por toda região norte do Brasil, mas na canção que analisamos, encontramos referência específica à Amazônia: “*Gigante que bicho é esse/ que na mata apareceu/ foi por causa desse bicho/ que a Amazônia se perdeu*”. O “bicho” a que o sujeito se refere é o boi (boi-bumbá ou bumba-meu-boi, personagem principal da trama), e percebemos que a causa de a Amazônia ter se perdido é transferida a ele. Nesse aspecto, a primeira estrofe critica a vinda ou o “aparecimento” do boi na mata, fazendo um contraponto de como era melhor a mata antes de sua vinda. Vale lembrar, que o boi é composto por muitas pessoas e que após toda a trama, sai dando chifrada no público, sendo assim, o termo aqui utilizado “bicho” é uma metáfora, já que se trata dos homens nordestinos que foram para o norte do país e introduziram tal manifestação. Foi por causa do homem de fora que a Amazônia se perdeu.

Por essa observação, podemos inferir a possibilidade de o povo nortista expressar uma postura crítica e em relação à exploração da mata: “*Foi por causa desse bicho/ que a Amazônia se perdeu*”. Antes de a Amazônia ser um dos meios de exploração econômica, era uma região isolada do resto do país, seja pela extensão territorial seja pela precariedade no transporte. Assim, a região era tomada por tranquilidade e oferecia a seus moradores muitas fontes de renda e subsistência. Porém, com a chegada dos migrantes e de outras formas de exploração, essas fontes foram ficando cada vez mais restritas. Fato também que contribuiu para que a Amazônia “se perdesse” foi porque, a partir daí, teria início uma era de graves desastres ambientais - o que, de fato, aconteceu (e ainda acontece). O que, na linguagem popular, se resume em a “Amazônia se perdeu”, pode também produzir o efeito de sentido de um sujeito coletivo que se distancia de seu objeto-valor. O emprego do verbo pronominal – perder-se – sugere a ausência de um agente que provoca “a perda” (devastação, exploração), como se o processo fosse inerente à condição da mata.

Nas estrofes seguintes, percebemos que a população incorpora a dança folclórica nordestina, daí o ritmo seguir mais acelerado, como se estivesse dando início à dança dos bois, “meu boi bunito / boi ventania”. O fato de terem incorporado os costumes e a cultura nordestina reitera as reflexões de Bakhtin em relação à linguagem ser produto da interação social e estar ligada à vida humana, no tempo e no espaço das relações sociais.

Na terceira estrofe, encontramos referências ao momento mais importante de toda a trama - a ressurreição do boi – que é dada por intercessão de Maria a seu filho Jesus, “*Levanta-te boi bunito/ balança as zoreia e vem*”.

Podemos destacar, como característica estilística na canção, o emprego de recursos lingüísticos próprios da esfera social em questão. Destacamos, dessa forma,

substantivos como “bicho”, “mata”, “Amazônia”, “estrela”, “noite” e “dia”, ligados à natureza, ao lugar de onde os sujeitos enunciam, o que ilustra e caracteriza todo o espaço narrado na canção. Encontramos também variantes lingüísticas popularizadas, como em “boi bunitu”, em que se observa à transformação de /o/ átono em /w/. Também a palavra “zoreia” no lugar de “orelhas” e, por fim, encontramos a eliminação de marcas de plural redundante em “as filha”, freqüente no português não-padrão.

O grande *conotopo* do gênero canção é o *cronotopo* do encontro. Na canção analisada, ele organiza os demais *cronotopos*. Como já dissemos, na canção folclórica há uma marcação muito forte do encontro entre o tempo passado (tradição) e o tempo presente (modernidade) representado pelos valores do sujeito, que, por meio da linguagem, modifica e, ao mesmo tempo, preserva valores ao longo do tempo-espaço.

Mencionamos acima a possibilidade de haver dois temas presentes nesta canção, sentidos produzidos por meio da estrutura organizacional de seu discurso verbal (letra e melodia). Encontramos, na primeira estrofe, a postura negativa do povo da região em relação à exploração e à ocupação da floresta, ilustrando justamente esse tempo passado. Já nos versos seguintes, percebemos o oposto, a incorporação de danças nordestinas - como a dança do boi - ilustrando, dessa forma, o tempo presente daquela região, a grande miscigenação, principalmente com os nordestinos, bem como o estado da Amazônia - que “se perdeu”. A composição da canção demarca a seqüência natural do ser humano em um processo de adaptação e aceitação a tudo o que é novo.

Durante toda a canção, percebemos a relação do tempo e do espaço, pois é na materialização do *cronotopo* em que podemos perceber “o grande tempo”. Trata-se do grande momento em que o povo se manifesta em relação a tudo o que, para ele, tem valor. Dessa forma, o ambiente é propício para que o povo fale, denuncie, dance, cante e critique, enfim, se expresse. Desse ponto de vista, essa canção pode ser entendida como uma contra-palavra do povo diante das ideologias vigentes como o consumismo, o capitalismo exagerado que contribui para a destruição da Amazônia. Ela critica o homem de maneira metafórica ao denominá-lo “bicho”. O “bicho-homem que vem de outros lugares explorar a floresta. Diante disso, podemos dizer que os nortistas eram contrários à devastação, à modernização e não tinham voz perante o sistema. Sua voz é ouvida em suas manifestações. Nesta canção, essa voz representa a ideologia do cotidiano a que Bakhtin se refere.

## Considerações Finais

Conforme vimos, a manifestação folclórica possibilita o momento não-hierárquico, em que todos têm voz e espaço para expressar-se. Um espaço em que o tradicional e o contemporâneo se interligam, constituindo as vozes de diferentes sujeitos de tempos distintos. Na canção folclórica, a palavra ideológica alia-se a elementos como a música, a entonação, as fantasias, bem como o momento enunciativo, o que intensifica seu grau valorativo. Além dos aspectos composicionais, temáticos e estilísticos do gênero - como a temática do regionalismo, a crítica, observada pela contra resposta dos nortistas, como a linguagem própria do português-não-padrão, entre outros - a canção folclórica se constitui como representação cultural de um dado povo, o que se evidencia pelo *cronotopo* do encontro. A relação tempo-espaço é muito importante, pois, a manifestação folclórica é um tempo em que o povo se encontra, o espaço é de todos.

Muitos deixam seus trabalhos e se juntam nesse momento de reflexão e distração, em que observamos a manifestação de seus valores ideológicos do cotidiano. Encontramos dessa forma, vários discursos, estabelecendo o diálogo entre o tradicional e o novo. A canção folclórica tem essa característica, carregar valores antigos bem como incorporar valores inerentes à linguagem humana.

Especificamente na canção por nós analisada, identificamos tais aspectos, uma vez que a canção folclórica nortista “Bumba meu boi”, por sua arquitetônica composicional, revela a ideologia do cotidiano da comunidade em questão. No início, há uma crítica ao aparecimento de outros povos ao norte do país, entretanto, há uma incorporação dos costumes da cultura nordestina. Esse fenômeno social que houve no Brasil possivelmente durante o Ciclo da Borracha nos permite reiterar a noção de que a linguagem sempre está ligada à vida humana, no tempo e no espaço das relações sociais.

Portanto, a canção folclórica, é o “grande momento”, pois “reflete e refrata” a ideologia local de vários povos, assim como perpetua e constantemente dá vida às novas interpretações anteriores, num perfeito diálogo a realidade social e natural do cotidiano ao longo dos tempos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3ª ed. São Paulo: Ed da Unesp, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra: 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11ªed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos – chave*. São Paulo: Contexto, 2006 pg.95-114.
- CLARK. Katerina; HOLQUIST. Michael. *Mikhael Bakhtin*. Trad.J.Guinsburg – São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FELIPE, Carlos (Org). *O Grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Leitura, 2004.
- LIMA, Rossini. *ABECÊ do folclore*. 5. ed. São Paulo; Ricord, 1972.
- LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELO, Gabriela Taveira F. *A expressão verbal no gênero canção folclórica brasileira: pluralidade cultural e sentido*. 2006. 72 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras)- Universidade de Franca, Franca.
- PAULA, L. *Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso*. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP. Araraquara: Mimeo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de doutorado, desenvolvida na UNESP. Araraquara: Mimeo, 2007.

