

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

JACENILDE SOUSA DINIZ

Sob a ótica da máscara: a introdução do luxo nos espetáculos e sua configuração na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

São Luís
2024

JACENILDE SOUSA DINIZ

Sob a ótica da máscara: a introdução do luxo nos espetáculos e sua configuração na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

São Luís

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Sousa Diniz, Jacenilde.

Sob a ótica da máscara: a introdução do luxo nos espetáculos e sua configuração na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau / Jacenilde Sousa Diniz. - 2024.

130 p.

Orientador(a): Luciano da Silva Façanha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Bumba-meu-boi do Maranhão. 2. Espetáculos. 3. Máscara. 4. República de Genebra. 5. Rousseau. I. da Silva Façanha, Luciano. II. Título.

JACENILDE SOUSA DINIZ

Sob a ótica da máscara: a introdução do luxo nos espetáculos e sua configuração na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

Aprovada em: _____/_____/_____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Orientador)
Doutor em Filosofia
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr^a Cacilda Bonfim e Silva (Avaliadora externa)
Doutora em Literatura
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Profa. Dr^a. Ana Caroline Amorim Oliveira (Avaliadora interna)
Doutora em Antropologia Social
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

À minha mãe, Elisa Ferreira Sousa, pelo incentivo incondicional, para que eu pudesse cursar o Mestrado. Por caminhar comigo durante esses dois anos, por caminhar comigo pela vida.

AGRADECIMENTOS

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu* (Mar Português, Fernando Pessoa).

Agradeço a Deus por estar sempre a nossa frente, nos guiando neste caos que é viver. Como afirmou Riobaldo em Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa: “viver é muito perigoso!”.

Gratidão ao professor Luciano Façanha, pela segunda orientação, por compartilhar o conhecimento conosco, no Grupo de Estudo e Pesquisa Interdisciplinar Jean-Jacques Rousseau, sempre nos incentivando a trilhar as veredas do aprendizado. Te agradeço, sobretudo, professor, por não me esquecer, mesmo estando lá para as “bandas” do sertão maranhense, me lançou o desafio para a seleção do Mestrado, e aqui estamos nós: concluindo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, pelo acolhimento e disponibilidade, desde a seleção do Mestrado. Ao corpo docente, e técnico, minha gratidão na pessoa do professor Flávio, coordenador do Programa. Gratidão pelo conhecimento compartilhado, disposição, e preocupação em todos os momentos, visando nos oferecer um ensino público e de qualidade.

Agradeço ao Fundo de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (Fapema), por contribuir com minha pesquisa, por meio da bolsa. Sem ela, as veredas seriam bem mais difíceis.

Um agradecimento todo especial a turma 13 do PgCult, a frase de efeito da nossa turma: “Vamos nos desesperar com calma!”. Ao longo de dois anos, sempre pensávamos que não ia dar tempo de concluir as atividades, e sempre deu. Gratidão aos mais próximos: o grande companheiro Evilásio, amigo querido desde a Graduação, Letícia (Lê), Fernanda (Fernandinha), Priscila, Leonice (Leo), sempre informando quando a bolsa caia, Isabelle (Isabelinha), Viviane (Vivi), Josiane (Josi), Eduardo (Edu), Sâmya, Wlisses, Vitor, Nordman, Letícia Santos, Nereyda, Claudiane, Mirlana e Lygia. Obrigada pela disponibilidade de vocês, carinho, e força, mediante os desafios que passamos juntos.

Agradeço ao professor Dr. Helder Mariani, pela disposição em contribuir comigo nesse caminho desde a avaliação do Pré-projeto, e nas demais fases, até chegarmos na conclusão da pesquisa. Obrigada pelas indicações de leitura, me abriram os horizontes para leituras, outras, e por sinalizar as melhorias que poderiam ser feitas no texto. Infelizmente, a ausência de saúde impossibilitou sua presença na banca da minha defesa, contudo, não me isento de destacar, a significativa relevância de todos os apontamentos indicados. Gratidão!

Agradeço a professora Dr^a Cacilda Bonfim, por participar da banca de defesa da minha Dissertação, pela leitura minuciosa do texto, bem como, das indicações de correções, que compreendo como melhoramento para o resultado final do texto.

Gratidão a professora Dr^a Ana Caroline, por aceitar o convite do professor Luciano Façanha, para banca de Qualificação, e Defesa, agradeço pelos apontamentos, e disponibilidade do material sobre a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, colaborou muito na construção desta Dissertação. Agradeço ainda, pela preocupação que excede o âmbito da academia, a gentileza em saber como a vida estava, frente ao que precisávamos dar conta. O bate-papo em dias de evento pela Ufma, foi ótimo, me retirou um pouco da rotina. Obrigada mesmo.

Agradeço a professora Dr^a Maria Olívia Serra, tão preocupada e gentil, desde a Graduação. Nosso vínculo está para além da Universidade, que bom podermos termos momentos de conversas no corredor de Filosofia, em que conseguimos falar da vida e suas nuances. Obrigada por me acolher, de forma tão disponível, no período de Estágio, fornecendo todos os direcionamentos, para que tudo ocorresse bem. A senhora é uma querida!

Gratidão a professora Dr^a Marly, por nossas conversas, e por sempre está disponível para comprar minhas mousses, nossos encontros nas terças e quintas, me possibilitaram não somente as vendas, mas a oportunidade de revigoramento.

As meninas e meninos da Graduação em Filosofia, agradeço pela acolhida no Estágio, e por termos estendido o contato após esse período. De forma particular, meu agradecimento a Gislana e Vivian, pela ajuda indispensável. Obrigada, queridas!

Agradeço a minha família, pelo apoio de sempre, e preocupação sobre o término da Dissertação, porque em todos os momentos querem minha participação, e nesses dois anos, muitas vezes não pude fazer parte dos passeios. Aos meus pais, Elisa e Sebastião, destino meus agradecimentos pelo incentivo em todos os aspectos da vida, e de forma tão especial, quanto aos estudos.

Aos meus irmãos, pela ordem de nascimento: Elton Jones (para nós, sr. Elton), Jilmer Clayton (em memória), Jane (tia Jane) e Janilde (minha Pró), agradeço por nossa irmandade, pelo amor que nos une, frente a nossa diversidade. Obrigada por estarem sempre comigo, colaborando nos meus “corres”, para não desviar meu tempo em outros afazeres, devido as minhas demandas do Mestrado.

Aos meus sobrinhos queridos, os melhores que alguém pode ter, cito aqui cada um, também pela “hierarquia”: Keven Jones, Márcia Eduarda, Keyven Jones, Karol, David, Gabriel (em memória), Maria Eduarda, Maria Clara, Maria Júlia e Maria Gabriella. De forma muito especial, a minha sobrinha-neta, Eloísa (Lolocita), pelo tempo que morou conosco, e por tantas vezes ter me animado, diante das inúmeras atividades que precisava realizar. Agora ela já não é mais uma bebezinha, como me disse: “é menina”. Obrigada Lolocita, por trazer mais alegria a nossa família.

As minhas queridas irmãs, e aos meus queridos irmãos da Paróquia Nossa Senhora da Conceição do Coroadinho, formada por tantas pessoas maravilhosas, que estão sempre a serviço. Peço a Deus que continue nos abençoando. Agradecimento especial ao Ministério de Música Imaculada Conceição, a qual faço parte, nossos encontros, ensaios, Celebrações e Missas, sempre são fonte de renovação para mim, e me ajudaram a fazer este caminho com mais tranquilidade e força.

Agradecimento todo especial, ao meu grupo de amigas: Tia Jane, Mônica (Solene), Mary, Luciane, Ana Rita, Ana Maria, e agora Thiely, após o término do Mestrado, já podemos marcar nosso karaokê.

Gratidão aos amigos mais próximo dos próximos: Tatiane Lima (Tati), sempre preocupada em saber como estava a Dissertação, e meus dias, Joyce, Verônica (minha amiga do mato, da Filosofia para a vida), e Wendel Santos, corretor oficial dos meus textos, me ajudou muito no pré-projeto para seleção do Mestrado, depois, as veredas do ser docente, o fez ficar só nas promessas de verificar os escritos da Dissertação, compreensível, não é senhora?

Por fim, e não menos importante, agradeço ao Fergnan, que mesmo estando “do outro lado do mundo”, continuou me incentivando e perguntando: “como está o Mestrado? Está gostando?”. Eita, menino! Valeu a pena! Gostei muito, contudo, chego ao final.

Não adotemos de modo nenhum esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reuní-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade [...] Que o sol ilumine vossos inocentes espetáculos; vós mesmos constituireis um, o mais digno que ele possa iluminar (Jean-Jacques Rousseau).

RESUMO

O presente texto dissertativo, pretende analisar, a crítica realizada pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau no século XVIII, no que concerne a introdução do luxo nos espetáculos, questão evidenciada pelo autor desde sua primeira obra, *Discurso sobre as ciências e as artes*. Emerge de tal intento, analisar a seguinte questão: o debate da cultura de Paris e Genebra, no âmbito dos espetáculos parisienses, e da festa genebrina, a partir do pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau, apresenta configurações para se pensar a cultura do Maranhão, especificamente no que se refere à festa popular do bumba-meu-boi, em relação a inserção de artifícios, provenientes do luxo? Um dos aspectos que possibilitam o entendimento da ideia de luxo, no pensamento do genebrino, refere-se a máscara da aparência, categoria fundamental, para recusa da inserção do espetáculo parisiense, em sua República, Genebra, por isso faz-se indispensável a abordagem da temática. A respeito dos espetáculos, o filósofo desenvolve sua teoria na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, obra principal na elaboração desta investigação. A análise da recusa de Rousseau, a respeito dos espetáculos a moda de Paris, devido ao problema do luxo, nos insere, simultaneamente, na adesão do genebrino a um modelo de espetáculo, a festa, especificamente, a festa cívica. Portanto, diante dos elementos que potencializam a resistência de Jean-Jacques aos espetáculos franceses, e dos elementos que estabelecem um consentimento a festa cívica, abre-se o espaço, para análise, das possíveis configurações na festa do bumba-meu-boi do Maranhão. Quanto ao aporte teórico, trata-se de uma pesquisa de natureza básica e abordagem qualitativa, tendo em vista, a necessidade de compreender a cultura do povo genebrino, e a cultura do povo maranhense, especificamente na categoria festa, tendo por base a produção científica. Cabe dizer, que as categorias desenvolvidas, fazem parte de uma Revisão Sistemática de Literatura (RSL), já que, em relação aos objetivos, refere-se a pesquisa exploratória, e quanto aos procedimentos técnicos, fez-se uso de pesquisa bibliográfica e documental. Inicialmente, aborda-se a função social da máscara na Grécia antiga, apoiada em eixos históricos e epistemológicos, no intuito de problematizar a respectiva função, com o papel da máscara na modernidade, assentada nas concepções teóricas de Rousseau, acerca da máscara da aparência. Além disso, apresenta-se a República de Genebra no aspecto histórico, detidamente no século XVIII, de forma que, possa-se compreender, pelo viés do luxo, a recusa do filósofo genebrino, contra a implantação dos

espetáculos parisienses nos divertimentos de sua cidade. Ademais, verifica-se os possíveis desdobramentos da referida intenção, mediante a hipótese de admissão do requinte e da pompa, para festa do bumba-meu-boi, considerando a discussão levantada por Rousseau no século das luzes. Busca-se refletir a ideia de festa cívica, em Jean-Jacques, conjuntamente a história e narrativas do bumba-meu-boi. Nesse sentido, fez-se necessário, apontar alguns traços da história do bumba-meu-boi, tendo em vista que, no paralelo entre passado e presente, pretende-se identificar a inclusão de artifícios no bumba-meu-boi, que fogem a sua proposta tradicional. Constata-se a presença ou ausência, de tais artifícios. E, analisa-se as prováveis resultantes do pensamento do filósofo genebrino, para a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, com a identificação da introdução do luxo. Nas considerações finais, elencamos alguns resultados, pertinentes as categorias desenvolvidas, dentre os quais, acerca da metáfora da máscara e o teatro moderno, e como eles contribuem para privatização da cena, seja no teatro, seja na festa, adotando um sentido inverso daquele previsto na grécia antiga, favorecendo a crítica do filósofo Jean-Jacques Rousseau, quanto a introdução do teatro francês moderno em Genebra, devido ao seu vínculo com o luxo e o requinte nos espetáculos, tendo como pano de fundo, a ideia de universalidade do homem. Tal perspectiva contribui para análise da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, em sua relação entre passado e presente, com as transformações que favoreceram a introdução do luxo, frente a realidade da indústria cultural, tornando-a assim, mais um produto no mercado de bens culturais.

Palavras-chave: Rousseau. Máscara. Espetáculos. República de Genebra. Bumba-meu-boi do Maranhão.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the criticism carried out by the philosopher Jean-Jacques Rousseau in the 18th century, regarding the introduction of luxury in shows, an issue highlighted by the author since his first work, *Discourse on the sciences and arts*. It emerges from this intention to analyze the following question: the debate on the culture of Paris and Geneva, within the scope of Parisian shows, and the Geneva festival, based on the thoughts of the philosopher Jean-Jacques Rousseau, presents configurations for thinking about the culture of Maranhão, specifically with regard to the popular festival of *bumba-meu-boi*, in relation to the insertion of artifices, originating from luxury? One of the aspects that make it possible to understand the idea of luxury, in the Genevan's thinking, refers to the mask of appearance, a fundamental category, for refusing the inclusion of the Parisian spectacle, in its Republic, Geneva, this is why it is essential to approach the topic. Regarding spectacles, the philosopher develops his theory in the *Letter to d'Alembert on spectacles*, main work in the preparation of this investigation. The analysis of Rousseau's refusal, regarding Paris fashion shows, due to the problem of luxury, inserts us, simultaneously, in the Geneva's adherence to a model of spectacle, the party, specifically, the civic festival. Therefore, given the elements that enhance Jean-Jacques' resistance to French spectacles, and from the elements that establish consent to the civic festival, the space opens up, for analysis, of the possible configurations in the *bumba-meu-boi* festival in Maranhão. As for the theoretical contribution, this is research of a basic nature and qualitative approach, taking into account the need to understand the culture of the Geneva people, and the culture of the people of Maranhão, specifically in the party category, based on scientific production. It is worth mentioning that the categories developed are part of a Systematic Literature Review (RSL), since, in relation to the objectives, it refers to exploratory research, and regarding technical procedures, bibliographic and documentary research was used. Initially, the social function of the mask in ancient Greece is addressed, supported by historical and epistemological axes, in order to problematize the respective function, with the role of the mask in modernity, based on Rousseau's theoretical conceptions about the mask of appearance. Furthermore, the Republic of Geneva is presented in historical terms, in detail in the 18th century, so that one can understand, from the perspective of luxury, the refusal of the Genevan philosopher, against the implementation of Parisian shows in his city's entertainment. Furthermore, the possible

consequences of this intention are verified, through the hypothesis of admission of re-refinement and pomp, for the bumba-meu-boi party, considering the discussion raised by Rousseau in the century of enlightenment. The aim is to reflect the idea of a civic festival, in Jean-Jacques, together with the history and narratives of bumba-meu-boi. In this sense, it was necessary to point out some features of the history of bumba-meu-boi, bearing in mind that, in the parallel between past and present, the aim is to identify the inclusion of artifices in bumba-meu-boi, that deviate from its traditional proposal. The presence or absence of such artifices is noted. And, we analyze the likely results of the Geneva philosopher's thoughts, for the bumba-meu-boi festival in Maranhão, with the identification of the introduction of luxury. In the final considerations, we list some results, pertinent to the categories developed, among which, regarding the metaphor of the mask and modern theater, and how they contribute to the privatization of the scene, whether in the theater or at parties, adopting an opposite direction to that predicted in ancient Greece, favoring the criticism of the philosopher Jean-Jacques Rousseau, regarding the introduction of modern French theater in Geneva, due to its link with luxury and refinement in shows, with the idea of universality of man as a backdrop. This perspective contributes to the analysis of the bumba-meu-boi festival in Maranhão, in its relationship between past and present, with the transformations that favored the introduction of luxury, facing the reality of the cultural industry, thus making it another product in the cultural goods market.

Keywords: Rousseau. Mask. Show. Republic of Geneva. Bumba-meu-boi do Maranhão.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 A MÁSCARA NO HOMEM CIVILIZADO	24
2.1 A diferença entre os sentidos da categoria “máscara”: entre mundo grego antigo e a modernidade	25
2.2 A influência de Platão na filosofia de Rousseau acerca do “ser e parecer”	30
2.3 O teatro no mundo grego antigo e o teatro francês no século XVIII.....	39
2.4 O estado natural e o estado civilizado para Rousseau: o surgimento da “máscara” da aparência	47
3 QUERELA DO TEATRO NO SÉCULO DAS LUZES E SUAS POSSÍVEIS AMPLI- AÇÕES	57
3.1 República real: Genebra no século XVIII	57
3.2 Contenda entre Rousseau e d’Alembert sobre os espetáculos, e seus desdo- bramentos para festa do bumba-meu-boi do Maranhão.....	62
3.3 O urrou do boi na cidade de São Luís Maranhão	72
4 O LUXO E OS ESPETÁCULOS: ressonância do pensamento de Rousseau, quanto a festa cívica, na festa do bumba-meu-boi do Maranhão	82
4.1 Inserção do luxo nos espetáculos genebrinos: repercussões.....	82
4.2 Ideia de festa cívica para Rousseau: entre a história e narrativas da festa bumba-meu-boi do Maranhão.....	91
4.3 A INTRODUÇÃO DO LUXO NOS ESPETÁCULOS: configurações na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do pensamento de Jean-Jacques Rous- seau	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS.....	115
ANEXOS	121

1 INTRODUÇÃO

A cultura mantém acesa a delicada e sutil capacidade de possibilitar, todo e qualquer povo, em construir e atribuir significados. Recolhamos tal ideia, a partir da formulação de White (2009, p. 9) que pela ausência de outro termo, se utiliza da expressão *simbologizar*. O modo de festejar de um povo está relacionado a cultura, não apenas somente, pelo entendimento de cultura enquanto lavoura, ou cultivo agrícola, como conceituado por Eagleton (2011, p. 13), mais também pela ideia cunhada por White (2009, p. 9), ao que se refere a capacidade do ser humano de *simbologizar*. *Simbologização*: “é a capacidade de originar, definir, e atribuir significados de forma livre e arbitrária, a coisas e acontecimentos no mundo externo, bem como, de compreender esses significados” (White, 2009, p. 9).

O referido autor exemplifica esse processo de “*simbologizar*” explicando que, a água benta é diferente de água comum, tendo um valor que se distingue para milhões de pessoas (White 2009, p. 09). Com esse exemplo, fica claro que nesse processo de *simbologização*, o ser humano cria, atribui e compreende os significados. Ora, ao pensarmos a festa popular, no seio da cultura, colocamo-la no rol dessas potencialidades: criação, atribuição de significado e compreensão desses significados. Outro aspecto importante, apresentado por White (2009), referente a *simbologização*, trata-se da não percepção dessa categoria¹, a partir dos sentidos: audição, visão, olfato, paladar, tato.

A perspectiva de cultura, apresentada por White (2009), encontra convergência com duas críticas tecidas pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau, no século das luzes, inclusive, tais ideias situam-se no campo das contendas entre o genebrino e seus contemporâneos. A primeira crítica diz respeito ao homem visto por um viés universal, desconsiderando as diversidades dos povos, em vista de moldá-lo a partir do modelo europeu, dando margem para o etnocentrismo, como pode ser observado no *Segundo Prefácio* da obra *Júlia ou A Nova Heloísa*: “Sabeis até que ponto os homens diferem entre si? [...] Quem ousa marcar os limites precisos na natureza e dizer: eis até onde pode ir o homem e não além?” (Rousseau, 1994, p. 7).

Nesse sentido, a *simbologização* fica evidente, uma vez que, possibilita o ser humano, ele mesmo, realizar sua construção simbólica. A segunda crítica encontra raiz na anterior, quando o filósofo indica ser a festa cívica, o grande espetáculo que

¹ A palavra categoria será utilizada ao longo do texto dissertativo, na perspectiva do autor Gaston Bachelard, significando conceito epistemológico.

traduz o sentimento natural no ser humano, oriundo do coração, portanto, não corrompido pela sociedade degenerada do século XVIII. A tradução desse sentimento natural, o qual, não carece dos sentidos, conforme White (2009) apontara, pode ser observado na descrição feita por Rousseau, sobre os modos do povo genebrino, quando estão em festa: “Ele é vivo, alegre, carinhoso; seu coração passa a estar nos olhos, como sempre está nos lábios; procura comunicar sua alegria e seus prazeres” (Rousseau, 1993, p. 129). Alusiva a essa ideia, Starobinski (2011, p. 129) considera: “O espetáculo que encanta Rousseau é o de uma satisfação alegre que nasce nos corações na medida em que realizam os atos conformes ao dever”.

Esse panorama de construção simbólica a partir da cultura, concentrado detidamente na festa, acima apresentado, possui íntima relação com a temática desta pesquisa, pois, para esta investigação, tratamos do universo simbólico da festa genebrina a partir da perspectiva de Rousseau, bem como, da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, especificamente no âmbito da capital maranhense, São Luís. Para traçar um panorama geral sobre a festa, iniciamos com os espetáculos no mundo grego antigo. No que tange a questão da festa na Grécia antiga, evidenciamos a existência de seis tipos: as dionisíacas do campo, as grandes dionisíacas, as bacanaís, as leneanas, as tesmofórias ou as panatenéias (Minois, 2003, p. 30). Nelas todas são encontradas o caráter religioso, profunda ligação com os mitos, e com o riso, assim como, quatro elementos: uma reatualização dos mitos, que são representados e imitados, dando-lhes eficácia; uma mascarada, que dá lugar sob diversos disfarces, a rituais mais ou menos codificados, uma prática de inversão, invertendo as hierarquias e as convenções sociais, e uma fase exorbitada (Ibid).

Inseparáveis da mitologia, as festas são, em geral, ocasiões de riso, riso coletivo e organizado. Por que o grupo social tem necessidade de organizar suas ocasiões de riso que são as festas? Segundo Minois (2003, p. 13) “admite-se que a festa, como o riso, rompe o curso ordinário das coisas e que seus vínculos são essenciais porque ambos abrem uma janela sobre outra coisa, outra realidade”. Quando elas ocorrem, os mitos são representados periodicamente, uns sérios, outros cômicos, o que permite ver como esses últimos passam e perdem-se na consciência coletiva (Minois, 2003, p. 30). Além disso, a presença do riso nas festas, não encontra espaço nos considerados ritos solenes, ou “sérios”. Não se concebem mascaradas, travestimento, cenas de inversão, desordens e excessos sem o riso desbragado que, de alguma forma, imprime-lhes o selo de autenticidade (Minois, 2003, p. 30). Isso porque, a festa no

grego arcaico “possui uma função: reforçar a coesão social na cidade” (Ibid).

Ora, nessa indissolúvel relação entre festa e riso, riso “sério” e riso “cômico”, pode ser identificada a reticência de Rousseau quanto à implantação do teatro de comédia parisiense em sua República genebrina, pois, como acima mencionado, o riso “cômico” passaria e perderia-se na consciência coletiva, não corrigiria os costumes como pretendiam os filósofos das luzes, e ainda conforme Jean-Jacques, estimularia os vícios: “[...] de tanto temer os ridículos, os vícios não amedrontam mais, e não podemos curar os primeiros sem fomentar os segundos” (Rousseau, 2015, p. 55). Para o filósofo, portanto, os espetáculos de Paris em nada contribuiria para o povo de Genebra, pois, o teatro clássico francês, cena ilusionista que separa radicalmente o palco e a plateia, é grau máximo de afastamento em relação à unidade da Natureza, enquanto a festa cívica espartana é aproximação máxima, pois aqui, cada espectador é, ao mesmo tempo, ator e, portanto, o próprio espetáculo (Matos, 1993, p. 12).

Ao destacarmos a questão da festa e do riso, riso “sério” e riso “cômico”, cabe situarmos a festa do bumba-meu-boi do Maranhão nessa relação, tendo em vista, tratar-se de uma categoria fundamental desta pesquisa. Autores como Américo Azevedo Neto (1983), Sérgio Figueiredo Ferretti (2007) e no Dossiê elaborado pelo Iphan (2011), estão de acordo que dificilmente conseguiria se demarcar uma data específica para o início da brincadeira², perspectiva a ser desenvolvida em uma das seções do texto. Por enquanto, cabe salientarmos que à primeira vista, considerando a ideia do filósofo genebrino, quanto aos espetáculos estimularem os vícios, a festa do bumba em seu início, poderia ser visualizada por esse viés, pois, como evidencia Carolina Martins (2015, p. 40), fazendo menção ao folclorista Renato Almeida (1968):

[...] o bumba se configurou como um canal de expressão, que permitiu às camadas mais pobres da população apresentar todo seu descontentamento com a sua realidade, ridicularizando a classe dominante e fazendo rir a assistência que ia prestigiar o folgado e os artistas populares, seja nas áreas rurais do país, seja nas cidades.

Entretanto, identificaremos aproximação com o pensamento rousseauiano, quando percebermos que nos marcos iniciais, a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, apesar de fazer uso do cômico, apresenta sua natureza real, com o próprio povo realizando a “cena”, e só posteriormente, passará pelo “processo de civilidade”, quando a elite da época buscará fazer uma espécie de “correção” na festa, em vista

² Segundo Albernaz (2004, p. 55) “brincadeira é um termo utilizado tanto para se referir ao grupo (*colocar a brincadeira na rua*), como para anunciar a própria dança (*começar a brincadeira*). Ou seja, pode designar o grupo, como pode designar começar a festa”.

de melhorá-la, resultando no que Rousseau já alertava na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*: fomentou os vícios.

Após apontarmos breve traço da festa do bumba, à luz da perspectiva rousseuniana, retomamos a modernidade e a negação de Rousseau em desfavor dos espetáculos parisienses, referindo-se à percepção que o filósofo tem da sociedade francesa: degenerada e corrompida. O riso representado nos espetáculos, seria o reflexo dessa sociedade, notadamente marcada pelos vícios. O filósofo encontrou um contraponto por aqueles que admiravam o teatro francês, porque defendiam a comédia como útil aos costumes, e corretora dos vícios. (Matos, 1993, p.18). Oriunda de um panorama muito mais geral, essa discussão envolve os gêneros do teatro, tragédia e comédia, das quais, Rousseau (2015, p. 55) considera ser, a primeira, responsável por “pintar” os homens melhores do que são, e a segunda, por fomentar a dualidade entre o ser e parecer.

A dissonância entre o ser e parecer, de acordo com Starobinski (2011), abordada por Rousseau desde o *Discurso sobre as ciências e as artes*, denunciando a superficialidade com que a sociedade estava marcada, de maneira evidente não se perceberia novidades, visto que, o trato sobre a mentira e a aparência encontrava-se em voga no momento histórico, como observa o referido autor: “No teatro, na igreja, nos romances, nos jornais, cada um à sua maneira denuncia falsas aparências, convenções, hipocrisias, máscaras” (Starobinski, 2011, p. 13). Portanto, qual seria a originalidade apresentada por Jean-Jacques? O comentador faz menção ao autor Jean-Baptiste Rousseau, com uma frase que traduz o entendimento da questão: “A máscara cai, permanece o homem. E o herói se esvaece” (Ibid). O filósofo genebrino estava chamando atenção para o sujeito social que representa. Para Rousseau o sentimento é inato no ser humano, conforme aponta Matos (2015, p. 17) ao afirmar:

Recorrendo ao pressuposto da bondade natural do homem, sustenta que o teatro não faz mais que reforçar aquilo que a natureza inculcou – e a razão fortificou à sua maneira – no coração humano: o amor do bem. É esse sentimento inato, e não o arranjo de cenas promovido pelo teatro, que nos leva a ter interesse por aquilo que é honesto.

Sendo assim, qual atributo poderia ser acrescentado aquele que desempenha algum papel nos espetáculos? Existe uma linha bastante tênue, quando Rousseau aborda a figura do comediante, fazendo uso de um termo mais atual, o ator. A crítica rousseuniana quanto a figura do ator, reside no âmbito da representação, dado que, o filósofo genebrino indica ser um ferrenho avaliador da construção teatral, pois, assim

como desclassifica a intenção dos seus contemporâneos em universalizar o homem, estende o intuito ao ator da cena teatral. Se o século das luzes está mergulhado no aparente, o ator, para o filósofo genebrino, encarna, a impossibilidade da verdade, afastando cada vez mais o espectador do real, lançando-o no “mundo da aparência”, como assegura Rousseau (1993, p. 47): “Quanto mais eu penso, mais acho que tudo o que se representa no teatro não se aproxima de nós, mas se afasta”. Dessa forma, o ator e o espectador “sofrem” o mesmo dilema: sentimentos e máximas relegados ao palco, apenas para divertir o público, sem conseguir gerar um efeito na sociedade (Ibid).

A questão da máscara, ou a relação entre ser e parecer, encontra forte ressonância, quando o filósofo genebrino percebe que alguns dos filósofos iluministas, precisamente Diderot, Voltaire e d’Alembert, tratam de postular um escrito sobre a implantação do teatro de comédia em Genebra, culminando com o verbete *Genebra*. Tal perspectiva mexerá profundamente com Rousseau, seja pelo momento de fragilidade que afirmava passar, devido as enfermidades, seja por sentir-se ultrajado por aqueles a quem considerava amigos. O sentimento de ignomínia leva-o a desenvolver uma réplica através da *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*. Nessa réplica, o autor genebrino elenca, dentre outras questões, os malefícios que os espetáculos poderiam trazer para uma república como Genebra, com a introdução do luxo, e sai em defesa da festa cívica, que seria, para ele, o próprio retrato da expressão patriótica dos genebrinos, colocando-se, assim, contrário as ideias de seus contemporâneos.

Na metáfora da máscara, encontra-se uma discussão acerca da moral e da desigualdade na perspectiva rousseauiana, que para ser compreendida torna-se necessário, retomarmos, ainda que de maneira sintética, o homem em seu *estado de natureza*, e posteriormente, no *estado civilizado*. Em sua obra, o *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1983), o genebrino estabelece, de forma hipotética, como ocorrera essa passagem, bem como, sua influência na construção de uma sociedade notadamente baseada na dissonância da relação ser e parecer. No desenrolar da história hipotética formulada por Rousseau, o referido autor aborda acerca do homem no estado natural, em seu aspecto físico, metafísico e moral, revisitando as faculdades que contribuem para conservação desse homem, além de ser um distintivo entre ele e os animais, a saber: a liberdade, e a perfectibilidade.

Para esta análise, interessa, sobretudo, a faculdade da *perfectibilidade*: “a fa-

culdade de aperfeiçoar-se, faculdade que, com o auxílio das circunstâncias, desenvolve todas as outras” (Rousseau, 1983, p. 243), posto que, analisar a introdução do luxo nos espetáculos, envolve o homem em seu estado civilizado. Nesse sentido, o aperfeiçoamento do homem possibilitá-lo-ia sair do estágio originário, quando suas preocupações estavam intimamente vinculadas a conservação de si, levando-o ao estágio civilizado. A crítica que o filósofo estabelece acerca do aperfeiçoamento, não recai sobre a faculdade em si, refere-se, contudo, ao mal uso e a incapacidade do homem em geri-la, nesse caso, devido os excessos e vícios, torna-se depravado. Conforme Rousseau (1983, p. 243) afirma:

Seria triste, para nós, vermo-nos forçados a convir que seja essa faculdade, distintiva e quase ilimitada, a fonte de todos os males do homem; que seja ela que com o tempo, o tira dessa condição original na qual passaria dias tranquilos e inocentes; que seja ela que fazendo com que através dos séculos desabrochem suas luzes e erros, seus vícios e virtudes, o torna com o tempo o tirano de si mesmo e da natureza.

No bojo dessa discussão, cabe evidenciar a escolha do tema, que se concentra na análise, das possíveis resultantes para a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, quando a introdução do luxo ganha espaço nos espetáculos. A raiz da questão tem bastante profundidade, pois, não se detêm apenas no aspecto do luxo em si, uma vez que, avança nos desdobramentos oriundos desses artifícios. Entre os desdobramentos existentes, nos ateremos especificamente a crítica feita por Jean-Jacques Rousseau ao viés universalista, que desconsidera as particularidades dos povos, desembocando, portanto, na dificuldade do reconhecimento identitário, a partir da cultura, já que, a intenção dos filósofos contemporâneos a Rousseau, visava estabelecer um modelo único de homem. A referida intenção, remete a importância da discussão levantada pelo genebrino, quanto a máscara da artificialidade utilizada no século das luzes, e como ela reverbera na festa do bumba.

Diante da proposta de um Programa Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, que oferta em uma de suas Linhas de Pesquisa as Expressões Socioculturais, lançamo-nos no propósito de traçar um caminho que envolve Filosofia e Cultura. Emerge de tal intento, analisar a seguinte questão: o debate da cultura de Paris e Genebra, no âmbito dos espetáculos parisienses, e da festa genebrina, a partir do pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau, apresenta configurações para se pensar a cultura do Maranhão, especificamente no que se refere à festa popular do bumba-meu-boi, em relação a inserção de artifícios, provenientes do luxo? Para tanto, torna-se pertinente evidenciarmos, sobretudo, as diferenças entre essas culturas, levando

em consideração seu caráter histórico, na medida que, a visão do filósofo genebrino se detém sobre o espetáculo francês, e a festa de Genebra, no século XVIII, enquanto a análise da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a qual objetivamos realizar, se concentra na contemporaneidade.

Frente ao desafio citado anteriormente, algumas questões se impõem: será que a introdução do luxo, dos enfeites e adornos, pode revestir de aparência até mesmo a maneira de festejar de um povo? Evaporaria a possibilidade de transparência dos corações, quando se definem papéis específicos para os participantes de um espetáculo? Originaria daí uma espécie de segregação do povo, na participação da festa de um determinado local; resultando na impossibilidade de reconhecimento identitário? Eis algumas das questões com as quais nos deparamos, ao investigarmos o pensamento do filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau, e objetivamos analisar a chance de respingar na festa do bumba-meu-boi do Maranhão.

Diante do exposto, temos como objetivo geral: analisar a introdução do luxo nos espetáculos, no bojo da discussão referente a máscara da aparência, ambas categorias previstas no pensamento rousseauiano, com a finalidade de tensionar as resultantes do luxo, se identificadas na festa do bumba-meu-boi do Maranhão. A partir dessa finalidade central, desdobram-se os objetivos específicos: a) Contextualizar o surgimento da metáfora da máscara (relação ser e parecer) no pensamento de Jean-Jacques Rousseau. b) Apresentar a motivação da réplica de Rousseau a d'Alembert, em relação à implantação do Teatro de Comédia em Genebra. c) Analisar as consequências da possível introdução do luxo na festa genebrina. d) Refletir sobre a festa cívica no pensamento de Rousseau, e relacionar com os principais aspectos da história, e da narrativa da festa do bumba-meu-boi do Maranhão. e) Analisar as resultantes, em caso de adoção do luxo na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir da ideia de festa cívica no pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Tendo em vista a amplitude e interdisciplinaridade do problema que está sendo abordado, a presente pesquisa articula diferentes áreas do conhecimento, das Ciências Humanas e Sociais, frente ao diálogo entre os estudos filosóficos e os estudos culturais, como a Filosofia, Antropologia, Teatro, Sociologia e História. Por isso, para dar conta dos objetivos aqui propostos, seguiremos o percurso metodológico a partir de uma pesquisa com natureza básica, e qualitativa. Quanto aos objetivos, utilizaremos pesquisa exploratória, e quanto aos procedimentos técnicos, faremos uso de pesquisa bibliográfica e documental, com a intenção de que sejam analisados os as-

pectos filosóficos, históricos, antropológicos, e sociológicos, responsáveis pelo embasamento das categorias que compõem nossa abordagem, metáfora da máscara (ser e parecer), introdução do luxo, espetáculos parisienses, festa de Genebra, e festa popular do bumba-meu-boi do Maranhão, construindo assim, uma discussão sistematizada.

A dissertação está estruturada em 5 seções. A primeira seção constitui a introdução deste trabalho, apresentando de forma abreviada a contextualização do tema, na sequência expomos a justificativa, o problema, os objetivos, e o caminho metodológico da pesquisa. Na segunda seção abordaremos sobre a questão da máscara, sua função no mundo antigo grego, e a relação entre ser e parecer em Platão e Rousseau. Considerando o indubitável elo, entre a discussão sobre máscara e a ideia do ser e parecer no pensamento do filósofo genebrino, cabe tratarmos a respeito dessa categoria no mundo grego, a fim de demarcar a possível diferença com o significado da máscara na modernidade. Na terceira seção problematizaremos a querela entre Rousseau e d’Alembert sobre os espetáculos, demarcando os possíveis impactos para Genebra, caso o teatro de comédia parisiense fosse implantado na República, além disso, buscaremos verificar as possíveis ampliações das categorias desenvolvidas a partir da contenda entre os filósofos, para pensarmos prováveis efeitos no bumba-meu-boi, de maneira delimitada nos ateremos especificamente a implicação da introdução do luxo.

Na quarta seção, analisaremos, os efeitos da introdução do luxo, visando refletir esse aspecto na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, trataremos ainda, da ideia de festa cívica no pensamento de Rousseau, buscando relacionar com os principais aspectos da história e da narrativa do bumba, verificando se com as transformações ocasionadas pelo processo temporal, houve adoção do luxo nele, e em caso positivo, analisar as resultantes a luz da filosofia de Rousseau. Em vista de responder a pergunta do problema da pesquisa, se fará um resgate histórico sobre a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, demarcando suas transformações, no intuito de verificar se o debate promovido pelo filósofo genebrino no século XVIII, quanto a inserção do requinte nos espetáculos, encontra ressonância na festa do bumba. Nesta seção, compreendemos a necessidade da realização de uma investigação profícua, por meio de Revisão Sistemática de Literatura, por meio de teses, dissertações e periódicos produzidos no Brasil, disponíveis nas bases de dados científicos, *online* na web, a respeito da festa do bumba-meu-boi do Maranhão.

A quinta seção apresentará as considerações finais, com o propósito de delinear as principais concepções teóricas retiradas da discussão proposta nesta pesquisa, e do levantamento bibliográfico realizado. Além do mais, objetivamos responder à questão que tensionou a pesquisa desenvolvida, verificando, também, se os objetivos propostos foram elucidados, sem perder de vista o horizonte, para novos problemas, que podem incidir outras pesquisas, a partir dos resultados aqui expostos. Por último apresentamos em anexo, algumas imagens que retratam aspectos da relação entre o passado, e o formato contemporâneo da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, com o intuito de evidenciar a introdução do luxo, frente a transição desse marco temporal.

Entremettes, julga se tenho razão em chamar esta multidão de um deserto e em assustar-me com uma solidão onde só encontro vã aparência de sentimentos e de verdade que muda a cada instante e se destrói a si mesma, onde apenas percebo espectros e fantasmas que impressionam o olhar um momento e desaparecem logo que o queremos agarrar. Até agora vi muitas máscaras, quando vereis rostos de homens? (Jean-Jacques Rousseau).

2 A MÁSCARA NO HOMEM CIVILIZADO.

Na sociedade parisiense do século XVIII, a questão da “máscara” refere-se a uma discussão que ganhara significativa relevância para o filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau, de forma emblemática essa temática fulgura a relação entre ser e *parecer*, que emerge na filosofia rousseauiana a partir da transição do homem em seu estado natural, para o estado civilizado: “Foi preciso fazer-se muitos progressos, adquirir-se muita indústria e luzes, transmiti-las e aumentá-las de geração para geração, antes de chegar a esse último termo do estado de natureza” (Rousseau, 1983, p. 260).

A máscara possui vínculo com as “luzes” e o progresso adquirido pelo aperfeiçoamento do homem, gerando assim um contraste diante da faculdade geradora de melhoramento dele, qual seja, afastando-o do estado de conservação e aproximação de si, em vista de ser reconhecido aos olhos dos outros, estágio em que o amor-próprio ganha evidência, as máscaras sociais sobressaem-se, e ocultam, ao passo que revelam a desigualdade social. Conforme Peterlevitz (2018, p. 32):

[...] esse momento inicial pode ser interpretado como a dicotomia ser e parecer, já que é possível assimilar que o homem passou a adotar a melhor conduta para seu benefício em relação a seus semelhantes.

Tendo em vista a indubitável relação entre a questão da máscara, e o “ser e parecer” no pensamento de Rousseau, cabe tratarmos a respeito da categoria máscara, no mundo grego, pois, nos remete a sua gênese, nos permitindo tanto ter uma noção, ainda que geral, do significado para antiguidade, como a mudança de sentido da ideia de máscara para o mundo moderno. Tal ideia será adotada na modernidade pelo filósofo genebrino, incidindo na sociedade do espetáculo, baseada no aparente, na frivolidade e no luxo, possibilitando trazer ao bojo desta análise, os possíveis efeitos para festa do bumba-meu-boi do Maranhão, tendo em vista, a transição do bumba, de brincadeira de negro, para símbolo da cultura maranhense, perspectiva que Albernaz (2004, p. 65, local. 77) criticamente, considera como

deslocamento de significados do boi: “de desordeiro para criador de belezas ingênuas, de uma cultura que corrompia os valores eruditos, para ser sua tradutora em termos populares”. Nesse sentido, torna-se necessário a abordagem sobre o processo de modificação da ideia de máscara, pois, no âmbito dessa transformação que investigaremos as nuances no bumba-meu-boi. Passamos, portanto, ao próximo tópico.

2.1 A diferença entre os sentidos da categoria “máscara”: entre mundo grego antigo e a modernidade.

Ao realizar uma abordagem referente a máscara, Fo (1999) situa sua existência há tempos longínquos, ao período terciário, a imagem figura vínculo com o homem e o animal, pois, trata-se de uma cena de caça. Conforme o autor, a cena está gravada nas paredes da gruta *des deux frères*, encontrada nos Pirineus, da vertente francesa. Fo (1999, p. 31), apresenta os detalhes da cena:

À primeira vista, o grupo parece homogêneo, mas observando-se mais atentamente, percebe-se que uma das cabras, no lugar de possuir patas com cascos, apresenta pernas e pés humanos. E não quatro, mas duas apenas. E as mãos despontando do peitoral do animal, empunham um arco com a flecha já a ponto de disparar. Evidentemente, trata-se de um homem, um caçador disfarçado e transvestido.

Cobrindo seu rosto, há uma máscara de cabra, dotada inclusive de chifres e barbicha. Desde a linha dos ombros até debaixo da cintura, está coberto com uma pele de cabra. Podemos apostar que o espertalhão até mesmo se empestou com o esterco das cabras para mascarar o seu próprio cheiro.

O autor, utiliza-se da explicação da Antropologia, para dar conta dos motivos da transformação, e aponta duas finalidades, nos concentraremos apenas na primeira, seria em relação ao caráter de utilidade: para bloquear os tabus, portanto, adentrar o âmbito religioso. O entendimento dessa perspectiva, passa pela função da máscara prevista nos povos antigos, conforme, pontua Fo (1999, p. 32):

Os povos antigos – basta lembrar dos gregos do passado – acreditavam que todo animal contava com uma divindade particular capaz de oferecer proteção. Pelo transvestimento, evitava-se a vingança do deus das cabras, disposto a infligir desgraças terríveis ao caçador que houvesse liquidado uma de suas protegidas sem o salvo-conduto do antitabu.

O cenário da Grécia antiga, especificamente, o mito e a religião, colaboram no entendimento da função da máscara, bem como, favorece localizar a possível mudança de sentido, da referida categoria, na modernidade. Seja no mundo arcaico, seja na Grécia clássica, a religião tem intrínseca relação com o social, doméstico, cívico, assim como, não existe diferença entre natural, sobrenatural e natural, divino e mun-

dano, de acordo com Vernant (2006, p. 7):

A religião grega não constitui um setor à parte, fechado em seus limites e superpondo-se à vida familiar, profissional, política ou de lazer, sem confundir-se com ela. Se é cabível falar, quanto à Grécia arcaica e clássica, de “religião cívica”, é porque ali o religioso está incluído no social e, reciprocamente, o social, em todos os seus níveis e na diversidade dos seus aspectos, é penetrado de ponta a ponta pelo religioso.

Resulta dessa ligação, dois resultados, nos interessa o primeiro: viés dissociado da singularidade do ser humano, dessa forma, a perspectiva da religião na Grécia antiga, o coloca, o tempo todo, vinculado à coletividade, conforme pode ser observado:

Nesse tipo de religião, o indivíduo não ocupa, como tal, um lugar central. Não participa do culto por razões puramente pessoais, como criatura singular voltada para a salvação de sua alma. Exerce nele o papel que seu estatuto social lhe atribui: magistrado, cidadão, membro de uma fratria, de uma tribo ou de um demo, pai de família, matrona, jovem – rapaz ou moça – nos diversos aspectos de sua entrada na vida adulta. Religião que consagra uma ordem coletiva e que integra nesta, no lugar que convém, suas diferenças componentes, mas que deixa fora de seu campo as preocupações relativas a cada indivíduo, à eventual imortalidade deste, o seu destino além da morte (Vernant, 2006, p. 7 – 8).

Cabe pontuar que em um primeiro momento, a maneira encontrada para solidificar as crenças dos gregos – que como vimos, faz jus ao sentido de coletividade – foi por meio das narrativas, tais narrativas iam sendo transmitidas através da oralidade e da poesia. Torna-se relevante apresentar esse cenário, tendo em vista, que o processo de transformação da cidade, desencadeia na reflexão das coisas narradas, sendo necessário, mais tarde, encontrar outros meios para apresentar os ritos, cultos e mitos:

[...] para quem cumpre os ritos, basta dar crédito a um vasto repertório de narrativas conhecidas desde a infância, em versões suficientemente diversas e em variantes numerosas o bastante para deixar, a cada um, uma ampla margem de interpretação. Sob essa forma que ganham corpo as crenças em relação aos deuses e que se produz, quanto à natureza, ao papel e às exigências deles, um consenso de opiniões suficientemente seguras. Se conserva e se transmite na Grécia essa massa de “saberes” tradicionais, no que concerne à linguagem, primeiramente pela tradição puramente oral exercida boca a boca. Essas narrativas, esses *mýthoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo. Em seguida, é pela voz dos poetas, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência. Ouve-se o canto dos poetas, apoiado pela música de um instrumento, já não em particular, num quadro íntimo, mas em público, durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e os jogos (VERNANT, 2006, p. 14 – 15).

Portanto, enquanto a cena não assumiu a forma teatral, a responsabilidade da formação, recaia sobre a poesia, e conseqüentemente aos poetas. A declamação dos poemas, mantinha vínculo com a função de repassar as gerações o conhecimento

estabelecido, mesmo com suas limitações. Elimina-se, assim, a ideia de que a cena poética tem ligação apenas com entretenimento, conforme assegura Vernant (2006, p. 16):

Não se trata, para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de comunicação e conservação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar e traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum – especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos.

Viegas (1999, p. 14) ao fazer referência do ponto central de coesão no mundo grego antigo, oriundos dos ritos e mitos, assinala que eles possuíam função tanto artística, comunitária e ontológica. À medida que as transformações vão se sucedendo, chega o momento em que a realidade, e as ideias postas, não são suficientes para oferecer subsídios as inquietações nascentes, despertando a capacidade reflexiva, da qual o teatro possui relevante influência, devido sua perspectiva contemplativa. Trata-se de uma ideia evidenciada por Viegas (1994, p. 14):

[...] a noção contemplativa do teatro determinou uma transformação das bases sobre as quais todo o mundo antigo se mantivera até então. Em outras palavras, isso foi o que usualmente se chamou de “o milagre grego”.

Um elemento de suma importância tanto para o mito, como para o teatro grego, trata-se da máscara. Sobre esse componente, cabe destacar:

Signo por excelência da transformação do indivíduo e da união deste com forças que o transcendem, a máscara, como artefato fundamental do ritual e do teatro trágico. Em termos de história da religião, a máscara faz-se presente como um dos fatores mais recorrentes. Seu significado é, à primeira vista, muito claro: a anulação da figura individual. Nesse sentido, o uso da máscara torna evidente o fato de que o contato com as forças vitais do mundo que o ritual procura evocar exige o desaparecimento da figura do indivíduo pela ocultação da sua face (VEIGAS, 1999, p. 16).

No culto a Dioniso sobre o qual abordaremos mais adiante, quando formos tratar especificamente do teatro, quando os espetáculos podiam se assemelhar a barbárie de camponeses ignorantes, a máscara tinha um papel muito importante, pois, estava vinculada ao êxtase comunitário (VIEGAS, 1994, p. 16). A máscara, nesse sentido, torna-se um elemento capaz de reforçar o caráter de coletividade, desencadeado dos ritos, conforme afirma Viegas (1999, p. 16 – 17):

No ritual, os participantes incorporam as forças vitais de nascimento e morte da natureza, que são a própria vida da comunidade agrária. E “esquecidos deles mesmos” tornam-se todos a vivificação coletiva daquelas forças. Nesse processo de êxtase, a união do grupo reafirma-se e consola-se publicamente.

Na modernidade, a “máscara” que cobre a aparência está intimamente vinculada ao processo civilizatório, pois, civilização entendida em seu aspecto conceitual, a partir de um sentido “moderno”, introduz os aspectos que favorecem o uso de artifícios, fruto do progresso, para convivência em sociedade. Nas várias transformações de definição do conceito de civilização, a primeira ideia sintetizada, fora adotada com rapidez pelos indivíduos, povos, a humanidade inteira: civilização seria o processo que o faz *civilizados* (Starobinski, 2001, p. 14). Anterior a essa síntese, temos um conceito mais amplo e diverso: “abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo” (Ibid). Na prática, a definição de *civilizados* entra em consonância com o conceito de *máscara*, quando entendida pelo aspecto do uso metafórico da palavra. A intenção é observar aos demais, ao passo que, quem está mascarado também é alvo de observação (Pavis, 2008, p. 234). Ambos marcados pelo véu da aparência, ator e espectador?

Ao nos remetermos a Grécia Antiga, o questionamento, encontra uma resposta negativa, já que, diferente dessa ideia atribuída a máscara na era moderna, relacionada ao *civilizado*, focando no indivíduo, no teatro grego na antiguidade, o conceito de máscara e seu significado vincula-se a noção de *pessoa*. Cavalcanti (1994) trata da importância de se ter a compreensão dessa noção de pessoa, buscando seu significado desde a etimologia:

A palavra pessoa tem suas origens no verbo *personare*, quer dizer “soara através de”, cujas raízes estão no etrusco – *phersu* – que significa máscara teatral. No grego *πρόσωπο* sofreu uma evolução paralela ao latim, passando de máscara a pessoa. De fato, “máscara” é uma palavra que recebemos do árabe. Os gregos chamavam esse objeto de *prósora*, que significa “o que disfarça” (Cavalcanti, 1994, p. 21).

O ator possuía uma “função”, que ultrapassava seu papel no teatro, qual seja, suplantando a sua figura no sentido individual, porque, ao representar em cena, traz à tona a coletividade. O espectador se reconhece no ator, já que o Teatro precisava proporcionar, por meio das suas peças, o quadro da pólis. A máscara possui forte atributo para o alcance dessa finalidade, por se referir a um elemento responsável de remeter aos *tipos* pertencentes a classe social. Acerca dessa ideia, Cavalcanti (1994, p. 21-22) observa:

No teatro grego, a máscara utilizada pelos atores era aquele objeto através do qual era emitida a fala do ator. Tinha assim, uma função específica, que era a de funcionar como objeto intermediário entre o ator e o público caracterizando o personagem. Mais do que isso, a criação da máscara, no teatro clássico, não é arbitrária, mas um aperfeiçoamento dos acessórios rituais do

culto, sendo portadora do simbolismo genérico, ao representar tipos ao invés de indivíduos.

Os tipos representados, não se referindo aos indivíduos, revelam seu vínculo com algo mais abrangente, a saber: a categoria humana, classe social ou a figura heroica, nesse sentido, seu conteúdo simbólico e o contexto social são intrínsecos. Trata-se de uma característica essencial da máscara trágica. Essa relação entre o simbólico e o social, traz a ideia da máscara enquanto elemento sociocultural, responsável por refletir, por meio da representação, a realidade da sociedade representada. Verifiquemos como essa relação com a máscara se apresentava na sociedade grega:

É, portanto, marcada pela sociedade de referência à medida em que reenvia a um contexto sociocultural relativamente explícito, o da sociedade grega, marcadamente dividida em classes sociais. A tragédia clássica fruto de sua época, vem, pois, encarnar esse sistema social, utilizando-se da máscara para estabelecer a relação entre o espectador e o personagem (Cavalcanti, 1994, p. 22).

Demarcando o sentido de “máscara” pertinente para esta pesquisa, vinculada a civilização, entendemos a relevância de um olhar atento acerca da máscara na Grécia antiga, uma vez que ao tratar dos espetáculos na *Carta a d’Alambert sobre os espetáculos* (2015), Rousseau se remontará a Grécia, a fim de legitimar sua crítica aos espetáculos parisienses, pois, considerava que eles não refletiam a finalidade da simbologia da máscara prevista no teatro grego, ao contrário, tinham mais envolvimento com os prazeres, segundo o filósofo:

Enfim, seus espetáculos nada tinham da mesquinha dos de hoje em dia. Seus teatros não eram erguidos pelo interesse e pela avareza; não se fechavam em obscuras prisões; os atores não precisavam fazer os espectadores pagarem, nem contar com o rabo do olho as pessoas que viam passar pela porta, para ter certeza do jantar. Esses grandes e soberbos espetáculos que aconteciam a céu aberto, diante de toda uma nação, só ofereciam por toda parte combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar os gregos uma ardente rivalidade, e de aquecer seus corações com sentimentos de honra e de glória. [...] Não me surpreende que, longe de aviltá-los, sua profissão, exercida dessa maneira, lhes desse essa altivez de coragem e esse nobre desapego que às vezes parecia elevar o ator até sua personagem. Com tudo isso, nunca a Grécia, com exceção de Esparta, foi citada como exemplo de bons costumes; e Esparta, que não tolerava o teatro, não se preocupava em honrar os que nele se mostravam (Rousseau, 2015, p. 108-109).

Ao realizarmos o paralelo entre a ideia de máscara na Grécia antiga, e na modernidade, demarcando a distinção entre o caráter de coletividade, próprio do sentido de máscara no grego, e a aparência, vinculada ao sentido de máscara no moderno, intencionamos analisar como esta última, se manifesta na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, quando a visualizamos no marco do que seja considerado como tradição, vinculado ao passado, e a contemporaneidade, abordagem que realizaremos mais à

frente, por enquanto, continuaremos concentrados na discussão da máscara, traçando este panorama geral, que traz como pano de fundo, a ideia do *ser e parecer* fortemente combatido pelo filósofo genebrino. Sobre a temática, faremos a abordagem na sequência, a partir do pensamento de Platão e Jean-Jacques Rousseau.

Pode-se dizer ainda que a transparência original desapareceu? Redescoberta na memória, não é ela então retomada na transparência própria da memória e, por isso mesmo, salva? Desertou-nos inteiramente ou ainda estamos em sua vizinhança? (Jean Starobinski).

2.2 A influência de Platão na filosofia de Rousseau acerca do “ser e parecer”.

É inegável a contribuição e, conseqüente, aproximação da filosofia de Rousseau, do pensamento de Platão. Tal fato pode ser observado, tanto na referência a algumas obras do Atenense na construção filosófica do genebrino, como a adoção, de maneira análoga a suas ideias. Nos ateremos especificamente, na perspectiva da aparência para ambos os filósofos, ou na dúbia relação entre o ser e parecer. Para Starobinski (2011) será em uma recordação da infância, o primeiro duro golpe que Rousseau sentirá em relação a aparência, trata-se do episódio narrado pelo genebrino no Livro I das *Confissões*, quando esteve pela residência do ministro Lambercier, em Bossey:

Um dia estava estudando, sozinho, no quarto contíguo à cozinha. A criada tinha posto para secar, sobre a cobertura da lareira, as travessas de Mlle. Lambercier. Quando voltou para apanhá-las, achou uma com todos os dentes quebrados de um lado. A quem culpar por esse estrago? Ninguém mais a não ser eu tinha entrado no quarto. Interrogam-me: nego ter tocado na travessa. M. e Mlle. Lambercier se reúnem, admoestam-me, instam comigo, ameaçam-me: persisto em minha obstinação; porém a certeza era forte demais, ela destrói todos os meus protestos, embora tenha sido essa a primeira vez em que descobriram em mim tanta audácia para mentir. A coisa foi levada a sério; merecia sê-lo. A malvadeza, a mentira, a teimosia pareceram igualmente dignas de punição [...] Se, procurando remédio no próprio mal, quisessem extinguir para sempre meus sentidos corrompidos, não teriam podido escolher melhor. Também esses me deixaram em repouso por muito tempo. [...] Hoje faz quase cinquenta anos que ocorreu essa aventura, e não tenho medo de ser novamente punido pela mesma ação. Pois bem! Declaro diante do céu que estava inocente, que não tinha quebrado nem tocado na travessa, que não me aproximara da cobertura da lareira e que nem tinha pensado fazê-lo (Rousseau, 2011, p. 34).

O ser e parecer, encontram margem na perspectiva da justiça e da injustiça, apesar de se afirmar inocente, o genebrino é punido devido os “acusadores” já estarem corrompidos, portanto, são só capazes de enxergar o aparente. Nesse sentido, não teriam mais como distinguir o verdadeiro do falso, tornando-se injustos, pensando

estarem sendo justos. Sobre a referida dualidade, Starobinski (2011, p. 20) realiza a seguinte consideração:

De fato, é preciso observar que, em todo o relato do incidente do pente, ninguém carrega a responsabilidade da intrusão inicial do mal e da separação. É um concurso infeliz de circunstâncias. Um simples mal-entendido. Em parte, alguma Rousseau diz que os Lambercier são maus e injustos. Descreve-os, ao contrário, como seres “doces”, “bastante razoáveis” e de uma “justa severidade”. Apenas estão errados, *foram enganados pela aparência da justiça* (segundo a sentença liminar do primeiro *Discurso*), e a injustiça se produz como pelo efeito de uma fatalidade impessoal. “As aparências” estão contra Rousseau. A “convicção era forte demais”. Portanto, não há culpado em parte alguma, há apenas uma imputação de crime, um parecer-culpado que surgiu como por acaso e precipitou automaticamente a punição. As pessoas são todas inocentes, mas suas relações estão corrompidas pelo parecer e pela injustiça.

Além do episódio junto aos Lambercier, o filósofo genebrino retoma a questão acerca do ser e parecer, em outros momentos, fazendo referência ao pensamento de Platão. Tal perspectiva pode ser confirmada no Prefácio da obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* quando Rousseau (1983, p. 227) utiliza o *mito da estátua de Glauco*³, para questionar a possibilidade do homem, ainda alcançar o estado em que foi formado, natural, após as inúmeras transformações pelas quais passou, conforme assinala:

E como o homem chegará ao ponto de ver-se tal como o formou a natureza, através de todas as mudanças produzidas na sua constituição original pela sucessão do tempo e das coisas, e separar o que pertence à sua própria essência daquilo que as circunstâncias e seus progressos acrescentaram a seu estado primitivo ou nele mudaram? Como a estátua de Glauco, que o tempo, o mar e as intempéries tinham desfigurado de tal modo que se assemelhava mais a um animal feroz do que a um deus, a alma humana, alterada no seio da sociedade por milhares de causas sempre renovadas, pela aquisição de uma multidão de conhecimentos e de erros, pelas mudanças que se dão na constituição dos corpos e pelo choque contínuo das paixões, por assim dizer mudou de aparência a ponto de tornar-se quase irreconhecível e, em lugar dessa simplicidade celeste e majestosa com a qual seu autor a tinha marcado, não se encontra senão o contraste disforme entre a paixão que crê raciocinar e o entendimento delirante (Rousseau, 1983, p. 227).

No que tange a referida ideia, Façanha (2007, p. 133), traz à tona o comentário

³ O *mito de Glauco*, deus marinho, foi retirado do Livro X, da obra *A República*, de Platão, no diálogo entre Sócrates e Gláucon. Glauco é uma estátua que as formas foram desfiguradas e escondidas pelas algas, cuja “natureza primordial não pode facilmente ser compreendida por aqueles que apenas o vislumbram. É preciso considerar que seus membros originais foram partidos, outros foram esmagados e seu corpo inteiro foi mutilado pelas ondas e conchas, que ervas marinhas e seixos a ele aderiram, resultando que ele mais apresentava a aparência de um animal selvagem do que a determinada por sua natureza. A condição da alma é similar quando a contemplamos experimentando uma miríade de males”. (PLATÃO, 2019, p. 480, [611d]). Em análise de Façanha (2007, p. 133), temos a afirmação de Braunstein (1989, p. 21), acerca do *mito de Glauco*, “Platão compara a alma na República. Ele quer mostrar com isso que a alma é tão alterada por sua união com o corpo quanto à estátua de Glauco por sua imersão no mar. Por essa imagem, se pode supor que, para Rousseau, o homem natural não está de todo extinto em nós, o que explica a conclusão relativamente otimista do prefácio.”

de Braunstein (1989, p. 21) relativo a visão otimista de Jean-Jacques, quanto à natureza humana, apesar das alterações sofridas por ela. Starobinski (2011, p. 27 e seg.) considera que o filósofo adota dois posicionamentos quanto ao *mito de Glauco*: um pessimista, então, o ser humano teria degenerado totalmente, sem possibilidade de reversão, e o outro, otimista, sendo assim, mesmo estando transfigurado, a essência permaneceria intacta, segundo o comentador:

Pode-se dizer ainda que a transparência original desapareceu? Redescoberta na memória, não é ela então retomada na transparência própria da memória e, por isso mesmo salva? Desertou-nos inteiramente ou estamos ainda em sua vizinhança? Rousseau hesita entre duas respostas contraditórias. Em dado momento, o mito bifurca em duas versões. A primeira afirma que a alma humana *degenerou*, que se desfigurou, que sofreu uma alteração quase total, para jamais reencontrar sua beleza primária. A segunda versão, em lugar de uma deformação, evoca uma espécie de encobrimento: a natureza primitiva persiste, mas *oculta*, cercada de véus superpostos, sepultada sob os artifícios e, no entanto, sempre intacta. Versão pessimista e versão otimista do mito da origem. Rousseau sustenta ambas, alternadamente, e por vezes mesmo simultaneamente. Diz-nos que o homem destruiu de modo irremediável sua identidade natural, mas proclama também que a alma original, sendo indestrutível permanece para sempre idêntica a si mesma sob as manifestações externas que a mascaram (Starobinski, 2011, p. 27-28).

Nos escritos rousseuista, o elo entre ser e parecer, retorna na obra *Os devaneios do caminhante solitário*, quando Rousseau (2018, p. 80) na *Sexta Caminhada*, faz menção ao *anel de Gyges*⁴ enquanto forte alusão a questão da aparência:

Se tivesse possuído o anel de Gyges ele me teria subtraído à dependência dos homens e os teria posto sob a minha. Perguntei-me, muitas vezes, ao fazer castelos no ar, que uso teria feito desse anel; pois é exatamente neste ponto que a tentação de enganar deve acompanhar o poder. Sendo dono de realizar meus desejos, podendo tudo sem poder ser enganado por ninguém, que teria podido desejar mais tarde? Uma única coisa: ver todos os corações contentes. Somente o aspecto da felicidade pública teria podido tocar meu coração com um sentimento permanente, e o ardente desejo de concorrer para isso teria sido minha mais constante paixão.

⁴ Na discussão entre Gláucon e Sócrates sobre a justiça e injustiça, Gláucon decide exaltar a injustiça, a fim de que Sócrates possa demonstrar que é melhor ser justo do que injusto. Gláucon afirma a Sócrates que as pessoas não tem a justiça como um bem em si mesma, sendo a sua prática apenas por fraqueza, por temer injustiça com impunidade. O que acabaria desembocando nas leis, pois, Gláucon considera que o homem que tivesse o poder de cometer injustiça, é autêntico, e não deveria realizar nenhum acordo, visando não cometer injustiça para não sofrê-la. (Platão, 2019, p. 83, [359a,b]). Frente o debate, Sócrates diz que tal perspectiva só seria possível, se ambos os homens, o justo e o injusto, tivessem liberdade, para decidir. E narra a história acerca do poder, que o ancestral de Gyges, o lídio tinha. Após uma tempestade, o terreno que Gyges cuidava do rebanho foi atingido por um terremoto, criando um abismo no qual ele entrou, e encontrou muitas coisas, dentre elas, um cavalo oco de bronze, e dentro havia um corpo que possuía um anel em uma das mãos. Ficou com o anel e saiu do local, depois descobriu que o anel dava o poder de desaparecer, utilizou do poder para tomar o reino (Platão, 2019, p. 84-85, [359d,e; 360a,b]). Gláucon daí levanta a hipóteses que se o anel estivesse no domínio, tanto do justo como do injusto, ambos cometeriam todo tipo de agravo, portanto, “assim, as ações do justo em nada difeririam do outro e ambos trilhariam o mesmo caminho. Isso seria uma grande prova de que jamais é justo voluntariamente, mas somente quando forçado a sê-lo” (Platão, 2019, p. 85, [360c,d]).

O filósofo genebrino retoma justamente, a ideia de justiça desenvolvida por Platão no Livro I da *República*, e discutida, também, no Livro II da mesma obra, quando Gláucon, interlocutor de Sócrates o desafia a sustentar a ideia de que a justiça renderia maior proveito que a injustiça, conforme pode ser observado:

Glauco: “Bem, onde enquadras a justiça?”

Sócrates: “Eu a situo entre os bens mais excelentes,” eu disse, “como algo a ser amado por aquele que será abençoado com a felicidade, tanto devido à própria justiça quanto devido aos seus efeitos.”

Sócrates: “Essa não é a opinião da maioria das pessoas”, ele disse. “Diriam que a justiça está na lista da espécie laboriosa e deve ser praticada em função das recompensas e popularidade que resultam de uma reputação de justo, mas que deve ser evitada por si mesma como algo penoso” (Platão, 2019, p. 82, [358a]).

Os adversários de Sócrates consideram que a justiça só aconteceria devido uma espécie de “acordo” assumida por algum grupo, para dar conta de certa convenção, enquanto a injustiça teria mais chance de concretizar-se, tendo em vista a ambição do homem, a referida dissonância pode ser verificada em Platão (2019, p. 84, [359c]):

Glauco: Pode-se perceber com suma clareza que os que praticam a justiça o fizeram involuntariamente e porque carecem da capacidade de cometer injustiça se teoricamente concedermos a um indivíduo justo e a um injusto liberdade de fazer o que quiserem. Podemos, então, seguir ambos e verificar ao que conduzem os seus desejos. E surpreenderemos a pessoa justa trilhando a mesma estrada da injusta. A razão disso é o desejo de superar os outros e conquistar mais e mais, que é o que todos naturalmente perseguem como o bem; entretanto, a natureza é induzida compulsoriamente pela lei à perversão de tratar a igualdade com respeito.

No Livro I, a ideia de justiça e injustiça, assume por Platão um teor moralizante, em vista de alcançar uma vida virtuosa, baseada na verdade. Após o diálogo com Céfalos sobre a velhice, e iniciando outro acerca da justiça, Sócrates vê-se envolvido em um debate com Polemarco, que traz para a discussão a máxima em voga no período, do poeta Simônides de Céus, dar a cada um o que lhe é devido, como pode ser observado em Platão (2019, p. 41, [331e]):

Sócrates: Diz-nos, então, ó herdeiro do argumento”, eu disse “exatamente o que Simônides afirmou acerca da justiça que julgas correto” “Afirmou”, respondeu ele, “que é justo dar a cada um o que lhe é devido”, e considero que se exprimiu bem”.

Entretanto, segundo Nunes (2000, p. 9) dessa máxima “decorriam implicações equívocas, porquanto os padrões da moralidade grega corrente, ordenavam que se devia fazer bem aos amigos e mal aos inimigos”. Como a justiça diz respeito a virtude, e a virtude não condiz com a proposta de prejudicar quem quer seja, a ideia tradicional

grega não ganha espaço, no debate. O grande impasse, gira em torno da aparência, ou do ser e parecer, pois, no diálogo fica evidente o engodo que Polemarco encontrava-se envolvido, ao afirmar que se deve fazer bem aos amigos, e mal aos inimigos, tendo em vista, que a aparência pode ocultar a maldade, sob o véu da bondade, conforme está previsto no diálogo:

Sócrates: “No que concerne aos amigos, te referes àqueles que uma pessoa acredita serem bons e prestativos a ela ou àqueles que efetivamente são bons e prestativos, ainda que a pessoa não pense que são – e de maneira análoga relativamente aos inimigos?”

Polemarco: “Provavelmente ama-se aqueles que se julga bons e prestativos e odeia-se aqueles que se julga maus e nocivos.”

Sócrates: “Mas por certo as pessoas com frequência erram em relação a isso, crendo que muitos indivíduos são bons e prestativos quando não o são... e erram no inverso quanto aos inimigos.”

Polemarco: “Com efeito erram.”

Sócrates: “Então, Polemarco, infere-se que é justo para muitos, que se equivocam em seus julgamentos das pessoas, prejudicar seus amigos, que são maus, e beneficiar seus inimigos, que são bons, com o que chegamos a uma conclusão oposta ao que afirmamos que Simônides queria dizer.”

Polemarco: “É certamente o que se infere. Mas convém alternarmos nossa definição, pois receio que não definimos amigos e inimigos corretamente.”

Sócrates: “E como os definimos Polemarco?”

Polemarco: “Afirmamos que o amigo é alguém que acreditamos ser bom e prestativo”.

Sócrates: “E alteramos isso para o que agora?”

Polemarco: “Alguém que acreditamos ser bom e prestativo e o é, é um amigo; alguém que acreditamos o ser, mas não é, acredita-se que é um amigo, mas não é. O mesmo é aplicável ao inimigo”

Sócrates: “Dessa forma [concluo que] desejas que adicionemos algo ao que dissemos primeiramente sobre a justiça quando dissemos *que é justo fazer o bem aos amigos e mal aos inimigos*. Desejas que acrescentemos a isto *que é justo fazer o bem a um amigo que é bom e prejudicar um inimigo que é mau?*”

Polemarco: “Certo. Isso me parece satisfatório.”

[...]

Sócrates: “Se alguém nos diz, portanto, que é justo dar a cada um o que lhe é devido entendendo por isso que o homem justo deve causar dano aos seus inimigos e fazer o bem aos seus amigos, não se mostra sábio em dizê-lo, visto que o que diz não é verdadeiro, porque ficou claro para nós que nunca é justo causar dano a quem quer seja.”

Polemarco: “Admito.” (Platão, 2019, p. 46-48. [334c,e; 335a,b,e]).

Percebemos nesse interim, profundos indícios das ideias de Rousseau, notadamente nas ideias de aparência, convenção, gerando a dificuldade de distinguir a verdadeira e a falsa virtude, sendo a última proveniente do que está oculto sob a máscara. Em 1750 o genebrino traz à questão tona, no *Discurso sobre as ciências e as artes*, no solo da Academia de Dijon, entre os filósofos e doutos. Logo no início do referido *Discurso*, afirma:

Como seria doce viver entre nós, se a contenção exterior sempre representasse a imagem dos estados do coração, se a decência fosse a virtude, se nossas máximas nos servissem de regra, se a verdadeira filosofia fosse inseparável do título de filósofo (Rousseau, 1983, p. 335).

A referida ideia é retomada por Starobinski (2011, p. 14):

De imediato, o tema essencial nos é oferecido sob a garantia de uma sentença romana. Mas a citação é oportuna. O que ela anuncia é que, subjugados pela ilusão do bem, cativos da aparência, deixamo-nos seduzir por uma falsa imagem da justiça. Nosso erro não conta na ordem do saber, mas na ordem moral. Enganar-se é tornar-se culpado quando se acredita fazer o bem. Apesar de nós, de nossa revelia, somos arrastados para o mal. A ilusão não é apenas o que turva nosso conhecimento, o que vela a verdade: falseia todos os nossos atos e perverte nossas vidas.

O *mito do anel de Gíges* utilizado por Platão, questiona exatamente a procedência de uma ação, se de fato, ela baseia-se na justiça em si mesma, ou se realiza para cumprir as exigências externas. A justiça, portanto, só beberia na sua verdadeira fonte, se desvinculada da aparência, o objetivo deveria ser a justiça em si. Gláucón que desafiou Sócrates a persuadi-los verdadeiramente, que é melhor ser justo do que injusto, para tanto adotou a parte de refutação, a fim de convencer o opositor do contrário, ao finalizar seus argumentos, foi substituído por seu irmão, Adiamanto, que também apresenta sua argumentação, conforme Platão (2019, p. 91-93, [365b,c; 366e]):

Adiamanto: As várias opiniões expressas sugerem não haver vantagem em ser justo se eu não gozar também da reputação de justo, - dizem ao passo que os problemas e as penas por [ser justo] são evidentes. Mas me dizem que uma pessoa injusta, que assegurou a si mesma uma reputação de justa, desfruta uma vida divina. *Então, uma vez que 'a opinião sobrepuja pela força a verdade' e 'controla a felicidade' – como me mostram os sábios – devo, sem dúvida, voltar-me inteiramente para ela. Seria conveniente que eu criasse uma fachada de falsa virtude em torno de mim a fim de enganar os que se aproximam, porém mantendo por trás a cúpida e manhosa raposa do sumamente sábio Arquíloco[...]* 'De todos vós que reivindicam o louvor da justiça, dos heróis de outrora cujas palavras sobrevivem, aos homens da atualidade, nenhum jamais censurou a injustiça ou louvou a justiça a não ser mencionado o prestígio, as honras e as recompensas que delas provêm.

Frente a defesa dos seus oponentes pela injustiça, a oposição socrática vem a luz, ao deixar evidente o viés de coletividade que a ideia de justiça propõe, já que, a intenção é atingir não somente o particular, mas o coletivo da cidade ideal pensada por Platão. Ora, a denúncia feita por Rousseau, refere-se justamente as resultantes dessa relação *ser e parecer*, no corpo social. Trata-se de agravos que reverberam na impossibilidade do indivíduo se reconhecer no bojo da trama, como no *mito de Glauco*, provavelmente esqueceu-se da sua natureza, de tão corrompida que ela se tornou. Segundo o filósofo:

[...] estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam

assim o que se chama povos policiados. Povos policiados, cultivai-os; escravos felizes, vós lhes deveis esse gosto delicado e fino com que vos excitaís, essa doçura de caráter essa urbanidade de costumes, que tornam tão afável o comércio entre vós, em uma palavra: a aparência de todas as virtudes, sem que se possua nenhuma delas (Rousseau, 1983, p. 335).

A ideia supracitada é corroborada pelo comentador Starobinski (2011, p. 12) ao tratar do *Primeiro Discurso*, se referindo ao “véu pérfido” da aparência:

Cava-se o vazio atrás das superfícies mentirosas. Aqui vão começar todas as nossas infelicidades. Pois essa fenda, que impede a atitude “exterior” de corresponder às “disposições do coração”, faz o mal penetrar no mundo. Os benefícios das luzes se encontram compensados, e quase anulados, pelos inumeráveis vícios que decorrem da mentira da aparência.

Ainda de acordo com Starobinski (2011, p. 37) o genebrino na busca de encontrar caminho para desvelar o impasse entre o mal que afeta o âmbito social e político, oriundo da relação *ser e parecer*, lança-se na busca da causa originária dessa dissonância: “Rousseau faz a história de seus pensamentos: observou uma discordância entre os atos e as palavras dos homens; essa diferença se explica por uma outra diferença, a do *ser e parecer*; mas é preciso ainda buscar-lhe a causa”. Na *Carta a Christophe de Beaumont* o filósofo evidencia a raiz do problema:

CARTA A BEAUMONT 1762

Encontrei-a nessa ordem social, que, sendo em todos os aspectos contrária à natureza, mas incapaz de destruí-la, tiraniza-a incessantemente e a faz reclamar seus direitos. Examinei as consequências dessa contradição e vi que ela, sozinha, bastava para explicar todos os vícios do homem e todos os males da sociedade. Do que concluí não ser necessário supor o homem mau por sua natureza, visto que se podia assinalar a origem e o progresso de sua maldade. Essas reflexões conduziram-me a novas investigações sobre o espírito humano considerado no estado social, e descobri, então, que o desenvolvimento das luzes e dos vícios se fazia sempre na mesma proporção, não em indivíduos, mas em povos; distinção a qual sempre fiz cuidadosamente e a qual nenhum daqueles que me atacaram jamais foi capaz de conceber (Rousseau, 2005, p. 78).

Nesse sentido, Jean-Jacques traça a linha histórico-hipotética do homem em seu *estado natural*, até chegar ao *estado civilizado*, raiz do estado social ou civil. Para o filósofo, como evidenciado na supracitada citação, exatamente em sociedade que os homens farão florescer toda ordem de vícios. Dessa forma, Rousseau estabelece o afastamento da natureza e aproximação gradativa e crescente da degeneração, do que se retira: a sociedade vive em um permanente conflito com a natureza, segundo Starobinski (2011), para Rousseau essa “relação” se estabelece da seguinte maneira:

A crítica de Rousseau esboça, portanto, uma “negação da negação”: *acusa* a civilização, cuja característica fundamental é sua *negatividade* em relação à natureza. A cultura estabelecida nega a natureza [...] As “falsas luzes” da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem

toda possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade, assim se constitui uma sociedade em que cada um se isola em seu amor-próprio e se protege atrás de uma aparência mentirosa (Starobinski, 2011, p. 38).

No *Discurso sobre as ciências e as artes*, Rousseau ainda não se detém, na discussão envolvendo o homem no *estado de natureza* até chegar ao *estado civilizado*, atendo-se na denúncia do *ser e parecer*. Cabe evidenciar brevemente, a denúncia realizada pelo filósofo, a fim de demonstrar os males resultantes do progresso humano:

Que cortejo de vícios não acompanha essa incerteza! Não mais amizades sinceras e estima real; não mais confiança cimentada. As suspeitas, os receios, os medos, a frieza, a reserva, o ódio, a traição esconder-se-ão todo o tempo sob o véu uniforme e pérfido da polidez, sob essa urbanidade tão exaltada que devemos às luzes de nosso século.

Onde não existe nenhum efeito não há nenhuma causa a procurar; nesse ponto, porém, o efeito é certo, a depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição (Rousseau, 1983, p. 336 - 337).

Anteriormente, interessa observar, que a crítica do genebrino, não está relacionada as ciências e as artes em si mesmas, mas aos seus danos, como evidencia Bastide (1983, p. 14):

‘Se os abusos do estado social civilizado não o colocassem abaixo da vida primitiva, o homem deveria bendizer sem cessar o instante feliz que o arrancou para sempre da animalidade e fez de um ser estúpido e limitado uma criatura inteligente’. O propósito visado por Rousseau é combater os abusos e não repudiar os mais altos valores humanos. Os abusos centralizam-se, para ele, na perda da consciência a que é conduzido o homem pelo culto dos refinamentos, das mentiras convencionais, da ostentação da inteligência e da cultura, nas quais se busca mais a admiração do próximo do que a satisfação da própria consciência.

Todos os abusos acima mencionados, são evidenciados por Rousseau na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, destacamos um trecho para fins de confirmar tal perspectiva:

Assim, tudo nos força a abandonar essa vã ideia de perfeição que nos querem impingir sobre a forma dos espetáculos, dirigidos para a utilidade pública. É um erro, dizia o grave Mural, esperar que se mostrem fielmente nos espetáculos as verdadeiras relações entre as coisas: pois, em geral, o poeta só pode degradar essas relações, para fazê-las concordar com o gosto do povo. No cômico ele as diminui e as coloca abaixo do homem; no trágico, ele as estica para torná-los heroicos, e os coloca acima da humanidade. Assim, eles nunca estão à sua medida, e sempre vemos no teatro seres diferentes de nossos semelhantes. [...] Trata-se apenas de excitar a curiosidade do povo. Essas exhibições de espírito, como a maioria das outras, só têm por objetivo aplausos. Quando o autor recebe palmas e os atores as compartilham, a peça atingiu seu objetivo e não se busca nenhuma outra utilidade (Rousseau, 2015, p. 55 – 56).

Na referida obra o filósofo faz notar vários aspectos em que discorda da ideia

de d'Alembert dispostas no *Verbetes Genebra*, possivelmente o de maior agravo possui relação com a introdução do teatro de comédia na República genebrina a moda parisiense, apesar de Jean-Jacques afirmar o inverso⁵. Rousseau identifica um profundo ataque aos costumes, não somente do povo genebrino, mais dos diversos povos, quando seu opositor, considera prestar um benefício a humanidade, ao tentar moldar a maneira de se divertir dos seus opostos, “encerrando-os” conforme agradava determinadas camadas sociais.

Sob esse prisma, ao visualizarmos a questão criticada por Rousseau no século XVIII, trazemos a inquietação do filósofo para análise, ao percebermos indícios do mesmo problema na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, sobretudo, quando o folgado sofre uma reviravolta, e seu formato passa, também, a ser personalizado conforme o gosto da elite. De acordo com Albernaz (2004, p. 49) o momento histórico em que a festa do bumba-meu-boi acontece no Centro da cidade de São Luís, tornou-se um marco, pois, a partir daquela apresentação, os sujeitos sociais da festa passariam por uma espécie de aperfeiçoamento, previsto na classe alta Ludovicense, como pode ser observado:

‘o boi dançando no palácio’, possibilita aos ludovicenses, cumprirem uma missão civilizatória, ‘amansar e domar os incultos’, de acordo com a autodefinição de *atenienses*. Na própria fala de Dona Zelinda⁶ as manifestações de bumba boi são descritas como violentas e de certa forma incivilizadas e, por isso, eram rejeitadas pelos intelectuais e parte da população de São Luís. Dessa forma justifica também o processo ‘civilizador’ onde se investe muita paciência para se conseguir alterar “uma mentalidade” [...]. Dessa maneira parece que se cumpre a missão de tornar o boi aceitável, símbolo através do qual o maranhense poderia se definir internamente e externamente, sem, entretanto, negar a percepção de ser também *ateniense*. O passo seguinte era tornar admissível a manifestação como ela é, posto que seus realizadores já estavam prontos para se comportar usando das “boas maneiras” instituídas pela civilização (Ibid).

Com relação a essa análise, trataremos de maneira mais aprofundada na terceira seção do texto, por enquanto, abordaremos no próximo tópico, sobre o teatro, tanto no mundo grego, como também na França do século XVIII, a fim de compreender

⁵ Após responder a crítica que d'Alembert faz ao clero de Genebra, Rousseau passa a tratar sobre a introdução do teatro de comédia em sua República, como se a abordagem não fosse de relevância, entretanto, o tom da *Carta*, configura outra ideia, conforme, podemos observar: “Apresso-me em passar a uma discussão menos grave e menos séria, mas que também nos interessa o bastante para merecer nossas reflexões, e na qual entrarei de melhor grado, já que é mais de minha competência; trata-se do projeto de instalar um teatro de comédia em Genebra” (ROUSSEAU, 2015, p. 43).

⁶ Cabe pontuar que a narrativa de Dona Zelinda, aparece na Tese de Doutorado de Albernaz (2004, p. 45 e seg.) como fazendo parte da Pesquisa de campo realizada pela referida autora, na cidade de São Luís. O relato encontra-se no tópico 1.3.1, intitulado **O boi que dançou no Palácio**: a civilização dos brincantes pelos *atenienses*.

o motivo do embate de Rousseau contra o teatro de comédia, desenvolvido na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*.

Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde a conexão com a realidade que se propõe a refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desconstruído, estéril. Não há evolução ou transformação do teatro que se dê sem a efetiva participação dos espectadores (Desgranges, 2003).

2.3 O teatro no mundo grego antigo e o teatro francês no século XVIII.

O surgimento da figura do ator nasce no teatro grego, e envolve uma série de nuances, pois, tem profunda relação com a pólis, e as transformações que nela ocorre, no século VI. O amadurecimento da compreensão dos mitos, da relação entre deuses e homens, resulta no entendimento da insuficiência da Epopeia e a poesia lírica em dar conta das questões que iam surgindo na cidade, portanto, os poemas homéricos, os feitos guerreiros, heroicos, em vista da imortalidade, sucumbem frente aos problemas reais a serem enfrentados, na esfera pública, e também no âmbito do privado de cada ser humano. O olhar mais demorado, quanto aos mitos nos direciona exatamente a percepção que eles não faliram, ao contrário, encontraram apenas um jogo de inversão da sua função, antes atrelada ao campo da religiosidade.

Nesse sentido, faz-se pertinente evidenciar o evento que marca essa inversão: o nascimento da tragédia grega e da comédia, pois, o fundamento dessa origem está no culto a Dioniso, oriundo dos mitos. “A tragédia nasceu do culto a Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar. Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico” (Brandão, 2007, p. 9). Por possuir estreita ligação com a gênese da figura do ator, faz-se necessário, um esboço do mito responsável pelo culto a Dioniso, que sucede da seguinte maneira: Zeus se envolveu com a mortal tebana Sêmele, dessa relação nasceu o segundo Dioniso, uma vez que o primeiro Dioniso (Zagreu), era filho de Zeus com Perséfone (Brandão, 2007, p. 9).

Hera, esposa de Zeus, descobre a traição, e por ciúmes, convoca os Titãs a raptar o primeiro Dioniso. Para não ser encontrado, Dioniso sofria várias transformações, dentre elas, a de um touro. Os Titãs o surpreendendo sob essa forma, o devo-

raram, contudo, o coração ficou salvo, sendo engolido por Sêmele, e do coração ingerido, nasceu o segundo Dioniso. Existem outras formas de narrativa do mito, dentre as quais, a que teria sido Zeus a engolir o coração do primeiro Dioniso, antes de fecundar Sêmele. Por não ter tido um nascimento natural, Dioniso ficou sob os cuidados das Ninfas e dos *Sátiros* do monte Nisa, lugar cheio de vides, muitos cachos de uvas. A narrativa dá conta que um dia Dioniso colheu alguns desses cachos, espremeu-as em taças de ouro: o vinho acabava de nascer. Ele bebeu em conjunto com os Sátiros e as Ninfas, dançaram, se embriagaram e caíram desmaiados no chão.

Toda essa narrativa faz parte do choque entre duas realidades: de um lado a religiosidade vinculada a busca da imortalidade, oriundo dos mitos naturalistas, e por outro lado a religião aristocrática da pólis, vigiadas pelos deuses olímpicos, a fim de não proporcionar a oportunidade para qualquer excesso, ou desmedida. E Dioniso após o episódio do vinho, da embriaguez, chamou atenção não somente dos deuses olímpicos, mais do Estado, pois, ambos temiam o êxtase e o entusiasmo, advindos desse estado novo, bem como, dos seus desdobramentos, que se refere a sentir-se livre, portanto, sem condicionamentos, para guiar, ou realizar suas ações, seja no campo ético, político e social (Brandão, 2007, p. 10).

Os devotos de Dioniso, caídos após terem tomado o vinho, saíram de si, e viram a superação da condição humana. O êxtase e o entusiasmo, são sinais de ultrapassagem da medida, que torna do homem um herói. “Tendo ultrapassado o métron, o *anér*, é ipso facto, um “hypocrités”, quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, *um outro* (Brandão, 2007, p. 11). O ator, nesse sentido, refere-se a esse “outro” que aflora em uma pessoa, nascido da “desmedida” proporcionando o surgimento da comédia. Para Brandão (2007, p. 75):

a comédia nasceu do dionisíaco, que não é uma farsa, mas que, mesmo sob a forma ritual, comporta um elemento satírico e, por isso mesmo, recorre aos processos ordinários da farsa.

Tal perspectiva é corroborada por Pires (2019, p. 45):

A composição da comédia era semelhante à da tragédia, também teve suas origens nas festas populares em homenagem a Baco, celebrando a fecundidade da natureza. Buscando sempre o riso, valia-se das obscenidades mais cruas, exibindo-as com traços carregados e muitas vezes grosseiros, representando a realidade social em todo seu “ridículo”: todas as questões humanas, passando pela política e pela religião, podiam ser contempladas.

Recordamos a abordagem, sobre a qual já tratamos anteriormente, acerca da inversão do papel dos mitos, que culmina no nascimento da tragédia. De acordo, com

Vernant e Naquet (1968, p. 7 - 8): “a tragédia, enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas”. O surgimento da figura do ator, portanto, tem estreita relação com a comédia, com o riso. Sobre o ator, Pavis (2008, p. 30) considera:

O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma *personagem*, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. Compreende-se que este papel esmagador tenha feito dele, na história do teatro, ora uma personagem adulta e mitificada, um “monstro sagrado”, ora um ser desprezado do qual a sociedade desconfia por um medo quase instintivo.

No mundo grego antigo, teatro ator e espectador, estão entrelaçados à realidade da *pólis*, dessa forma, a figura do ator, não tem vínculo com o entretenimento, reside, portanto, nessa integração, um viés de instrução. Sobre essa relação, Codeço (2015, p. 94) afirma:

O teatro antigo grego sempre reservou espaço para grandes discussões de assuntos de interesse da *pólis*. Os temas propostos relacionavam-se com os mitos, com o cotidiano, onde se buscava o debate e a reflexão. A imagem que o teatro oferecia ao público era uma interpretação da vida diária, das práticas sociais que produziam o cotidiano.

A função de apresentar essa realidade no teatro eram os atores, o que lhes conferia certo grau de autoridade, pois, além de encenar, precisavam ter conhecimento da realidade da *pólis*, para escrever as peças. Esses atores desempenhavam um grande papel na sociedade dos helenos. Escrever e encenar as peças significava exercer um poder que conferia aos autores teatrais uma coesão ao meio social em que se inseriam, que faz com o próprio autor e o grupo discrepante (composto pela plateia) compartilhem tradições, identifiquem-se pertencidos à *koinonía* (Codeço, 2015, p. 96). Nesse sentido, os espetáculos possuíam, função social e cívica, pois, o ator, figura fundamental, é antes de tudo, um cidadão, que precisa reconhecer sua identidade a partir da cena, e favorecer ao espectador esse encontro.

Quanto ao espectador, sua figura, tem ligação com a definição de teatro. De acordo com Pavis (2008, p. 372) a palavra teatro vem do grego, o *theatron*, e se refere ao “local onde o público olha uma ação, que lhe é apresentada em outro lugar”. Do conceito de teatro, pode ser acrescentado, ainda: “lugar para olhar” ou “espaço dos espectadores” (Pavis, 2012, p. 140 *apud* Leite 2017, p. 22). A saída de um lugar, para outro, na relação entre o espectador que olha, e o objeto olhado (ator), que possibilita a construção do lugar da representação. Portanto, no teatro grego, ator e espectador

se reúnem, para que a cena pública, se estenda na vida da cidade. Todo esse vínculo do ator-espectador com a *pólis*, no mundo grego antigo, marca um contraponto entre o ator e o espectador no século das luzes, e para compreensão dessa dissonância, analisaremos, ainda que de maneira delimitada, o teatro francês na modernidade.

Após o período crítico, de guerras, e cisão religiosa, a França, entre os séculos XVI e XVII, viu alvorecer no reinado de Henrique IV, uma trégua dos conflitos. Nesse período, ocorrera a consolidação e normatização da língua francesa, concomitantemente, a inserção das concepções renascentistas, oriundas da Itália. Em 1635 foi fundada a Academia Francesa, tendo como pano de fundo, todo o cenário estratégico em vista de fornecer ares institucionais, para possibilitar a entrada do classicismo na França, e conseqüentemente, mais tarde, a presença do Estado, sob preceitos elitistas. O aparecimento de uma *poética*, nessa realidade, demonstra como a arte francesa ficou vinculada ao comando da Academia, na qual o teatro, também faz parte.

Para compreensão da figura do ator e do espectador, no teatro francês, a *História mundial do teatro* da autora Margareth Berthold (2001), nos lança a exigência, de uma atenção mais demorada, quanto a essas categorias. Quanto ao desabrochar de uma *poética* diante do cenário de fundação da Academia francesa, Berthold (2001, p. 344) situa o contexto:

Desde que Aldus Manutius publicara o texto grego original da *Poética* de Aristóteles em sua prensa veneziana em 1508, o afluxo de comentários eruditos a respeito desta obra nunca cessou. Na França do século XII, assumiu proporções torrenciais. O problema mais discutido e controvertido era o apresentado pela regra de três unidades, que Aristóteles de modo algum havia estabelecido tão inequivocadamente quanto seus intérpretes posteriores alegavam. Todos concordavam sobre a referida unidade de ação – porém, em relação à unidade de lugar e a unidade de tempo – “uma revolução solar ou pouco mais” – não se sabia se deveriam ou não, e em que extensão, ser consideradas igualmente obrigatórias. Esta última questão estava no cerne dos debates teóricos que formavam o clima intelectual no qual a *tragédie classique* francesa se desenvolveu.

A discussão gira em torno, da questão do tempo e do lugar, na ação dramática, a partir desse impasse, será fundada a famosa *Sociedade dos cinco autores*, o cardeal Richelieu, fundador da sociedade, convidara Pierre Corneille, a fazer parte do grupo. Anterior ao convite, Corneille teve contato com o empresário Mondory, que tinha recebido licença de Richelieu para realização dos espetáculos. O repertório de Mondory consistia em pastorais e tragicomédias, do prolífico escritor de peças Alexandre Hardy, de tragédias inspiradas em Sêneca, de autoria do advogado criminal Robert Garnier, de adaptações de Plauto e Terêncio e, finalmente, de peças alegóricas bíblicas (Ber-

thold, 2001, p. 344). Em 1628, Pierre Corneille ofereceu a Mondory uma comédia intitulada *Mélite ou les Fausses Lettres* (Mélete ou as Cartas Falsas), a moda espanhola, da qual Mondory se apressou em publicá-la em Paris, abrindo assim, espaço para o jovem autor, na aristocracia francesa (Ibid).

Situar a tríade, espetáculos, ator e espectador no teatro, tanto no mundo grego antigo, quanto no teatro francês no século das luzes, trata-se de um viés muito significativo para esta pesquisa, pois, será a partir dessa análise que poderemos compreender o posicionamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau, desfavorável ao teatro de comédia parisiense, no século XVIII. Nesse sentido, continuamos a tessitura do texto, abordando ainda, acerca do dramaturgo Pierre Corneille. Conforme, Berthold (2001, p. 345) o pertencimento de Corneille a Sociedade dos Cinco Autores, o manterá atrelado ao conservadorismo do teatro, com as regras das três unidades de Aristóteles, que será utilizada na obra *Medéia*, por ocasião das peças escritas para *Comédies des Tuileries* em 1635.

Após um ano, Corneille coloca “fogo” no teatro francês, com a publicação da obra *O Cid*, Berthold (2001, p. 345) ao se referir a respeito do episódio, afirma que “voaram faíscas”, como podemos observar:

Corneille viu-se privado das poderosas graças do cardeal devido a um acesso de gênio dramático. Ele pôs em cena um tema que transgredia todas as regras acadêmicas. De uma fonte espanhola, *Mocedades del Cid*, Corneille criou *Le Cid*, o jovem herói ideal, ardente de amor e paixão, coragem e espírito de luta. Nenhum palco francês ouvira antes linguagem poética de tal força. *Le Cid* tornou-se o ídolo da geração jovem. O teatro rompeu sua casca de esteticismo conservador, e voaram faíscas. O drama de Corneille, que foi montado pela primeira vez em 1636 no Théâtre du Marais, desencadeou uma onda de entusiasmo. A *jeunesse de France* viu sua glorificação na postura resoluta de dom Rodrigo no fatídico conflito entre a honra e o amor. O *Cid* espanhol tornou-se o herói nacional francês.

Mas Corneille foi severamente censurado por seus colegas dramaturgos. Eles o acusavam de ofensas imperdoáveis às leis da moralidade e da verossimilhança. As temerárias mudanças de cena, a unidade de lugar e de ação ditada não por um princípio, mas por uma disposição poética. Contradiziam toda a sua penosamente praticada arte regrada. Amigos e adversários tomavam partida na disputa. Uma caudal de panfletos manteve a controvérsia acesa por meses. Em nome de Richelieu, a Academia Francesa condenou o dramaturgo e sua obra (Berthold, 2001, p. 345).

Junto a Corneille, outro nome de alto relevo na dramaturgia do teatro clássico francês, refere-se a Jean Racine. Sobre ambos, Berthold (2001, p. 346) afirma:

Tanto as figuras dramáticas de Corneille, como as de Racine foram dominadas pela suntuosidade dos figurinos barrocos. Entravam em sapatos de crinolina e com fivelas. Polyucto tirava o chapéu emplumado para rezar, será preciso Diderot para que alguém encontre ensejo para louvar uma atriz – Mlle Clairon – pela tentativa de representar realisticamente o desespero. Além disso na época da tragédia clássica francesa, ganhou terreno o hábito nocivo

de dar a espectadores dispostos a pagar lugares privilegiados no palco, um abuso do qual ninguém antes de Voltaire conseguiu se livrar.

De maneira específica, sobre Racine, Berthold (2001, p. 346) apresenta as seguintes informações: fazia parte dos jansenistas de Port-Royal, com quem manteve conflitos, resultando em afastamento, e posteriormente, retorno. Sobre a regra das três unidades de Aristóteles, o autor “não via como uma imposição árida, formal, a ser aceita de má vontade – mas como uma estrita concepção dramática que é o pressuposto necessário para a intensidade psicológica” (Ibid).

Quanto a Jean Baptiste Poquelin, no meio artístico, reconhecido como Molière, a autora, evidencia que, após o fracasso com a tragédia, no drama heróico *Don Garcia de Navare* (Dom Garcia de Navarra) ou *Le Prince Jaloux* (O príncipe ciumento), no mesmo ano, o dramaturgo recebeu do rei, o teatro do Palais Royal, onde se desenvolveu a comédia clássica francesa, sendo Molière o gênio soberano (Berthold, 2001, p. 347). Após a morte repentina do grande gênio da comédia no teatro francês clássico, sua trupe mudou-se um grande hotel de Paris. Sete anos depois, a Comédia Francesa germinava.

Para análise aqui proposta, interessa, sobretudo, a crítica realizada por Rousseau (2015), quanto aos efeitos que o teatro de Comédia francês, especificamente o luxo, poderia ocasionar a uma República como Genebra, respondendo assim, a intenção do filósofo d’Alembert, e possibilitando problematizarmos a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, quando os brincantes passam a ter que corresponder as exigências, do poder político e da classe mais abastada, questão a ser tratada posteriormente. Por ora, cabe dizer que os malefícios oriundos dos espetáculos parisienses, considerados pelo opositor do genebrino, como a possibilidade de Genebra adquirir a postura dos civilizados⁷, contribui para corroborar a ideia defendida por Rousseau: a razão seria inata ao ser humano, conduzidos pela natureza, portanto, o teatro não teria capacidade para modificar os costumes e as emoções (Rousseau, 2015, p. 47). Trata-

⁷ O trecho do *Verbetes Genebra* destacado por Jean-Jacques, no Prefácio da *Carta a D’Alembert*, evidencia essa intenção “civilizatória” do povo genebrino, como podemos observar: “Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas teme-se, dizem, o gosto pelos enfeites e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude. No entanto, não seria possível remediar esse inconveniente com leis severas e bem executadas sobre a conduta dos comediantes? Com isso, Genebra teria espetáculos e bons costumes, e gozaria das vantagens de ambos; as representações teatrais educariam o gosto dos cidadãos e lhes dariam uma finura de tato, uma delicadeza de sentimento muito difíceis de adquirir sem esse auxílio; a literatura lucraria com isso sem que a libertinagem fizesse progressos, e Genebra reuniria a sabedoria da Lacedemônia à polidez de Atenas” (d’Alembert *apud* Rousseau, 2015, p. 30).

se de uma perspectiva amplamente criticada por Rousseau (2015, p. 51), acerca da qual ele assevera:

O teatro, dizem-me, dirigido como pode e dever ser, torna a virtude amável e o vício odioso. Como assim? Antes de haver comédias as pessoas não amavam o bem, não odiavam os maus, e será que esses sentimentos são mais fracos nos lugares que não têm espetáculos? O teatro torna a virtude amável... Realiza então um grande prodígio ao fazer o que a natureza e a razão fazem antes dele!

Nesse sentido, para Jean-Jacques, a representação encenada nos espetáculos do teatro francês, distanciava-se da vida real dos seus espectadores, provocando assim, o afastamento da virtude e promovendo a excitação dos vícios. Rousseau utiliza exatamente dos exemplos das peças dos grandes nomes do teatro clássico, acima mencionados, a fim de demonstrar como tal processo poderia acontecer na prática. Como breve ilustração faremos menção ao comediante Molière, tendo em vista, a querela entre Rousseau e d’Alembert se assentar na modalidade teatral a qual o dramaturgo fazia parte:

Concorda-se, e a cada dia se perceberá melhor isso, que Molière é o mais perfeito autor cômico cujas obras nos sejam conhecidas; mas quem pode deixar de concordar também que o teatro desse mesmo Molière, de cujos talentos sou o maior admirador, não seja uma escola de vícios de maus costumes, mais perigosa do que os próprios livros onde se professa ensiná-los? Seu maior cuidado é ridicularizar a bondade e a simplicidade, e colocar a astúcia e a mentira a favor do partido pelo qual simpatizamos; em suas comédias, as pessoas de bem são apenas tagarelas, os maus são pessoas de ação que, na maioria dos casos, são coroadas com os mais brilhantes êxitos; enfim, a honra dos aplausos vai raramente para o mais estimável e quase sempre para o mais hábil (Rousseau, 2015, p. 63).

A proposta de d’Alembert movimentava dois tipos de classes em Genebra: interessa notar que a ‘gente do alto’ era mais afeita à moda parisiense e queria a implantação de uma companhia de comédia na cidade, enquanto que ‘os de baixo’, diferentemente, eram contrários a essa ideia, pois, resistiam à influência francesa, apegados à tradição calvinista (Leite, 2017, p. 212). Essa divisão nos proporciona pensar sobre a festa do bumba-meu-boi, tanto em sua origem em meados do século XIX e início do século XX, quando era rechaçada pela polícia, jornais da época, e precisava solicitar permissão para poder realizar a brincadeira, bem como, quando ocorre a sua aceitação no início do século XX, como assegura Ferreti (2007):

Foram encontradas referências a jornais maranhenses de fins do século XIX e inícios do século XX, apresentando diversas notícias relacionadas a festas populares na cidade. Em meio a notícias sobre a festa de santos, localizamos em números do Jornal “O Pacotilha”, algumas sobre festas de bumba-meu-boi em São Luís e sobre a festa do Divino em Alcântara. Nas primeiras décadas do século XX aparecem no Jornal O Pacotilha, reclamações e queixas de moradores contra batuques e o barulho de brincadeiras

de bumba-meu-boi (como em 07/06/1902; em 13/07/1912, em 23/05/1921. [...] Festividades e costumes populares foram, portanto, controlados com rigor desde os tempos coloniais até fins do império e durante a primeira metade do século XX. Os escravos, índios⁸ e mestiços eram cerceados em suas atividades por prescrições.

As comemorações populares eram vistas como atraso, como falta de desenvolvimento, de progresso e de civilização e pediam-se providências e o controle da polícia para garantir o sossego das famílias. [...] Ilustrando o controle policial sobre festas populares em São Luís, foi localizado entre os períodos de 1876 e 1913, 59 pedidos de licença para o bumba-meu-boi.

Este controle sobre festas populares continuou ao longo do século XX e temos documentação do mesmo pelo menos até fins da década de 1950, embora tenha continuado até muito depois dessa data. [...] Através da pesquisadora Zelinda Lima conseguimos cópias de Portarias da Chefatura da Polícia Civil, publicadas no Diário Oficial do Maranhão, nas décadas de 1920, 1930 e 1940, controlando a realização de festas de bumba-meu-boi em São Luís atividades por prescrições.

As comemorações populares eram vistas como atraso, como falta de desenvolvimento, de progresso e de civilização e pediam-se providências e o controle da polícia para garantir o sossego das famílias. [...] Ilustrando o controle policial (Ferreti, 2007, p. 4 – 5).

Contudo, existe uma inversão em relação ao público a quem se destinava os espetáculos, aqueles propostos para República de Rousseau, e os da festa do bumba. Enquanto o primeiro provinha do teatro francês, destinado para classe baixa genebrina, o folguedo maranhense oriundo da classe baixa, adaptado a festejar nas ruas das periferias, subia de nível a fim de agradar a elite da *Atenas brasileira*. Na pesquisa de Albernaz (2004, p. 30), a autora evidencia a ideia dos autores Correa (2001) e Martins (2002), para discorrer sobre o reconhecimento de São Luís, enquanto *Atenas brasileira*:

O núcleo da ideia definidora dos *atenienses* era a superioridade espiritual e intelectual do homem maranhense, que se sustentava no requinte e refinamento dos costumes, derivados da erudição adquirida, principalmente, na formação acadêmica na Europa, propiciados pela riqueza econômica acumulada na produção do algodão e do açúcar no final do século XVIII e durante o século XIX. Considerava-se evidência desta riqueza cultural a produção literária e ensaísta editada no Estado do Maranhão ou em Portugal, e no jornalismo local, caracterizada pelo cuidado gramatical e refinamento da linguagem. A partir deste título os intelectuais são agrupados em gerações sucessivas de *atenienses*, com propostas distintas de cultura para o renascimento do estado, alternativas para a estagnação econômica.

Cabe apontar que essa inversão, possui um caráter aparente, que incide na questão da máscara da aparência, pois, a intenção de padronizar os espetáculos,

⁸ Por tratar-se de uma citação direta, a palavra “índio” será mantida, como em outras referências nessa modalidade, que fazem uso do termo. Contudo, cabe pontuar que a designação dos povos originários, com a Lei nº 14.402 de 08 de julho de 2022, passa a ser denominada indígena. Cabe evidenciar ainda, que a Lei substitui o 19 de abril como Dia do índio, passando a ser considerado Dia dos povos indígenas. (Os estudiosos quanto ao tema, consideram que o termo índio seria genérico e preconceituoso, além de não levar em consideração a especificidade e diversidade dos povos indígenas. (Grifo nosso).

desconsiderando, portanto, suas diversidades, remete ao ataque direto a cultura, em vista de corresponder aos moldes estabelecidos pelos grupos dominantes, a partir da conjuntura histórica de ambos os povos. Em uma perspectiva rousseauísta, o problema reside no detrimento das particularidades, e manutenção de uma concepção etnocêntrica, desfavorecendo o reconhecimento identitário de cada povo. Jean-Jacques Rousseau tenta traçar o caminho que leva a origem dessa divisão, e resulta em uma sociedade baseada na aparência, a qual abordaremos posteriormente.

Aparência, ficção e representação são então as bases da vida em sociedade, na qual todos só agem regulados pela aparência, o vício é dissimulado por uma aparente virtude, a máscara esconde o verdadeiro rosto daquele que se representa para si próprio. A aparência individual é manipulada aos olhos dos outros, como na frente de um espelho. Só assim cada uma percebe a si própria e sente-se bem com a nova imagem adulterada (Pissarra, 2018).

2.4 O estado natural e o estado civilizado para Rousseau: o surgimento da “máscara” da aparência.

Em pleno século das luzes, quando todas as reformas se sucediam, nos mais diversos âmbitos do corpo social, o filósofo Jean-Jacques Rousseau se deparou com uma questão proposta pela Academia de Dijon no *Mercure de France* em 1749, por volta do final do mês de setembro e início do mês de outubro, referente ao restabelecimento das ciências e das artes, sob dois aspectos: aprimorou ou corrompeu os costumes? (Rousseau, 1983, p. 333). Com o objetivo de responder o questionamento, o genebrino escreve o *Discurso sobre as ciências e as artes*, recebendo um resultado favorável de sua obra, no ano seguinte, aos nove dias de julho do ano de 1750.

Antes de passarmos as circunstâncias da escrita da obra, cabe destacar, que a pena do filósofo, se concentra em combater uma sociedade situada no bojo de várias transformações, contudo, se encontrava enredada no mar de vícios, sobre os quais o filósofo genebrino tece sua crítica, considerando defender a virtude, conforme afirma no início do *Discurso sobre as ciências e as artes*: “é a virtude que defendo perante homens virtuosos” (Rousseau, 1983, p. 333). Sobre o contexto histórico, da questão que incidirá na mencionada obra, Bastide e Machado (1983, p. 329) afirmam:

O tema proposto pela Academia de Dijon é caracteristicamente setecentista. A Europa, no século dezoito, chegava o auge da cultura iniciada, na Renascença, pelo humanismo: “o iluminismo” dominava a vida intelectual e, por

igual, a política. Estamos na época dos “filósofos” e dos “déspotas esclarecidos”, isto é, da supervalorização do conhecimento racional como o instrumento capaz de restabelecer, no seio da sociedade, a ordem natural observável no cosmos. Os acadêmicos de Dijon, conseqüentemente, propuseram um tema que, sem dúvida, esperavam ver respondido positivamente e, mais, utilizado para o desenvolvimento dum elogio acalorado do “restabelecimento das letras e das artes”, ou melhor, da Renascença, que inaugurara uma nova era.

Rousseau, contudo, vai responder pela negativa, o que chamará, para seu discurso, atenção maior do que tinham merecido seus antecessores na acusação dos vícios do tempo. É verdade que, embora escrevendo de maneira menos direta e ordenada, como ele próprio confessa, terá sido o primeiro a atribuir clara importância à moral, deixando a razão em segundo plano. O mundo novo, que diz ter visto na caminhada a Vincennes, é o mundo de seu próprio pensamento, original e oposto às ideias dominantes em seu tempo e em seu meio.

Passamos agora, as circunstâncias da obra: como mencionamos acima, a proposta da Academia de Dijon data do ano de 1749, período em que Diderot à época, ainda aristarco⁹ de Rousseau, estava preso, e o genebrino ia visitá-lo com frequência, segundo Bastide (1983, p. 325):

Diderot, de quem se suspeitava fosse o autor dos Pensamentos Filosóficos (1746) e da Carta sobre os Cegos (1749), recebera a visita da polícia. Em 1749, foi preso e encarcerado na Torre de Vincennes. Rousseau, então seu melhor amigo, sentiu-se muito afetado pela desgraça do autor da Carta sobre os cegos. Desde que o prisioneiro pôde receber visitas, Rousseau ia regularmente vê-lo.

Foi exatamente no percurso da estrada de Vincennes que Rousseau toma conhecimento do prêmio proposto pela Academia de Dijon, conforme relata no Livro VII das Confissões:

Naquele ano de 1749, o calor foi excessivo. De Paris a Vincennes são duas léguas. Não estando em condições de pagar fiacres, às duas horas da tarde eu ia a pé, quando só, e caminhava depressa para chegar o mais cedo possível. As árvores do caminho, sempre esgalhadas à moda do país, quase não davam sombra; e frequentemente, cansado pelo calor e pela fadiga, estendia-me por terra, sem poder andar. Achei bom, para moderar meu passo, levar um livro comigo. Um dia levei o *Mercure de France*, e, enquanto caminhava e o folheava, deparei com a questão proposta pela Academia de Dijon para o prêmio do ano seguinte: *Se o progresso das ciências e das artes tinha contribuído para corromper ou para apurar os costumes*.

Assim que fiz a leitura, divisei um outro universo e tornei-me um outro homem. Embora eu tenha uma lembrança viva da impressão que recebi, os detalhes me fugiram depois que os depusitei em uma de minhas quatro cartas a M. de Malesherbes (Rousseau, 2011, p. 332 – 333).

Tendo em vista a riqueza de detalhes e o teor do sentimento, com o qual, Ro-

⁹ Foi na escrita da *Carta a D’Alembert* sobre os espetáculos, como forma de resposta a d’Alembert acerca do *Verbetes Genebra*, encontrado no Tomo VII da Enciclopédia que Rousseau rompeu de maneira definitiva com Diderot, seu Aristarco. Tal desligamento se percebe logo no *Prefácio da Carta*: “Eu tinha um Aristarco severo e judicioso, não mais o tenho, não quero ter outro, mas sinto mais saudades dele, e ele me falta muito mais ao coração do que aos meus escritos” (Rousseau, 1994, p. 31).

usseau afirma ter recepcionado a questão lançada pela Academia, cabe-nos investigar. Vamos a Carta ao sr. de Malesherbes verificar o que nos diz Rousseau (2005, p. 24):

Carta 2

AO SR. DE MALESHERBES

Montmorency, 12 de janeiro de 1762.

la ver Diderot, então prisioneiro em Vincennes; tinha comigo um *Mercure de France* que comecei a folhear ao longo do caminho. Esbarrei na questão da Academia de Dijon que motivou minha primeira obra. Se jamais alguma coisa assemelhou-se a uma inspiração súbita, foi o movimento que se fez em mim ante essa leitura. De repente, senti meu espírito iluminado por mil luzes; uma multidão de ideias vividas apresentou-se ao mesmo tempo com uma força e uma confusão que me lançou em inexprimível desordem; senti a cabeça tomada por um atordoamento semelhante à embriaguez. Uma violenta palpitação me oprimiu, ergueu-me o peito; não mais podendo respirar e andar, deixei-me cair sob uma das árvores da avenida e lá fiquei uma meia hora em tal agitação que, ao levantar-me, percebi toda a parte da frente de meu casaco molhada pelas lágrimas que tinha derramado sem perceber. Senhor, se algum dia pudesse escrever a quarta parte do que vi e senti sob essa árvore, com que clareza teria mostrado todas as contradições do sistema social, com que força teria exposto todos os abusos de nossas instituições, com que simplicidade teria provado ser o homem bom naturalmente e apenas por causa dessas instituições os homens tornam-se maus.

O filósofo demarca o estado natural e o estado civilizado, entretanto, torna-se necessário pontuar que no *Discurso sobre as ciências e artes*, Rousseau evidencia não ter conseguido identificar a raiz do mal, em que poderia surgir toda espécie de vícios, mascarado sob ao véu da aparência, por isso realiza o esforço de demonstrar em que estado, a sociedade já se encontrava. O genebrino inicia a resposta da Academia, com elogios a culturas, fazendo uso da mesma “arte” dos filósofos contemporâneos a ele:

É um espetáculo grandioso e belo ver o homem sair, por seu próprio esforço, a bem dizer do nada; dissipar, por meio das luzes de sua razão, as trevas nas quais o envolveu a natureza; elevar-se acima de si mesmo; lançar-se, pelo espírito, às regiões celestes; percorrer com passos de gigante, como o sol, a vasta extensão do universo; e, o que é ainda maior e mais difícil, penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seu fim. Todas essas maravilhas se renovaram, há poucas gerações (Rousseau, 1983, p. 333-334).

Na sequência, entretanto, o filósofo dispara, apresentando a inversão dos fatos, e os males oriundos dos vícios, refletidos nas ciências e nas artes:

[...] as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que eles estão carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a

qual pareciam ter nascido, fazem com quem amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados. A necessidade levantou os tronos; as ciências e as artes os fortaleceram (Rousseau, 1983, p. 334 – 335).

Segundo Starobinski (2011, p. 12), Rousseau inicia a resposta da Academia, com elogios, fazendo uso da mesma “arte” dos filósofos contemporâneos a ele, para posteriormente pronunciar o veredito: há distinção entre ser e parecer. O problema torna-se muito mais profundo, de acordo com o comentador, porque essa dissonância não está relacionada “apenas a noção abstrata do ser e parecer” (Ibid). Como observa Starobinski (2011, p. 12 – 13), ela anuncia uma divisão muito mais ampla:

Um ímpeto de eloquência descrevera a ascensão triunfal das artes e das ciências; um segundo lance de eloquência nos arrasta agora em sentido inverso, e nos mostra toda a extensão da “corrupção dos costumes”. O espírito humano triunfa, mas o homem se perde. O contraste é violento, pois o que está em jogo não é apenas a noção abstrata do ser e parecer, mas o destino dos homens, que se divide entre a inocência renegada e a perdição doravante certa: o parecer e o mal são uma e mesma coisa. [...] A ruptura entre o ser e o parecer engendra outros conflitos, como uma série de ecos amplificadas: ruptura entre o bem e o mal (entre os bons e os maus), ruptura entre a natureza e a sociedade, entre o homem e seus deuses, entre o homem e ele próprio. Enfim, a história inteira se divide um *antes* e um *depois*: outrora havia pátrias e cidadãos, agora não há mais.

Rousseau (1983) vai tornando evidente o concurso de consequências oriundos do reestabelecimento das ciências e das artes para a humanidade. O filósofo considera a partir de uma reflexão, caso algum estrangeiro quisesse formular alguma ideia acerca dos costumes europeus no século das luzes, baseando-se no estado das ciências, da perfeição das artes, na decência dos espetáculos, na polidez das relações, perceberia ser tais costumes revestidos de aparência (Rousseau, 1983, p. 337). Tendo efeito, torna-se necessário verificar a causa, consoante ao genebrino: “Onde não existe nenhum efeito não há nenhuma causa a procurar; nesse ponto, porém, o efeito é certo, a depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências e nossas artes avançaram no sentido da perfeição” (Ibid).

Jean-Jacques se empenhou em descobrir a fonte dessa diferença, e outra vez será na busca de dar conta, a mais uma questão proposta pela Academia de Dijon. Rousseau escrevera em 1753 a sua obra intitulada *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, tendo como intuito, responder à questão proposta pela referida Academia, a saber: “Qual é a origem da desigualdade entre os homens, e ela é autorizada pela lei natural?” (Rousseau, 1983, p. 215).

As condições de escritura desse *Discurso*, difere daquele previsto no *Discurso sobre as ciências e as artes*, com o debate sobre a possibilidade do restabelecimento

das ciências e das artes, terem apurado ou não os costumes. O genebrino estava fora da estrada de Vincennes. Jean-Jacques relata nas *Confissões* em que estado recebera a indagação posta pela Academia:

Para meditar à vontade sobre esse assunto, fiz uma viagem [...] Todo o resto do dia, metido pela floresta, procurava e encontrava as imagens dos primeiros tempos, cuja história traçava altivamente [...] ousava desnudar a natureza deles e comparando o homem ao homem natural, mostrava-lhe, com pretensa perfeição, a verdadeira fonte das nossas misérias ROUSSEAU, 2008, p. 354).

Bastide (1983, p. 203) apresenta mais detalhes da circunstância:

Rousseau resolveu concorrer mais uma vez. Para se concentrar melhor deixou Paris e afastou-se do convívio dos demais, perto de uma floresta, em Saint-Germain. O escritor acabou a obra em Chambéry, redigindo uma dedicatória a República de Genebra, que traz a data de 12 de junho de 1754.

O genebrino nas primeiras páginas do *Segundo Discurso* deixara evidente que a questão acima mencionada, trata do homem, e para respondê-la seria necessário conhecê-lo (Rousseau, 1983, p. 227). Portanto, a fim de delimitar sua resposta, evidencia acreditar na existência de dois tipos de desigualdade: a natural ou física, e a moral ou política. Considera que a primeira desigualdade não pode ser alvo de discussão, segundo o filósofo “Não se pode perguntar qual a fonte da desigualdade natural, porque a resposta estaria enunciada na simples definição da palavra” (Rousseau, 1983, p. 235). Nesse sentido, interessa verificar o segundo tipo de desigualdade:

De que se trata, pois, precisamente neste Discurso? De assinalar, no progresso das coisas, o momento em que, sucedendo o direito à violência, submeteu-se a natureza à lei; de explicar por que encadeamento de prodígios o forte pôde resolver-se a servir o fraco, e o povo a comprar uma tranquilidade imaginária pelo preço de uma felicidade real (Ibid).

A partir do momento que Jean-Jacques se concentra na desigualdade moral ou política, desenvolve de maneira histórico-hipotética, a partir do estado no qual o homem se encontrava. Busca fazer uma espécie de remontagem de como o homem vivia no seu *estado natural*, e o processo evolutivo para chegar ao *estado civilizado*, obtendo por resultado toda espécie de vício. Para fins de melhor compreensão, abordaremos sobre os dois estados, seguindo a mesma ordem adotada pelo autor. Acerca dessa espécie de “cronologia”, Rousseau (1983, p. 237) afirma:

Por importante que seja, para bem julgar o estado natural do homem [...] não seguirei sua organização através de seus desenvolvimentos sucessivos: não me deterei procurando no sistema animal o que poderia ter sido inicialmente para ter se tornado o que é [...] Não poderei formular sobre esse assunto senão conjecturas vagas e quase imaginárias [...] eu o suporei conformado em todos os tempos como o vejo hoje: andando sobre dois pés, utilizando suas mãos como o fazemos com as nossas, levando seu olhar a toda a natureza e medindo com os olhos a vasta extensão do céu.

Na construção hipotética rousseauiana, o homem no estado primitivo estava livre de todas artificialidades que o progresso as dotou, encontrava-se segundo o filósofo “tal como deve ter saído das mãos da natureza” (Rousseau, 1983, p. 238). Por meio do corpo o homem tinha todos os benefícios para viver, e defender-se dos animais, conforme afirma o genebrino:

Habitados desde a infância, às intempéries da atmosfera e ao rigor das estações, experimentados na fadiga e forçados a defender, nus e sem armas, a vida e a prole contra as outras bestas ferozes ou a elas escapar correndo, os homens adquirem um temperamento robusto e quase inalterável (Rousseau, 1983, p. 238).

De acordo com o filósofo, a única preocupação do homem seria em relação às enfermidades, uma vez que não poderia enfrentá-la, pois, fazia parte da vida e alcançaria sua espécie em algum momento, enquanto resultado de um ciclo natural. Ao fazer referência ao tema, Jean-Jacques (1983, p. 240) na oportunidade, aproveita para observar que, os males produzidos pelos homens em sociedade, causam mais danos, se comparados a algum lugar que não faça uso dos remédios recomendados pela medicina. A respeito dos quais evidencia:

A extrema desigualdade na maneira de viver; a má alimentação dos pobres, que frequentemente lhes falta e cuja carência faz que sobrecarreguem, quando possível, avidamente seu estômago; [...] as fadigas e os esgotamento do espírito; as tristezas e os trabalhos sem número pelos quais as almas são perpetuamente corroídas – são todos indícios funestos de que a maioria de nossos males é obra nossa e que teríamos evitado quase todos se tivéssemos conservado a maneira simples, uniforme e solitária de viver prescrita pela natureza. Se ela nos destinou a sermos sãos, ousa quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um animal depravado.

No estado natural, o homem estava intimamente vinculado a sua conservação: “quer para subjugar a presa, quer para defender-se de tornar-se a de um outro animal” (ROUSSEAU, 1983, p. 242). Essa conservação está relacionada ao estado natural do homem, no aspecto físico, ao que se refere o *estado natural*, no aspecto metafísico e moral, o homem seria dotado de duas faculdades, a liberdade e a *perfectibilidade*, que o distingue dos animais. A liberdade refere-se à consciência do homem de ter o poder de escolher, querer, concordar ou resistir, enquanto agente livre (ROUSSEAU, 1983, p. 243). A *perfectibilidade* é considerada pelo genebrino a faculdade que possibilita o homem aperfeiçoar-se. Rousseau (1983, p. 244 a) não credita a essa faculdade os raízes dos males e vícios do estado civilizado, uma vez que, como já fora visto, o homem se encontra envolvido com a sua manutenção física, e ainda segundo o autor:

[...] o homem selvagem privado de toda espécie de luzes, só experimenta as

paixões desta última espécie, não ultrapassando, pois, seus desejos a suas necessidades físicas. Os únicos bens que conhece no universo são a alimentação, uma fêmea e o repouso; os únicos males que teme, a dor e a fome. Digo a dor e não a morte, pois jamais o animal saberá o que é morrer, sendo o conhecimento da morte e de seus terrores uma das primeiras aquisições feitas pelo homem ao distanciar-se da condição animal (Ibid).

Tal ideia é corroborada por Peterlevitz (2018, p. 22):

Nesse momento, o homem não faz uso de “qualquer tipo de luzes”, suas paixões são meramente físicas e estão ligadas às verdadeiras necessidades, haja vista que as paixões fazem progressos conforme nossos conhecimentos, ora, para que o homem possa desejar ou temer algo ele precisa ter ideia do que tais coisas significam, e o homem selvagem não deseja nada além do necessário, “sua imaginação nada lhe descreve, seu coração nada lhe pede”.¹⁰

Ademais, o genebrino entende ser difícil o progresso alcançar homens retidos na floresta, como afirma:

Que progresso poderia conhecer o gênero humano esparsos nas florestas entre os animais? E até que ponto poderiam aperfeiçoar-se e esclarecerem-se mutuamente homens que, não tendo domicílio fixo nem necessidade uns dos outros, se encontrariam talvez, somente duas vezes na vida, sem se conhecer e sem se falar? (ROUSSEAU, 1983, p. 246).

A saída do *estado de natureza*, portanto, parece ser eixo fundamental para evolução ao *estado civilizado*. Então, o filósofo continua a investigação da questão proposta pela Academia de Dijon, supondo que com a passagem dos séculos, com os eventos que possivelmente se sucederam, a necessidade de comunicação foi desenvolvida, bem como, de outras faculdades, em conjunto com a *perfectibilidade*. (ROUSSEAU, 1983, p. 258). O genebrino discorre sobre todas elas, a fim de demonstrar a dificuldade de o homem natural desenvolvê-las, se não fossem tais acontecimentos. De acordo com o filósofo:

Depois de ter mostrado que a *perfectibilidade*, as virtudes sociais e as outras faculdades que o homem natural recebera potencialmente jamais poderão desenvolver-se por si próprias, pois para isso necessitam do concurso fortuito de inúmeras causas estranhas, que nunca poderiam surgir e sem as quais ele teria permanecido eternamente em sua condição primitiva, resta-me considerar e aproximar os vários acasos que puderam aperfeiçoar a razão humana, deteriorando a espécie, tornar mau¹¹ um ser ao transformá-lo em ser social e, partindo de tão longe, trazer enfim o homem e o mundo ao ponto em que o conhecemos (Ibid).

Para Jean-Jacques (1983) a causa originária do estado civilizado nasce com a

¹⁰ Apesar da autora não fazer a referência, trata-se de uma ideia de Rousseau (1983, p. 244) presente no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*.

¹¹ Segundo Bastide (1983, p. 258) a palavra “Mau: no original, “*méchant*”: mau, viciado, corrompido. Rousseau emprega igualmente o termo *dépravé*.

propriedade, entretanto, mais uma vez o filósofo insiste tratar-se de uma sucessão de acontecimentos, não podendo ela, ter surgido de maneira repentina, e tão somente fruto de muitas “luzes”, em conformidade com o genebrino:

O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou de se dizer *isto é meu* e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo. Grande é a possibilidade, porém, de que as coisas já então tivessem chegado ao ponto de não poder mais permanecer como eram, pois essa ideia de propriedade, dependendo de muitas ideias anteriores que só poderiam ter nascido sucessivamente, não se formou repentinamente no espírito humano. Foi preciso fazer muitos progressos, adquirir muita indústria e luzes, transmiti-las e aumentá-las de geração em geração, antes de chegar a esse último termo do estado de natureza (Rousseau, 1983, p. 259 -260).

O quadro das transformações vai sendo desenhando pelo genebrino: o homem começa a se deparar com dificuldades no meio natural, precisando dedicar-se ao corpo devido ao estado de competição nascente, a favor do mais forte. Vê-se o trabalho aumentar, em função do crescimento da espécie humana. As relações e diferenças contidas nelas começaram não apenas serem percebidas, mais refletidas, ocasionando a tomada de consciência do homem de certa superioridade, e conseqüentemente o nascimento do orgulho, por considerar-se melhor em comparação ao outro (ROUSSEAU, 1983, p. 260).

Em consonância com Rousseau (1983, p. 262): “Esses primeiros progressos puseram por fim o homem à altura de conseguir outros mais rápidos. Quanto mais esclarecia o espírito, mais se aperfeiçoava a indústria”. Começando por buscar prazeres advindos da comodidade, desfavorecendo o corpo e o espírito, entrando em estado de degeneração, em vista de uma felicidade passageira, não conseguindo mais gozar dos seus bens. Segundo Jean-Jacques (1983, p. 263):

Cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, passando assim a estima pública a ter um preço. Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloquente, passou a ser o mais considerado, e foi esse o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício; dessas primeiras preferências nasceram, de um lado, a vaidade e o desprezo, e, de outro, a vergonha e a inveja. A fermentação determinada por esses novos germes produziu, por fim, compostos funestos à felicidade e à inocência.

Ao surgir a necessidade da ajuda do outro, e a partilha desaparecer, a igualdade se esfacelou, a propriedade desabrochou, gerando a necessidade do trabalho e com ele vários males. A ideia de justiça relaciona-se com a mão-de-obra oriunda do trabalho, com as mudanças nas produções a lei do mais forte ia prevalecendo, mesmo sendo destinado a mesma quantidade de tarefas. Frente as essas significativas mudanças sofridas pelo homem, agora em *estado civilizado*, sobre as quais Rousseau

(1983) ainda formula muitas outras noções, cabe evidenciar a ideia dele, acerca de tais resultantes:

Tendo as coisas chegado a tal ponto, facilmente se imagina o resto. Não me deterei descrevendo a invenção sucessiva das outras artes, o progresso das línguas, o ensaio e o emprego dos talentos, a desigualdade das fortunas, o uso e o abuso das riquezas, nem todos os detalhes complementares que cada qual pode sem esforço imaginar. Limitar-me-ei unicamente a lançar um golpe de vista sobre o gênero humano posto na nova ordem das coisas.

Eis, pois, todas as nossas faculdades desenvolvidas, a memória e a imaginação em ação, o amor-próprio interessado, a razão em atividade, alcançando o espírito quase que o termo da perfectibilidade de que é suscetível. Aí estão todas as qualidades naturais postas em ação, estabelecidos a posição e o destino de cada homem, não somente quanto à quantidade dos bens e o poder de servir ou de ofender, mas também quanto ao espírito, à beleza, à força e à habilidade, quanto aos méritos e aos talentos e, sendo tais qualidades as únicas que poderiam merecer consideração, precisou-se desde logo tê-las ou afetar possuí-las. Para proveito próprio, foi preciso mostrar-se diferente do que na realidade se era.

Ser e parecer tornaram-se duas coisas totalmente diferentes. Dessa distinção resultaram o fausto majestoso, a astúcia enganadora e todos os vícios que lhes formam o cortejo (Rousseau, 1983, p. 267).

Nesse interim nasce toda espécie de ruptura, no *estado civilizado* a “máscara” se impõe: “A ruptura entre ser e parecer passa a marcar o triunfo do “factício”, a distância cada vez maior que nos afasta não apenas da natureza exterior, mas da nossa natureza interior” (Starobinski, 2011, p. 44). O genebrino na *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, manifesta seu posicionamento, ao perceber a possibilidade de sua República ter que aceitar os espetáculos parisienses, os quais segundo Jean-Jacques, são fonte de corrupção e malefício ao seu povo, pois, oculta por meio da máscara da polidez, do refinamento, e do luxo, seu caráter nocivo (Rousseau, 2015, p. 86 – 87).

Para compreendermos a postura de completa aversão adotada pelo filósofo, frente tal proposta, faz-se necessário ainda, o entendimento que Genebra possuía uma organização social, política e cultural, que sofreu gradativas transformações ao longo do tempo, e caso a intenção de implantação do teatro de comédia na República acontecesse, incidiria em alguns impactos que afetariam principalmente a classe baixa genebrina. Dentre esses efeitos, o filósofo destaca: redução do trabalho, aumento das despesas, diminuição das vendas, criação de impostos e a introdução do luxo (Rousseau, 2015, p. 92 – 93). Para este texto, importa sobretudo, o último efeito, a introdução do luxo, que será abordada mais à frente.

Por ora, evidenciaremos alguns traços da organização de Genebra no século XVIII e São Luís ao final do século XIX, sobre o aspecto cultural, especificamente a

festa do bumba-meu-boi do Maranhão. A abordagem torna-se pertinente, pois, a partir dessa análise, poderemos na sequência apresentar um dos motivos da réplica de Rousseau a d'Alembert quanto aos espetáculos, detidamente no aspecto do luxo, o impacto que ele poderia ocasionar em sua República, mais principalmente, nos possibilitará refletir acerca da festa do bumba, em seu processo de transformações, entre o período da "origem" e o formato contemporâneo. O intento não é enquadrar a festa do bumba-meu-boi na querela do teatro, sediada por Rousseau e d'Alambert, e sim refletir a luz das nuances apresentadas pelo filósofo genebrino, o que pode ser pensado na festa do bumba, a partir das possíveis mudanças no espetáculo, ocasionada pela introdução de um espetáculo oposto ao qual se mantinha, enquanto tradição. Analisaremos tais questões na terceira seção.

Eis aí certamente o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar (Jean-Jacques Rousseau).

3 QUERELA DO TEATRO NO SÉCULO DAS LUZES¹² E SUAS POSSÍVEIS AMPLIAÇÕES.

A fim de apresentarmos a motivação da réplica de Rousseau em desfavor da introdução dos espetáculos parisienses, em Genebra, faz-se pertinente ter um panorama, ainda que sintético, quanto a República no contexto do século XVIII. O interesse gira em torno, especialmente de verificar a realidade de Genebra a partir da sua organização, e como ela influenciou na reticência ferrenha do filósofo genebrino contra os espetáculos franceses. Ademais, o objetivo específico desta seção, refere-se à possibilidade desse embate do teatro, no século XVIII, proporcionar análises acerca da festa do bumba-meu-boi, com foco no problema da introdução do luxo, como já mencionado anteriormente. Fundamentaremos o texto, com a pesquisa realizada por Maria Constança Peres Pissarra (2006) quanto a história de Genebra, assim como, um artigo de Christopher Bertram (2015), e um tópico da Tese de Doutorado de Rafael de Araújo e Viana Leite (2018). Para realizar a abordagem sobre São Luís e a origem da festa do bumba-meu-boi, utilizaremos as obras de Américo Azevedo Neto (1983), Sérgio Ferreti (2007), Lady Selma Ferreira Albernaz (2004), Dossiê do Iphan (2011), Carolina Christiane de Souza Martins (2015) e (2020), Fábila Holanda de Brito (2016).

3.1 República real: Genebra no século XVIII.

Antes de passarmos ao contexto histórico de Genebra no século XVIII, para fins de compreender a organização da cidade, vale destacar a dificuldade apontada por Bertram (2015), quanto estabelecer o propósito a ser atingido, quando se pretende

¹² Alvo de uma disputa panfletária, a querela do teatro no século das luzes tendo por “protagonistas” d’Alembert e Rousseau, provém da Querela entre os Bufões ou Guerra dos Bufões, ou da querela acerca da música francesa e da música italiana, resultante do forte embate do filósofo genebrino, contra o grande compositor e musicólogo francês, do século XVIII, Jean-Philippe Rameau. Para este texto dissertativo, demarcamos, pontualmente, a ideia quanto a diversidade dos povos, e o luxo, questões presentes nesse conflito acerca da música, da qual Matos (2001, p. 25) pontua: “Essa disputa (1752-1754), que dividiu os homens de letras parisienses entre partidários da ópera italiana e da francesa, é evocada principalmente pelos historiadores da música, mas encerra também uma controvérsia sobre teatro e ainda outra, mais geral sobre ‘estética’. Ao criticarem a tradição musical francesa por sua ênfase na harmonia, em detrimento da melodia, e ao elogiarem a melodia italiana por seu poder de expressar paixões, os enciclopedistas desqualificavam ao mesmo tempo a ópera-balé versalhesa, pomposa e mitológica, em nome da simplicidade e despojamento do modelo italiano de Pergolesi” [...].

tratar da Genebra de Rousseau, isso porque existiria um conflito ainda maior, que seria relacionar inúmeras coisas, até chegar ao ponto-chave. Dessa maneira, o autor delinea algumas possibilidades: a primeira seria a Genebra da época de Rousseau, real, enquanto entidade legal e constitucional, em que aconteciam conflitos e transformações. Segunda: a Genebra do imaginário dos seus cidadãos, e o quanto essa ideia se estendeu até Rousseau. Terceira: a ideia que o próprio Rousseau faz de sua República, do funcionamento e dos cidadãos virtuosos. Quarta e última: a Genebra das obras de Rousseau (Bertram, 2015, 93 – 94).

Cada possibilidade das mencionadas acima, ou todas elas, concomitantemente, são fonte de debate, por conseguinte, de leituras distintas. Segundo Bertram (2015, p. 94), a ótica sob a qual se lê, os escritos do genebrino relativo a Genebra, contribui para perspectivas diversas, como pode ser visto:

Essa distinção é particularmente acentuada no caso de um texto como a *Dedicatória do Discurso sobre a origem da desigualdade*, em relação à qual os comentadores se dividem entre os que a leem como uma expressão genuína de elogio à pátria feita por alguém dominado por crenças seriamente equivocadas sobre o que sua pátria realmente era, e os que a entendem como tendo sido escrita ironicamente, como uma intervenção dissimulada e deliberada por alguém que estava perfeitamente consciente de que a autoimagem de Genebra era muito diferente de sua realidade [...] De fato, Genebra é uma presença constate que informa seu pensamento de diversas maneiras. Rousseau não era tão ingênuo a ponto de pensar que Genebra encarnava seus princípios, mas também não via claramente sua verdadeira natureza, como uma oligarquia hereditária. Ele julgou-a defeituosa, porém remediável (Bertram 2015, p. 94 – 95).

Pissarra (2006) na tradução para língua portuguesa, da obra de Rousseau, intitulada *Cartas escritas da montanha*, realizou um levantamento histórico sobre Genebra, a respeito do qual, cabe evidenciarmos alguns aspectos para fins de entendimento da organização da República, pois, a partir da noção dessa estruturação, poderemos compreender parte da recusa de Jean-Jacques, quanto a intenção de introdução dos espetáculos franceses em Genebra. Tais espetáculos possuem relação com um público genebrino muito específico, a quem d'Alembert quer alcançar. Rousseau (2015), ao discorrer sobre o propósito de seu opositor, demarca a realidade desse povo, e apresenta as resultantes caso o objetivo fosse bem sucedido. Por isso, cabe destacar a observação realizada por Fortes (1979, p. 79) acerca da *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*:

[...] a leitura atenta do texto basta para mostrar que nos achamos não diante de uma recusa moralizante do teatro, como poderíamos imaginar à primeira vista, mas de uma leitura *política* dos espetáculos que subordina uma “poética” no estilo tradicional a uma antropologia ou a uma sociologia política.

Nesse sentido, evidenciamos a relevância em fazermos alguns apontamentos do ordenamento genebrino no século XVIII. Além disso, ainda nesta seção intencionamos realizar um paralelo da organização de Genebra, no que toca a divisão social, com a realidade cultural do bumba-meu-boi do Maranhão.

De acordo, com Pissarra (2006, p. 28), o século XVI, contribuiu significativamente para a solidez da República de Genebra. As modificações ocorridas no referido século, forneceu margem para que no século XVII, ocorresse o recorrente desejo de domínio da cidade, pela Casa de Sabóia, e por um novo interessado: o Rei da França. Quanto às investidas de posse, após a *Noite da Escalada*, encerraram, com o reconhecimento da independência genebrina. Referente ao século XVIII, a autora apresenta as consequências oriundas das divisões sociopolíticas e econômicas: o estabelecimento de um patriciado, como resposta, às exigências de cidadãos, burgueses, nativos, habitantes e súditos, pelo aumento de direitos políticos e econômicos (PISSARRA, 2006, p. 30). O resultado desses conflitos, foi a perda da independência de Genebra, ao ser anexada à França, no ano de 1798.

A organização de Genebra no século XVIII quanto ao governo, seguia o modelo de práticas provindas da Idade Média, e era conduzido por um conjunto de Éditos que foram aceitos em 1543. Os éditos fizeram a divisão dos poderes em quatro corpos: Conselho Geral, Conselho dos Duzentos, Conselho dos Sessenta e o Conselho dos Vinte e Cinco, chamado de Pequeno Conselho (BERTRAM, 2015, p. 95). O Conselho Geral tinha uma relação mais aproximada com o regime episcopal, e em menor grau com a república e seus poderes, ficando a cargo do Pequeno Conselho. A atribuição do Conselho Geral sobre os recolhimentos dos impostos, era dividida entre os outros Conselhos, além de funcionar como um corpo consultivo, entretanto, o poder recaía mais sobre o Pequeno Conselho (BERTRAM, 2015, p. 95 – 96).

Outro aspecto relevante, evidenciado por Bertram (2015, p. 96) é sobre a organização social de Genebra, dividida em duas classes, a partir do *status*: os cidadãos e os burgueses. Somente os primeiros tinham direitos políticos, assim como, participação em cargos públicos, portanto, os burgueses, também chamados de *natifs, habitants*, apesar de terem um maior contingente, não podiam atuar em nenhum dos dois aspectos da esfera política. De acordo com Leite (2018, p. 100), cabe sublinhar que, para possuir o título de cidadão em Genebra, precisava cumprir um requisito: ser homem, e os pais genebrinos. Pissarra (2006, p. 31) nos fornece mais informações acerca do *Cidadão* em Genebra:

Estes eram constituídos por pessoas nascidas na cidade, de um pai também cidadão ou burguês; podiam exercer todas as profissões, beneficiando-se de certos privilégios econômicos; como eram os únicos que possuíam direitos civis e políticos, tinham o privilégio exclusivo de poderem ser eleitos para a mais alta magistratura. Aos poucos construíram uma aristocracia que, a partir do século XVIII, fechou-se cada vez mais.

Além dos cidadãos, a referida autora delinea uma pirâmide social, apresentando os demais grupos existentes em Genebra, abaixo dos cidadãos: os *Burgueses* que adquiriam sua condição, possuindo liberdade comercial, podiam ser estrangeiros, habitantes ou nativos. Tinham direito ao voto no Conselho Geral, contudo, ficavam isentos de disputar cargos no Pequeno Conselho. Os *Habitantes*, estrangeiros, que apesar de terem comprado a carta para residirem em Genebra, corriam o risco de ficarem sem habitação a qualquer momento. Os *Nativos*, filhos de estrangeiros, tinham que pagar impostos abusivos, serviam nos regimentos burgueses, exerciam profissões com menos lucros, compravam imóveis, porém sem direito a participação no poder legislativo e executivo. Os *Estrangeiros*, residiam de maneira temporária, aguardando tornarem-se habitante. Os *Súditos*, soldados mercenários ou camponeses, provinham dos lugares dominados por Genebra, e no século XVIII perderam a possibilidade de alcançar o *direito de burguesia*. (PISSARRA, 2006, p. 32).

A pirâmide social refletia diretamente na organização dos Conselhos, de acordo com Pissarra (2006, p. 33):

[...] de um lado estava o patriciado genebrino – os cidadãos – e de outro, o restante da burguesia, que tinha o *direito de representação*. Com o tempo, os primeiros passaram a ser chamados de “Negativos” em decorrência do *direito negativo* que eles pretendiam se arrogar, enquanto os outros ficaram conhecidos como “Representantes”.

Resultantes dessa divisão tem-se a aristocracia financeira que detinha o poder, e os Cidadãos com consciência, buscando seus direitos através de reivindicações, requerendo liberdade. Em observação de Michael Launay (1971), Pissarra (2006, p. 34) faz questão de frisar a existência de duas Genebras. Mesmo no grupo daqueles considerados cidadãos, ocorria uma subdivisão, entre a elite patricia rica, formada por famílias de aristocracia francesa ou italiana, e os demais, que não faziam parte desse meio. Segundo Leite (2018, p. 101), a elite patricia, trata-se de refugiados que se instalaram em Genebra, em função da perseguição protestante no século XVI. Bertram (2015, p. 96) nos apresenta características dessa elite:

Essa elite patricia dominava e governava por meio do Pequeno Conselho e de sua participação nos dois conselhos intermediários. Esse sistema ficou sob a pressão por volta do final do século XVII devido a duas razões, uma econômica e outra ideológica. A razão econômica foi que a burguesia

ofendeu-se com várias medidas do Pequeno Conselho, as quais incluíam dar alguns direitos comerciais a refugiados franceses e agir em detrimento dos genebrinos que tinham vinhedos fora do território. A razão ideológica era a circulação de ideias vindas da Inglaterra, em particular as encontradas no *Segundo Tratado do Governo* de Locke. A indignação das classes comerciais quanto a um Estado que deveria ser mais responsável por elas eventualmente irrompeu em conflito aberto em três ocasiões distintas: 1707, 1734-8 e, finalmente, 1768. O primeiro desses conflitos aconteceu antes do nascimento de Rousseau, o segundo ele testemunhou durante uma visita a Genebra, em 1737, para tratar de negócios familiares, e o terceiro pode ter ocorrido, em parte, por causa das controvérsias que se seguiram à condenação do *Contrato Social*, mas depois que ele já tinha perdido muito do seu interesse pela cidade natal.

Além do aspecto político, Bertram (2015, p. 96) trata do espaço, enquanto viés legitimador, da separação dos grupos, devido ao poder aquisitivo. A elite patricia, habitava na parte alta e governava o Pequeno Conselho, bem como, os submissos a ele, enquanto alguns cidadãos e burgueses, reconhecidos pelo nome de *bourgeoisie*, moravam na parte baixa, no bairro St. Gervais (Ibid). Leite (2018, p. 101) pontua que os burgueses eram comerciantes e artesãos com forte ligação a tradição local. Vimos que a divisão da organização de Genebra por *status*, ocorre por várias condições, sendo uma delas acerca da desigualdade social, classe alta, classe baixa, podendo ser o espaço, elemento de reforço para o caráter dessa diferença. Nos interessa essa perspectiva, visto que, a crítica de Rousseau (2015) quanto aos espetáculos, encontra resquícios exatamente nessa divisão.

Por meio de uma recordação, o filósofo genebrino faz notar as condições do seu povo, a fim de evidenciar os possíveis efeitos do estabelecimento do teatro de comédia, sobre o qual abordaremos mais detalhadamente, posteriormente. No momento, destacaremos apenas a intuição prévia de Jean-Jacques (2015, p. 89-92):

Lembro-me de ter visto em minha juventude, nas cercanias de Neuchâtel, um espetáculo bastante agradável e talvez único na terra. Toda uma montanha coberta de casas, cada uma das quais formando o centro das terras que a ela pertencem; de maneira que essas casas, a distâncias tão iguais quanto as riquezas dos proprietários, oferecem aos numerosos habitantes dessa montanha o recolhimento do retiro e as doçuras da sociedade. Esse felizes camponeses, todos abastados, isentos de taxas, de impostos, de subdelegados, de corveias, cultivam com todo o empenho possível, bens cujo produto vai para eles mesmos, e empregam o lazer que essa cultura lhes deixa em fazer mil trabalhos manuais e em aproveitar o gênio inventivo que a Natureza lhe deu. [...] Eu não me encantava de percorrer essas encantadoras casas, e seus moradores não cansavam de testemunhar a maior hospitalidade [...] Todo resto é fácil de imaginar. Sem levar em conta os outros inconvenientes de que falei, ou que falarei a seguir; sem considerar a espécie do espetáculo e seus efeitos morais, limito-me unicamente ao que diz respeito ao trabalho e ao ganho, e creio mostrar, através de uma consequência evidente, como um povo abastado, mas que deve seu bem estar ao trabalho, trocando a realidade pela aparência, se arruína tão logo queira brilhar.

Divisão de classes, Conselhos, Éditos, cidadãos, elite, burgueses, percebemos todos essa estruturação tão cara a Rousseau, e tão necessária para a compreensão do seu posicionamento frente aos espetáculos a moda francesa, o qual desenvolveremos mais adiante. Postura que nos inquietou a pensar outro “espetáculo”, posterior ao século das luzes, contudo, a discussão sediada pelo filósofo genebrino, nos permite lançarmo-nos na análise dessa outra “cena”, e para analisá-la, faz-se necessário primeiramente, compreender a réplica de Rousseau a d’Alembert, quanto a implantação do teatro de comédia parisiense em Genebra, por conseguinte, buscando o diálogo com a festa do bumba-meu-boi.

O ato aparentemente inócuo e inofensivo de produção de uma imagem representativa tem algo de diabólico: uma vez reproduzida, a imagem, que deve ser imitativa para permitir um mínimo de identificação daquele perante o qual é exibida, encerra o autor e o público em um círculo infernal. O autor mimetiza o espectador médio, e este, na vida real, passa a mimetizar a sua própria imagem (Luiz Salinas Fortes).

3.2 Contenda entre Rousseau e d’Alembert sobre os espetáculos, e seus desdobramentos para festa do bumba-meu-boi do Maranhão.

Em suas *Confissões*, precisamente no Livro X, Jean-Jacques Rousseau relembra o episódio que incidirá em uma de suas obras, sobre a qual pretendemos realizar uma análise, especificamente ao que se refere a questão da festa cívica, e suas configurações no pensamento rousseauísta. Trata-se da *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*. Após a mudança de Paris para o Ermitage, o genebrino recebe a visita de seu amigo Denis Diderot, filósofo e editor da *Enciclopédia*, e, com ele, a informação sobre a proposta de implantação do teatro de comédia em Genebra, como afirma Rousseau (2011, p. 467):

Na última visita que Diderot me havia feito em l’ Ermitage, ele me falara do artigo Genebra, que d’Alembert tinha posto na *Enciclopédia*: dissera-me que aquele artigo, ajustado com genebrinos da alta classe, tinha por alvo estabelecerem a comédia em Genebra: por consequência, as medidas tinham sido tomadas e não tardaria que ali fosse fundada. Como Diderot parecia achar aquilo tudo muito direito, como não duvidava do sucesso, e como já tinha tido com ele outras discussões para ainda discutir aquele ponto, nada lhe disse; mas, indignado por toda aquela manobra de sedução em minha pátria, esperava com impaciência o volume da Enciclopédia onde estava aquele artigo, para ver se não haveria um meio de dar alguma resposta que aparasse aquele golpe infeliz.

No ano de 1757, d’Alembert publicava o verbete *Genebra* no Tomo VII da *En-*

ciclopédia, o que se tornou causa de contenda entre ele e o filósofo genebrino, Jean-Jacques Rousseau. O objetivo do pensador francês girava em torno da revisão das leis que proibiam a implantação do teatro de comédia na república de Genebra, posto que, a proposta de recepção dos espetáculos, era entendida pelos genebrinos da classe baixa, como possibilidade de corrupção da juventude, e dos costumes do seu povo. Dessa forma, d’Alembert escreve o verbete indicando que, ao contrário da proibição dos espetáculos, Genebra deveria reformular suas leis, com a intenção de que seu povo aprendesse a conviver com eles, como evidencia, o filósofo genebrino ao retomar um trecho do verbete (Rousseau, 2015, p. 30).

Tendo em vista o pensamento d’alembertiano, a inserção dos espetáculos de comédia possibilitaria a formação do gosto e o refinamento da sensibilidade dos genebrinos, conforme Alves (2018, p. 24) assegura: “Ao conceder espaço aos espetáculos de comédia, a República genebrina contribuiria para a desconstrução do preconceito contra o ofício de comediante e passaria a valorizar esses artistas fundamentais para o progresso e conservação das artes”. Pissarra (2018) ressalta que a ideia principal do Verbetes Genebra seria a instalação do teatro de comédia, juntamente com a *troupe* de autores, ideia reveladora da sociedade corrompida, alvo das inquietações de Rousseau em relação ao ser e parecer, de acordo com a autora:

A fusão entre o mundo das aparências e o da realidade representava para Rousseau o perigo que a civilização tinha acarretado através das artes e das ciências – vivia-se em sociedade tal qual em um teatro. Esse era um mal que Paris representava, mas que podia contaminar qualquer outra cidade, como por exemplo Genebra, onde a possível existência de um teatro – de um certo tipo de teatro – levaria ao enfraquecimento das relações; ao esquecimento dos costumes [...] A expansão dos hábitos cosmopolitas acarretaria no desenvolvimento de uma sociabilidade, desde o início desvirtuada. O convívio familiar, as datas nacionais, as festas cívicas, os encontros da comunidade, tudo isso seria substituído por uma vida muito mais isolada e distante dos valores morais, distanciada das questões nacionais e da pátria (Pissarra, 2018, p. 225).

Em 1758 Rousseau escreve a *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, em que discorda, da possibilidade de o teatro a moda parisiense possuir alguma função pedagógica e social para os genebrinos. A proposta de verificação da utilidade dos espetáculos, assume inicialmente um tom, quando Jean-Jacques (2015, p. 46) afirma ser sua tarefa primeira “agradar”, portanto, se o objetivo girava em torno de alcançar alguma satisfação, não seriam necessários espetáculos, visto que, para o filósofo, o sentimento de prazer deveria encontrar-se inicialmente no próprio ser humano, segundo ele: “O teatro em geral, é um quadro das paixões, cujo original está em nossos corações” (Rousseau, 2015, p. 46). Portanto, o genebrino embasa sua objeção no

primeiro momento, evidenciando a função de entretenimento dos espetáculos franceses, considerando a adoção deles, vinculada mais ao prazer que poderia proporcionar, do que com alguma vicissitude em relação aos costumes, ou sentimentos do ser humano.

Na sequência o genebrino realiza o levante, indicando as nuances em torno da pretensão de d'Alembert quanto a "transformação" do público genebrino por intermédio do teatro de comédia, que nas suas entrelinhas trata da discussão da *Poética* de Aristóteles, e do poder do teatro sobre o público. A reviravolta acontece quando Rousseau nega a ideia desse possível efeito generalizante, e traz para o debate, a importância em verificar os efeitos ocasionados pelos espetáculos, a partir das particularidades do público, ou seja, dos espectadores, uma vez que seu papel já fora definido:

Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas. Pode haver espetáculos de uma infinidade de espécies, de um povo a outro, há uma prodigiosa diversidade de costumes, de temperamento e de caracteres. O homem é uno, admito; mas o homem modificado pelas religiões, pelos governos, pelas leis, pelos costumes, pelos preconceitos e pelos climas torna-se tão diferente de si mesmo que agora já não devemos procurar o que é bom para os homens em geral, e sim o que é bom para eles em tal tempo e em tal lugar [...] (Rousseau, 2015, p. 45).

A reticência de Jean-Jacques (2015) quanto a introdução da comédia em sua cidade, reside exatamente, no conhecimento que ele tinha de ambos os espetáculos, da cena francesa e dos divertimentos genebrinos, bem como, dos prováveis danos referentes a primeira, porque estava vinculada ao civilizado, por conseguinte, baseada no aparente. Nesse sentido, o efeito moralizador proposto por D'Alembert, em vista da correção dos costumes dos espectadores genebrinos, não produziria efeito, uma vez que, para Rousseau, na sociedade parisiense, todos agiam como atores, ou seja, a máscara da aparência e o luxo preponderaram, conforme Pissarra (2018, p. 225-226, local. 10-11):

Longe de agir no sentido de sua coesão, as sociedades marcadas pelo desenvolvimento do progresso e da técnica, voltadas ao luxo e ao jogo das aparências, distanciam os cidadãos entre eles mesmos e entre estes e sua cidade. Portanto, o que importa no sistema social, fundado sobre a desigualdade é representar o papel que cada um escolheu para si. As relações sociais imitam aqueles que atuam sobre a cena de um teatro: programados, artificiais e efêmeros. Como no teatro, o mais importante é que a imagem que o outro se faz de mim seja aquela estabelecida pelo jogo das aparências.

Dessa forma, podemos inferir que na concepção rousseauísta, o teatro de comédia francês na sua função social seria estéril, devido ao seu compromisso com o

parecer e total afastamento do real, sendo assim, os sentimentos produzidos pela cena teatral não teriam nenhum vínculo com o *amor de si*, ou com a *pitié*¹³, categorias tão caras ao filósofo genebrino, oriundas do homem em seu estado natural. Ao contrário, estariam a cargo do *amor próprio*¹⁴, presente no homem civilizado, conforme o filósofo:

No fundo, depois que um homem foi admirar algumas belas ações fabulosas e chorar desgraças imaginárias, que mais se pode exigir dele? Não está ele contente consigo mesmo? Não aplaude sua bela alma? Não está em dia com tudo o que deve à virtude, graças à homenagem que acaba de lhe prestar? Que mais queria que ele fizesse? Que ele próprio praticasse a virtude? Ele não tem papel a representar: não é ator. [...] Assim, a mais vantajosa impressão das melhores tragédias é reduzir a alguns sentimentos passageiros estêreis e sem efeito, todos os deveres do homem, em nos fazer aplaudir a nossa coragem, louvando a dos outros, a nossa humanidade lamentando os males que poderíamos curar, nossa caridade dizendo ao pobre: Deus o proteja (Rousseau, 2015, p. 54).

No teatro moderno francês, o espectador estava afastado da cena, ela era privada, desfavorecendo, portanto, a aproximação com a vida real, ideia já prevista por Jean-Jacques no *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens*: “A comisseração com efeito, mostrar-se-á tanto mais enérgica quanto mais intimamente se identificar o animal espectador com o animal sofredor” (Rousseau, 1983, p. 254). Dessa maneira, a formulação dos filósofos contemporâneos ao genebrino, referente a possibilidade da nação se reunir no teatro, estimula a querela com ele, tendo em vista a total recusa quanto a esse postulado de aproximação por meio dos espetáculos, ao contrário, considera: “é ali que cada um se isola; é ali que vamos esquecer os amigos, os vizinhos, os próximos, para nos interessarmos por fábulas, para chorarmos as desgraças dos mortos ou rirmos à custa dos vivos” (Rousseau, 2015, p. 45).

A representação teatral faz emergir diante do homem, uma cisão que ultrapassa a perspectiva do palco e envolve algo muito maior, quer seja, a ruptura na esfera so-

¹³ No *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens*, sobre a piedade natural e o amor de si, Rousseau (1983, p. 254) afirma: “Certo, pois a piedade representa um sentimento natural que, moderando em cada indivíduo a ação do amor de si mesmo, concorre para a conservação mútua de toda a espécie. Ela nos faz, sem reflexão, socorrer aqueles que vemos sofrer; ela, no estado de natureza, ocupa o lugar das leis, dos costumes e da virtude, com a vantagem de ninguém se sentir tentado a desobedecer à sua voz”.

¹⁴ Segundo Rousseau (1983, p. 254) no estado de natureza o homem era propício a comisseração, ao passar para o estado de raciocínio, se afasta dessa piedade. De acordo com o autor: “É a razão que engendra o amor-próprio e a reflexão o fortifica; faz o homem voltar-se sobre si mesmo; separa-o de quanto o perturba e o aflige. É a filosofia que o isola; por sua causa, diz ele, em segredo, ao ver um homem sofrendo: “Perece, se queres; quanto a mim, estou seguro” (Ibid).

cial, na qual sua condição degenerada assume completa evidência, dificilmente podendo ser modificada, consoante Freitas (2003, p. 37):

O homem social de Rousseau vive uma dicotomia que o leva a viver simultaneamente em dois planos distintos e inconciliáveis: o plano da aparência e o plano da essência. Ao incorporar simbolicamente essa dicotomia, o ator espelha aquilo que é vivenciado interiormente pelo indivíduo (espectador), mas que não pode emergir. Pois se, como pensava Rousseau, a vida é cena e se somos atores, trazer à tona o conflito entre o que somos e o que parecemos seria abandonarmos esta condição de atores vivida no cotidiano, seria deslocarmo-nos para o plano da verdadeira essência. Ora, esse é justamente o “script” recusado pela sociedade já corrompida, a sociedade da aparência. Eis porque, também no que concerne ao teatro, a produção da imagem representativa é essencial na constituição do “eu”. *O ator, qualquer que seja seu personagem, representa por si só o indivíduo exilado daquela sociedade. Exilado porque separado da coletividade, vivendo em um estado de solipsismo perpétuo que o impede de mostrar-se como realmente é.*

Não por acaso, trazemos a querela do teatro entre Rousseau e D’Alembert, de maneira específica, a discussão em torno da função social do teatro, no tocante a figura do ator e do espectador, em razão de neles recaírem o impacto da máscara da aparência, vinculada a dicotomia entre o ser e parecer, prevista na introdução do luxo nos espetáculos. O desenvolvimento da teoria rousseauísta, sobre a primeira categoria aqui já exposta, o ser e parecer, tem por finalidade analisar a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do viés do filósofo genebrino, por conseguinte, nos insere em uma das questões problematizadora, que movimenta este texto dissertativo, evidenciada na Introdução, a qual retomamos nesta seção: evaporaria a possibilidade de transparência dos corações, quando se definem papéis específicos para os participantes de um espetáculo? A questão emergiu justamente frente a uma proposição de Rousseau na Carta a D’Alembert sobre os espetáculos, na qual assevera:

Não adotemos de modo nenhum esses espetáculos *exclusivos* que *encerram* tristemente um pequeno número de pessoas num *antro escuro*; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunivovos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade [...] Que o *sol* ilumine vossos inocentes espetáculos; vós mesmos constituireis um, o mais digno que ele possa iluminar (Rousseau, 2015, p. 157).

Antes de passarmos para festa do bumba-meu-boi, entendemos ser necessário, desenvolver, ainda que brevemente, a questão supracitada. A relação dos espectadores com os espetáculos no teatro francês, apresenta o mais alto grau da representação, logo, era bem recepcionado, visto que, não exigia do espectador nenhum esforço na vida real, tudo se encerrava no privado da cena (Rousseau, 2015, p. 52-53). De acordo com Silva Filho (2021, p. 57) resulta desse vínculo uma condição

alienada “que rege tanto o ator, que mimetiza “artisticamente” a crise, quanto o espectador, que de maneira passiva, igualmente assiste o espetáculo teatral e a vida social representada”. Com o intuito de embasar a respectiva ideia, recorreremos a Fortes (1979, p. 30, local. 18):

A representação aqui acha-se, pois, também no seu extremo: o imaginário ocupa o lugar do real, substitui a ele. Uma vivência imaginária da prática do bem e da virtude, proporcionada ao espectador, dispensa-o da prática real. Esta relação de substituição ou de compensação resulta da própria condição do espectador exterior ao espetáculo. As “lições de virtude” fornecidas no espetáculo estão desprovidas necessariamente de consequência no plano da realidade. Comover-se com a bondade, tomar o partido do justo e indignar-se com o malvado é fácil durante o espetáculo. [...] A fronteira intransponível que o teatro estabelece entre espectador e espetáculo, a dimensão imaginária que se institui com a ação dramática, permite, com efeito, que a “pitié”, natural ao coração humano, atue com facilidade e desperte até mesmo no tirano. Este último é capaz de se comover até às lágrimas com o sofrimento alheio somente no espetáculo porque sabe que este sofrimento é puramente fingido.

Frente ao grande impasse promovido pela representação, que desemboca na cena privada agitando a querela do teatro no século das luzes, verificamos o esforço literário do filósofo Jean-Jacques Rousseau em demonstrar a ruptura social, visualizada na forma teatral, desfavorecendo a proximidade com o real, comprometendo a possibilidade de notar transparência nos corações, por meio dos espetáculos. Buscamos expandir a perspectiva do filósofo genebrino, a partir das categorias que o possibilitaram chegar a tal conclusão, para festa do bumba-meu-boi do Maranhão, com as transformações ocorridas na contemporaneidade, com o objetivo de verificar a probabilidade da festa do bumba, ter enveredado pelo mesmo caminho traçado pelo teatro francês.

Na relação entre passado e presente, salientamos algumas mudanças ocorridas no bumba, especificamente a partir do século XX, tendo em vista que nas duas últimas décadas do século XIX aonde se concentram os marcos iniciais, estariam a fase de conflito e recusa do folgado. Albernaz (2004, p. 45 e seg.) em sua pesquisa de campo, identifica duas perspectivas para demarcar essa transição, além disso, a autora constata dificuldade de percepção da conjuntura, e dos processos vinculados nessa divisão, tanto por parte dos brincantes do boi, bem como, dos intelectuais que escreveram em relação ao bumba. Nos ateremos a primeira perspectiva¹⁵, já que, remete a passagem de perseguição do bumba-meu-boi, e sua posterior aceitação,

¹⁵ A segunda perspectiva se relaciona mais a questão do espaço, como símbolo de disputa e contradição, junto a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, quando o bumba sai das periferias, por receber permissão para se apresentar no Centro de São Luís. (Grifo nosso).

promovendo transformações na festa. A primeira perspectiva abordada pela autora, situa o convite para o boi dançar no Palácio dos Leões, aspecto de favorecimento para sua “civilização”, e eventual cessamento de conflitos.

Nesse sentido, a dança no Palácio exerceu um papel simbólico, nessa virada de significado em relação a festa do bumba-meu-boi. Encontramos consonância do relato da apresentação do folguedo no Palácio do governo, tanto na tese de Albernaz (2004, p. 45), no Dossiê do Iphan (2011), e na dissertação de Martins (2015). Tudo se inicia pela prisão de Leonardo, do Boi de Leonardo do bairro da Liberdade. Dona Zelinda, figura marcante na cultura de São Luís, narradora dos conflitos e responsável pela mediação, para aceitação do bumba-meu-boi, afirma ter intermediado a soltura de Leonardo da Liberdade, junto a José Sarney, que na oportunidade questionou dona Zelinda sobre qual postura adotar frente aos conflitos e perseguições ao folguedo, em vista de encerrá-los, conforme Albernaz (2004, p. 46, local. 58): “Como fala Sarney nas palavras de dona Zelinda: ‘Como é que se acaba com isso?’; ‘Como é que faz pra dar um jeito nisso?’” Tratava-se de um benefício a ser visualizado com bastante cuidado, conforme afirma a autora:

Esta narrativa apresenta ainda outra importante dimensão, ela aproxima a cultura popular do governo do estado. É uma forma de conferir valor a estas manifestações incluindo-as dentre os significados aceitos como legítimos daquilo que é ser ludovicense e maranhense, evitando o confronto direto. Assim, é como se o boi, ao ser aceito entre os *atenienses* dançando no Palácio dos Leões, ganhasse uma aura de legitimidade para poder representar o Maranhão [...] O passo seguinte era tornar admissível a manifestação como ela é, posto que seus realizadores já estavam prontos para se comportar usando das “boas maneiras” instituídas pela civilização. À solução prática parece que se fez necessário o alargamento do sentido de identidade maranhense, e o boi dançando para as autoridades poderiam cumprir esta função. E assim, as dificuldades dos dois lados – aqueles que se viam *atenienses* e aqueles que se percebiam “boieros” – são solucionados pela atitude civilizatória de *Atenas* (Albernaz, 2004, p. 49).

O Dossiê do Iphan (2011, p. 56) data outro marco de apresentação do bumba-meu-boi no Palácio dos Leões a década de 1950, no governo de Eugênio Barros, por ocasião da visita de alguns nomes importantes da política nacional, naquele momento histórico, anunciada no jornal do período:

O BOI “LINDO PRAZER”

Após rápido jantar íntimo nos Leões, os ilustres visitantes tiveram a satisfação de assistir uma belíssima demonstração folclórica de nossa região, com as danças e cantorias executadas pelos homens do povo, reunidos no folguedo tradicional do Bumba Meu Boi nos jardins de Palácio, sob as vistas de milhares de pessoas, com irradiações para todo o Brasil (Jornal do Dia, 5 de julho de 1955).

Em Martins (2015,) encontramos semelhança com a tese de Albernaz (2004), por meio do relato de dona Zelinda, contudo, de forma mais detalhada:

A folclorista Zelinda Lima [...] narra o momento que é considerado por ela como o marco para aceitação plena das brincadeiras de bumba-meu-boi pelas autoridades: a ocasião em que um bumba se apresentou na frente do Palácio do Governo por iniciativa do então governador José Sarney. O período exato não é especificado, mas compreende-se entre 1966-1970 [...]. Segundo d. Zelinda, após este momento, que podemos considerar a partir de sua narrativa como um momento simbólico, não houve mais perseguição por parte da polícia aos cordões de bumba. No Boletim da Comissão Maranhense de Folclore nº 28, d. Zelinda recorda este fato:

Nós tínhamos um grupo de pessoas (uns intelectuais, outros não), que acompanhavam essas brincadeiras. Íamos lá no subúrbio, já que as mesmas não vinham aqui na cidade, por proibição da polícia da época. Seu Leonardo (dono do Bumba meu boi da Liberdade) é outra testemunha viva desse período negro. Ele foi preso, espancado, tiraram todo o dinheiro dele. Quando me comunicaram de manhã cedinho, na hora do café, eu bati lá onde o governador (Sarney) estava e disse: 'olha, está acontecendo isso, isso, e isso'. Ele botou a mão na cabeça e disse: 'agora que eu sou o governador, o que é que eu vou fazer? Vamos pensar, eu disse. [...] A partir de então o governo proibiu a perseguição, foram criados órgãos encarregados de pensar uma política cultural para o estado e teve início um processo fantástico de autovalorização e autoestima do povo maranhense, que se descobriu detentor de um saber e de uma cultura popular fenomenais (Martins, 2015, p. 121-122).

Enfatizamos a dança no Palácio dos Leões, por ser considerado um dos marcos entre o passado e o presente da festa do bumba-meu-boi, deve existir outros eventos que marcaram esse período de transição, entretanto, buscamos nos ater a apresentação no Palácio, como forma de demarcar as transformações posteriores no bumba, a partir desse momento. Conforme observa Martins (2020, p. 43) as mudanças são resultantes de todo um processo:

Afinal, elas não se deram de maneira repentina, tampouco foram fruto de um processo realizado em curto tempo e por uma única via, ou por uma única pessoa ou poder constituído. É preciso considerar as relações estabelecidas entre os próprios sujeitos sociais que realizavam os Bumbas, os intelectuais, setores das elites e da imprensa dentro de um processo histórico de muitas mudanças, como a escravidão, a abolição, a monarquia e a República.

Identificamos algumas transformações no bumba-meu-boi relacionadas, por exemplo, ao formato de apresentação mais tradicional, quando o boi ficava ao centro do bumba, e sua posterior variação de lugar, abrindo margem para diversos olhares acerca da questão, e interpretações outras, provindas dela. Outro aspecto de alteração concentra-se nos brincantes da festa, pois, a fim de atrair visibilidade para o bumba-meu-boi, sobretudo o boi de Orquestra, foram inovando com sua estética, revestindo-a de luxo, resultando em uma maior procura da juventude por sotaque¹⁶

¹⁶ De acordo com Azevedo (1983, p. 16) inicialmente, a ideia de sotaque teria para os brincantes, relação com o ritmo. A definição tornou-se equivalente também, ao estilo do bumba-meu-boi, na individual-

dessa envergadura, assim como, a expansão dele por alguns municípios do Maranhão. (Iphan, 2011). Para corroborar com a mencionada ideia, destacamos ainda, os pormenores previstos no Dossiê do Iphan (2011, p. 196-197):

Internamente ao sotaque de Orquestra, há queixas quanto ao desinteresse dos brincantes mais jovens em participar do cordão. Esse papel é notoriamente desempenhado por pessoas mais idosas, visto que os jovens e adolescentes preferem dançar como vaqueiros campeadores. Esse dado chama atenção para outra questão interna do sotaque de orquestra: a migração de vaqueiros do cordão para o centro do Boi, de certo modo, pode ter forjado uma mudança na forma de apresentação dos Bois de Orquestra que, agora, apresentam-se não mais em cordões semicirculares, mas em alinhados em filas, com destaque para as índias¹⁷ e vaqueiros campeadores. Essa disposição deixou o boi, figura principal do folguedo, à margem do conjunto. Se antes bailava no centro, rodeado pelas demais personagens, com as índias e vaqueiros enfileirados, o boi ficou sem espaço e passou a dançar a margem dos pelotões formados.

A demasiada valorização de um personagem nos Bois de Orquestra também tem chamado atenção nos dias atuais. São as índias, escolhidas criteriosamente segundo padrões estéticos preestabelecidos pelos organizadores da brincadeira, o que tem atraído meninas adolescentes para os grupos, já que os Bois funcionam como uma vitrine para a exibição dos belos corpos cada vez mais à mostra e valorizados pelos adereços excessivamente coloridos e adornados.

Como consequência da hiper valorização do Bumba-meu-boi, içado a representante máximo da cultura e da identidade maranhenses, as atenções se voltaram para essa prática cultural e as exigências quanto ao padrão estético aumentaram. Há uma tendência cada vez maior a inovar com a introdução de novos elementos oferecidos pelo mercado, o que vem onerando a produção dos grupos. Dessa forma, os Bois que possuem uma melhor estrutura na sua organização, padrinhos de melhor poder aquisitivo e relações mais estreitas com as instâncias do poder, conseguem acompanhar as novas tendências do Bumba e atender as novas demandas. Mas há Bois, feitos para pagamento de promessas e/ou obrigações, mantidos apenas com recursos de seus donos, de menor poder aquisitivo, e cachês mais modestos pelas apresentações.

Utilizamos ainda do texto dissertativo de Brito (2016) que apresenta várias nuances do bumba-meu-boi do sotaque de Orquestra, dentre as quais, demarcamos no momento, aquela sobre o trato das modificações:

lidade de cada conjunto, sendo feita a divisão em cinco sotaques: Zabumba ou Guimarães; Orquestra; Matraca ou Ilha; um quarto sotaque onde estão reunidos os bois de Pindaré, Viana, São João Batista etc.; e o sotaque de Cururupu. O referido autor, insiste em frisar que o conceito sotaque não possui ligação com os estilos de vários bois, e sim com as características individuais de cada boi.

¹⁷ Nessa citação, o termo índia possui relação com uma personagem do bumba-meu-boi. Azevedo Neto (1983, p. 80-81) apresenta algumas características dela, quando começou a integrar o bumba-meu-boi, permitindo-nos perceber a diferença, entre os atributos do passado e a estilização na contemporaneidade, prevista na referência supracitada. Segundo o autor: “Índia- Personagem surgida há poucos anos. Moças vestindo tangas de penas ou bermudas vermelhas e adereços, também de penas, nos pulsos e tornozelos. Usam, ainda, como adorno de cabeça, um alto cilindro revestido de tecido, às vezes bordado, com um diâmetro quase igual ao da cabeça de quem o porta e encimado de penas. Algumas vestem pequenos sutiãs de penas, outras vestem camisas da mesma cor da bermuda. É uma personagem que surgiu apenas como fator decorativo. Seu aparecimento aconteceu no início da década de 60” (Ibid).

O boi de orquestra vem se tornando o pivô de polêmicas na cidade, sendo acusado de parintinização. Este termo significa que o boi maranhense estaria perdendo suas características tradicionais ao se assemelhar com o Boi de Parintins – AM, porque usa brilho e plumas em excesso na indumentária. O seu crescimento numérico (é o sotaque com o maior número de grupos cadastrados pela FUNCMA) e público volumoso que atrai, assustam e preocupam os intelectuais, os agentes culturais e os estudiosos do boi, pela “descharacterização” que pode advir desta parintinização (Brito, 2016, p. 105, local. 106 *apud* Albernaz, 2013, p. 15).

Como já pontuamos no texto, tais questões podem passar despercebidas nas entrelinhas, dependendo da leitura que fazemos delas, nesse sentido, todo o aparato mercadológico inserido na festa do bumba-meu-boi, de repente se apresenta, aparentemente, por um viés favorável a cultura, resultando no significativo aumento do turismo, procura da rede hoteleira, ocultando as tendências que desmontam a própria cultura, como afirma Brito (2016, p. 92) em observação de Ferreti (2006, p. 06):

O interesse turístico pelas produções culturais populares tradicionais, apesar de poder incentivá-las, às vezes, tem atuado negativamente sobre elas. É sabido que as produções “para turistas” são geralmente menos elaboradas, mal acabadas e que às vezes foram descaracterizadas para se adaptarem à programação turística e a outros padrões estéticos.

De maneira mais ampla, refere-se a uma discussão abordada por Desgranges (2003), acerca dos espetáculos na figura do ator e do espectador, nos permitindo tocar na possibilidade de evaporar a transparência nos corações, tendo em vista, o compromisso latente com a aparência, e progressivo comprometimento da identidade do povo, visto que, a relação ator e espectador no espetáculo, também sofre implicações, ficando ao espectador, por exemplo, uma função meramente passiva, perspectiva já anunciada no século das luzes, sobre a qual o autor assevera:

Em nossas sociedades contemporâneas, sociedades espetacularizadas, de indivíduos viciados em imagem, especialmente na imagem da própria imagem, sociedade que vive sob o monopólio da aparência, em que “só aquele que aparece é bom”, o artista da arte do espetáculo vive um dilema: trabalhar para a qualidade de seu fazer artístico ou para aparecer e fazer parecer que sua arte é de qualidade?

O narcisismo dos artistas e o mercantilismo dos empreendimentos teatrais fazem que os produtores se preocupem mais com a difusão de seu trabalho os *media* do que no contato fundamental entre autor e espectador. Interessados sobretudo na divulgação e comercialização de sua mercadoria, deixam de prezar a efetiva presença e participação do público, esquecendo-se de um companheiro fundamental nesse jogo: o espectador (Desgranges, 2003, p. 25).

Ao situarmos um pouco da festa do bumba-meu-boi na sua linha contemporânea, compreendemos ser relevante apresentarmos traços da sua formação nas origens, para justamente conseguirmos identificar o paralelo entre a tradição, e as

transformações, provenientes do presente, e como a implantação de um espetáculo moderno, pode incidir no divertimento de um povo com características próprias, discussão que veremos mais adiante. Por hora, nos concentraremos nos primórdios da festa do bumba.

Embora só houvesse no céu uma fatia de lua nova, por cima da Igreja de São Pantaleão, uma tênue claridade violácea descia sobre a cidade adormecida, com a multidão de estrelas que faiscavam na noite de estio. Em cada esquina, a sentinela de um lampião, com seu bico de gás chiante. Todas as casas fechadas. Perto, para os lados da Rua da Inveja, o apressado rolar de um carro, com o ruído do cavalo a galope nas pedras do calçamento. E sempre o baticum dos tambores. Ora fugindo, ora voltando, sem perder a cadência frenética, muito mais ligeira que o retinir das ferraduras (Josué Montello).

3.3 O urrou¹⁸ do boi na cidade de São Luís do Maranhão.

Reconhecida desde 12 de janeiro de 1998, pela Lei Complementar (n.º 38/1998) como Região Metropolitana da Grande São Luís (RMGSL), atualmente composta por 13 municípios, a Ilha de São Luís, ou *Ilha de Upaon-Açu* – designação de origem indígena, que traduzido do tupinambá, significa *Ilha Grande* – faz parte das cidades brasileiras, colonizadas pelos europeus. De acordo com Pereira (2017, p. 19) anterior ao estatuto de cidade, São Luís era um Forte, no processo de construção aconteceu o povoamento, e sua estrutura de defesa permitiu a instalação da França Equinocial, que resultou no nome da cidade. Cabe pontuar, que das cidades coloniais no Brasil, apenas São Luís, capital do Estado do Maranhão, foi fundada pelos franceses. Em 1612 sob o consentimento da rainha regente da França, Maria Médici, Daniel de La Touche, senhor de La Ravardière, François Rasily, e outros organizadores, uniram-se aos tupinambás de forma “pacífica”, com o objetivo de instalar um forte, fixando assim uma colônia, para posterior ocupação. (Rezende, 2006, p. 50). Os franceses foram bem sucedidos em todas as etapas, entretanto, em 1615, teve o território retomado pelos portugueses, na Batalha de Guaxenduba (Pereira, 2017, p. 19). Con

¹⁸ De acordo com o Glossário do bumba-meu-boi elaborado por Brito (2016, p. 161) a palavra “urrou” significa etapa da apresentação em que o boi ressuscita e urra; toada que marca essa etapa. A palavra urrou, faz referência a uma toada do cantador Bartolomeu do Santos, popularmente reconhecido na cultura popular, como Coxinho, presente no Cd Bumba-meu-boi de Pindaré, faixa 4, intitulada *Urrou do boi*. Para fins de conhecimento, segue um trecho da toada: *Lá vem meu boi urrando/subindo o vaquejador. Deu um urro na porteira/meu vaqueiro se espantou. E o gado da fazenda, com isto se levantou! /Urrou, urrou! / Urrou, urrou! Meu novilho brasileiro, /Que a natureza criou (Grifo nosso).*

forme dados do IBGE, quanto a História de São Luís, a Ilha também esteve no domínio dos holandeses, e somente em 1645, iniciou, definitivamente, a colonização portuguesa.

Como resultado do processo colonizador, identificamos a presença da relação conflituosa entre indígenas e estrangeiros, sobretudo, devido a exploração de mão-de-obra, e a utilização dos próprios nativos para movimentar os mecanismos de invasão, tornando-se, assim, espaço de contradição. (Neves, 2011, *apud* Vale e Corrêa, 2013, p. 4). O período de colonização foi responsável, ainda, pela mudança de utilização dos indígenas, pela escravização dos negros, consoante a observação de Meirelhes (1960), Cunha (2015, p. 135) afirma: “Ocorreu na segunda metade do século XVIII, sob a liderança do Marquês de Pombal, que trocou a escravidão indígena pela negra; expulsou os jesuítas; criou a Companhia Geral do Grão Pará e Maranhão”.

Said (2011) trata a respeito de como o processo de colonização, pode influenciar a vida dos colonos, e a repercussão no âmbito da cultura:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. E as ideias sobre cultura eram explicitadas, reforçadas, criticadas ou rejeitadas a partir das experiências imperiais (Said, 2011, p. 43).

Nesse sentido, esta breve contextualização histórica, faz-se necessário, para compreendermos a forte influência cultural presente em São Luís, oriunda dos povos indígenas e do povo negro, especificamente ao que se refere a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, visto que, apesar do movimento colonizador europeu, os referidos povos, buscaram manter suas raízes, favorecendo, portanto, a “origem” da festa do bumba. Contudo, tratar de uma possível gênese do bumba-meu-boi, exige cautela, a fim de que, a ausência quanto a uma data fixa, não suplante os traços essenciais da festa. Tal ideia encontra legitimidade, nos escritos de Azevedo (1983, p. 13; 15):

Ah, o Boi...o tempo se encarregou de esconder os seus inícios. De sua origem nada se sabe e tudo o que se possa dizer não passará de suposições ou de pretensos e duvidosos conhecimentos. Não há registros anteriores e os mais velhos informantes apenas “quando me entendi já encontrei boi brincando assim” [...] Sobre o Bumba-meu-boi do Maranhão nada se pode fixar e nem uma lei se pode determinar sem correr o risco de ser desmentido num futuro breve.¹⁹

¹⁹ No Dossiê do Iphan (2011), notamos inúmeras datas atribuídas a origem do bumba-meu-boi do Ma

Em nota, o mencionado autor evidencia possuir certa universalidade no tocante as características da “brincadeira”: um boi dançando no centro, ao redor, formando um círculo, pessoas tocam, cantam e dançam (Ibid). Diante dessa perspectiva nos deparamos com uma questão: Será que esse formato remete as primeiras manifestações da festa, ou nem sempre foi assim? Por enquanto, deixaremos a pergunta suspenso, para tratar brevemente, do panorama geral que envolve a cultura maranhense. Ferretti (2007, p. 3) apresenta o cenário sobre a cultura no século XIX, e demarca a ocorrência da divisão entre cultura erudita e cultura popular, a primeira contava com prestígio, enquanto, a segunda, passava por preconceitos em vários aspectos, refletidos no campo da festa, sendo repelida pela elite, toda e qualquer manifestação da cultura popular, seja dança, canto ou tradições orais como afirma Mérien (1988, p. 64) em observação de Ferretti (2007, p. 3): “[...] as festas e os bailes frequentados pelos escravos e pelos pretos pobres eram condenados pela burguesia comerciante e vistos como manifestações obscenas e primitivas; os cultos afro-brasileiros eram taxados de superstições grotescas”.

Como consequência da rejeição, Ferretti (2007, p. 3) ressalta a ausência de documentação acerca da cultura popular no passado, exigindo ponderação nas interpretações em relação aos registros sobre o assunto. De acordo com o autor, até o momento destes escritos, ao qual nos utilizamos, a primeira notícia publicada que tomara conhecimento, sobre tambores e festas das classes populares no Maranhão, remete ao ano de 1818, relato feito por Dom Frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres, no tocante a negros no Maranhão:

ranhão, que remete ao século XVII. De maneira mais contundente, estão as datas referente ao século XIX. Dentre as quais: 1823 que seria a primeira menção ao folguedo no romance histórico *A Setembrada*, de Clóvis Dunshee de Abranches. A justificativa da ausência de notícias quanto ao bumba, encontra respaldo na inauguração da imprensa maranhense, que só ocorreu em 1821, com o primeiro jornal da província, *Conciliador do Maranhão* (Iphan, 2011, p. 35-40). Aspecto que nos chama atenção, pois, a época, as informações sobre o bumba-meu-boi, tinham ligação com as ocorrências policiais estampadas nos jornais, e as proibições do batuque, questão a ser abordada mais adiante. Ao tratar acerca das nuances de origem do bumba-meu-boi do Maranhão, Azevedo (1983, p. 13) atribuiu união dos povos: “Estado onde se escreve miscigenação com todas as letras maiúsculas. Onde pretos, brancos e índios, em proporções iguais, criaram este povo sorridente e festeiro – o maranhense. [...] Preto, branco, índio em partes iguais: Maranhão. Seus conceitos e seus condicionamentos, suas alegrias e suas tristezas – pretos, índios e brancos cantaram, juntos, numa mesma canção; dançaram juntos, nas danças de uma mesma festa – as danças de uma única gente, as danças de um povo só. Tal perspectiva encontra consonância com outros autores, citados por Albernaz (2004, p. 59), seriam eles: Canjão (2001); Marques (1999); Azevedo Neto (1997) e Reis (2000). Martins (2015, p. 43) trata de problematizar a questão.

Informou que a irmandade de São Benedito dos Pretos era a mais numerosa de São Luís. Sobre os escravos o frade afirma: para suavizar a sua triste condição fazem, nos dias de guarda e suas vésperas, uma dança denominada batuque, porque n'ella uzam de uma espécie de tambor que tem este nome. Esta dança é acompanhada de uma desconcertada cantoria que se ouve muito longe (Prazeres, 1891, p. 138 *apud* Ferretti, 2007, p. 3).

Retomamos a pergunta sobre o formato da festa do bumba, indicado por Azevedo (1983), direcionar as primeiras manifestações do bumba-meu-boi, para o alcance da resposta, recorreremos inicialmente a Martins (2015), e posteriormente ao Dossiê do Iphan (2011). A autora sublinha que na busca em conseguir a suposta origem, resultou importantes estudos de folcloristas, possibilitando o conhecimento dos elementos o “auto do boi”: “o teatro popular chamado em algumas regiões do Maranhão de *comédias*, *doidices* e *palhaçadas* da qual fazem parte os personagens Pai Francisco, Mãe Catirina, o fazendeiro, indígenas, dentre outros” (Martins, 2015, p. 38). Tendo em vista, a análise aqui proposta, a partir do pensamento de Rousseau, cumpre observar que a crítica feita pelo filósofo ao teatro de comédia, dificilmente encontraria resquícios nesse formato original da festa do bumba, pois, as características são outras, aquelas repudiadas pelo genebrino. Não acontece em ambiente fechado, não visa nem a diminuição do homem, tão pouco seu engrandecimento, segundo Jean-Jacques (2015, p. 55). Nesse sentido, recorreremos a Albernaz (2004, p. 60, local. 72), com intenção de fornecer legitimidade a nossa consideração:

O auto e seus personagens são interpretados como uma analogia das relações sociais, as quais circunscrevem as comunidades e grupos que realizam o folguedo, especialmente classe e etnia, por exemplo, o amo é branco e patrão, o grande proprietário; o Pai Francisco e sua esposa representam os pobres e o negros; os índios representam a si mesmo, sendo considerados pobres, porém aliados dos brancos. O auto seria uma sátira das relações sociais de dominação dos brancos ricos, em aliança com os índios pobres, sobre os negros pobres.

A ideia sobre a qual ponderamos, encontra ainda outro impasse quanto ao pensamento rousseauísta, quando o filósofo afirma: “A caricatura não torna odiosos os objetos, só ridículos; e daí decorre um imenso inconveniente: de tanto temer os ridículos, os vícios não amedrontam mais, e não podemos curar os primeiros sem fomentar os segundos” (Rousseau, 2015, p. 55).

Ao apresentarmos essa possível discordância em relação ao pensamento do genebrino, sobre o formato original da festa, intencionamos sinalizar a diferença da comédia criticada pelo filósofo, quando comparada ao auto do boi, visto que, o objetivo como supracitado possuía relação como uma crítica social, e não com a introdução

do luxo nos espetáculos, visando a mudança dos costumes de um povo, por meio da cena, como intentava d'Alembert. Posteriormente, analisaremos a ideia de festa para Rousseau (2015), e as possíveis configurações para o bumba-meu-boi, a partir das transformações ocorridas no bumba, já que, no bojo dessas mudanças, se insere o problema ao qual analisamos. Portanto, por ora, continuaremos evidenciando os traços do folguedo nos marcos iniciais, para logo, visualizar as modificações.

O Dossiê do Iphan (2011, p. 38-39), em observação aos escritos de Reis (2001) apresenta uma crônica do jornal intitulado *A Verdadeira Marmota*, em que o autor, se nomeia como “Os Ss” e fornece traços do bumba-meu-boi nas origens, de forma minuciosa, evidenciando diferença no termo que identifica a festa, porque, o bumba era reconhecido como folguedo, além disso, segundo a crônica, os personagens sofrem variação de quantidade, porque na forma tradicional, tinham mais representantes do que aqueles mencionados por Martins (2015). “Catharina, vaqueiros, padre, o Doutor Pisamacio, Pai Francisco e o Caboclo Real, dos quais apenas o padre e o doutor desapareceram da brincadeira nos dias atuais” (Reis, 2001, p. 27 *apud* Iphan, 2011, p. 38). Nesses escritos podemos verificar, características do folguedo, no qual o cronista relaciona o bumba-meu-boi a “inocente divertimento de escravos”, praticado a noite até de madrugada, ao som de palmas ou palmadas” (Ibid), e a narrativa de toda encenação do bumba-meu-boi, com os elementos do auto do boi.

Ainda de acordo com os apontamentos de Reis (2001) segue os componentes: roteiro, personagens e as cenas clássicas da morte e ressurreição do boi, além da confissão do caboclo real antes da diligência para prender o Pai Francisco, bem como, a narrativa. Trata-se de uma citação extensa, contudo, necessária para termos entendimento da festa em suas raízes:

Existia um valentão vaqueiro, não sei de que nação, mas devia ser de Guiné, que tinha um boi, que era conhecido pelo Boi Estrela: e havendo outro vaqueiro de nome Pai Francisco, que casado com mãe Catharina, que achando-se no estado interessante desejou comer a língua do boi Estrela, e o Pai Francisco não querendo ver sua cara-metade ter um transtorno no estado em que se achava, sem mais cerimônias cortou a língua desejada, dessa operação o boi morreu.

O dono do boi deu o grito de alarme e tratou de descobrir quem tinha matado o seu querido Estrela! E chamado o lecenceado e este requer junta, para a qual foi ouvido o Dr. dos Poetas e o Dr. Pisamacio, que examinando perfeitamente o boi reconhecerão que tinha sido morto por Pai Francisco!

(...)

Reconhecido Pai Francisco como assassino, é chamado o caboclo-real pra hir [...] prender, como se fosse autoridade policial, e o caboclo antes de hir [sic] correr o risco de morrer na luta, que temia ter para prender ao Pai Francisco, confessou-se e partiu cantando esta sublime poesia:

Cantando e chorando Atrás do currá Caçando Pai Francisco Não pode o achá

Desgraçadamente descobre ao vaqueiro esposo de mãe Catharina e dirige-se a ele com a fúria de um leão:

- Pai Francisco pleto véio, baba de bassoura, batiga de matta veia, meu amo te manda te dizer de tres [sic] cousa [sic] uma, ou corpo, ou cabeça ou a vida. (...)

Resiste, dando berros ao caboclo, mas afinal pobre do tio Chico é preso e o caboclo, orgulhoso por ter prendido tão valente contendor, canta:

Eu sou caboclo reá Caboclo de Canindé Tenho arco, tenho frecha Tenho candeia no pé

E o povo, comparsas, cotistas e figurantes respondem:

Chô chô chô. Geremano Chô chô chô. Geremano

Trazido à barra do tribunal, o assassino do boi Estrela tornou-se réu confesso, declarando que tinha morto o boi Estrela por causa da mãe Catharina. A pobre da mulher ali vem presa também e trêmula canta e chora até na presença dos juízes. Perguntando-se ao pai o que tinha mãe Catharina, para matar o boi (...)

Depois o pobre vaqueiro é açoitado, pulando por cima do boi até que o castigo pára e o Pai Francisco obriga-se a curar o boi!

(...)

A receita foi menor que homeopathica [sic], o boi não bebeu mezinha alguma e só com tres [sic] assopros... o bixo [sic] berra, pula, dança, e certamente tinha língua de novo! Batem palmas todos e cantão [sic]:

Já hurrô, já hurrô Já hurrô fama ria

Boi de fama como este No sertão não haverá Tareques tirá

O mundica é canário Ora tanques tirá

Dependem-se da casa que paga pra ver dançar tal babuzeira e eil-os procurado outro cenário, e vão cantando:

Adeus vou me embora Vou pro sertão

E na copa do meu chapéu chuva [sic] Quando vinha da cidade chuva [sic]

Chuvia [sic] busca-pés

Cachorrinho quando late No buraco do tatu

Nosso ré, nosso ré, nosso ré baxadô Viva a mulata que tem seu Amo

(Reis, 2001, p. 27-29 *apud* Iphan, 2011, p. 38-39).

Frente a análise do bumba-meu-boi na perspectiva tradicional, identificamos a significativa rejeição do folguedo, pelo que apreendemos dos autores, tal recusa possui vínculo com a procedência da festa, ou seja, oriunda da classe baixa, portanto, considerada como incivilizada. Cabe pontuar, que os sujeitos sociais envolvidos coma brincadeira do bumba, eram provenientes de municípios do interior do Maranhão, e na busca de alcançar melhores condições econômicas e sociais, deslocavam-se para São Luís, conforme as entrevistas realizadas por Martins (2015, p. 74):

Observando o conjunto de informações reunidas a partir das entrevistas com os cantadores mais velhos, considerando os locais de onde vieram, podemos inferir que no momento em que as pessoas chegavam do interior à capital, procuravam as manifestações culturais populares que estavam acostumadas nos seus locais de origem [...] trazendo em suas bagagens não apenas seus pertences materiais, mas também uma “bagagem cultural” que foi fincada na Ilha do Maranhão, sobretudo nos bairros que ainda mantinham e, de certa forma, mantém até hoje as condições socioculturais para que a brincadeira pudesse ser recriada.

As notícias apresentadas referente ao bumba-meu-boi, desde a segunda metade do século XIX, não faz referência a ele como símbolo da cultura maranhense, posição que ocupa na contemporaneidade, ao contrário, os relatos dão sempre conotação ao folguedo como manifestação de bárbaros, que precisavam ser controlados pela polícia. Ferretti (2007, p. 5) em observação a pesquisa de Emanuela Ribeiro (1998), faz notar a ação policial sobre as festas populares na capital maranhense, por meio do Arquivo Público do Estado do Maranhão, além de outros documentos da Secretaria de Polícia, a fim de obter licenças para apresentações, dentre as quais, demarcamos aquelas que fornecem informações do bumba-meu-boi:

Entre 1876 e 1913 localizou 59 pedidos de licença para bumba-meu-boi. [...] Este controle sobre festas populares continuou a longo do século XX e temos documentação do mesmo pelo menos até fins da década de 1950, embora tenha continuado até muito depois dessa data. Através da pesquisadora Zelinda Lima conseguimos cópias de Portarias da Chefatura da Polícia Civil, publicadas no Diário Oficial do Maranhão, nas décadas de 1920, 1930 e 1940, controlando a realização de festas do bumba-meu-boi em São Luís. Por estes documentos constatamos que conforme o D.O de 07/06/1920, o Delegado Geral da Segurança, tornava público que: é expressamente proibido tocar bombas no perímetro urbano, fazer brincadeiras de bumba-meu-boi [...] Na época do Estado Novo o Chefe de Polícia do Estado, Dr. Flávio Bezerra, em Portarias publicadas no D.O de 23/06/1939; 21/06/1940; 19/06/1943; 24/06/1944, entre outras medidas relacionadas com o controle da venda de bebidas alcoólicas e do trânsito, resolve: Proibir que os boi-bumba percorram o perímetro urbano da cidade, em demonstrações de suas danças características, o que só poderão fazer no perímetro suburbano, a partir da esquina da Avenida Getúlio Vargas, com a rua Senador João Pedro, para o lado do Anil; Proibir os bailes ao ar livre ou sob as árvores do largo do João Paulo (Ferretti, 2007, p. 5-6).

Existem alguns registros dos jornais da época, sobre resistência ao bumba, procedente da elite, atitude que chama atenção, sobretudo, pela imposição de determinado grupo social, em relação a outro coletivo, referente ao aspecto cultural, passando também pela esfera política. Relativo aos registros, estão previstos no Dossiê do Iphan (2011), dentre os quais, destacaremos apenas dois, a fim de demonstrarmos o caráter de constante confronto, no período que marca a ausência de reconhecimento do bumba-meu-boi, como pertencente a cultura de São Luís. O primeiro apontamento refere-se a postura do Governo, por meio da ação policial:

O Governo proibira os fógos e destacara forças para que os bandos tradicionais do Bumba-meu-boi não passassem do areal do João Paulo. Apesar dessas ordens rigorosas, na noite de 23 de Junho [de 1823], armados de perigosos busca-pés de folhas de Flandres e de carretilhas esfusiantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos puças, affrontaram a soldadesca até o Largo do Carmo, onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portugueses, através de um verdadeiro combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a espécie (Iphan, 2011, p. 35).

O segundo apontamento ocorreu por carta, publicada no jornal *O Imparcial*

em 15 de junho de 1861, em que o autor se auto intitula como *Um amigo da civilização*, o documento indica a forma como o bumba-meu-boi era visualizado: Prado (2007, p. 155):

Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os busca-pés, por serem fatais, concede-se a licença para estúpido e imoral folguedo de escravos denominado bumba-meu-boi, incentivo para os busca-pés, e admira-se mais que isto aconteça, quando há anos a presidência ordenou à polícia que não consentisse esse folguedo, por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Quando por causa do bumba-meu-boi não aparecem cacetadas e mesmo facadas, é a causa de uma enorme algazarra que prejudica o silêncio perturbando o sossego que deve haver para o sono, sossego que cumpre à polícia manter. Nós esperamos que a polícia reconsidere no passo irrefletido que cometeu, para não ser ela responsável perante a opinião pública, do mal que houver por causa do bumba-meu-boi (Prado, 2007, p. 155 *apud* Iphan 2011, p. 37-38).

Nessa perspectiva encontramos indícios do pensamento de Rousseau, pois, a crítica do *amigo da civilização*, acima mencionada, concerne a discussão levantada pelo filósofo no século das luzes, referente as particularidades dos povos no âmbito da cultura, ou seja, a importância de considerar os costumes e o modo de festejar com suas especificidades, conforme o filósofo:

Quanto à espécie dos espetáculos, ela é necessariamente determinada pelo prazer que eles proporcionam, e não pela utilidade. Se neles se pode encontrar alguma utilidade, tanto melhor; mas o objetivo principal é agradar e, se o povo se divertir, o objetivo já foi suficientemente alcançado. Só isso já impedirá que possamos dar a esse tipo de estabelecimento todas as vantagens de que eles seriam suscetíveis, e é iludirmo-nos muito ter dele uma ideia de perfeição que não poderíamos pôr em prática sem desencorajar quem acreditamos instruir. Eis aí onde nasce a diversidade dos espetáculos, conforme os gostos diversos das nações. Um povo intrépido, grave e cruel quer festas mortíferas e perigosas, onde brilham o valor e o sangue-frio. Um povo feroz e ardente quer sangue, combates, paixões atrozes. Um povo voluptuoso quer músicas e danças. Um povo galante que amor e polidez. Um povo brincalhão quer gracejos e coisas ridículas. *Thahit sua quemque voluptas*²⁰. Para lhes agradar, é preciso ter espetáculos que acentuem suas inclinações, quando seria preciso ter espetáculos que as moderassem (Rousseau, 2015, p. 46).

O combate ao bumba na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, estabelece uma divisão que choca na dimensão espacial, levando em consideração o apontamento de Barros (2007, p. 108), presente no Dossiê do Iphan (2011, p. 48), acerca da impossibilidade do bumba-meu-boi se apresentar no Centro de São Luís, e poder manifestar-se apenas nos bairros de periferia: “O ponto central das festas na ilha de São Luís eram os interiores, como a vila do Anil, e os subúrbios, como o João Paulo. Na sede do município eram realizados bailes e vez ou

²⁰ Rousseau utiliza da citação de Virgílio (2021, p. 71) presente em suas *Bucólicas*, na tradução para português o trecho significa “O prazer de cada um arrasta cada qual”. (Grifo nosso).

outra se permitiam os ditos costume bárbaros, como os busca-pés e os bumbas-meu-boi”.

Como já mencionamos anteriormente, a questão do espaço enquanto símbolo de confronto, encontra ressonância na objeção de Rousseau em relação ao teatro, já que, o interesse de introduzir a cena parisiense em Genebra, era aprovada pela classe alta. Além disso, na recusa ao bumba-meu-boi reverbera a ideia de d’Alembert quanto a possibilidade de implantar o teatro de comédia francês na cidade de Rousseau, pois, os espetáculos a moda francesa traduziriam o refinamento, a polidez, e o luxo, portanto, adequado para ser difundido e estabelecido de maneira universal, ao contrário dos divertimentos da República genebrina, conforme considerava o filósofo, sobre o qual já fizemos apontamento no texto. Para Jean-Jacques a perspectiva do seu opositor, consiste nos costumes da sociedade francesa, baseada na aparência, por isso a dificuldade em compreender o formato dos espetáculos das cidades menores como Genebra, quando comparada a Paris, como afirma o genebrino:

Vejo que em Paris, onde tudo se julga pelas aparências, porque não se tem o lazer de examinar nada, acredita-se, pela impressão da ociosidade e de apatia que à primeira vista produz a maior parte das cidades do interior, que os seus habitantes, mergulhados numa estúpida inatividade, só vegetam, ou se atormentam e brigam entre si. É um erro de que facilmente nos corrigimos quando pensamos que a maioria dos homens de letras que brilham em Paris, a maioria das descobertas úteis e das invenções novas vêm dessas províncias tão desprezadas. Permaneça V. Sa. algum tempo numa cidade pequena, onde num primeiro momento acreditou encontrar apenas autômatos: não só logo verá gente muito mais sensata do que os macacos das grandes cidades, mas raramente deixará de descobrir na obscuridade algum homem engenhoso que surpreenderá V. Sa. por seus talentos, por suas obras [...] (Rousseau, 2015, p. 88-89).

Nesse sentido, estendemos tal ideia a festa do bumba: ao sofrer negação pela sociedade da época, apresenta indícios que na sua gênese, tratava-se de um tipo de espetáculo reconhecido por não possuir os requisitos necessários, para estar entre os “civilizados”. Ao buscarmos problematizar a festa do bumba-meu-boi com o pensamento rousseauísta, identificamos a possibilidade de os sujeitos sociais não conseguirem perceber por meios dos espetáculos, a conjuntura social e por vezes política, na qual estavam envolvidos, o que pode ser visualizado acerca de Genebra, conforme a ideia de Rousseau (2015, p. 31) quando tece seu comentário à intenção de d’Alembert:

Eis aí certamente o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas, ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar. Pelo menos, este é o meu sentimento, e minhas razões estão

neste escrito. Com que avidéz a juventude de Genebra, guiada por uma autoridade de tanto peso, não se entregaria a ideias para as quais já tem uma queda grande demais? Quantos jovens genebrinos, desde a publicação deste volume, todos eles, aliás, bons cidadãos, estão à espera apenas do momento de favorecer a abertura de um teatro, acreditando prestar um serviço à pátria e quase que ao gênero humano?

Ao que concerne a festa do bumba-meu-boi, Albernaz (2004) também pontua aspectos importantes em relação a essa hipótese, da provável não percepção frente ao cenário da festa, de eixos que contribuem para pensarmos o formato do bumba na contemporaneidade, como a erudição possuir vínculo com a identidade cultural maranhense, e ser deturpado o tempo de perseguição do folguedo, distorcendo, portanto, essa parte da história, segundo a autora:

A perseguição seria explicada pela relação do folguedo com os pobres e não brancos, por conseguinte, se os preconceitos de raça e classe fossem desfeitos, as restrições do boi cessariam. Essa forma de explicar as perseguições parece dispensar as análises sobre as disputas entre o boi com outros significados, como a erudição [...] que indicariam o processo de formação de identidade, seus agentes e suas razões (Albernaz, 2004, p. 63, local. 75).

Vamos entendendo assim, que as conjecturas levantadas por Rousseau na querela do teatro no século das luzes, tem muito a nos dizer referente a análise da festa do bumba-meu-boi, em vista disso, abordaremos as consequências da introdução do luxo nos espetáculos genebrinos, com os olhos fitos no bumba. Passamos desta maneira, a próxima seção.

Eis como o luxo, a dissolução e a escravidão foram, em todos os tempos, o castigo dos esforços orgulhosos que fizemos para sair da ignorância feliz na qual nos colocara a sabedoria eterna (Jean-Jacques Rousseau).

4 O LUXO E OS ESPETÁCULOS: ressonância do pensamento de Rousseau, quanto a festa cívica, na festa do bumba-meu-boi do Maranhão.

A questão do luxo em Rousseau, assume um papel de forte relevância na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, tendo em vista, duas perspectivas: a primeira refere-se a própria organização social de Genebra, da qual, a burguesia da República, era contrária a essa categoria. Na segunda quando o filósofo amplia a discussão, tensionando com alguns conceitos apontados no texto, provenientes do problema entre ser e parecer, como o amor de si em detrimento do amor próprio, e a ausência de piedade, resultando na reflexão acerca do espetáculo ao qual o genebrino se contrapunha. Buscamos, portanto, ampliar o horizonte da análise, com o intuito de pensar tais categorias na realidade da cultura maranhense, ao que concerne a festa do bumba-meu-boi do Maranhão. A maneira como todos esses aspectos levantados e discutidos por Rousseau no século XVIII, podem impactar o nosso modo de festejar, por conseguinte, nossa identidade, uma vez que o espetáculo na filosofia de Jean-Jacques se insere no âmbito da dimensão social, será o objetivo desta seção.

4.1 Inserção do luxo nos espetáculos genebrinos: repercussões.

No percurso da história hipotética formulada por Rousseau (1983), previsto no *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens*, do qual já tratamos aqui, para fins de compreensão quanto ao surgimento da máscara da aparência, o filósofo ao demarcar as resultantes procedentes da divisão do *estado natural* e do *estado civilizado*, aponta os efeitos causados pelo amor de si, dentre os quais, destacamos:

Cada um começou a olhar os outros e a desejar ser ele próprio olhado, **passando assim a estima pública a ter um preço**. Aquele que cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais astuto ou o mais eloquente, passou a ser mais considerado, e foi esse o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício (Rousseau, 1983, p. 263).

Trata-se de uma questão retomada pelo filósofo na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, após realizar um paralelo entre as cidades grandes (civilizadas) e cidades pequenas (próximas ao estado natural), destacando suas diversidades. Jean-

Jacques traz à tona uma recordação de sua juventude, sobre um espetáculo agradável e único, que diz ter visto entre numerosas casas na região do seu país, em Neuchâtel, concerne a uma citação presente no texto, entretanto, consideramos relevante retomá-la indiretamente, tendo em vista, a conjectura criada por Rousseau com os prováveis efeitos, caso fosse implantado um teatro no meio dessas casas, pois, reverbera na introdução do luxo, como podemos atestar:

Depois dessa ligeira ideia, suponhamos que no cume da montanha de que acabo de falar, no centro das casas, estabelecessem um teatro fixo e pouco caro, a pretexto, por exemplo, de oferecer uma honesta recreação a pessoas continuamente ocupadas e em condições de arcar com essa pequena despesa; suponhamos também que eles adquiram gosto por esse mesmo teatro; e vejamos o que deve resultar de seu estabelecimento [...] diminuição do trabalho: primeiro prejuízo. [...] Aumento de despesa: segundo prejuízo. Diminuição das vendas: terceiro prejuízo. [...] Criação de impostos: quarto prejuízo. [...] Introdução do luxo: quinto prejuízo (Rousseau, 2015, p. 92-93).

Quanto a hipótese da introdução do luxo, o genebrino esmiúça:

Indo as mulheres dos *montagnons*, a princípio para verem, depois para serem vistas, elas vão querer enfeitar-se, e vão querer enfeitar-se com distinção. A mulher do senhor Castelão não vai querer aparecer no teatro vestida como a mestre-escola; a mulher do mestre-escola vai esforçar-se para se vestir como a mulher do castelão. Logo nascerá daí uma competição de roupas que vai arruinar os maridos, vai tomar conta deles também, e que sempre encontrará mil novos meios de escapar às leis suntuárias [...] Todo o resto é fácil de imaginar. Sem levar em conta os outros inconvenientes de que falei, ou de que falarei a seguir, sem considerar a espécie do espetáculo e seus efeitos morais, limito-me unicamente ao que diz respeito ao trabalho e ao ganho, e creio mostrar, através de uma consequência evidente, como um povo abastado, mas que deve seu bem-estar ao trabalho, trocando a realidade pela aparência, se arruína tão logo queira brilhar (Rousseau, 2015, p. 93).

Entendemos não ser porventura que Rousseau trata da introdução do luxo, basta recordar do trecho inicial do *Verbetes Genebra*, saído da pena de d’Alembert, e destacado pelo genebrino, acerca do teatro de comédia na República: “Não se toleram comédias em Genebra; não que se desaprovem os espetáculos em si mesmos; mas teme-se, dizem, **o gosto pelos enfeites**, pela dissipação e pela libertinagem que as companhias de comediantes espalham pela juventude” (d’Alembert, 2015, p. 180). A recusa dos artifícios, estavam previstas em lei, portanto, não fazia referência apenas ao luxo em si, mais a uma conjuntura maior, da qual o próprio d’Alembert (2015, p. 180) faz menção:

Leis suntuárias **proíbem o uso de pedras preciosas e do ouro**, limitam as despesas funerárias e obrigam todos os cidadãos a andar a pé pelas ruas: os carros só são usados no campo. Essas leis que na França seriam consideradas severas demais e quase bárbaras e desumanas, não prejudicam as reais comodidades da vida, que sempre se podem conseguir a baixo custo; elas só limitam o luxo, que não contribui para a felicidade e arruína sem ser útil.

A problemática para Rousseau, possivelmente, reside na intenção de d'Alembert em colocar o espetáculo, sujeito ao espectador, ou ao público, conduzindo a divisão social, pois, uma vez que, a cena torna-se privada, somente quem tivesse condições financeiras de arcar com as despesas do teatro, poderiam acessá-lo. Tal questão desemboca na discussão acerca do homem visto por um viés universal, concepção dos contemporâneos do filósofo genebrino, e o levante que ele realizou quanto as particularidades e diversidades dos povos. (Rousseau, 2015, p. 94). A tendência, da “generalização” d'alambertiana em implantar o teatro a moda parisiense, na República genebrina, não teria sentido, segundo Jean-Jacques, devido ao estado de corrupção dos atores, nesse sentido, dificilmente poderiam fornecer algum resultado por meio da cena, de acordo com Rousseau (2015, p. 48):

Quem duvida que, em nossos teatros, a melhor peça de Sófocles não seria um total fiasco? Não somos capazes de nos pôr no lugar de quem de modo algum se parece conosco.

Todo autor que quer nos retratar costumes estrangeiros toma, no entanto, grande cuidado para harmonizar a sua peça com os nossos próprios costumes. Sem essa precaução nunca se tem êxito, e o próprio sucesso dos que tomaram esse cuidado não raro tem causas bem diferentes das que supõe um observador superficial. Quando Arlequim Selvagem é tão bem acolhido pelos espectadores, será que julgam que isso se deva ao gosto que o público sente pelo sentido e pela simplicidade da personagem e que um dos espectadores queira por isso parecer-se com ele? Pelo contrário, o que acontece é que essa peça favorece a maneira de pensar do público, que consiste em amar e procurar as ideias novas e singulares. Ora, não há nenhuma ideia mais nova para ele do que a de natureza. É precisamente sua aversão pelas coisas comuns que às vezes o leva às coisas simples.

Uma vez que os atores do teatro de comédia parisiense distanciavam-se da realidade do seu público, além de não favorecer “o efeito geral dos espetáculos”, que para o filósofo genebrino “é reforçar o caráter nacional, acentuar as inclinações naturais e dar nova energia a todas as paixões” (Rousseau, 2015, p. 48), o resultado poderia ser pernicioso. De acordo com Filho (2021, p. 20, local. 22) “esse caráter nacional, são as especificidades locais do público, ou seja, a peculiaridade dos costumes e gostos de determinados espectadores que serão “reforçados”, ou “adulados” pela cena”.

Essa concepção, nos faz retomar o trecho de uma citação de Rousseau, acima mencionada, a qual grifamos quando ele trata da estima pública, e do preço que ela começa ter nos espetáculos. Primeiro compreendemos ser quase improvável, o teatro nessas condições, possibilitarem alguma reflexão, como acontecia no teatro grego antigo, ideia do genebrino aqui já pontuada. Ademais, verificamos o obstáculo em perceber-se, e questionar-se enquanto espectador, mediante o espetáculo. Desgranges

(2003, p. 32-33) aborda sobre a importância desse viés reflexivo:

Conhecendo os signos que vêm sendo estabelecidos ao longo da história do teatro, bem como o funcionamento dos mecanismos utilizados em uma encenação, e os efeitos que produzem, o espectador ganha distância para melhor apreciar como tais elementos estão sendo apresentados em um determinado espetáculo. A aquisição desses conhecimentos permite que o observador esteja em melhores condições para traçar linhas de reflexão acerca da obra e elaborar um juízo de valor sobre ela.

A distância possibilita que o espectador problematize a encenação, faça perguntas à cena, tais como: Que temas este espetáculo aborda? De que maneira isto se relaciona com a vida lá fora? Que signos e símbolos o artista se utiliza para apresentá-las? Eu já vi algo parecido? Como eu faria? De que outras maneiras esta mesma ideia poderia ser encenada? O prazer de assistir a espetáculos teatrais advém justamente do domínio da linguagem, que amplia o interesse pelo teatro à proporção que possibilita uma compreensão mais aguda, uma percepção cada vez mais apurada das encenações.

O segundo aspecto, recai ainda, na relação do espectador, o espetáculo e mesmo na figura do ator, tendo em vista a relação “comercial” instaurada a partir dessa tríade, como previsto por Rousseau, ao trazer o exemplo das mulheres residentes das montanhas, concentrando nas mudanças progressivas delas, o filósofo identifica e nos permite compreender, como o luxo vai ganhando espaço nas relações teatrais, bem como, a necessidade de se apresentar para o outro, por isso a estima pública tem seu preço, no caráter monetário, e sobretudo, na realidade social de maneira ampla.

A seletividade do público que acessaria o teatro, não se encerra, portanto, na inação das paredes, ao contrário, ela se estende para o mundo, daí retiramos mais uma das convicções de Rousseau ao afirmar está o teatro moderno, afastado do teatro grego, de Roma ou mesmo de Esparta:

Esses grandes e soberbos espetáculos que aconteciam a céu aberto, diante de toda uma nação, só ofereciam por toda parte combates, vitórias, prêmios, objetos capazes de inspirar aos gregos uma ardente rivalidade, e de aquecer seus corações com sentimentos de honra e de glória. Foi em meio a esse imponente aparato, tão propício a elevar e comover a alma, que os atores, animados pelo mesmo zelo, compartilhavam, segundo seus talentos, as honras prestadas aos vencedores dos Jogos e não raro aos primeiros homens da nação (Rousseau, 2015, p. 108-109).

O respectivo paralelo é abordado por Prado Jr. (1975, p. 11-12, local. 6-7) ao considerar:

[...] a obscura prisão é inicialmente um espaço fechado, cortado do exterior (natural ou social, céu ou cidade), mas ele remete também à psicologia do ator, prisioneiro de seu interesse *privado*. Compartimentação, privatização, um mesmo movimento se exprime na arquitetura e nas almas: uma distância se criou entre a cena e o mundo, entre o ator e o homem.

A respectiva ideia pode ser encontrada em Adorno e Horkheimer (1947, p. 59-60), quando tratam da indústria cultural, do papel que ela exerce, nesse processo de alienação:

O mundo inteiro é forçado passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. [...] A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livre do controle de seus dados exactos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.

Não é por acaso que traçamos essa reflexão acerca da introdução do luxo enquanto possível resultante, da inserção dos espetáculos a moda francesa em Genebra, tão pouco, o fato de situarmos o papel do teatro moderno, em paralelo ao teatro antigo, visto que, concerne a uma discussão que se estende a outra questão problematizadora da nossa pesquisa, a ser recordada: será que a introdução do luxo, dos enfeites e adornos pode revestir de aparência até mesmo a maneira de festejar de um povo? Em vista de refletirmos sobre a introdução do luxo na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, na perspectiva de Rousseau, todo esse conjunto de ideias, faz-se necessário, para entendimento da ampliação do problema do luxo, debatido no XVIII. Antes de adentrarmos na questão, cabe sinalizarmos que ao tratar da introdução do luxo, Jean-Jacques o faz, levantando uma hipótese, enquanto na festa do bumba refere-se a uma realidade, diz o filósofo genebrino:

De resto, não se deve reclamar contra o carácter quimérico de minha suposição; apresento-a, sim, como uma quimera, e só quero tornar um pouco visíveis as suas consequências inevitáveis. Retirem-se algumas circunstâncias, e se reencontrarão em outros lugares outros *montagnos*, e *mutatis mutandis*, o exemplo terá sua aplicação (Rousseau, 2015, p. 93).

Nesse sentido, passamos a verificar se é possível a aplicação da hipótese de Rousseau, no bumba-meu-boi do Maranhão. Tida como uma grande celebração na qual estão envolvidos, fé, devoção, arte, crenças, mitos, artesanato, teatro, dança, cores, música, alegria, a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, possui a marca de ser a mais importante manifestação da cultura popular maranhense. (Iphan, 2011, p. 8). Entre o seu passado de rechaçado e perseguido, até chegar a esse patamar, o bumba sofreu muitas nuances, e sua titulação está recoberta ainda, de inúmeras outras variações, posto que, os sons de toda uma tradição, ecoam nas mudanças por vezes requeridas pelo presente, ou impostas pelos que dele fazem uso. Trata-se de uma questão desenvolvida por Sanches (2003, local. 23):

Assim, em São Luís como em qualquer outra cidade do seu porte, os movimentos da modernidade e da tradição apresentam-se como simultâneos e paradoxais, pois enquanto a tradição rompe a cerca do passado em busca do

novo, para garantir o presente e permanecer no futuro, a modernidade se volta ao passado, para se posicionar no presente e seguir em busca do futuro. Ou seja, não se pode pensar a tradição apartada da modernidade: uma só existe na interface da outra, são lados opostos da mesma moeda. E, é justamente, na tensão, no imbricamento, nos interstícios entre tempo e espaço, entre “moderno” e tradicional, que se insere, produz e reproduz o bumba-meu-boi do Maranhão.

Nesse sentido, o formato do bumba no presente se apresenta como resultante das mudanças nos intervalos do tempo, e a introdução do luxo não se refere a um elemento fora dessas transformações, como um recurso que nada tem a dizer, ao contrário, ela acontece no seio das modificações, exercendo um papel de grande relevância para ocorrência das alterações no folguedo. A respeito das modificações no bumba-meu-boi, identificamos que a literatura encontrada, não se concentra as datas concernente aos períodos históricos das transições, somente o Dossiê do Iphan (2011) apresenta referência a esse aspecto de maneira bem detalhada, possibilitando nos situarmos quanto ao marco temporal da inserção do luxo no bumba, conforme o documento:

O Século XX foi para o bumba-meu-boi do Maranhão, um tempo de grandes transformações, tendo São Luís como o palco dessas mudanças. A partir do mapeamento dos fatos ocorridos ao longo desse período, pode-se dividir a história do Bumba-meu-boi, ainda que arbitrariamente, em quatro fases: o tempo dos conflitos, de 1900 a 1950; a valorização do Bumba-meu-boi, de 1950 a 1970; a institucionalização dos Bumbas, de 1970 a 1990; e a inserção do Bumba no mercado de bens culturais, de 1990 a 2010 (Iphan, 2011, p. 45).

O Dossiê do Iphan (2011, p. 45-46) detalha ainda, a situação do bumba-meu-boi em cada fase:

A fase dos conflitos foi marcada por aspectos trazidos do século anterior, com o registro de rivalidades entre as turmas, mas, também, trouxe novidades com a chegada dos Bois de municípios do interior do Estado. A repressão aos Bumbas, expressa em ocorrências policiais, e o preconceito das elites, manifestado em textos publicados em jornais, assinalam a conjuntura em que o Bumba-meu-boi estava inserido no alvorecer do século passado.

O período compreendido de 1950 a 1970 revela um contexto em que o Bumba-meu-boi ganha projeção no meio sociocultural maranhense, demarcando o início de um processo de valorização dos Bois por meio de iniciativas como a realização dos concursos, a principal marca dessa época. Também foi um período em que a presença dos Bois, provenientes de outros municípios maranhenses já estabelecidos em São Luís, se solidificou e foram criadas outras turmas, inspiradas naquelas. Foi a época em que o Bumba foi apresentado em espaços a que só a cultura das elites tinha acesso.

No terceiro marco temporal, de 1970 a 1990, as ações do poder público para o turismo se voltaram para o Bumba-meu-boi como o representante, por excelência, da cultura popular do Maranhão. A opção pelo Boi para desempenhar esse papel induziu os grupos a buscarem meios de viabilizar sua participação nos eventos patrocinados pelo poder público, levando os Bumbas a deixarem a informalidade que caracterizava as brincadeiras para formalizarem juridicamente sua existência.

A última fase (de 1990 a 2010) é caracterizada pela consolidação do Bumba-meu-boi como produto, processo iniciado na fase anterior. Ao vislumbrar o

potencial do Boi para atrair turistas para o Estado, os poderes públicos passaram a dar especial atenção ao folguedo, destinando grande volume de recursos para as programações juninas que têm o Bumba-meu-boi como principal atração e criando uma demanda para o mercado de bens culturais. Os recursos empregados em campanhas na mídia interna e externa, em pagamento de cachês aos grupos integrantes das programações e na montagem de infraestrutura para as apresentações foram elevados de forma vultosa nas duas últimas décadas. Esse investimento influenciou na dinâmica dos grupos, sobretudo no tocante ao ciclo do Bumba-meu-boi, de modo geral, e à musicalidade, indumentária e crescimento dos grupos de Bumba-meu-boi de orquestra, de modo particular.

O processo de mudanças das três últimas fases, nos permitem situar alguns dos motivos para presença do luxo na festa, quais sejam: valorização dos bois, sobretudo, em espaços da elite. Reconhecimento do bumba-meu-boi pelo poder público, enquanto cultura popular, resultando no fomento ao turismo, e por último, o bumba transformado em produto no mercado de bens culturais, de forma específica os bumba do sotaque de Orquestra. Tanto Albernaz (2004), como Brito (2016) apresentam reflexões quanto ao bumba-meu-boi de Orquestra, nos proporcionando o entendimento que o surgimento desse sotaque, impulsionou o vínculo do bumba com o mercado cultural, bem como, a visão de sua manifestação enquanto produto.

De acordo com Brito (2016, p. 99) tal perspectiva desemboca na relação entre a manutenção da tradição e a modernidade, segundo a autora, para os brincantes, tradição no boi, seria a forma como o folguedo acontecia no passado, sua realização em tempos anteriores, a ausência de verba, na relação entre a apresentação da brincadeira e participação do público, ou ainda, para pagamento de promessas. Quanto as modificações e as exigências do presente, referentes a festa do bumba, Carvalho (1995, p. 73) em análise de Brito (2016, p. 100) considera:

[...] o Bumba-boi passa a ser um produto de exportação maranhense. E, na condição de porta-voz, de veículo de difusão do Estado, o bumba precisa tornar-se um espetáculo digno de ser apreciado e aplaudido: bonito, rico, dinâmico para poder despertar o interesse, chamar a atenção e causar sucesso!

Oriundo da região do Munim, a gênese do boi de Orquestra dataria da década de 1920/1930, em decorrência de uma orquestra realizada na cidade de Rosário, Maranhão. Após o término do evento, continuaram a tocar os instrumentos pelas ruas da cidade, e aconteceu um encontro com o boi de zabumba, emergindo assim, um novo sotaque. (Albernaz, 2004, p. 101). A referida autora destaca que apesar do bumba-meu-boi de Orquestra ser bem recepcionado pelo público, causa preocupação entre os intelectuais e os agentes culturais, devido a introdução de caracteres luxuosos, que fogem a proposta do que consideram fazer parte da tradição. (Ibid), conforme pode

ser observado da fala retirada de uma entrevista, junto ao Assessor de comunicação da Fundação Cultural do Maranhão:

Então isso começou a se notar, que alguns bois de sotaque de orquestra, começaram a também partir pra isso, a usar de um brilho [...] um boi super-colorido, com muito brilho, muito prateado, muito dourado. Pra quê? Pra reluzir pra chamar a atenção, parece mais uma escola de samba. E foi levantada essa discussão, em cima dessa preocupação e tal, no seminário que foi chamado Tradição e Modernidade. Pra discutir entre os dirigentes de bumba-meu-boi de todos os sotaques, entre pesquisadores de cultura popular, entre os técnicos da fundação cultural, do centro de cultura popular e tudo, pra que a gente não perdesse o controle e não acabasse deixando com que isso crescesse tanto, que acabasse engolindo, né? O que se chama de tradição, que são o que? São os bois de Zabumba²⁰... (Ferreira *apud* Albernaz, p. 101-102).

Existem ainda outros aspectos que se relacionam as mudanças na festa do bumba-meu-boi, a partir do sotaque de orquestra, que chocam com a pompa e o requinte, dentre os quais destacamos: acerca das toadas e vínculo com a elite, e das índias brincantes, por meio dos depoimentos recolhidos pelas autoras, a fim de evidenciar o olhar dos sujeitos sociais que estão de forma mais aproximada ao bumba. Nos concentramos no bumba de orquestra, porque segundo Albernaz (2004, p. 102, local. 113) ele “destaca-se na relação entre os bois como aquele que mais têm trazido elementos novos, considerados possíveis ameaças à continuidade da tradição”. Quanto as toadas apresentamos dois relatos presentes no Dossiê do Iphan acerca da questão:

O bumba-meu-boi não tem compositor. Eu acho um grande erro isso! Pode ter como naquele tempo, mandador ou amo do boi, uma coisa assim. Mas compositor? [...] Hoje o sujeito fica na mesa dois, três dias fazendo uma toada. Eu não aceito isso, não tenho nenhum amo profissional. Aqui eu os coloco pra cantar: se está errada, nós consertamos e preservamos a música de bumba-boi. Em outros lugares está sendo transformada de toada em outra música. Com isso estão acabando com o boi! (Memória de Velhos, 1999:133 *apud* Iphan 2011, p. 64).

[...] Eu acho que a ligação da classe média para a alta acaba escangalhando a brincadeira. Naquela época, existia sua riqueza...Se eu quisesse mais pessoas no meu boi, colocava dinheiro para pagar. Então virou comércio [...] Aqui em Rosário, o boi do Machado é um pouco diferente das outras brincadeiras. A brincadeira designada por mim não é comercial, não há folha de pagamento para pessoa nenhuma. Aquilo que se recebe, divide-se, conforme dá, para cada um. Aqui não tenho compositor como eles dizem. Não á esse negócio. Não vejo um melhor que o outro [...] (Memória de Velhos, 1999:133-5 *apud* Iphan 2011, p. 65).

Na sequência, apresentamos relato acerca da perda da tradição, tanto no formato do boi, como no figurino, por conseguinte, trataremos da estética das índias:

²⁰ De acordo com Azevedo Neto (1983, p. 86): Zabumba refere-se a “Um dos principais estilos regionais de Bumba-meu-boi. Local de origem: Guimarães”.

De um ano para outro, há uma mudança no corpo de baile. E o Brilho da Ilha passou a buscar vaqueiros campeadores de estatura maior ou já preparados de outras brincadeiras; ferindo assim a máxima da progressão de evolução de vaqueiro de fita passar para vaqueiro campeão. Deixando muitos descontentes. Desse modo, valorizando a questão física e estética corporal para as apresentações, deixando de lado, a simples vontade de gostar da brincadeira, o querer sair na brincadeira e com ela evoluir, aprender e progredir no bailado. Não há mais o interesse em formar, mas sim, só de aperfeiçoar para o seu ritmo, sua formação. Isso é o que mais sinto falta, pois se houver formação a brincadeira nunca irá desaparecer.

As roupas, indumentárias também sofrem mudanças que deixam a desejar. Por exemplo, a falta de conforto para os movimentos. Pensam tanto nos enfeites e brilhos e não pensam em conforto para quem dança. E outra coisa, as roupas não tem mais bordados, canutilhos, brilhos característicos das roupas de bumba-meu-boi, é quase tudo já pronto, sem muito uso do artesanato. As ilustrações que se coloca no boi são geralmente plásticas, de armarinhos, coisas prontas (Rosângela Maria Paixão Pinheiro; brincante desde 2008. Profissão Geógrafa. Personagem: Vaqueira de fita *apud* Brito, 2016, p. 95).

Quanto as índias brincantes do bumba-meu-boi de orquestra, Albernaz (2004, p. 103) destaca alguns indícios que corroboram a presença do luxo: as indumentárias, os saiotes e sutiãs cheios de pluma, além da seleção tendo por requisito as características estéticas do corpo, vinculado ao estereótipo da mulher brasileira, fugindo a tradição, que relaciona a participação no bumba por motivos devocionais. Ainda assim, frisamos anteriormente, a adesão significativa do público quanto ao sotaque de orquestra, nela reside a resolução da questão levantada, acerca da aparência revestir até mesmo a maneira de festejar de um povo, já que, a degeneração vai se ampliando de forma oculta, sob a ótica da máscara da aparência. Através dos relatos observamos que ela pode ser identificada, entretanto, o “controle” para não arruinar toda uma tradição sofre intenso esforço, pois, trata-se de artifícios aclamados por muitos, tantos brincantes (atores), como o público (espectadores). Brito (2016) evidencia tal perspectiva, reunindo vários relatos que aprovam as mudanças no bumba.

Nesse sentido, a preocupação de Rousseau quanto a implantação da comédia em sua República, continua reverberando, ao percebemos na festa do bumba-meu-boi, apesar de nos encontrarmos frente a um paradoxo: se o genebrino afirma que o objetivo dos espetáculos é agradar ao público, e a festa do bumba cumpre tal intento, qual a reticência quanto ao bumba-meu-boi com suas transformações? A ideia de Fortes (1979, p. 26, local. 14) nos leva a compreensão ao tratar da apreensão sobre os espetáculos em Genebra:

Mas, uma vez ainda cabe a pergunta: se é esta a lei do espetáculo, por que temer sua introdução em Genebra? Sendo a opinião pública a instância decisiva e sendo diferentes a opinião pública em Paris e em Genebra, não é de se esperar pelo fracasso inevitável de um teatro francês em Genebra? A ob-

jeção seria válida se estivéssemos em outros tempos. Mas, se Genebra pode ser ameaçada, não seria porque os germes de corrupção já estariam dentro dela instalados? É a própria fragilidade da Genebra atual que torna, assim, perigosa a proposta de implantação de um teatro.

A discussão de Fortes (1979) nos leva a pensar na fragilidade de São Luís, especificamente no aspecto cultural, no tocante a festa do bumba-meu-boi, frente a toda conjuntura que apresentamos, além disso, nos impulsiona a refletir sobre a ideia de festa cívica em Rousseau, e quais aspectos da narrativa e a história do bumba, podem ser pensadas a partir dela, é o que teceremos no próximo tópico.

Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor: oferecei os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos (Jean-Jacques Rousseau).

4.2 Ideia de festa cívica para Rousseau: entre a história e narrativas da festa bumba-meu-boi do Maranhão.

Ao realizar o contraponto ao espetáculo de comédia francês, o filósofo genebrino indica o fato dele ser realizado em ambiente fechado a moda italiana, um sinal evidente do afastamento da igualdade e da liberdade, pois, a ideia de aproximação seria apenas superficial, visto que, a própria estrutura do teatro contribuía para tal perspectiva, devido sua semelhança com uma prisão. Desse modo, a reunião das pessoas não poderia resultar em unidade, ou coesão de um povo, porque elas eram divididas pelo poder financeiro. (Alves 2018, p. 212). Tais características se chocam com a ideia de festa cívica prevista no pensamento de Jean-Jacques, exemplo do acesso ao que público e coletivo, da proximidade de todos, sem o recobrimento de máscaras, como afirma Starobinski (2011, p. 130):

A substância da festa, seu verdadeiro objeto, está na abertura dos corações. Um espetáculo é oferecido: Rousseau não compara a névoa que se dissipa ao erguer de cortina de um teatro? Mas é um espetáculo de um tipo particular, no qual todos se mostram a todos; a embriaguez alegre resultará da perfeita evidência de cada um: nada de atores mascarados, nada de espectadores mergulhados na sombra. Cada um é ao mesmo tempo ator e espectador, cada um tem direito à mesma porção de luz, à mesma quantidade de atenção.

Diante de tal consideração, resulta em uma inquietação: o genebrino escolheria a festa em detrimento do teatro? A referente alternativa entraria em choque com o viés das diversidades dos povos, bem como, das particularidades dos seus espetáculos defendido por Rousseau, conforme Alves (2018, p. 213):

Já vimos como de um ponto de vista particular, histórico-efetivo, não se trata

de instituir o sumo bem, mas o que é melhor para a ocasião, tentando aliar o que a justiça prescreve com o que é mais oportuno [...] alguns tipos de espetáculos, frutos da arte aperfeiçoada, cada um para o seu propósito e apropriado para certo perfil social.

Refere-se ainda, a uma concepção reiterada por Pissarra (2018, p. 226, local.11):

São exatamente suas diferenças de tempo e de espaço, essas diferenças históricas, que podem atribuir um caráter positivo ou não a qualquer espetáculo. Como consequência, o teatro e a festa não são bons ou maus neles mesmos, mas em função do papel que desempenham junto ao público a que se dirigem. Só então é possível estabelecer algum critério de valor. [...] Simplesmente a festa ao ar livre não é suficiente para que “suaves sentimentos” se manifestem em união. Trata-se de considerar seus efeitos que são os de reaproximar o homem da imagem da inocência primitiva, festa na qual se dá, por assim dizer, o fim e o começo em um reconhecimento universal, garantindo pela presença o reino da sensibilidade. É nesta dimensão que a festa poderá ser politicamente concebida, sendo o instante, por excelência, da participação no espaço público não mais como espectadores, mas, na criação das leis coletivas.

Frente ao embate contra o pensamento universalista dos homens de letras, e a defesa da multiplicidade dos povos, o que conseguimos visualizar diz respeito a proposta apresentada por Rousseau, acerca dos espetáculos: que eles considerem principalmente, as diferenças dos povos, ou seja, do público a ser alcançado. Ora, já salientamos no texto, o interesse muito específico quanto a implantação do teatro de comédia na República genebrina, vinculada a elite, portanto, a oposição do genebrino encontra embate, no aspecto da divisão social, e sua inquietação girava em torno dos burgueses, que como já vimos, refere-se ao povo menos abastado de Genebra, ou que deve suas condições mais favoráveis ao trabalho, conforme o filósofo:

Genebra é rica, é verdade; mas, embora ali não se vejam essas enormes desproporções de riqueza que empobrecem todo um país para enriquecer alguns habitantes e semeiam a miséria em volta da opulência, é certo que, se alguns genebrinos possuem bens bastante grandes, muitos vivem numa penúria bastante dura, e que a abundância da maioria provém de um trabalho assíduo, da economia e da moderação, mais do que uma riqueza positiva. Há muitas cidades mais pobres do que a nossa, onde o burguês pode entregar-se muito mais aos seus prazeres, porque a terra que o alimenta não se esgota e, como seu tempo não tem nenhum valor, pode perdê-lo sem prejuízo. O mesmo não ocorre entre nós, que, sem terra para subsistirmos, só podemos contar com nosso trabalho (Rousseau, 2015, p. 123).

Por isso a agitação do filósofo acerca do estabelecimento da comédia parisiense se faz notar também, na perspectiva da estratificação social:

Mostrei que é absolutamente impossível que um teatro de comédia se mantenha em Genebra unicamente com o concurso dos espectadores. Portanto, das duas uma: ou os ricos se cotizarão para sustentá-lo, encargo oneroso com que certamente não gostarão de arcar por muito tempo: ou então o Estado intervirá e o sustentará. Mas como fará isso? Retirando das despesas necessárias, a que mal bastam suas módicas rendas, a quantia necessária para tanto? [...] Na falta desses expedientes, não vejo mais do que um que

seja praticável, que é a via das taxas e dos impostos, é reunir nossos cidadãos e burgueses em conselho geral no templo de Saint-Pierre e ali lhes propor gravemente que concedam um imposto para a abertura da comédia (Rousseau, 2015, p. 128).

Em função dessa divisão social, Jean-Jacques aproveita o ensejo, e trata da simplicidade dos encontros dos genebrinos, que na sua infância eram tidos como *sociedades*, e posteriormente, ficaram conhecidas como confrarias ou *círculos*, pontualmente nos detemos ao sentimento que brotavam nos genebrinos, enquanto fruto dessa união: “laços de amizade [...] essas reuniões só tinham como objetivo o prazer e a alegria” (Rousseau, 2015, p. 130). As inquietações manifestadas pelo genebrino, seja sobre a questão econômica que toca no social, seja quanto a simplicidade do divertimento de seu povo, nos encaminha a refletir sobre as possíveis repercussões na festa do bumba-meu-boi do Maranhão. Acerca do primeiro aspecto, no recorte histórico do bumba, notamos entre a relação do passado e presente, como o patamar da festa sofre mudanças, entretanto, cabe destacar as nuances desse processo no interior da própria brincadeira.

Nos marcos iniciais da festa do bumba os amos dos bois, e os brincantes provinham das cidades do interior do Maranhão, instalados nos bairros de periferias de São Luís, portanto, a margem da sociedade. Em pesquisa, Albernaz (2004, p. 119) destaca que ao se tratar da questão do luxo nos bois de orquestra, não entra na discussão o eixo da estratificação social, e refere-se a um aspecto de bastante relevância, tendo em vista a mudança na tradição. Enquanto no passado o folguedo era formado por pessoas da classe baixa, na contemporaneidade os organizadores e brincantes provêm da classe média, tornando-se um contraponto, pois, o eixo ao qual evidenciamos, se baseia na estratificação a partir da ocupação profissional, situadas em posições inferiores, ocasionando o germe de uma nova questão, conforme a autora:

Assim, o surgimento de grupos de boi organizados por brincantes, situados em posições intermediárias na escala das ocupações, coloca um elemento novo para avaliação desta brincadeira. Se o boi é colocado como um representante das expressões simbólicas da vida social das camadas populares, sua realização por setores médios, sai dos limites tradicionais da posição na estratificação social que os brincantes devem ocupar (Ibid).

Essa análise também é abordada por Martins (2015, p. 94 e seg.), ao tratar da relação do trabalho e o bumba-meu-boi, como a festa em suas origens está bastante associada a figura do negro, a autora evidencia que nas apresentações do folguedo em seu formato mais tradicional, poderia ser observado a relação de hierarquia, pre-

vista nas relações de trabalho. Além do mais, o vínculo com o ofício de estivador no porto da cidade de São Luís, contribui para legitimar a ideia de que seus integrantes faziam parte da classe baixa na pirâmide social, aspecto ressaltado por Rousseau quando se refere a uma parcela do povo genebrino, mediante a previsão da inserção de um espetáculo luxuoso em Genebra, reforça também, o viés da simplicidade dos divertimentos, de acordo com o filósofo:

[...] é impossível que um estabelecimento tão contrário às nossas antigas máximas seja aplaudido por todos. Quantos cidadãos generosos não verão com indignação esse monumento do luxo e da preguiça erguer-se sobre as ruínas de nossa antiga simplicidade e ameaçar de longe a liberdade pública? (Rousseau, 2015, p. 127).

Quanto a relação de trabalho e o bumba-meu-boi, Martins (2015, p. 95) sinaliza que são categorias específicas, contudo, a pertinência em tratar da relação de ambas, diz respeito às origens “marginais” do folguedo, nos possibilitando vislumbrar as alterações sofridas no bumba, acerca da divisão social, assim como, do vínculo da brincadeira a um simples divertimento, ideia corroborada pela autora: “Dessa forma, é possível propor que, no caso de São Luís, baseando-se no perfil de antigos estivadores que se destacaram nas rodas de boi, que a maioria era também de negros e pardos e que estes trabalhadores tinham como uma de suas diversões lúdicas, o bumba-boi” (Martins, 2015, p. 96). Ao que tudo indica, o trabalho versus diversões, seria uma diferença com o pensamento do filósofo genebrino, já que, o primeiro prejuízo referente a suposição feita por ele, no tocante ao estabelecimento do teatro em sua República, seria a diminuição do trabalho, entretanto, com os brincantes do bumba-meu-boi, quanto as raízes da festa, o processo sofre uma inversão, devido a conotação que assume, e por não possuir o mesmo caráter luxuoso de um espetáculo a francesa.

O êxodo feito por grande parte desses sujeitos sociais, resultava em desemprego, e o dono do boi mediava as relações no porto, em vista de conseguir trabalho para eles, exatamente para não serem acusados de “vadios”. Martins (2015, 97 e seg.) apresenta algumas narrativas dos brincantes do bumba-meu-boi de Pindaré no tocante a ideia:

[Pergunta] Seu Zé Olhinho, quanto tempo o senhor trabalhou na estiva?
 Zé Olhinho: Mais de 20 anos. Ele que me levou. [se refere a João Cância]. Ele, eu, Reinaldo, Ciriaco, Faustino, Maurício...ele que levava a gente pra lá, pro Sindicato...A alternativa era essa, porque o cara vivia aí jogado sem ter muita perspectiva de vida e o Sindicato era a casa do pobre, ganhar dinheiro todo dia. (Zé Olhinho. Entrevista realizada em 30/11/02014).
 [Pergunta] Como o senhor conseguiu trabalho na estiva?
 Antoninho: através de João Cância. Que João Cância era secretário lá na

diretoria, tá entendendo? [...] aí foi pra estiva, eu, Maurício, Ciriaco, Faustino, esse Reinaldo, Fontenele, deixa eu ver quem foi mais...Zé Leôncio, tá entendendo? Maurício, eu já falei já? (Antoninho. Entrevista realizada em 18/07/2014).

Onde foi o Tesouro, era cheio de cargas chegando e saindo, um movimento muito intenso. Hoje não tem nada. Quando começaram a fazer estradas, a via marítima fracassou. Nesse tempo se ganhava pouco, mas se tornava muito, por que existia serviço e quem chegava aqui desempregado no mesmo dia se empregava. (Canuto Santos. Memória de Velhos).

A classificação social dos brincantes do bumba-meu-boi, estendeu o status para própria festa por certo período, o tempo de perseguição valida essa vertente, como afirma Cascudo (2001, p. 151) em análise de Brito (2016, p. 29. local 30): “O bumba-meu-boi é o divertimento da canzoada, da gente de pé rapado”. De acordo com Brito (2016, p. 25. local 26) “historicamente o bumba-meu-boi é um auto dramático teatral, que por muito tempo foi representado em campo aberto”, e ainda conforme o Dossiê do Iphan (2011, p. 38) relativo ao bumba: “inocente divertimento de escravos” praticado à noite até de madrugada”. O autor Azevedo Neto (1983, p. 64-65) proporciona mais detalhes referente a classificação, denominação, forma, personagens e implicações religiosas do bumba, retiramos alguns trechos relativo à classificação, e forma:

O Bumba-meu-boi é uma manifestação folclórica classificada como dança dramática, segundo classificação de Mário de Andrade. Alguns folcloristas ainda a incluem entre os reisados ou entre os dramas pastorais associados à forma de teatro histórico.

[...] é uma dança dramática com acentuadas características dos autos medievais: é simples, emocional, direta e de linguagem natural. Com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico e faz personagens reais contracenarem com símbolos, ideias ou lendas. A forma mais utilizada é a comédia satírica. Considerando, no entanto, a estrutura dramática de algumas personagens, os incidentes cômicos que contém, a gravidade dos assuntos abordados e o desenlace quase sempre alegre, seria mais correto dizer tragicomédia. De conteúdo realista, apresenta, através de seus diálogos, situações verdadeiras, embora seja eminentemente fantasista e alegórica na elaboração de suas personagens.

Esses conceitos nos permitem ter uma noção das características do bumba, relacionada a liberdade, e sua relação com a tradição, anterior ao seu título de símbolo da cultura maranhense, que nos remetem a ideia de festa cívica desenvolvida por Jean-Jacques Rousseau. O filósofo genebrino ao traçar todo o panorama geral de sua reticência ao teatro de comédia francês – sempre ratificando o pensamento que os espetáculos deveriam encontrar raiz nas próprias pessoas – procurou destacar as diversões as quais seu povo mantinha como costume, de forma particular. Nesse sentido, Rousseau (2015, p. 155) questiona de forma retórica:

Mostrem-nos, então, a urgente necessidade dessa novidade. Onde estão as desordens que nos obrigam a recorrer a um expediente tão suspeito? Tudo estará perdido sem isso? Nossa cidade será tão grande, o vício e o ócio já terão nela feito tais progressos que agora já não possa subsistir sem espetáculos?

Sendo assim, diante da intenção de d'Alembert, Rousseau faz notar, que em Genebra o povo já possuía suas próprias maneiras de festejar, portanto, não nega essa possibilidade, ao contrário a confirma:

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convém mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que têm tantas razões para se amarem e permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenham-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado (Rousseau, 2015, p. 157).

Todo o caminho que já fizemos até aqui, nos permite o entendimento dessa declaração, e da reticência de Jean-Jacques quanto ao teatro, ainda que de maneira sucinta, pois, existem muitos elementos na *Carta a d'Alembert* a serem analisados. Para este texto, ao destacarmos os malefícios oriundos dos espetáculos parisienses pela perspectiva rousseauniana, e como eles colaboram para pensarmos a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, entre sua relação entre o passado e o presente, abre a possibilidade de refletirmos quando o filósofo genebrino assevera:

Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantêm temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade! Sejam eles livres e generosos como vós, e ilumine o sol vossos inocentes espetáculos; vós mesmos formareis um espetáculo, o mais digno que ele possa iluminar (Rousseau, 2015, p. 157).

Alves (2018, p. 212) ao tratar sobre a festa cívica em Rousseau, realiza inicialmente um paralelo com o teatro francês, permitindo a identificação dos traços de ambos. Enquanto, no teatro a ideia de particularidade e exclusividade faziam-se notar, repercutindo o formato de prisão da estrutura, estando as pessoas separadas pelo poder monetário, criticada pelos mesmos defensores do teatro como observa o autor, a festa cívica defendida pelo genebrino, possuía relação com a aproximação do povo entre si, e seus familiares, produzindo laços de afeição e coletividade, visando o bem comum, conforme Alves (Ibid):

De um ponto de vista social, a reunião caracterizada pela festa cívica tem poder de tirar a ênfase do espetáculo da divisão social e desigualdade financeira. Isso acontece quando instaura temporariamente um nivelamento entre os membros participantes. Não se trata, portanto, de uma relação entre go-

vernante e governado, entre rico e pobre ou ainda entre opressor e oprimido, mas entre cidadãos ou membros de uma comunidade. Essa relação é, interessa notar, essencialmente afetiva. A falta de exclusividade é uma característica fundamental, pois a estrutura de uma festa pública favorece a igualdade, dado que não conta com uma cisão muito rígida entre espectador e ator: todos participam a partir de um registro comum, palco público ao ar livre realizado na ocupação de uma praça ou no interior de uma família.

A referida ideia encontra sustentação no pensamento do genebrino, quando o filósofo direciona o atributo do espetáculo, aqueles que participam dele, como evidencia Rousseau (2015, p. 157):

Quais, serão, porém, os objetivos desses espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. Com a liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroadada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor: ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos.

Ao analisarmos o bumba-meu-boi sob esse viés de festa cívica, esbarramos com as transformações ocorridas, percebendo os impactos sofridos, temendo como o filósofo genebrino, com relação a subsistência da tradição para conhecimento das gerações vindouras, e sobretudo, enquanto reconhecimento identitário do povo maranhense. No que tange as modificações no bumba, elas podem ser percebidas nitidamente desde a natureza da festa que se tornou “bem cultural” atrelada a questões econômicas, política e socioculturais, a fim de adaptarem-se as exigências mercadológicas, quer seja pelo governo estadual/municipal, quer seja pelas entidades e instituições privadas que patrocinam a festa popular. De acordo com os dados do Iphan (2011, p. 195) os grupos “alternativos”, como também, os bois de Orquestra, são instrumentos de afastamento da tradição do bumba. Quanto ao primeiro, o documento apresenta os elementos, que favorecem o respectivo distanciamento do formato original do folguedo, a partir do surgimento desses grupos que tem por objetivo:

[...] apresentar resumos e releituras de manifestações culturais populares. São os denominados grupos alternativos, uma terminologia forjada pelo poder público para classificar grupos que não se enquadram nos padrões já definidos dos grupos considerados tradicionais. Assim “alternativo” tornou-se uma categoria que se contrapõe ao que é considerado mais convencional na cultura popular maranhense.

Os responsáveis por essas expressões são, de modo geral, produtores culturais que buscaram inspiração na cultura popular para a produção de suas expressões artísticas que diferem da produção cultural popular em vários aspectos: na contratação de coreógrafos e estilistas, na indumentária, no tipo de composição musical e na forma de apresentação dos conjuntos que mesclam vários estilos de Bumba-meu-boi e, em alguns casos, incluem outras danças. A convivência com essas expressões culturais divide opiniões da comunidade boieira, dos amantes do Bumba-meu-boi e de intelectuais. Para alguns, tais grupos podem ser entendidos como expressões que contribuem para a desvalorização e descontinuidade da tradição de grupos de Bumba-meu-boi, uma

vez que fogem aos preceitos que enquadram e identificam estilos específicos da referida celebração, bem como propostas que podem refletir uma descontinuidade da tradição. Também contestam a aceitação dessas brincadeiras pelos órgãos e entidades turísticas, pois surgem como uma alternativa mais barata para apresentar às pessoas de outros locais do Brasil e de outras nacionalidades um resumo do que seria o Bumba-meu-boi do Maranhão (Iphan, 2011, p. 195-196).

Quanto ao segundo, ou seja, o bumba-boi de Orquestra, tido como o sotaque de preferência da classe média e alta, o documento refere-se a certa “higienização” de determinados grupos, ao contratar profissionais para adequar a brincadeira conforme os padrões do público, dentre os quais, os turistas. Enquanto resultado dessa perspectiva, são as críticas de alguns participantes da brincadeira, devido o afastamento das características do bumba, entendidas como mais “originais”, além dos “excessos”, que apresentam como fruto, as toadas, forma de expressar o descontentamento com tais mudanças. (Iphan, 2011, p. 196). A agitação prevista em Rousseau, mediante a possibilidade de um divertimento contrário a realidade do seu povo, com todas as hipóteses levantadas pelo autor, e dos prováveis resultados diante a implantação do teatro de comédia parisiense em Genebra, também pode ser visualizada na discussão abordada por Azevedo Neto (1983), em uma perspectiva do futuro da brincadeira, a partir das transformações que o autor começava a perceber em relação a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, ao tratar da descaracterização do bumba, em função de atender os novos moldes estabelecidos culturalmente, conforme podemos observar:

O Bumba-meu-boi maranhense está se descaracterizando a um tal ponto que sua própria classificação como dança dramática, num futuro não muito distante, talvez não seja mais possível. A tendência é a de que o Bumba deixe de ser feito assim e assim classificado para tornar-se, simplesmente, um folguedo. Um folguedo onde suas figuras sejam inconsequentes como as de um Cordão de Urso ou como as Cordão de Bichos de Tatuí; onde a intenção de divertir-se sucumba ante a objetividade de apresentar-se; onde ao invés do enredo/crônica de seu dia-a-dia, textualmente exposto, surja um outro, fútil e alienado, com intenções meramente estéticas; onde sua característica alegórica perca a capacidade analítica e seja, apenas, uma perseguição aos efeitos visuais e, finalmente, onde o seu poder de criticar desapareça em meio aos favores recebidos e compromissos assumidos (Azevedo Neto, 1983, p. 67).

A crítica de Azevedo Neto (1983) relativo as mudanças na festa do bumba-meu-boi, se baseia no choque entre as raízes do bumba, e o formato que vai adquirindo com as exigências externas. Trata-se de um aspecto mencionado no texto, entretanto, entendemos a relevância de abordá-lo pelo olhar de mais um autor, tendo em vista a perspectiva apresentada por ele, dentre os quais o afastamento do bumba-meu-boi de sua linha mais original, ideia encontrada em Rousseau (2015, p. 45) ao afirmar:

“Acreditamo-nos reunir-nos no espetáculo, e é ali que cada um se isola”. A retomada dessa citação tem por finalidade a reflexão quanto as resultantes das modificações sofridas pela festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir da introdução do luxo, o autor Azevedo Neto (1983, p. 67 e seg.) fornece uma ampla discussão sobre tais resultantes, para o primeiro momento utilizaremos da ideia mais ampla, e na última seção aparecerá de maneira mais detalhada:

A imensa curiosidade que cerca, atualmente, o folclore e o modismo em que a cultura popular se tornou, fazem convergir para o boi um fluxo de atenções que, se por um lado o eleva socialmente, por outro lado o obriga a cuidados que ele não teria se feito, apenas, para os seus sítios naturais. Convites e mais convites são formulados para apresentar-se em casas de outras classes sociais. Isto gera, entre os brincantes e proprietários, preocupações e comportamentos até então inéditos. E o boi que é livre festa, o boi que é descontraída diversão, passa a dançar arrumado e bem comportado como se estivesse na sala de visitas de uma casa estranha (Azevedo Neto, 1983, p. 67).

Nossa identidade cultural, pode ser considerada como nossa “casa”, e em nossa moradia reconhecemos e somos reconhecidos, uma inversão em qualquer detalhe e já brota o estranhamento, mediante as transformações do bumba-meu-boi a nossa identidade também deve ter sido tocada, assim como foi revolido Jean-Jacques Rousseau ao “primeiro” sinal de alteração em sua República Genebrina. Mediante as considerações do filósofo no tocante a introdução do luxo nos espetáculos, analisaremos as possíveis configurações para festa do bumba-meu-boi, assunto de nossa último tópico.

*Sistema capitalista Entrou de vez na boiada
Boieiro que é boieiro
Tem que pagar na entrada
Não adianta ter pandeiro e matraca
Quem tem dinheiro entra
Liso não está com nada Fica é na porta
Até alta madrugada
Quando eles vêm liberam a rapaziada
Devagar com o andor
Que santo é de barro Respeita a tradição
Deixa de ver cifrão
É por isso que a zabumba faz tremer até o chão
Vou reunir A turma de ouro
Estou reunindo a turma de ouro
O sotaque de zabumba sempre foi um tesouro.*

*Toada “Eu vou reunir”
Nélio - Bumba-meu-boi Unidos Venceremos São Luís/MA.*

4.3 A INTRODUÇÃO DO LUXO NOS ESPETÁCULOS: configurações na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, a partir do pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Frente a proposta de perceber a realidade por um viés único, estratégia utilizada pelos contemporâneos do filósofo Jean-Jacques Rousseau, o *verbete Genebra* atribuído a pena de D'Alembert, foi publicado, por conseguinte, uma ampla discussão quanto a diversidade dos povos se gestou, para tanto, os espetáculos serviram de eixo norteador da querela, por meio da escrita do filósofo genebrino. Dentre tantos aspectos presente na *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, dos quais tentamos realizar algumas análises, a introdução do luxo refere-se ao eixo fundamental desta pesquisa, pois, a partir do entendimento dessa categoria, buscaremos abordar os prováveis reflexos na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, tendo como pano de fundo, a ideia de festa cívica defendida por Jean-Jacques Rousseau.

Como citamos anteriormente, a introdução do luxo, na perspectiva de Rousseau, seria uma das resultantes em caso de adoção do teatro francês em Genebra, resultando na privatização da cena, perspectiva totalmente contrária aos modelos ideais de espetáculos para o filósofo genebrino. Além desse elemento, indicamos os demais, que afetariam a economia dos cidadãos de classe baixa, dando margem a divisão social, tendo em vista que o luxo afloraria o desejo de fazer-se mostrar-se aparentemente, melhor que o outro, reforçando a individualidade, abduzindo o sentido de coletividade encontrado na festa cívica, conforme afirma Pissarra (2018, p. 228, local.13):

A pluralidade da festa pública representa uma possibilidade de resistência às sociedades degeneradas, pelo papel aglutinador e pedagógico que tem. Já o teatro, apenas fará aumentar as diferenças da sociedade civil por não cultivar a virtude cívica, perpetuando a história marcada pela desigualdade.

Dessa forma, identificamos a quebra entre o ser e parecer, e a instauração da desigualdade, uma vez que, os mais desprovidos de recursos não estariam no patamar dos ricos, para frequentar o teatro de comédia a moda parisiense. Diante de tais elementos, originou-se a nossa última questão problematizadora: Originaria daí uma espécie de segregação do povo na participação da festa de um determinado local? E ainda: Com os agravos do luxo, seria possível o reconhecimento identitário, na sociedade da indústria cultural?

O pensamento rousseuista abre-nos a possibilidade de inquietações frente a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, quando esta, mesmo apresentando características tão similares a festa cívica defendida por Rousseau, a céu aberto, possibilitando o encontro de um povo, resplandecendo em cada rosto a harmonia prevista nos corações, mais também revelando atributos próprios, como a denúncia das insatisfa-

ções sociais, quando paralelamente, a descobrimos envolvida por um dos motivos que levaram a negativa do genebrino, referente a implantação dos espetáculos em Genebra: a introdução do luxo, que pode resultar na espetacularização da festa e, consequentemente na possibilidade de segregação do povo, assim como a impossibilidade de conhecimento das tradições pela juventude.

Ao situarmos as questões desta seção, passamos brevemente para o problema do luxo no século XVIII, que de acordo com Nascimento (2017, p. 6): “já estava presente desde os antigos”, sendo “percebido” em Diderot na obra *Paradoxo sobre o comediante*, ao recorrer a simplicidade do drama antigo, para criticar os artifícios do teatro clássico francês, e d’Alembert ao “desaprovar” o nefasto papel do luxo, a maneira de Xenofonte. (Ibid). Portanto, ao abordar em relação a temática do luxo, o filósofo genebrino não estava tratando de alguma novidade entre os filósofos da época, segundo Nascimento (2017, p. 7) “Rousseau não estaria fazendo outra coisa senão dar voz a uma tradição compartilhada por muitos de seus contemporâneos”, a diferença reside no sentido que os filósofos adotam do luxo, e sobretudo, a postura que assumem diante dele. Para tanto, o genebrino apresenta um panorama geral relativo a ideia de luxo:

Todos os antigos consideram o Luxo como um signo de corrupção nos costumes e de fraqueza do governo. As Leis suntuárias são quase tão antigas quanto as sociedades políticas. Elas existiam entre os egípcios, os hebreus as receberam de seu legislador, acham-se até mesmo entre os persas e quanto aos gregos, o profundo desprezo que nutriam pelo fausto asiático era a melhor lei suntuária que podiam ter.

Esse desprezo era ainda mais visível entre os romanos. O Luxo e a magnificência das outras nações eram para eles verdadeiros objetos de escárnio e o uso que deles faziam em seus triunfos era bem mais apropriado para tornar ridícula toda essa vã pompa dos povos vencidos do que fomentar nos vencedores o desejo de imitá-la.

Era natural que o comércio padecesse do desprezo que se tinha pelo luxo. [...] Em uma palavra: nos países em que o dinheiro era desprezado era quase impossível que todos os meios de ganhá-lo não tivesse algo de ignominioso. Quando esses povos começaram a degenerar, quando a vaidade e o amor pelo prazer sucederam aquela pela pátria e pela virtude, então o vício e a indolência penetraram por todas as partes, e nada mais importava senão o luxo e o dinheiro para satisfazê-los (Rousseau, 2017, p. 201).

Na sequência, Rousseau (2017, p. 202) destaca ainda, como as considerações dos seus contemporâneos, não se coadunavam com suas ações:

Foi assim que, ao se entregarem a uma conduta oposta às suas próprias máximas, os homens não deixavam de prestar homenagem à verdade. Foi assim que todas as nações, em todos os tempos, concordaram em condenar o luxo, mesmo quando se entregavam a ele, sem que nenhum Filósofo ousasse contradizer a opinião pública durante uma tão longa série de séculos.

Todo esse aparato conceitual, contribui para compreendermos a maneira como

a proposta da inserção do espetáculo francês em Genebra, estava regida pela aparência, visando o “processo civilizatório” do povo genebrino, revestida do discurso universalista dos contemporâneos de Jean-Jacques. Nesse sentido, Rousseau recorda na *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, a função social destes, sendo uma delas já citada no texto, *reforçar o caráter nacional*, trata-se de uma sugestão mergulhada na perspectiva das diversidades dos povos, sendo assim, o que estava em risco era a identidade de um povo, de acordo com a asserção de Nascimento (2017, p. 10): “Assim, para que se tenha espetáculo, é preciso que haja uma nação e uma tendência ou característica que dê identidade ao seu povo. Toda *exibição pública* que se faz nesse *lugar* tem então de estar de acordo com o *caráter nacional* que a promove e que a faz ter sentido”.

O problema do luxo previsto por Rousseau na modernidade, recai na civilização, em sua identidade, enquanto os filósofos iluministas se animavam frente as luzes da razão, o filósofo genebrino sofria o presságio das consequências oriundas dessa categoria, não por acaso, o forte abalo ao se deparar com a proposta da Academia de Dijon, em relação a questão sobre o *reestabelecimento das ciências e das artes*, e a corrupção ou aprimoramento dos costumes, como observa Lima (2018, p. 23-24, local. 24-25):

Esse instante, como declara Rousseau, foi o maior responsável pelo seu desvario e que o perseguiu pelo resto da vida. É interessante observar que o fato de Rousseau se deparar com uma questão que parecia ser algo de um peso singular, no caso a realidade moderna, ou seja, uma vida já deslumbrada com o progresso das ciências e das artes, apresenta-se como uma realidade insuportável. [...] Mais que nenhum outro filósofo da época, Rousseau mostrou, antecipadamente, com sua sensibilidade, o que se podia esperar das consequências que a “civilização” e o “progresso” poderiam provocar somente no final do século XIX e início do século XX de forma mais evidente.

O estado de aflição do filósofo genebrino, portanto, entrever a divisão do ser humano nos mais diversos aspectos da vida, tornando-se assim, descentralizado, dificultando a possibilidade do reconhecimento identitário, por meio da cultura. Trata-se de uma discussão relativa à identidade cultural, abordada por Stuart Hall (2006), que se insere no seio da análise referente as configurações do luxo na festa do bumba-meu-boi, a partir do pensamento de Rousseau, tendo em vista alguns apontamentos realizados pelo filósofo no século XVIII referente a cultura, repercutidos na contemporaneidade, dentre eles a globalização. Dessa forma, torna-se necessário a noção de identidade cultural, adotada por Hall (2006), pois, concerne a uma ideia mais ampla que é a identidade nacional, considerada pelo autor como um *sistema de*

representação cultural. Em observação ao pensamento de Schwarz (1986, p. 106), ele afirma: “Uma nação é uma comunidade simbólica, é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (Hall, 2006, p. 49).

O sentimento de identidade, incide na importância da investigação entre a relação do indivíduo com o lugar, sobretudo, a compreensão dessa relação, pelo indivíduo que se conecta a esse lugar. Por isso também, a relevância do pensamento de Hall (2006), quando traz para o bojo da discussão a ideia de sujeito descentralizado, visto que, é esse sujeito a quem essa relação antigira, podendo ser entendida ou passar de maneira despercebida, tendo em vista, sua desintegração como fruto da globalização. A ideia de sujeito unificado, presente na sociedade moderna vai sendo solapada com o advento da pós-modernidade, e conseqüentemente o indivíduo sofre o resultado dessa mudança, pois, se depara com novas maneiras de estabelecer-se no corpo social. A ancoragem identitária prevista na modernidade, contribui muito, para que o indivíduo não consiga se perceber nos processos aos quais está inserido. Entretanto, com a transformação estrutural que as sociedades modernas vão sofrendo no final do século XX, Hall (2006, p. 7) assinala a possibilidade, do que ele conceitua como sendo uma “crise de identidade”:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Recorrendo ainda ao pensamento de Hall (2006, p. 59) acerca de identidade cultural, e a pretensão de unificação, quando diante das diversidades de um povo, busca-se inseri-los como pertencente a “mesma e grande família nacional”, a partir de um modelo específico, o autor evidencia que sob tal intento, existe “uma estrutura de poder cultural”, tendo em vista que, “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta”. (Ibid). Ao visualizarmos a festa popular do bumba-meu-boi do Maranhão, identificamos fortes indícios que ela sofreu as agravantes desse poder cultural, ao qual Hall (2006) aborda. A percepção dessa relação de domínio, pode ser constatada quando se lança um olhar a maneira como a manifestação cultural do bumba acontecia até determinado período histórico, e o formato que vai ganhando ao se tornar alvo da elite, do poder político, fomentando seu estado de produto para a indústria cultural.

Trata-se de um problema previsto por Azevedo Neto (1983) acerca da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, como já mencionamos no texto, e garantimos retomá-lo. O autor discute as tendências que o bumba vai aderindo, apresentando as causas dos fatores sociais e econômicos, bem como, suas consequências, inserido em um contexto mais amplo, a serviço do capitalismo, por conseguinte, da globalização e da indústria cultural com seus efeitos, conforme Adorno e Horkheimer (1947, p. 60): “A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente”.

Seguimos a trajetória ressaltada por Azevedo Neto (1983), que averigua como essa realidade de ataque a cultura afeta a festa do bumba-meu-boi, apresentando de maneira mais detalhada acerca das tendências analisadas pelo autor. Ele recorda a presença dos participantes do bumba-meu-boi nas escolas ao final do semestre letivo, para fins de ensinar os alunos os passos da dança, que iam sendo realizados com simplicidade, sem a preocupação de erros ou acertos, segundo o autor “eram feitos quase irracionalmente, sem predeterminações e preconcebimentos; que eram feitos por quase inconscientes movimentos hereditários” (Azevedo Neto, 1983, p. 67). A naturalidade e simplicidade prevista na festa do bumba-meu-boi, nos marcos iniciais, configura-se a festa cívica defendida por Rousseau, o filósofo genebrino apresenta os detalhes de uma festa que diz ter presenciado na infância, marcada pelos sentimentos naturais:

Lembro-me de que me impressionou na infância um espetáculo muito simples, cuja impressão, porém, me ficou, apesar do tempo e da diversidade dos objetos. O regimento de Saint-Gervais havia feito o exercício e, como de hábito, haviam ceado por companhias; a maior parte daqueles que as compunham reuniu-se depois da ceia na praça de Saint-Gervais e eles se puseram a dançar todos juntos, oficiais e soldados, ao redor da fonte, sobre a bacia da qual haviam subido os tambores, os pífaros e os que carregavam as tochas. Poderia parecer que uma dança de pessoas que uma longa refeição alegrara não oferecesse nada de muito interessante para ver; no entanto, o acordo de 500 ou 600 homens de uniforme, segurando-se pelas mãos e formando uma longa fila que serpenteava em cadência e sem confusão, com mil idas e voltas, mil espécies de evoluções figuradas, a escolha das árias que os animavam, o ruído dos tambores, o brilho das tochas, certo aparato militar em meio ao prazer, tudo isso criava uma sensação muito forte que não se podia suportar tranquilamente. Era tarde, as mulheres estavam dormindo, todas acordaram. Logo as janelas ficaram cheias de espectadoras que davam um novo ânimo aos atores; elas não aguentaram ficar muito tempo nas janelas e desceram; as esposas vinham ver os maridos, as criadas traziam vinho, as próprias crianças, acordadas pelo barulho, acorreram semivestidas entre os pais e as mães. A dança foi suspensa; tudo foram beijos, risos, saudações, carícias. Disso tudo resultou um enternecimento geral que eu não seria capaz de retratar, mas que, na alegria universal, sentimos muito naturalmente em meio a tudo que nos é caro. [...] Quiseram recomeçar a dança, não houve como: já

não se sabia o que se estava fazendo, todas as cabeças giravam com uma embriaguez mais doce que a do vinho. [...] Vejo que esse espetáculo, com que tanto me comovi, não teria muitos atrativos para mil outros: é preciso ter olhos capazes de vê-lo, e um coração capaz de senti-lo. Não, não há pura alegria que não seja a alegria pública, e os verdadeiros sentimentos da Natureza só reinam sobre o povo (Rousseau, 2015, p. 167-168).

No caminho de alterações da festa do bumba-meu-boi, verificamos o desvio da proposta de festa cívica rousseuniana, o que antes aproximava começa a distanciar, por isso retomamos a abordagem de Azevedo Neto (1983), para verificar as nuances que envolvem o bumba. Ao perder aquela dimensão de proximidade, com exemplo citado anteriormente, a dança começa a ser ensaiada apresentando um viés rígido e elaborado, a marca do que era realizado naturalmente, sofre enquadramento, originando assim, a adoção de noções e posturas contrárias ao seu próprio formato, afastando-se do sentido de esforço coletivo, enquanto fruto dos modos de ser comungado por todos. (Azevedo Neto, 1983, p. 68-69). O autor aborda também, a respeito das relações formuladas, para organização do bumba, que acabam resultando em vínculos alienantes, impossibilitando ser a festa do bumba-meu-boi espaço para as críticas, como nos marcos iniciais:

Como as despesas para organizar um Bumba-meu-boi são grandes, necessário se tornam outras alternativas para o caso de não ser conseguido um número suficiente de apresentações. Consequentemente são procurados os políticos. A estes agrada, porque não desconhecem a liderança exercida pelo dono do boi e sabem que um boi bem trabalhado pode resultar em significativa quantidade de votos. Ao boi agrada, porque se sente amparado e algumas despesas serão evitadas: transporte (indispensável depois que a cidade cresceu fisicamente), bebidas e, às vezes, um ou dois couros. Isto, porém, retira ao brinquedo sua capacidade de análise e de crítica. Situações que seriam natural, justa e facilmente ridicularizadas são, simplesmente, postas de lado para realce de fatos inteiramente inexpressivos. E surgem toadas para prefeitos, deputados, governadores, senadores, etc. Surgem toadas onde são louvadas, às vezes, pessoas para quem até um insulto seria elogioso. O boi, em busca de segurança que lhe garanta a subsistência, inocentemente deixa que o corrompam também (Azevedo Neto, 1983, p. 68).

Outro aspecto de significativa relevância, relaciona-se ao turismo, pois, nela encontramos indícios de resposta para as questões desta seção, com relação a divisão social e da dificuldade do reconhecimento identitário, devido ao mecanismo da indústria cultural que afeta a festa do bumba-meu-boi, tornando-a instrumento profícuo de base econômica, ou seja, do capitalismo. A fim de atrair turistas, o bumba-meu-boi, conforme Azevedo Neto (1983, p. 68) “lentamente reforça a ideia de conjunto e a ideia de espetáculo”, vertente reforçada por Brito (2016, p. 102, local. 103) ao considerar: “A cultura popular na festa do boi é encenada para o turista, para o mesmo sentir-se bem recebido e ao mesmo tempo vivendo uma experiência única ou “autêntica”. Para

Azevedo Neto (Ibid) essa modificação fere a finalidade da festa do bumba-meu-boi, a qual o autor evoca: “E a dança – fortalecida em função de um santo, feita em pagamento de uma promessa e resultado, direto ou indireto, de uma crença religiosa – acaba por tornar-se, apesar de bela e luxuosa, em apenas um fútil e inconsequente número de show”.

O caráter de espetacularização que reveste o bumba, acaba desembocando no âmbito do espaço em que ele se apresenta, portanto, o lugar nos aponta para divisão social que o então espetáculo, demarca, como assevera Azevedo Neto (1983, p. 69) ao frisar o processual desaparecimento do aspecto crítico do bumba-meu-boi, que além de divertir apresentava a referida conotação, isso porque o envolvimento com determinadas esferas, retirava a possibilidade de tal feito, pois, ia assumindo “a forma de um conjunto organizado por determinada pessoa para apresentar-se em determinados lugares, onde a crítica, devido a uma série de injunções existentes no local em que se apresenta, não é prudente fazer” (Ibid). A perspectiva econômica, apresentada por Rousseau (2015, p. 92-93)²¹ em relação ao teatro de comédia parisiense ecoa aqui, devido a comercialização da festa do bumba-meu-boi. Enquanto investimento, necessita de retorno, sendo assim as apresentações precisam acontecer em locais que fomentem resultado financeiro, para os donos dos bois arcarem com as dívidas. (Azevedo Neto, 1983, p. 69). O autor faz notar os efeitos em decorrência desse cenário:

[...] existem duas tendências:

1ª.) – O boi desaparecerá no que diz respeito ao seu luxo, ao seu fausto, à sua riqueza para tornar-se, apenas, uma pálida, pobre e descorada lembrança do que é.

2ª.) – O boi manter-se-á assumindo as características do consumo: oferecendo-se como produto, obediente aos gostos do mercado para que assim assegure o retorno do investimento feito.

A verdade é esta: premido por questões financeiras, um boi – um desses maiores, mais famosos, mais ostensivos – não pode se dar o luxo de usar uma noite inteira para fazer, apenas, uma ou duas visitas. Nos seus conhecimentos de “dever e haver” o dono de boi percebe que fazendo menos de cinco apresentações por noite, terá indiscutivelmente, prejuízos. E retorna, enfim, à mesma conclusão: sacrifique-se o auto (Ibid). (Azevedo Neto, 1983, p. 70-71).

Brito (2016, p. 111) levanta a discussão no que concerne ao lugar de exposição do bumba, primeiro quando se remonta ao início do vínculo da brincadeira com o es-

²¹ Sobre os malefícios do aspecto econômico, o filósofo genebrino aponta ao tratar da hipótese de instalação do teatro em Genebra, e retoma o tema em outros momentos da *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*. Ver Rousseau (2015, p. 123-125) e ainda quando o filósofo trata a respeito dos Comediantes. Ver (Rousseau (2015, p. 144 e seg.).

paço dos shoppings, como aponta:

Uma novidade que vem acontecendo em São Luís, desde o ano de 2013, é a propagação de shoppings realizarem uma festa junina, com contratação de grupos, tendo um palco, som, iluminação, cordão de isolamento e seguranças. As brincadeiras ficam sem espaço para evoluir as coreografias, mas ganharam mais um espaço de divulgação e apresentação.

No segundo momento a autora traz à tona, outro lugar que foi alvo do espetáculo do bumba, contudo, a forte repercussão negativa impossibilitou a continuidade do engenho. O intuito era levar a festa do bumba-meu-boi para orla de São Luís, especificamente na Litorânea, e em cima de um trio elétrico, com o público acompanhando embaixo, caminhando. O evento foi nomeado de “Bumba Ilha”, do qual Brito (2016, p. 113-114, local. 114-115), fornece mais detalhes:

O bumba Ilha foi um evento inédito que promoveria o bumba-meu-boi e o turismo em São Luís. Desde já, é importante registrar que tal experiência não foi adiante. O Bumba Ilha encerraria o I Salão de Turismo. Aconteceu em 2009, em São Luís, no dia 28 e 29 de novembro na Avenida Litorânea. [.] Para diversos segmentos da população, a valorização de sua cultura e a não mudança drástica que a descaracterize deve ser o parâmetro para a introdução, ajustes na forma do “fazer cultural”.

Em observação ao pensamento de Silva (2007), Brito (2016) acrescenta:

Para a grande maioria, o importante é que a festa aconteça e acabam selecionando espaços a partir da identificação com as alternativas que estão sendo apresentadas. Nesse contexto, as manifestações rítmicas ofertadas massivamente pela mídia não são consideradas ameaçadoras para a identidade local, ao contrário, são assimiladas também especialmente pelos grupos mais jovens que se inspiram nas imagens televisivas para criar suas coreografias (Silva, 2007, p. 188 *apud* Brito, 2016, p. 114, local. 115).

Percebemos, portanto, a crise de identidade instalada, em consequência da lógica mercadológica, a festa do bumba-meu-boi vista como produto, dificilmente suscitará a análise quanto ao engodo no qual estamos acometidos. A referida perspectiva pode ser entendida como resultante do afastamento da ideia de festa cívica em Rousseau, já que, de acordo com Alves (2018, p. 229, local. 233) na festa “o que importa é a reunião, construir uma atmosfera na qual se desenvolve a sociabilidade, empregar a arte para estreitar os laços, não para isolar as pessoas”. A reticência do filósofo genebrino no século das luzes, dessa maneira, não foi por acaso, o medo de corrupção do seu povo, sobretudo a juventude, devido à disposição para as “novidades”, e para degeneração, já era um prenúncio do uso da cultura na sociedade de massa. Rousseau (2015, p. 46) considerou ser o agrado ao público, por meio do divertimento, a finalidade do espetáculo, é exatamente por meio da diversão que a indústria cultural age, segundo afirma Adorno e Horkheimer (1947, p. 64):

[.] a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. Como a absorção 'todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo actua favoravelmente sobre essas tendências.

A ausência de percepção desse processo pelos sujeitos sociais, ocorre pelo viés da máscara da aparência que a reveste, dessa forma, ao trazer a noção de melhoramento, civilidade e desenvolvimento, o agravo oculto tem a tendência de ser devastador, conforme assevera Debord (1997, p. 14):

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar *separado*, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada.

No tocante a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, essa separação se faz notar na relação entre os brincantes e o público, aquela prevista por Jean-Jacques (2015, p. 54) relativo ao teatro de comédia francês, e a separação do ator e o espectador. Brito (2016, p. 110) problematiza a questão, quando realiza um paralelo entre o passado e o presente, dessa relação, manifestada na maneira de brincar do bumba, que passa de um caráter de proximidade, para o completo distanciamento. A referida perspectiva, de acordo com a autora, pode ser observada principalmente no bumba-meu-boi de orquestra, como ela evidencia, quando aborda a respeito das mudanças no bumba, trata-se de uma citação longa, contudo, consideramos bastante pertinente em função da temática que estamos abordando:

Outra mudança verificada ao longo do tempo na apresentação e performance dos bois é o distanciamento do brincante para com o público. Na origem, os bois apresentavam-se na porta da casa de quem convidava. A interação era direta: brincante e comunidade comungavam por horas a festividade desse momento, que tinha como pagamento bebida e/ou comida. Entretanto, com a implementação e o desenvolvimento do turismo, de políticas públicas culturais e da institucionalização das manifestações culturais, a forma de apresentação ao público ficou mais distanciada ou performática. O palco montado nos arraiais é o limite para apreciação da brincadeira popular, deixando certo distanciamento entre a comunidade e os brincantes.

Com o distanciamento dos brincantes em relação aos espectadores, o apelo visual e performático dos grupos de bois de orquestra com a criação de um cenário – o palco, sonorização, locutor e mídia televisiva, sobressaem certa passividade do público. O espetáculo é foco de apreciação e variavelmente, os bois de orquestra possibilitam pela estrutura montada, a participação direta na dança. Ressalto que existem arraiais fora deste circuito, em bairros, que mantem apresentação da forma de outrora, comunidade e boi próximos.

Assim, os grupos de Bumba-meu-boi, que se apresentavam em terreiros ou arraiais, acompanhados do público, com o passar dos anos e as novas estruturas de palco instaladas nos locais de apresentação, passaram a conviver

com um público que fica distante do grupo, observa, dança, tira fotos à distância. Proíbe-se do público adentrar o palco, por questões de segurança e falta de espaço. Muitos reclamam desta estrutura, afirmando que só assistir ao espetáculo é muito bom e bonito, mas que Bumba-meu-boi é para todos brincarem e não só para turista ver e tirar foto (Ibid).

O impacto vivenciado por Rousseau no século XVIII, ao se deparar com a proposta de D'Alembert em implantar o teatro de comédia em Genebra, ecoa na festa do bumba-meu-boi, também pela perspectiva da inação do espectador envolvido pelo luxo, que o torna passivo frente ao espetáculo, portanto, apresentava significativo indícios da ideia de festa cívica proposta por Rousseau, nas suas origens, pelo caráter de proximidade envolvido na brincadeira, a dinâmica de participação dos brincantes que agregava a ideia de um coletivo. Na contemporaneidade esse viés vem perdendo força, refletindo muito do teatro de comédia parisiense, principalmente porque está inserida no bojo de uma sociedade mercadológica, então, mesmo sua manifestação acontecendo a céu aberto, ao virar espetáculo em tantos aspectos, a festa do bumba ganha caráter de produto, e o espectador a retém de forma privada, sem muitas vezes ter consciência dessa relação, conforme afirma Debord (1997, p. 30):

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de que seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte.

Uma vez degenerados, festa, espectadores e brincantes, pois fazem parte da sociedade civilizada, como sobreviver a esse ataque direto na cultura? O filósofo genebrino no *Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo*, afirma que após a corrupção, o que nos resta é evitar outra maior, para que não se torne crime. (Rousseau, 1978, p. 426). Então, quanto a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, o mito de Glauco faz-se “ouvir”: qual perspectiva adotaremos? Visão pessimista ou otimista? A indicação do filósofo Jean-Jacques Rousseau, a juventude de Genebra, deve ressoar em nossos corações:

Não pretendo instruir homens mais sábios do que eu. Basta-me ter dito o suficiente para consolar a juventude do meu país de ser privada de uma diversão que custaria tão caro à pátria. Exorto essa feliz juventude a aproveitar o conselho com que termina o artigo de V. Sa. Possa ela conhecer e merecer a sua sorte! Possa ela sentir sempre o quanto a sólida felicidade é preferível aos vãos prazeres que a destroem! Possa ela transmitir a seus descendentes as virtudes, a liberdade e a paz que receberam dos pais! Este é meu último voto, pelo qual encerro meus escritos e pelo qual minha vida encerrará.

Caso contrário, a previsão de Azevedo Neto (1983, p. 71) para o povo maranhense, ao perceber as tendências adotadas pelo bumba, poderá repercutir mais forte, afetando diretamente nosso modo de festejar:

Num futuro, talvez próximo, o auto estará inteiramente relegado e todos os conjuntos (a exemplo do que já acontece nos dias atuais com a maioria deles) se apresentarão apenas para dançar e cantar, perdendo assim o boi, suas características de dança dramática.

E quando a fogueira que esquentar os pandeiros do boi que fizer a última matança se apagar, se apagará, também, uma etapa de um dos mais importantes fenômenos culturais de um povo: o Bumba-meu-boi.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XVIII movimentou muitas questões, ao poderio da razão, das luzes do progresso, e renascença das ciências e das artes, dentre elas, buscamos nos concentrar no debate promovido pelos filósofos, no tocante ao quesito do luxo, exatamente na sua introdução nos espetáculos. O levante foi feito por Jean-Jacques Rousseau, em contrapartida a ideia dos filósofos contemporâneos a ele, ao cogitarem a possibilidade de inserção do teatro de comédia parisiense, na República de Genebra, a proposta estava prevista no verbete Genebra, saído da pena de d'Alembert, contudo, provavelmente incitado por Voltaire. A intenção girava em torno da mudança das leis genebrinas quanto ao luxo, e o preconceito contra o teatro de comédia, objetivando segundo o filósofo francês, o melhoramento dos cidadãos genebrinos, por meio dos espetáculos, visando torná-los civilizados, o que envolveria “bons costumes, bom gosto, finura de tato e delicadeza de sentimentos”, trecho do verbete de d'Alembert, destacado por Rousseau (2015, p. 30).

Como no *Discurso sobre as ciências e as artes*, Jean-Jacques opta pela negativa, e enquanto cidadão de Genebra, título que ele faz questão de destacar, trata de responder o verbete, com a *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*. Para o filósofo a gravidade das questões colocadas por d'Alembert, toma proporções outras, porque, segundo ele, não se trata mais de filosofia, e sim dos costumes de um povo. A divisão prevista por Rousseau na estrada de Vincennes, ameaçava instalar-se em sua cidade, a amplitude da questão ultrapassaria os “muros” de Genebra, sob o viés da aparência, o universalismo pretendido pelos filósofos do século XVIII, se ocultava. Ao recorrer ao teatro grego, nos seus dois maiores gêneros: tragédia e comédia, o filósofo genebrino refuta a possibilidade deles fomentarem alguma virtude no ser humano, além de fomentarem os vícios, resultante do fato de desconsiderar a diversidade dos povos. Ora, o objetivo geral desta pesquisa se concentrou exatamente em analisar a introdução do luxo nos espetáculos, por meio do pensamento de Jean-Jacques Rousseau, e o luxo, refere-se justamente ao artifício utilizado pelos filósofos das luzes, para implantar a ideia de homem, visto por um viés universal.

Nesse sentido, buscamos ampliar o horizonte, em vista de analisar como tal projeto, movimentado no século XVIII, poderia apresentar configurações para festa do bumba-meu-boi do Maranhão, uma vez que, na relação entre passado e presente, percebemos indícios da crítica e recusa de Rousseau quanto os espetáculos parisiens-

ses, ao passo que, no formato mais tradicional, identificamos o modelo de festa defendido pelo filósofo genebrino, a festa cívica. Para o alcance do objetivo proposto, e dos objetivos específicos que se gestaram em função do intento geral, bem como, em vista de elucidar as questões problematizadoras, no tocante a introdução do luxo revestir de aparência a maneira de festejar do povo, sobre a evaporação de transparência nos corações, caso os papéis nos espetáculos fossem definidos, e a segregação social do povo na participação da festa de um determinado local, iniciamos a abordagem com a categoria máscara. Notamos que o sentido da categoria máscara no mundo grego antigo, possui profunda relação com os mitos, também com rituais no mundo arcaico, e quando ocorre o advento da pólis, refere-se a um elemento importante para entendimento da perspectiva do público, visando a coletividade.

Dessa forma, o uso da máscara na Grécia antiga, tem elo com certa anulação do que seja privado, em favor do público. Já na modernidade, a concepção acerca da máscara, destoa do sentido grego antigo, pois, encontra maior ressonância com a ideia de civilização, portanto, concentra-se nos aspectos que faz o indivíduo civilizado, para esta pesquisa interessou, sobretudo, o luxo, oriundo do sentido da máscara na modernidade. Outra categoria desenvolvida, referiu-se na diferença entre o teatro grego antigo, e o teatro francês, de como eles eram refletidos socialmente, na figura do ator, e também do espectador, ou da relação entre eles. A evidência dessa distinção, se faz notar no papel que ambos desempenham no corpo social, após o contato com o teatro, portanto, o social poderia ser impregnado pela ação teatral, ou refletir a realidade, possibilitando o ator e o espectador pensarem sobre a conjuntura em que estavam inseridos, caso os espetáculos teatrais favorecessem tal possibilidade.

Trata-se de uma questão discutida por Jean-Jacques Rousseau no século XVIII, pois, para o filósofo, o teatro a moda parisiense não possuía função social e pedagógica, como defendiam os homens de letras, ao sugerirem o melhoramento dos cidadãos genebrinos, a partir dos espetáculos do teatro de comédia. Segundo o genebrino, ao contrário, poderia resultar em vícios, dado que, excitaria as paixões já presentes no seu povo. Mesmo a degeneração não estando tão evidente, poderia ser fomentada, e as virtudes esquecidas. Sendo assim, o teatro de comédia francês – diferente, do teatro grego, assentado no sentido de coletividade e espetáculo público – devido se tratar de uma cena privada, afastaria ator e público, impossibilitando a extensão do espetáculo para vida social. Divisão total, entre o que se representa e o representado. Mais à frente verificaremos as nuances, dessa separação.

A recusa de Rousseau quanto os espetáculos parisienses, possuía ligação com um problema levantado pelo filósofo, desde o *Discurso sobre as ciências e as artes*, referente ao *ser e parecer*. Sobre essa dualidade, consideramos que o genebrino encontra fundamento na filosofia de Platão, quando ser e parecer são abordados pelo viés da justiça e injustiça, dando margem a construção histórico-hipotética de Rousseau, ao tentar desvendar a origem da dissociação presente entre as duas vertentes, observadas por ele, no século das luzes. Para tanto, analisamos a ideia de homem no *estado natural*, e no *estado civilizado* baseada na perspectiva rousseauísta, encontrando nessa passagem para o estado civilizado – quando o mal se instaura por meio da sociedade civil – o fundamento da dissonância entre o ser e o aparente.

Para entendermos o motivo da recusa de Rousseau quanto a implantação dos espetáculos franceses na República de Genebra, tornou-se necessário apresentar a visão que o filósofo tinha de sua cidade, pois, na Carta a d’Alembert sobre os espetáculos, ele deixa evidente que Genebra não estava marcada pelo véu pérfido da aparência, do qual tratamos na seção sobre a máscara da aparência. Portanto, realizamos um recorte histórico da República Genebrina no século XVIII, e verificamos a existência de uma divisão social entre classes, que reverbera na questão do espaço, e possivelmente, na postura contrária de Rousseau em desfavor dos espetáculos parisienses. Posteriormente, refletimos a respeito da festa cívica no pensamento do genebrino, a qual o filósofo considera como sendo a ideal, quando o espetáculo é público, e apresenta todas as características de liberdade, igualdade, sem necessitar de artifícios que façam a mediação entre o povo e a festa, uma vez que, para Jean-Jacques, o espetáculo deve estar em função do público e não o inverso, como podemos observar na seguinte afirmação: “Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades” (Rousseau, 2015, p. 45).

Ainda referente a mediação, compreendemos também, ser dispensável, algum intermédio de algo externo a relação de espectador e ator, porque para o genebrino, o sentimento é inato ao ser humano, então, não precisaria de nenhum expediente, eles mesmos poderiam ser o espetáculo, desse modo, os divertimentos só reforçariam, o que já estava previsto nos corações. No seio dessa querela do teatro, encontramos margem para refletirmos a respeito da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, e constatamos que no paralelo entre passado e presente, o bumba sofreu inúmeras

mudanças, de folguedo de escravo, brincadeira de negro, passou a ser símbolo da identidade cultural maranhense. Após o período de rechaçamento, e os acordos que foram sendo feitos em vista de “civilizar” o boi, a festa passou a ter aceitação junto a elite de São Luís, além de ser cooptada pelos políticos, em uma perspectiva mais ampla: o capitalismo. A serviço da indústria cultural, a festa do bumba-meu-boi, apresenta as resultantes das hipóteses levantadas por Rousseau, caso o teatro fosse inserido em Genebra. A introdução do luxo, vinculado a questão econômica era uma das alternativas.

O presságio da divisão vislumbrada por Rousseau, na estrada de Vincennes, a qual prometemos evidenciar, reverbera na festa do bumba-meu-boi, e a possibilidade do reconhecimento identitário fica solapado, pois, está inserida em uma realidade que os sujeitos estão descentralizados, dessa forma, não conseguem perceber o processo ao qual os envolve. Como afirma Debord (1997), por toda parte a vida é espetáculo, massa de manobra da globalização e seus efeitos. Frente a esse dilema, origina-se um grande desafio: como manteremos os aspectos da tradição de nossa festa, sem furtar dos mais jovens o conhecimento da sua própria história, posto que, dos seus antepassados? Tornar obrigatória o ensino da cultura maranhense, nas escolas, pode ser uma alternativa em contribuir para que o título de símbolo cultural, não esteja ao dispor da indústria, turismo, e outros setores, sendo assim, como pensou Rousseau (1733, p. 426): a degeneração não se tornaria crime.

REFERÊNCIAS

ADORNO. Theodor W. Horkheimer, Max. **Dialética do esclarecimento**. Fragmentos Filosóficos, 1947. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialectica_esclarec.pdf. Acesso em: 19/07/2022.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “urrou” do boi em Atenas**: Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo. 2004. Disponível em: <https://www.ufpe.br/documents/1016303/1021684/o+urrou+do+boi+em+atenas+institutoes+experiencias+culturais+e+identidade+no+maranhao.pdf/cec94054-5aa3-4267-9a57-8e5fa6bce783>. Acesso em: 06 nov. 2022.

AZEVEDO NETO. Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Editora Alcântara, 1983.

BASTIDE-ARBOUSSE, Paul.; MACHADO, L. G. **Introduções e Notas**. In: Ensaio sobre a origem das línguas no qual se fala da Melodia e da Imitação Teatral. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BASTIDE-ARBOUSSE, Paul. **Rousseau Vida e obra**. In: Do contrato social, Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BASTIDE-ARBOUSSE, Paul. **Introdução**. In: Discurso sobre as ciências e as artes. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BASTIDE-ARBOUSSE, Paul.. **Introdução**. In: Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego Tragédia e Comédia**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRASIL. Secretaria -Geral. Subchefia para Assuntos jurídicos. **Lei nº 14.402, de 08 de julho de 2022**. Institui o Dia dos povos indígenas e Revoga o Decreto-Lei n º5.540 de 2 de junho de 1943. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/L14402.htm. Acesso em: 19 nov. 2023.

BRITO, Fábila Holanda de. **“Do Maranhão para o mundo”** – O bumba-meu-boi de orquestra: tradição, cultura, popular e turismo no brincar do Brilho da Ilha. 2016. Dissertação. (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2016.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BERTRAM, Christopher. Rousseau e Genebra. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 38, p.

93-110, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732015000400009>. Acesso em: 19 mai. 2023.

CAVALCANTI, V. de S. M. Da máscara à pessoa: a concepção trágica de homem. **Rev. de C. Sociais**, Fortaleza, v. XXV, n. 1/2, p. 21-31, 1994. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/6668>. Acesso em: 28 jan. 2023.

CODEÇO, V. F. de S. Teatro grego antigo: um território instrutivo. **Hélade**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 93-99, jul. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/helade/article/view/10534/7337>. Acesso em: 07 mai. 2023.

D'ALEMBERT, Jean de Rond. Genebra. In: **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 2015.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco; Revisão técnica: César Mortari. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FAÇANHA, Luciano da Silva. A autobiografia filosófica de Rousseau: uma linguagem do sentimento. **Cambiassu**, São Luís, v. XII, n. 3, p. 123-136, jan./dez. 2007. Disponível em: www.cambiassu.ufma.br/cambi_2007/luciano.pdf. Acesso em: 18 jan. 2020.

FERRETTI, Sérgio F. Dimensões da cultura: popular, erudita. **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, v. 5, n. 2, p. 39-54, 2007. Disponível em: <https://www.gpmina.ufma.br/arquivos/Dimensoes%20da%20Cultura.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2022.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Autor**. Organização: Franca Rame. Tradução: Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 1999.

FREITAS, Jacira. **Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação**. São Paulo: Fapesp, 2003.

FORTES, Luiz R. Salinas. Dos jogos de teatro no pensamento pedagógico de Rousseau. **Discurso**, [S.], n. 10, p. 79-86, 1979. DOI:10.11606/issn.2318-8863.discurso.1979.37860. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37860>. Acesso em: 20 ago. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê do registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. São Luís: Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, 2011. 210 p.

LEITE, Rafael de Araújo Viana e. **Entre o universal e o particular**: a crítica de Rousseau ao teatro francês. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/61902>. Acesso em: 11 mai. 2023.

LEITE, Rafael de Araújo Viana e. Uma última visita, um novo verbete: apontamentos sobre a gênese da Carta a d’Alembert. **Kínesis**, Marília, v. IX, n. 20, p. 208-222, jul. 2017. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/7734>. Acesso em: 26 mai. 2019.

LIMA, Joselle Maria Couto e. **Do mal-estar moderno ao pós-moderno**: o declínio da função paterna e a formação de novos sintomas. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/2316>. Acesso em: 23/11/2023.

MARANHÃO. **Lei Complementar nº 038 de 12 de janeiro de 1998**. Dispõe sobre a Região Metropolitana da Grande São Luís. Maranhão: Assembleia Legislativa, [1998]. Disponível em: arquivos.al.ma.leg.br:8080/ged/legislacao/LC_038. Acesso em: 15 out. 2023.

MARANHÃO. **São Luís. História & Fotos**. [São Luís], 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/sao-luis/historico>. Acesso em: 11 out. 2023.

MARTINS, Carolina Christiane de S. **Política e Cultura nas histórias do bumba-meu-boi** São Luís do Maranhão – Século XX. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/15299/1880.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17out. 2022.

MARTINS, Carolina Christiane de S. **Bumba-meu-boi e festas populares na Ilha do Maranhão**: entre negociação e conflito (1885-1920). 2020. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/79379549/TESE_Bumba_meu_boi_e_festas_populares_na_ilha_do_Maranhao_entre_negociacao_e_conflito. Acesso em: 25 jul. 2023.

MATOS, Franklin de. **Introdução**: Teatro e Amor próprio. In: Carta a d’Alembert sobre os espetáculos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unicamp, 1993.

MATOS, Franklin de. **O filósofo e O comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATOS, Franklin de. **Introdução**: Teatro e Amor próprio. In: Carta a d’Alembert sobre os espetáculos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 2015.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MONTELLO. Josué. **Os tambores de São Luís**. 1. ed. especial. São Luís: SECMA/CCJM, 2019.

NASCIMENTO, Luís F. dos S. Espetáculo desprovido de arte – O tema do luxo em Rousseau. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, [S. l.], v. 2, n. 31, p. 6-13, 2017. DOI: 10.11606/issn.1517-0128.v2i31p6-13. Disponível em: <https://www.revista.usp.br/cefp/article/view/140421>. Acesso em: 23 out. 2023.

NUNES, Carlos Alberto. **Prefácio da 1ª Edição**. In: A República (ou: sobre a Justiça. Gênero político). 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PADILHA, Antônio F. de S. **A construção ilusória da realidade**: resignificação e recontextualização do bumba-meu-boi do Maranhão a partir da música. São Luís: EDUFMA, 2019.

PAVIS, Patrício. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Márcio Rodrigo da Silva. **A organização social do espaço urbano de São Luís – MA**. 2017 Dissertação (Mestrado em Ciências) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16139/tde-26062017-122610/pt-br.php>. Acesso em: 21 nov. 2023.

PETERLEVITZ, Bruna Andrade Pereira. **A metáfora do olhar em Jean-Jacques Rousseau**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/52750>. Acesso em: 12 jul. 2021.

PIRES, Helderson Mariani. **Um ator paradoxal, um ator das luzes**. Um olhar filosófico sobre o ofício do ator, a partir das visões de Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau. 2019. 205 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22689/2/Helderson%20Mariani%20Pires.pdf>. Acesso em: 06 mai. 2023.

PISSARRA, Maria Constança Peres. A República Genebrina. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Cartas escritas da montanha**. Tradução e notas: Maria Constança Peres Pissarra et al. São Paulo: EDUC: UNESP, 2006, p. 11-67.

PISSARRA, Maria Constança Peres. Rousseau, a festa coletiva e o teatro. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 24, p. 216-299, jul. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/896>. Acesso em: 02 dez. 2018.

PLATÃO. **A República (ou Da justiça)**. Tradução: Edson Bini. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2019.

PRADO JÚNIOR, Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos. (Notas sobre a *Lettre à d'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau) **Estudos Cebrap**, São Paulo. n. 14, p. 7-34, out./nov./dez. 1975. Disponível em: https://bibliotecavirtual.cebrap.org.br/index.php?r=acervos/busca&keyword=s&Acervos_page=116. Acesso em: 02 ago. 2022.

REZENDE, Tadeu V. de F. **A conquista e a ocupação da Amazônia brasileira no período colônia**: a definição das fronteiras. 2006. Tese (Doutorado em História) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.tese.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-16072007-123916/publico/TESE_TADEU_VALDIR_FREITAS_REZENDE.pdf. Acesso em: 22 nov. 2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Prefácio de Narciso ou O Amante de si mesmo. In: **Narciso ou O Amante de si mesmo**. Tradução: Lourdes Santos Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide, Lourival Gomes Machado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide, Lourival Gomes Machado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unicamp, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a Nova Heloísa Carta de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes**. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. Campinas: Hucitec, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a Christophe de Beaumont e outros escritos sobre a religião e a moral**. Organização e apresentação: José Oscar de Almeida Marques. Tradução: José Oscar de Almeida Marques et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões**. Tradução: Wilson Lousada. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. O luxo, o comércio e as artes. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**. Tradução e notas: Luís Fernandes dos Santos Nascimento. Apresentação: Thomaz Kawauche. São Paulo, v. 2, n. 31, p. 198-206. 2017. DOI: 10.11606/issn.1517-0128.v2i31p198206. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/142077>. Acesso em: 23 out. 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução: Fúlvia Maria Luiza Moretto. 1. ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2018. SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA FILHO, José Paulo da. **“Tudo será para nós real, para vós teatro”**: Leitura da Carta a d'Alembert de Rousseau a partir do seu Discurso sobre a Desigualdade. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://reposito->

rio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/2220. Acesso em: 23/09/2023.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**. Ensaio. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VALE, Edilene Pereira. CORRÊA, Helidacy Maria Muniz. **Sob leis e regimentos**: Os índios e a prestação de serviços no Maranhão e Grão-Pará (1640-1660). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, Natal, Rio Grande do Norte. **Anais**. Tema: Conhecimento histórico e diálogo social. Disponível em: <https://anpuh.org.br/in-dex.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposio-anpuh/33-snh27?start=220>. Acesso em: 22/08/2023.

VERNANT, Jean-Pierre. NAQUET-VIDAL, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1968.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução: Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WHITE, Leslie A., 1900-1975. **O Conceito de Cultura**. [com] Beth Dillingham; Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

ANEXOS

Figura 1. Personagem do bumba-meu-boi, prevista no Auto do boi: Catirina.



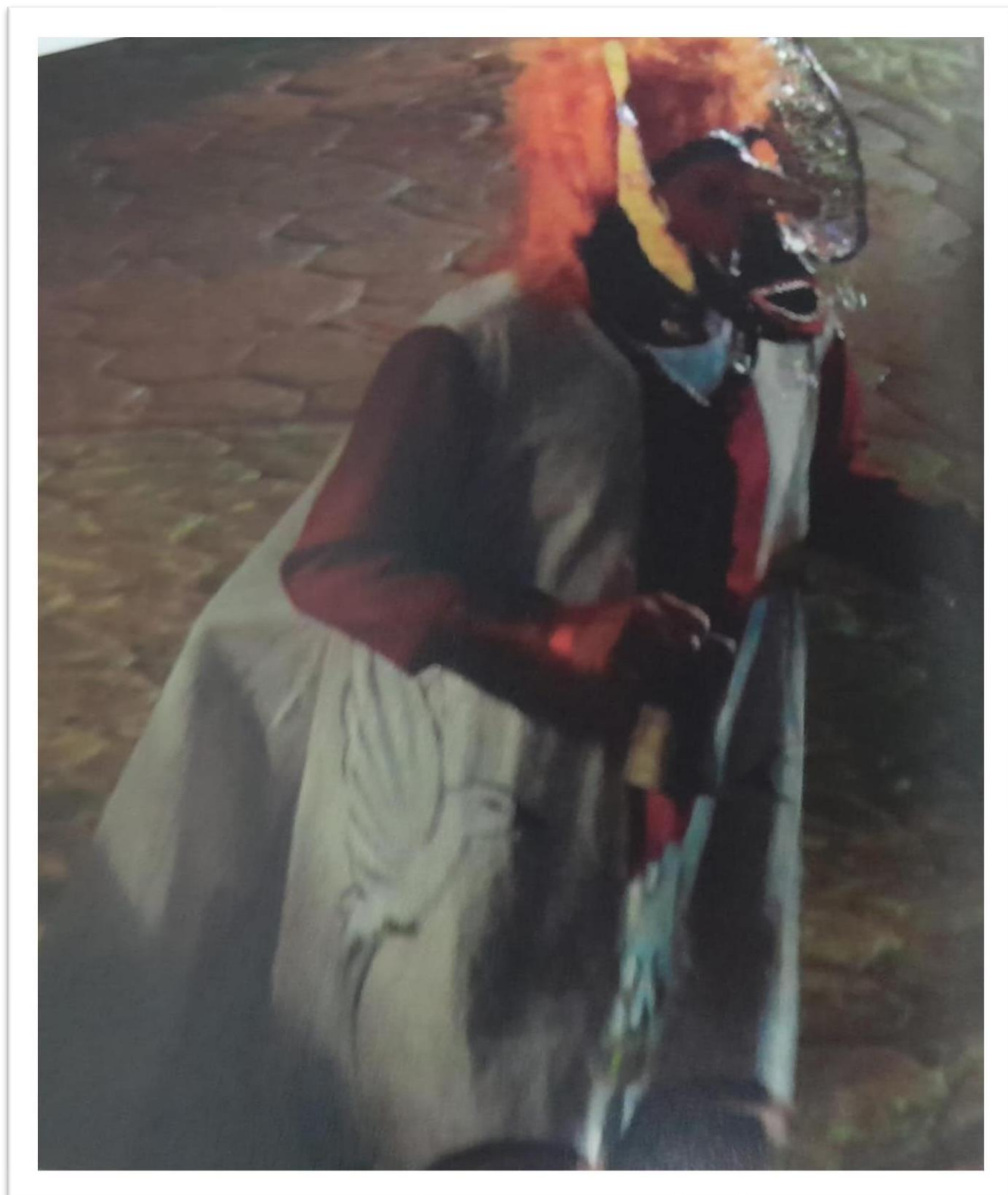
Fonte: Padilha (2019, p. 50).

Figura 2. Outro personagem do Auto do bumba-meu-boi: Pai Francisco.



Fonte: (Ibid).

Figura 3. Os badalos ou chocalhos, presentes no sotaque da Baixada ou Pindaré, estão vinculados a um personagem exclusivo deste sotaque: o cazumbá.



Fonte: Padilha (2019, p. 84).

Figura 4. Antes do guarnicê. Preparando os pandeirões na fogueira.



Fonte: Azevedo Neto (1983, p. 46)

Figura 5. Clóvis Santos, bordando couro do boi. Um dos melhores especialistas no ramo.



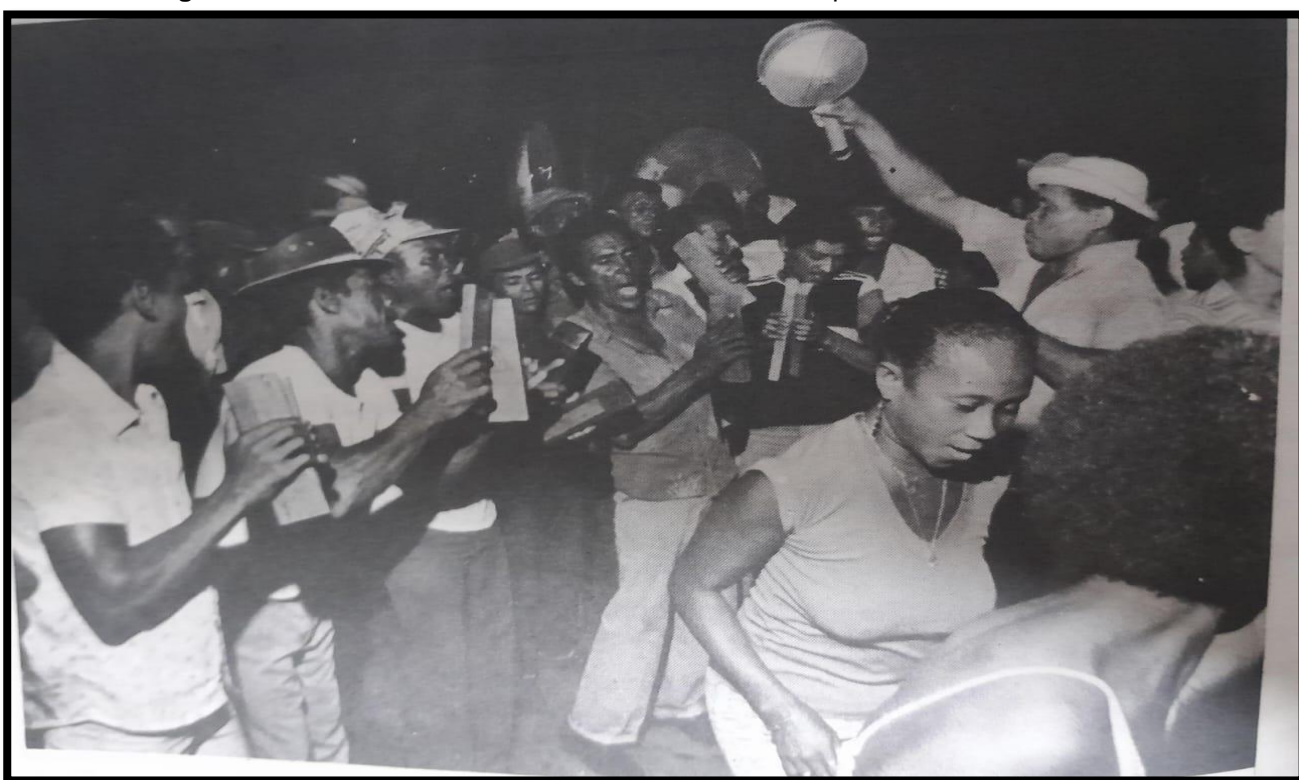
Fonte: Azevedo Neto (1983, p. 62).

Figura 6. Arrematando chapéus. (junho/81).



“Últimos preparativos para o boi, na casa de Tabaco, que é visto em pé. Sentadas, da esquerda para a direita: Maria da Conceição Batista (Cotinha), Maria das Neves (Nevinha) e Ana Maria (Baiaco)”. Fonte: (Azevedo Neto, 1983, p. 63).

Figura 7. Ensaio do boi da Madre Deus. Entre matracas, pandeirões e o maracá.



Fonte: Azevedo Neto, 1983, p. 46.

Figura 8. Última hora, ano VII

FOLCLORE DO NORTE DO BRASIL EMOCIONA PLATÉIA CARIOCA

"ISTO É O "BUMBA-MEU-BOI" DE SÃO LUZ DO MARANHÃO!..."

Última Hora
TABLOÍDE
110 - No. 1-10-57 - N. 2.226

o Folgado de Cosmiro é da Religião de São João Batista

Na noite encantada de sábado, nos jardins de um casarão de botafogo, MONTEIRO DE BARROS fixou os mais belos foliões da "brincadeira" maranhense, e YVONNE BAR, com acuidade e informação folclórica, explica, o folgado, em reportagem, na página 16 do TABLOÍDE



O boi de veludo preto, todo bordado com miçangas, pérolas e pedrinhas multicores, é uma verdadeira obra de arte, que merece ser colocada num lugar de honra no Museu do Folclore... que ainda não possui



Magníficas tocas de cores deslumbrantes e materialíssimo como dois chapéus que não fazem nada, perfecção para "o Maranhão, chapéu bonito fora para fora e fora!"



O "Bumba-Meu-Boi" do Maranhão nasce, mais um pouco, com o "Bumba-Meu-Boi" do Ceará, e assim, depois de muito tempo, chegou a ser o "Bumba-Meu-Boi" do Maranhão, e não o contrário, como se diz.

Com o Atacado Anelar, diretor, "corregedor" e almejo do conjunto que fundou, logo que conseguiu a dinheiro para o "Boi" e as roupas

ÚLTIMA HORA - Não Pode Ser Vendida Separadamente

1957 p. 17.

Fonte: Padilha (2019, p. 179).

Figura 9. Índias do sotaque de costa de mão.



Fonte: Padilha (2019, p. 96).

Figura 10. Índia e vaqueiros. Brincantes do sotaque de orquestra.



Fonte: Brito (2016, p. 153).

Figura 11. Índias do sotaque de orquestra.



Fonte: Brito (2016, p. 147).

Figura 12. Índios do sotaque de orquestra.



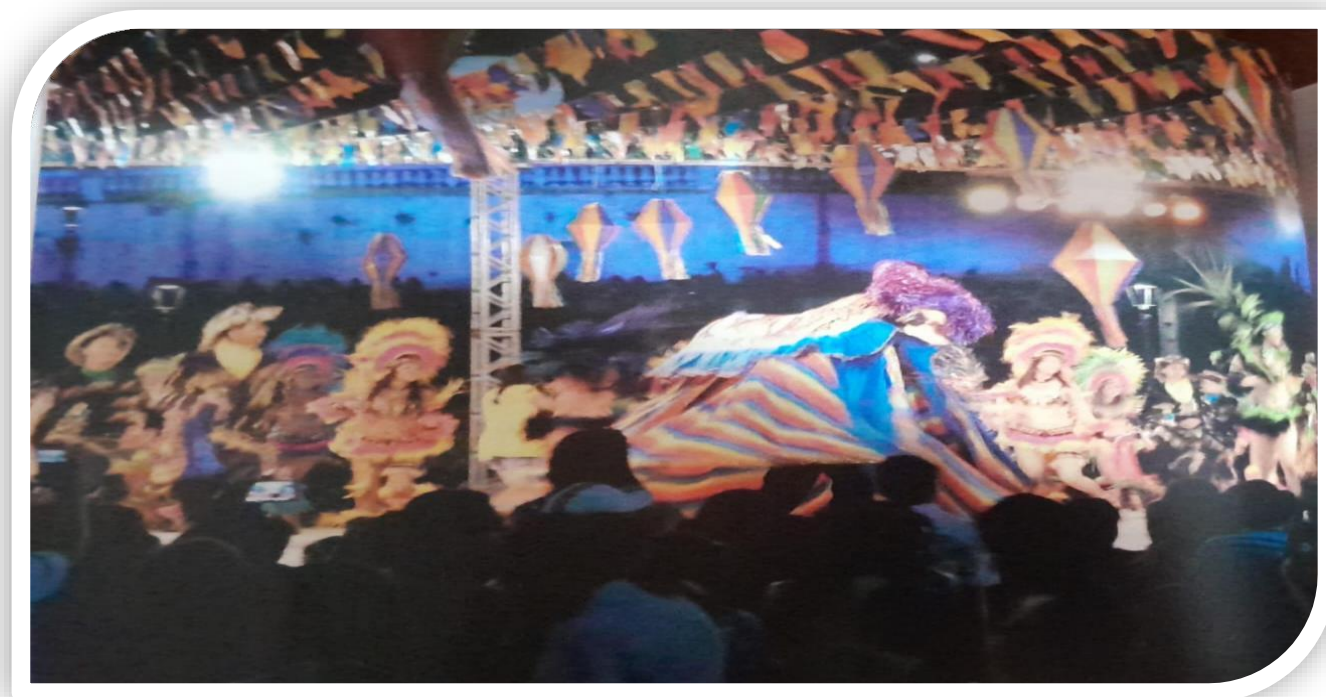
Fonte: Padilha (2019, p. 122).

Figura 13. Tocadores de Pandeirões, do sotaque de matraca.



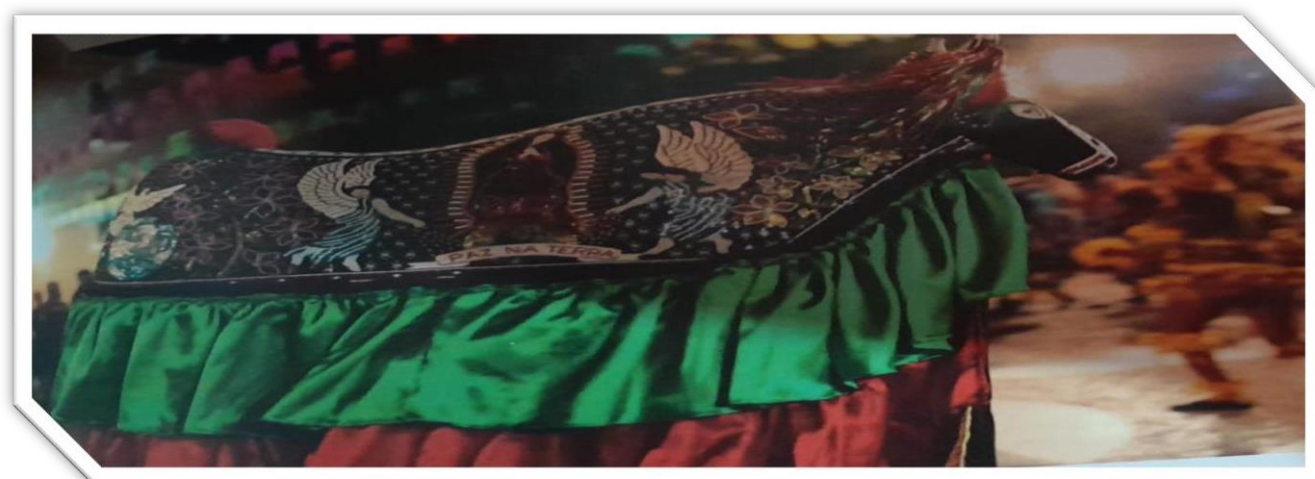
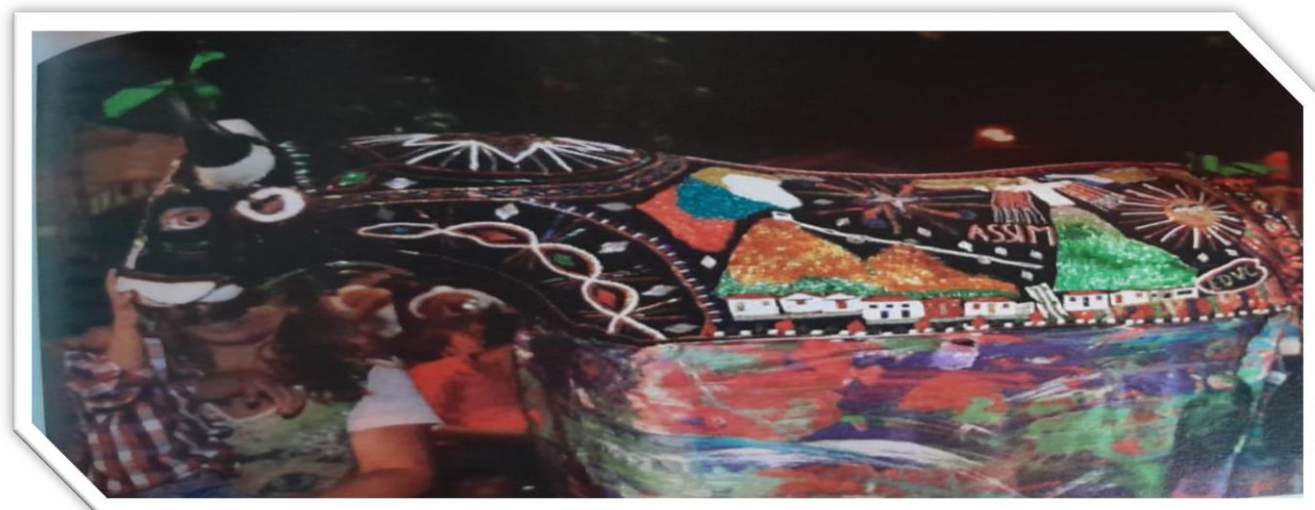
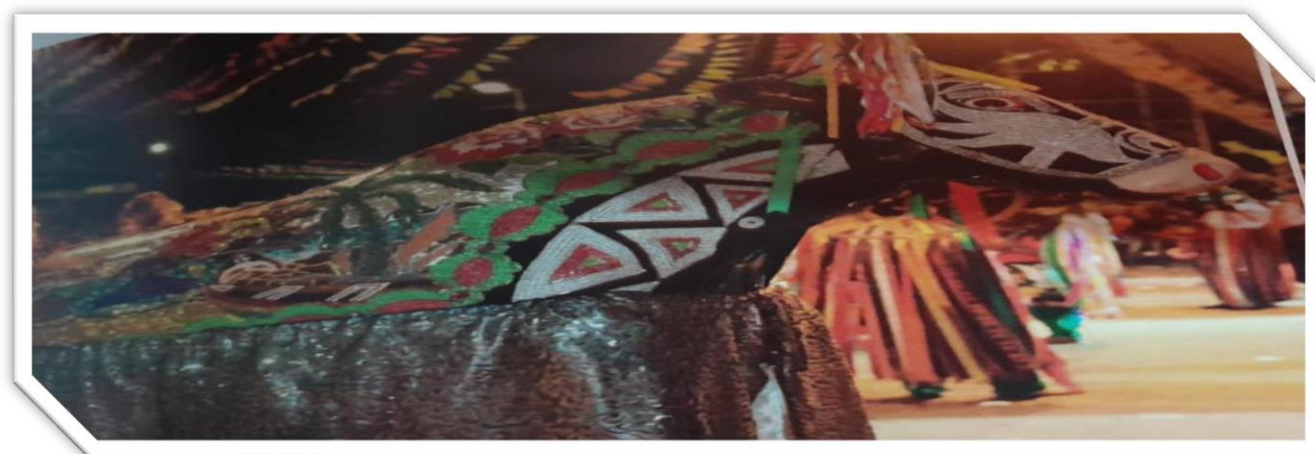
Fonte: Padilha (2019, p. 73).

Figura 14. Apresentação do bumba-meu-boi – sotaque de orquestra, na Praça Maria Aragão. São Luís/MA.



Fonte: Padilha (2019, p. 48).

Figura 15. Brinquedos do bumba-meu-boi nos sotaques da baixada, costa de mão e orquestra, respectivamente.



Padilha (2019, p. 81 e seg.).

ⁱ O tema desta Dissertação, é resultado de uma reflexão gestada no I Congresso Internacional Rousseau x Kant, III Congresso Nacional Jean-Jacques Rousseau, I Congresso Kant, com o tema: Estética e Representação, realizado na Universidade Federal do Maranhão, em 2018. Na ocasião, a prof.^a doutora Maria Constança Peres Pissarra, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, conferencista no evento, pontuou sobre a festa cívica no pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau, e considerou ser a festa do bumba-meu-boi do Maranhão, o tipo de espetáculo aceito pelo genebrino. No momento, e posteriormente, refleti: “Mas de qual festa do bumba-meu-boi a professora está falando? E quanto a reflexão, acrescentei: “A nossa festa está tão cheia de luxo e requinte, que não conseguimos mais nem nos reconhecer enquanto povo, por meio dela”. Da referida reflexão partilhada com o professor Luciano da Silva Façanha, originou-se um Artigo, apresentado no I Colóquio Internacional do Centro de Estudos Jean-Jacques Rousseau na PUC/SP, no ano de 2019. E, em 2021, o professor Luciano me incentivou para que transformasse o texto do Artigo, em um Pré-projeto, para Seleção do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Ufma, após aprovado, a pesquisa resultou neste texto dissertativo.