



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO ACADÊMICO**



WESLEY MADEIRA FERREIRA

O DIONISÍACO E O APOLÍNEO NO BUMBA-MEU-BOI: uma leitura nietzschiana

São Luís - MA

2026

WESLEY MADEIRA FERREIRA

O DIONISÍACO E O APOLÍNEO NO BUMBA-MEU-BOI: uma leitura nietzschiana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção de título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Professor Dr. Wandelson Silva de Miranda

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

Madeira Ferreira, Wesley.

O DIONISIÁCO E O APOLÍNEO NO BUMBA-MEU-BOI: : uma
leitura nietzschiana / Wesley Madeira Ferreira. - 2026.
81 f.

Orientador(a): Wandelson Silva de Miranda.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Filosofia, Universidade Federal do Maranhão, Google Meet,
2026.

1. Tragédia. 2. Estética. 3. Dionisiaco. 4.
Apolíneo. 5. Bumba-meu-boi. I. Silva de Miranda,
Wandelson. II. Título.

WESLEY MADEIRA FERREIRA

O DIONISÍACO E O APOLÍNEO NO BUMBA-MEU-BOI: uma leitura nietzschiana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção de título de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA

Prof. Dr. Wandelson Silva de Miranda (PPGFIL - UFMA)

Orientador

Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle (PPGFIL – UFMA)

Membro interno

Prof. Dr. Ubiratane de Moraes Rodrigues (PPGFIL – UNIOESTE - PR / PPGAFFRO – UFMA)

Membro externo

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço às deusas, deuses e divindades que permeiam nosso imaginário nos fazendo crer numa dimensão sagrada e incompreendida.

Agradeço aos meus pais Vera Lucia e Antonio Benedito pelo dom da vida, sou grato também por todo apoio que me deram e ainda me dão por todos os dias.

Agradeço ao Curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão e ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão em nome de todos que fazem acontecer todos os dias, foi nestes ambientes que pude me desenvolver enquanto um profissional que desejo ser preparado para os desafios da contemporaneidade e consciente dos meus deveres.

Agradeço em especial ao Prof. Wandeilson Silva de Miranda, professor do Programa de Pós-graduação em Filosofia na Universidade Federal do Maranhão, também meu orientador na realização desta dissertação, agradeço a ele como uma grande pessoa, um grande mentor que acreditou em mim o tempo todo, em todo o mestrado eu o via como um amigo sempre a me falar a melhor maneira de proceder a pesquisa. Lhe tenho grande estima e profunda gratidão!

Agradeço também aos professores Plínio Santos Fontenelle – PPGFIL/UFMA e Ubiratane de Moraes Rodrigues – PPGAfro/UFMA, membros da banca examinadora; suas orientações, críticas e sugestões foram de extrema importância para avançarmos com o desenvolvimento deste trabalho até sua conclusão. Lhes sou muito grato por toda a força e atenção.

Agradeço a todos os boieiros, folcloristas, mestres da cultura, associações de grupos de bumba-meu-boi e demais brincantes que fazem a manifestação acontecer com muita dedicação, com muita boa vontade, enfrentando muitas dificuldades mas que não desanimam quando o assunto é colocar o bumba-boi nas ruas, nos arraiais e praças do Maranhão pra dançar e festejar.

E por fim agradeço a CAPES e a todas (os) que diretamente ou indiretamente estiveram ligadas a mim de alguma forma concatenados com a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa de caráter filosófico e interdisciplinar teve por objetivo analisar alguns aspectos da manifestação cultural e estética do bumba-meu-boi no Estado do Maranhão a partir da perspectiva nietzschiana elaborada na obra *O nascimento da tragédia*. O estudo buscou analisar os impulsos dionisíaco e apolíneo relacionados aos deuses gregos Dioniso e Apolo e suas implicações dentro do universo do bumba-meu-boi. Inicialmente, de maneira mais específica, será analisada a obra *O nascimento da tragédia* do filósofo Friedrich Nietzsche buscando-se uma maior compreensão da tragédia e do trágico na cultura grega antiga como manifestação artística e cultural do grego que via em seus personagens uma maneira de expressar o poder dos seus deuses. Em um segundo momento buscou-se fazer uma análise do universo do bumba-meu-boi, mais precisamente sua ocorrência no Estado do Maranhão com todas suas características e peculiaridades, e em um terceiro momento, foi realizada uma análise dos impulsos dionisíacos e apolíneos no bumba-boi.

Palavras-chave: Tragédia; Estética; Dionisíaco; Apolíneo; Bumba-meu-Boi.

ABSTRACT

This philosophical and interdisciplinary research aimed to analyze some aspects of the cultural and aesthetic manifestation of the bumba-meu-boi in the State of Maranhão from a nietzschean perspective, as elaborated in the work *The Birth of Tragedy*. The study sought to analyze the dionysian and apollonian impulses related to the Greek gods Dionysus and Apollo and their implications within the universe of the bumba-meu-boi. Initially, and more specifically, the work *The Birth of Tragedy* by the philosopher Friedrich Nietzsche will be analyzed, seeking a greater understanding of tragedy and the tragic in ancient Greek culture as an artistic and cultural manifestation of the Greeks who saw in their characters a way of expressing the power of their gods. In a second phase, an analysis of the universe of the bumba-meu-boi was undertaken, more precisely its occurrence in the State of Maranhão with all its characteristics and peculiarities, and in a third phase, an analysis of the dionysian and apollonian impulses in the bumba-meu-boi was carried out.

Keywords: tragedy, aesthetics, dionysian, apollonian, bumba-meu-boi.

“Uma época que sofre daquilo a que se chama cultura geral, mas que não tem cultura nenhuma, nem na sua vida tem unidade de estilo, nunca saberá o que fazer com a filosofia, mesmo que ela seja proclamada nas estradas e nos mercados pelo gênio da verdade em pessoa”.

Friedrich Nietzsche – A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 NIETZSCHE E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	16
2.1 O apolíneo e dionisíaco em <i>O nascimento da tragédia</i> e a configuração do dionisíaco em Nietzsche	24
2.2 Algumas considerações gerais sobre as tragédias e Aristóteles.....	33
3 A MANIFESTAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI COMO EXPRESSÃO CULTURAL E SUAS ORIGENS	35
3.1 O bumba-meu-boi no Maranhão	41
3.1.1 O auto do bumba-meu-boi	45
3.1.2 Um conto de São João	47
3.1.3 A Lenda de Dom Sebastião	50
3.1.4 Os grupos de bumba-meu-boi	52
3.2 O ciclo ritual do bumba-meu-boi	55
3.2.1 Ensaios do bumba-meu-boi	56
3.2.2 O batismo do bumba-meu-boi	57
3.2.3 As apresentações do bumba-meu-boi no período junino	59
3.2.4 A morte do bumba-meu-boi	60
4 O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, A ARTE E A CULTURA: UMA INTERPRETAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI	62
4.1 Aspectos da arte, da estética e da cultura sob um olhar nietzschiano	65
4.1.1 Nietzsche e o teatro	68
4.1.2 O bumba-meu-boi como fenômeno estético.....	70
4.2 Uma interpretação do bumba-meu-boi a partir trágico, do dionisíaco e do apolíneo em Nietzsche	72
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

Nosso objetivo com este trabalho é fazer uma análise dos conceitos de trágico, Apolo e Dioniso trabalhados por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) em sua obra *O nascimento da tragédia* (1872) e associá-los a realização do bumba-meu-boi, como manifestação cultural do Maranhão.

E como específicos propõe-se: Investigar a obra *O nascimento da tragédia*; bem como analisar os impulsos apolíneo e dionisíaco na cultura grega e a configuração do dionisíaco em Nietzsche: Identificar os aspectos centrais (místicos e estéticos) do bumba-meu-boi e por fim: interpretar o bumba-meu-boi a partir dos conceitos nietzschianos sobre dionisíaco e o apolíneo.

As questões que envolvem o pensamento de Nietzsche possui muita relevância na filosofia e em outras áreas do conhecimento. Muitas destas questões levantadas por Friedrich Nietzsche nos ajudam a entender melhor a realidade que nos cerca, esclarecendo aspectos fundamentais da existência a partir de suas ideias sobre a arte, o trágico e a estética.

É possível, a partir das hipóteses levantadas pelo filósofo alemão, em sua obra *O nascimento da tragédia*, fazer reflexões sobre a cultura grega clássica e sobre a cultura na modernidade e contemporaneidade. No referido livro, nos é apresentado uma problemática relacionada ao papel da estética e a arte na cultura e na existência de cada um. Onde nos é apresentado os conceitos dos impulsos apolíneo e dionisíaco, significando os estados de perfeição e justa-medida e de imperfeição e desmedida.

A pergunta que se faz é qual seria a importância dos impulsos apolíneo e dionisíaco para a realização da cultura e da arte e de um povo, e até onde se estende essa influência seja na antiguidade ou na modernidade?

Ambos os impulsos podem ser pensados como presentes em nossa cultura assumindo uma nova máscara e que ainda nos tem muito a dizer sobre nossa condição como seres permeados de significados, com anseios e desejos, algo que vai além da nossa simples condição de sermos seres puramente racionais.

O presente estudo pretende demonstrar as implicações do pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche relacionadas a sua obra *O nascimento da tragédia*, sobretudo sobre a duplicidade, Apolo/Dionísio e sua ligação com os cultos de manifestações culturais na Grécia antiga e na atualidade, e especificamente o objeto de estudo a ser analisado será o bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão, principal manifestação do período junino no Estado. O bumba-

meu-boi apresenta variações na musicalidade, indumentárias, nos instrumentos e outras características próprias que configuram os diferentes estilos de grupos existentes no Maranhão.

A motivação para a pesquisa leva em consideração os efeitos dos impulsos apolíneo e dionisíaco na cultura grega clássica como condição para a efetivação de suas tragédias. Nesta pesquisa serão expostos alguns pontos centrais da obra *O nascimento da tragédia*, e partir deles teceremos algumas críticas relacionadas a influência do universo apolíneo e dionisíaco dentro da arte grega da antiguidade e em nossos dias.

Uma discussão dentro desse contexto versa sobre a ideia de que a arte está ligada à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação das espécies depende da dualidade dos sexos havendo, assim, uma luta intensa entre esses dois opostos que vivem periódicas conciliações. Neste sentido existem dois elementos contrários, mas, sendo essencialmente de naturezas idênticas, fazendo com que surja um outro elemento desta síntese, que no caso seria a obra de arte.

Entende-se que há uma preocupação em Nietzsche em defender que a arte, assim como a vida, requer um processo para que possa existir com toda sua expressividade, não carece de um sentido lógico de significados, mas nasce da união de impulsos que configuram estados de espírito antagônicos entre si. De um lado temos a essência, a perfeição do ser, de outro, temos a representação, o estado de arrebatamento que compõe a arte em todo seu esplendor.

O filósofo alemão afirma que no mundo helênico havia uma contraposição em relação às origens e objetivos dos dois deuses da arte, Apolo e Dioniso. Neste sentido a arte do figurador plástico está associada ao lado apolíneo, enquanto a arte do figurador da música é dionisíaca.

Estes dois impulsos ainda que sejam diversos caminham lado a lado, na grande maioria das vezes incitando discórdia aberta, possibilitando assim produções sempre novas. Dessas forças produtivas surge um miraculoso ato metafísico da vontade, de um lado a celebração a vida em todas suas nuances, por outro um olhar comedido sobre o indivíduo, é isso que Nietzsche chama atenção para o fato da tragédia ática ter surgido a partir dessas condições.

O assunto levantado por Nietzsche em seu livro *O nascimento da tragédia* ainda permanece atual em nosso contexto histórico, e uma vez que faremos uma análise da cultura grega da antiguidade buscando relacioná-la com a cultura popular na atualidade a partir do bumba-meu-boi do Maranhão, este fato se revela como relevante por se tratar de questões fundamentais em nossa existência.

Para se ter um maior entendimento dos dois impulsos apolíneo e dionisíaco, precisa-se pensá-los sendo ambos universos artísticos separados entre si, do sonho e da embriaguez, cujas

manifestações fisiológicas apresentam uma contraposição correspondente a que se apresenta entre o Apolo e Dionísio.

Existe uma exigência em se esclarecer que essa alegre necessidade da experiência onírica é expressa no grego antigo personificado em Apolo, já que este possuía a qualidade de deus dos poderes configuradores, deus divinatório. Aquele cujo nome significa o resplendente, a divindade da luz, que também reina sobre a bela aparência do mundo inferior da fantasia.

Por outro lado, existe o imenso terror que se apodera do ser humano quando de repente é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão com suas configurações sofre uma exceção e é relegado ao segundo plano de nossa existência, ainda que seja de forma aparente.

Acrescentando-se a esse terror o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*¹, ascende do fundo mais íntimo do homem, da natureza, seremos lançados a olhar à essência do dionisíaco que é mostrado para nós pela analogia da embriaguez.

E não seria essa configuração de dois estados vividos por todos aqueles que são brincantes do bumba-boi no Maranhão? Em meio ao culto aos santos representativos nos festejos juninos e o contagiante estado de embriaguez que essa festividade proporciona, podemos dizer que o povo que participa dessa manifestação cultural vivencia de um lado um estado de consciência característico do impulso apolíneo, e por outro lado vive ao mesmo tempo o estado de loucura e profanação do sagrado associado ao dionisíaco.

A noção de tragédia pensada por Nietzsche, possui elementos profundamente místicos, sua concepção de Apolo e Dionísio procura representar a tensão fundamental da criação da vida, a partir da oposição, da díade primitiva que determina os pares constitutiva da realidade Apolo e Dionísio no palco tem apenas por função representar o antagonismo entre individuação e não-individuação, a geração nuclear, a tensão essencial a todos os fenômenos da existência entre os seres vivos e não-vivos, a natureza e a cultura.

Para Nietzsche o nascimento do trágico significa o domínio grego sobre a experiência da dissolução, da morte, bem como a perícia artística para apresentar a cosmovisão dessa experiência em imagem e música. Para ele a arte moderna não entende ou simplesmente não alcança a mesma dimensão criativa da arte antiga.

Esta situação se deve exatamente pela incapacidade do artista e da cultura em geral não entenderem o significado da própria origem da arte, o papel ou função da estética que os gregos

¹ “Invocado em muitas passagens da argumentação nietzschiana neste texto e sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso” (J. GUINSBURG. Notas, In. Nietzsche 2007, p. 144).

deram ao expressar e ao controlar as forças da natureza que determinam o início e o fim da existência humana: “ora, enquanto aqui temos que reconhecer um desenvolvimento que alcança naturalmente, continuado através dos milênios, aquela tragédia verdadeira da Antiguidade, a obra de arte de Esquilo e Sófocles, foi incutida arbitrariamente na arte moderna” (Nietzsche, 2005, p. 48).

Ainda, conforme Nietzsche, a destituição estética da arte tornou impossível um retorno à compreensão das forças fundamentais da natureza, e por isso mesmo, há uma impossibilidade de conciliação dos homens dentro da cultura. Toda arte, neste sentido tem a necessidade de construir o plano de signos que permeia o acordo entre as forças originais da vida e conforme determinado aspecto, um rito.

Deve-se considerar que estamos tratando de um assunto relacionado com o mundo mítico, com o culto a determinadas divindades, com rituais com figuras idealizadas como sagradas e com o mundo profano em certa medida. A justificativa que o homem utiliza para confirmar suas ações no mundo real em certas ocasiões o condiciona a fazê-lo crer que está agindo em conformidade com a vontade dos deuses, santos ou entidades superiores que habitam o mundo espiritual.

Por tanto, o mundo mítico é composto por manifestações religiosas e manifestações profanas que configuram o mundo real. Muitos rituais foram e ainda são praticados pelos homens em nome de entidades divinas que em troca de serem cultuadas garantem aos mortais certas benfeitorias de acordo com o entendimento humano. No campo prático as manifestações culturais que também são expressas como manifestações artísticas sempre estiveram ligadas com questões existenciais da humanidade.

Nesta perspectiva, Nietzsche busca demonstrar os aspectos trágicos da existência, experimentamos a alegria e a dor em nosso existir, a arte nesse sentido tem um papel fundamental na humanidade: possibilita contemplar o drama existencial por nós vivido segundo uma percepção estética da realidade. Com isso, percebe-se a importância deste pensamento para a filosofia quando traz à luz questões que são referentes às tragédias gregas, uma vez que podemos a partir destas asserções refletir sobre a realidade.

O mundo politeísta dos gregos na antiguidade, nos possibilita compreender o legado de sua cultura que produziu marcas profundos na sociedade contemporânea. Dito isto, esta pesquisa busca analisar como a partir da cultura grega, pode-se encontrar o rastro que demonstra a visão do mundo ordenado pela razão e a rudeza invencível da potência dionisíaca que se apodera dos sujeitos, para lhes quebrar os grilhões da vida individuada e limitada pelo arbítrio dos códigos e leis e que ultrapassa as gerações.

Desta forma, a cultura trágica dos gregos, que era vivida a partir de um misto de crença, gestos, festas e rituais mundanos, nos faz repensar o quão ainda estamos imersos e o quanto somos constituídos por essas forças fundamentais da vida e como elas podem expressar-se de diversas formas, pode-se perceber o desenrolar dessa trama no tempo circular de morte e renascimento que vive a figura de um boi simbólico que é representado no maior festejo do Maranhão que acontece no período junino e possui a denominação de bumba-meu-boi.

Ao se fazer uma análise sobre muitas culturas podemos constatar que muitas características do povo grego do período clássico nos foi legado. A sua forma de cultuar seus deuses, suas expressões artísticas, a música, a dança, a mistura de elementos sagrados e profanos em torno de suas manifestações culturais ainda pode ser interpretada na contemporaneidade de forma muito peculiar.

Sabe-se que por todo o Brasil existem manifestações populares que tem a figura do boi como um animal mítico e simbólico, carregado de muitos significados, onde em torno de uma lenda muitas localidades prestam homenagens a esse tão importante animal.

De alguma maneira o ser-humano possui a necessidade de estabelecer uma ordenação imagética entre sua vida e as expressões difusas e ambíguas que permeiam a existência. A crença no dionisíaco que nos apresenta a parte trágica de nossa existência, onde os excessos e o desregramentos se fazem presentes, e de forma alguma forma este estado de embriaguez que experimentamos não é menos importante que o estado de consciência. Temos que a experiência vivenciada pelos brincantes do bumba-meu-boi possui uma ligação muito próxima com o dionisíaco e até mesmo com o apolíneo.

O drama apresentado na manifestação popular do bumba-meu-boi no Maranhão pode ser também entendida como um ritual de culto aos santos do catolicismo festejados no período junino (Santo Antonio, São João, São Pedro e São Marçal), mostrando com isso a influência do mundo místico e religioso do bumba-meu-boi, onde é apresentada o lado devocional dos participantes desse folguedo.

As características relacionadas com a musicalidade, a dança, beberagem, a afirmação da vida, nos revela a outra face do bumba-meu-boi. Ao se partir em defesa do pensamento nietzschiano, entende-se que em muito Nietzsche tinha razão, nos encontramos em um complexo dilema que permeia nossa existência; de um lado somos governados por nossa razão e por outro lado por nossa loucura, muitas vezes somos levados a agir conforme nossos desejos em oposição ao que representa a justa medida.

Este tema nos revela que se dependêssemos apenas de nossa razão para existir, nos faltaria algo que nos levasse a viver nossas imperfeições. De uma maneira característica, nos parece que a manifestação cultural do bumba-meu-boi é também uma forma de lidarmos com nossos sofrimentos e dores que enfrentamos no cotidiano, nos fazendo viver variações entre o estado de consciência e o da loucura.

A metodologia desta pesquisa é de caráter teórico, onde foi realizado a leitura e interpretação das obras que nortearam nossos passos, foi feito um estudo da realização da manifestação cultural do Bumba-meu-boi.

Foi feito a leitura dos principais textos relacionados ao nosso tema com o objetivo de elaborar fichamentos sobre as ideias centrais das obras que foram pesquisadas para nortear as etapas de elaboração desta dissertação.

Nietzsche, ao escrever *O nascimento da tragédia*, desenvolve suas ideias sobre a influência dos estados antagônicos: apolíneo e dionisíaco relacionados a origem das tragédias gregas. *O nascimento da tragédia*, e as obras que dizem respeito a sua primeira fase relatam sua visão de mundo sobre a arte e a estética.

Na atualidade este pensamento encontra um campo de análise consideravelmente extenso, levando-se em consideração que trata diretamente de questões ligadas a existência humana, em toda sua significação e anseios, que vão além de um campo puramente acadêmico.

Para realização desta pesquisa, pensou-se em três momentos distintos, que de maneira sintetizada interagem por meio de seus conceitos até a conclusão: num primeiro momento foi feito uma análise da obra *O nascimento da tragédia* onde se tratou de questões sobre a importância de se pensar o acontecimento das tragédias na sociedade grega do período clássico e seus desdobramentos na arte e na civilização ocidental até que pudesse demonstrar seus reflexos em nossa cultura, foram utilizados na análise conceitos como dionisíaco, apolíneo, cultura popular entre outros conforme o pensamento de Nietzsche.

Em um segundo momento foi feito uma análise sobre o bumba-meu-boi como manifestação cultural do Maranhão, onde se procurou apresentar as características da dança dramática, de caráter religioso e mítico que é o bumba-meu-boi e sua importância como manifestação cultural do Maranhão.

E por fim foi feito uma análise sobre a manifestação do bumba-meu-boi a luz da teoria de alguns conceitos como trágico, estética, apolíneo, dionisíaco, sagrado, profano, trabalhados por Nietzsche numa tentativa de se fazer uma demonstração da influência da cultura grega antiga no bumba-meu-boi.

2 NIETZSCHE E O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu em 15 de outubro de 1844 em Röcke, localidade de Leipzig e faleceu em 25 de agosto de 1900 em Weimar. Em 1872 publicou *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra escrita ainda em sua juventude e que despertou polêmica no meio acadêmico do século XIX, nesta obra, Nietzsche fala a partir de figuras schopenhaurianas e wagnerianas para explicar sua teoria do nascimento da tragédia a partir de sua visão estética da arte.

Na ocasião da publicação de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche era um jovem professor de letras clássicas, esta obra despertou polêmica pelo seu caráter pessoal e pela ousadia de sua abordagem que desafiava a concepção tradicional dos gregos como povo sereno e simples e exaltava a ópera de Wagner como renovadora do espírito alemão em uma mistura de reconstrução histórica, intuição psicológica e militância estético-cultural. Aqui está em questão uma interpretação da tragédia de suas origens gregas fundamentando uma análise entre arte e conhecimento da época moderna.

O nascimento da tragédia marca uma etapa do pensamento nietzschiano que configura todo entusiasmo estético de seu autor, que vai lhe acompanhar por toda a primeira fase de sua trajetória intelectual, e esse pensamento será analisado de maneira mais aprofundada em seus primeiros textos. A cultura grega fascinou Nietzsche que inovou em sua proposta em traçar uma teoria sobre o nascimento do trágico com características originais em muitos aspectos.

Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal – testemunho disso é a época em que surgiu e a despeito da qual surgiu, ou seja, a excitante época da Guerra Franco-prussiana, de 1870-1. Enquanto o troar da batalha de Wört se espalhava por sobre a Europa, o cismador de ideias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas e, por consequência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando seus pensamentos sobre os gregos – núcleo deste livro bizarro e mal acessível a que será dedicado este tardio prefácio (ou posfácio). Algumas semanas depois, e ele próprio encontrava-se sob os muros de Metz, ainda não liberto dos pontos de interrogação que havia apostado a pretensa serenojovialidade² dos gregos e da arte grega, até que, por fim, naquele mês de profunda tensão em que se deliberava, enquanto convalescia em casa, de uma enfermidade contraída em campanha, constatou consigo mesmo, de maneira

² “Heiterkeit: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilariedadesão as várias acepções em que a palavra é empregada em alemão. Quando se trata da griechische Heiterkeit, a tradução mais frequente tem sido ‘serenidade grega’. Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir as demais remessas do termo. Por isso optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma ‘serenojovial’, ‘serenojovialidade’”. (J. GUINSBURG. Notas, In. Nietzsche, 2007, p. 143).

definitiva, *O nascimento da tragédia* a partir do espírito da música (Nietzsche, 2007, p.11§ 1).

Nietzsche aponta Sócrates ou o socratismo³ como o principal responsável pela introdução do pensamento racional na cultura grega do período clássico, fato esse que decretou a morte da concepção trágica original no mundo grego antigo. Conforme sua concepção, a tragédia grega depois de ter atingido sua perfeição pela reconciliação da embriaguez e da forma de Dioniso⁴ e Apolo, começou a declinar quando aos poucos foi invadida pelo racionalismo sob a forte influência decadente de Sócrates.

Em sua argumentação, Nietzsche defendia que a tragédia grega apresentava como característica o saber místico da unidade da vida e da morte, e como conhecimento seria aquele saber que abre o caminho essencial do mundo, por isso denuncia Sócrates por ter interrompido o curso natural da arte trágica ao considerar esta como algo irracional, algo que apresentava efeito sem causa e causas sem efeitos, de acordo com o pensamento socrático tudo na tragédia apresentava-se de maneira tão confusa que deveria ser ignorada.

Nietzsche se refere há um período em que a Grécia vivia em uma época antes de separação entre o trabalho manual e o intelectual, entre o cidadão e o político, entre o poeta e a lógica criadora. Uma das questões debatidas por ele era como um povo amante da beleza,⁵ teria se deixado iludir pela dialética socrática e a ideia de uma racionalidade exacerbada. A resposta para isso seria, segundo Nietzsche: porque a existência grega já tinha perdido sua imediatez tornado assim claro que a vida ameaçadora da dissolução havia lançado mão de uma razão tirânica a fim de dominar seus instintos contraditórios.

As tragédias referentes ao pensamento nietzschiano nada teriam de comum acordo com a influência do pensamento socrático na sociedade grega; a distinção existente entre o apolíneo⁶ e o dionisíaco de acordo com esta concepção, diz que, Apolo é o deus da clareza, da harmonia

³ “Socratismo (Sokratismus). O termo socratismo ocorre quase apenas nos textos ligados a *O Nascimento da Tragédia*, embora o seu sentido permaneça, de algum modo, em toda a obra nietzschiana” (Dicionário Nietzsche 2016, p. 382).

⁴ “A religião dionisíaca introduziu-se em um culto da vida sob os signos da “visão de aparições” e do “me”, mas não apenas sob estes signos, nem tampouco exclusivamente sob a regência de um terceiro signo, o “vinho”. Sua presença e sua unidade fazem-se reconhecer pelo concurso de muitos signos. Assim é que a sua atmosfera característica assume de modo efetivo uma forma concreta – mas não em um único festival. Tais signos vêm a ser elementos de um mito bem diferenciado, que pode encarnar-se em festas diversas.” (Kerényi, 2002, p.47).

⁵ “A beleza como o que de si mesmo atrai a contemplação, e assim mostra o seu sentido orientador, como o sentido de toda ilusão.” (Nietzsche, 2019, p. 7, §1)

⁶ “Embora seja um conceito importante na filosofia de Nietzsche, o apolíneo está quase completamente circunscrito aos textos de juventude, aqueles datados até 1873. Em *O nascimento da tragédia*, o impulso apolíneo mantém uma relação indissociável com o dionisíaco” (Dicionário Nietzsche, 2016, p.118).

e da ordem, enquanto Dioniso é o deus da exuberância, da desordem, da desmesura, sendo esses dois deuses complementares entre si, e que foram separados pela civilização.

Assegura-se que o nascimento da tragédia como manifestação artística estaria diretamente ligado ao culto destes dois deuses, que, antagônicos entre si, mas que se completam em uma relação de discórdia e conciliação mútua influenciando assim o grego a manifestação para o impulso artístico.

A teoria nietzschiana para a explicação da origem, finalidade e composição da arte trágica na Grécia antiga possui em sua base a abstração dos conceitos dos impulsos apolíneo e dionisíaco como fundamento para concretização dessa mesma arte.

O apolíneo é para Nietzsche o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele Apolo, deus da beleza, cujos lemas são conhece-te a ti mesmo e nada em demasia, é a expressão, a representação, a imagem divina do princípio de individuação. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. Por um lado, Apolo é brilhante, o resplandecente, o solar. Propriamente geral e até mesmo aos homens, quando se tornam gloriosos por seus feitos heroicos. Por outro lado, intrinsecamente ligada à ideia de brilho está a de aparência. Pois conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência. [...] (Machado, 2005, p.7).

Com isso, temos que a origem ou o nascimento da tragédia está atribuído à realização de um impulso divino que por sua vez se corresponde a uma inspiração apolínea em sua configuração, e se por um lado temos que o deus Apolo está diretamente ligado a produção arte, vemos que tal inspiração não corresponde somente a ele, mas, na mesma medida a Dioniso: ambos em uma relação íntima, onde tal duplicidade explica-se como uma relação mútua entre estes dois deuses sendo que ambos os impulsos apolíneo e dionisíaco vivem em constante discórdia ao mesmo tempo que vivem constantes reconciliações.

Identifica-se dionisíaco a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançavam, cantavam e tocavam tamborins em honra de Dioniso, à noite, nas montanhas, invadiam a Grécia vindas da Ásia cultuar os mistérios de seu deus. Esta experiência, tratava-se da experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e das pessoas com a natureza, traduzia-se por uma harmonia universal e um sentimento misto de unidade.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche exalta o povo grego como um povo sereno e jovem, que soube como nenhum outro povo expressar sua arte e cultura de forma tão

significante, especialmente a arte trágica, fazendo daquela época uma época banhada em grande esplendor.

Neste panorama, a cultura alemã na modernidade estava em decadência e uma nova maneira de reviver o mesmo vigor que a cultura grega em seu esplendor viveu sob forte influência de suas tragédias seria o que deveria se suceder em seu país de origem, onde seria esta, a alternativa para o progresso dos alemães.

A saída para Nietzsche seria transportar o espírito do povo grego para a modernidade e Wagner e sua música seriam o meio pelo qual os alemães teriam sua cultura revigorada, entretanto, sabe-se que esse entusiasmo de Nietzsche em relação a Wagner não iria durar até seus últimos dias de plena consciência mental.

Mas a poesia de Wagner vale pela música e a música pela poesia. Uma não pode existir sem a outra e dessa poderosa fusão nasce uma nova linguagem que todos podem entender, em qualquer parte do mundo, todos! Uma linguagem que pode também divulgar as idéias... sei que o maior presente para um povo é enriquecer o seu espírito (Nietzsche, 2009, p. 20)

Ressalta-se que as tragédias gregas seriam de alguma maneira o motivo do esplendor vivido pelo grego e a ópera de Wagner poderia causar uma renovação no povo e na cultura alemã. Nietzsche prestava reverência a culturas passadas e em *Humano demasiado humano* chega a afirmar que, “a cultura antiga deixou para trás sua grandeza e seus bens, e a educação histórica nos obriga a admitir que ela jamais recuperará o frescor” (Nietzsche, 2005, p. 32, § 34)

Ao se fazer uma análise cuidadosa do período clássico, entende-se que o funcionamento do universo cultural do grego pode ser entendido através de sua prática no mundo humano intercalado com sua maneira de cultuar seus deuses e divindades.

Mesmo havendo uma intriga por parte de alguns estudiosos deste assunto, que contestam a originalidade grega do deus Dioniso, acredita-se que tendo seu nascimento na cultura grega ou não, exercia grande influência na Grécia antiga. De maneira muito positiva, Nietzsche aponta esses dois deuses Dioniso e Apolo como os principais estimulantes dessa cultura e de sua produção artística: fonte de expressão máxima daquela juventude e vigor.

Para fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo. Assim, fundada na música, a tragédia expressão das pulsões artísticas apolíneo e dionisíaca, união de aparência e essência, da representação e vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência (Machado, 2005, p. 09).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche atesta que a morte da arte trágica teria acontecido por suicídio, contrariando a todos que afirmam ter sido de morte natural, nesta perspectiva a arte trágica teria se suicidado, tendo como causa a prevalência de Eurípedes sucessor de Ésquilo e Sófocles como um escritor puramente teórico racional.

Eurípedes seria aquele dramaturgo responsável por dá vasão ao pensamento socrático racional, onde a estrutura das relações sociais deviam seguir uma lógica do sujeito, verbo e o predicado, devendo prevalecer sempre o aspecto teórico como fundamento de nossas ações: Eurípedes foi aquele que rompeu com o pensamento trágico genuíno do povo grego.

Isto se deu por este ter aplicado em suas tragédias os preceitos socráticos de que o belo deve ser necessariamente bom e justo, e de que uma ação para ser relevante deve conter a ideia de ser superior em si por simplesmente ser racional. Este mesmo Eurípedes, homem teórico que sustentava a prevalência do pensador racional sobre o artista e o poeta que viu nas tragédias de seus antecessores uma precisão enganadora e uma profundidade enigmática.

Eurípedes neste sentido, foi apenas uma máscara no sentido de que quem falava por ele não era Apolo ou Dioniso, mas Sócrates, o perfeito homem teórico, aquele que só encontrou satisfação em arrancar o véu da aparência⁷ do campo da arte, acreditando ser possível penetrar o fundo das coisas, separando o conhecimento verdadeiro da aparência. Essa intromissão de uma estética racionalista socrática ou socratismo estético, onde introduziu-se a lógica no campo da arte teria sido o principal motivo da morte da tragédia.

Causando forte impacto com seus primeiros escritos, Nietzsche foi muito criticado quando ainda era um jovem filólogo e Professor na Universidade da Basileia. Tendo até mesmo sido atacado severamente por muitos opositores que não lhe deram crédito por sua formulação de sua teoria sobre trágico, e em sua defesa procurou enfaticamente tecer muitas críticas principalmente sobre os métodos entre os filólogos e outros pensadores do século XIX.

[...] Nietzsche confessa que, enquanto a maior parte dos filólogos é incapaz de ter uma visão do conjunto da Antiguidade por se manter muito perto do quadro, seu maior prazer é descobrir um ponto de vista novo sobre uma questão, multiplicar os pontos de vista e juntar o material com essa intenção. A filologia deve abarcar um conjunto mais vasto ou produzir pontos de vista mais elevados que geralmente tem feito (Machado, 2005, p.13).

Nietzsche fez uma crítica contundente sobre a filologia e é responsável por encadear o trabalho hermenêutico ao exercício filosófico, existindo desta maneira uma forma de superação

⁷ “Aparência (Schein). Ao longo de sua obra, Nietzsche assume posturas distintas em relação ao termo aparência, pois diferente da avaliação crítica a que está sujeita nas obras tardias, ela tem um caráter positivo em *O Nascimento da Tragédia*” (Dicionário Nietzsche, 2016, p. 115/116)

da visão deturpada de tal conhecimento. De acordo com este raciocínio, para que a realidade dê lugar a unidade do todo, a atividade filológica deveria estar inserida em uma visão filosófica do mundo e pelo fato de a filologia não se mostrar como uma ciência autônoma, esta deveria estar em constante interação com a filosofia e a arte.

Depois de escrever *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se propõe como candidato a uma das duas cátedras de filosofia da Universidade da Basileia que tinha ficado vaga, e de acordo com Machado, esse interesse pela filosofia vinha do tempo de estudante acompanhando seus estudos e escritos filológicos. Sua primeira descoberta da dimensão trágica da existência se deu a partir da leitura entusiasmada que teria feito de Schopenhauer em outubro de 1865, aos 21 anos de idade.

Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, expressa um desejo para que exista uma reconciliação entre nossa civilização secularizada e a mais profunda mística, uma unificação do eu e do todo no mito, formulando assim uma concepção ontológica da arte, uma metafísica da tragédia. Uma de suas particularidades não foi caracterizar a Grécia pela serenidade e sim relacionar a serenidade grega com aspectos mais profundos de sua visão de mundo.

[...] Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa. De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? [...] (Nietzsche 2007, p. 34, § 3).

A partir disso, afirma-se havia na Grécia antiga uma opulenta e triunfante existência, onde tudo que era feito do presente era divinizado, não importando o que seja bom ou mau, acredita-se que existia ali uma fantástica exaltação da vida promovida por aqueles exuberantes homens que desfrutavam de tal forma o viver ao ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena, sendo esta a imagem ideal pairando em doce sensualidade na própria existência.

Entende-se que Nietzsche objetivava ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte existindo nisto uma compreensão intuitiva do mistério dessa união. Chegando-se a si fazer uma pergunta sobre onde teria se feito notar primeiro no mundo

helênico, esse novo germe que se desenvolveu em seguida até chegar ao ditirambo⁸ e consequentemente, suas variações a exemplo das tragédias.

Na poesia da canção popular, se pode observar uma linguagem empenhada ao máximo em imitar a música, temos a partir de suas ideias que começa com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda.

Assim fica assinalada uma relação íntima entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito, buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmo este poder, sendo com isso possível se fazer uma distinção na história linguística do povo grego que implica dizer que a linguagem podia imitar o mundo da aparência e da imagem e ou o da música.

Chama atenção o fato de Nietzsche recorrer a princípios artísticos como a música, a poesia, o drama, analisados com a finalidade de servir de orientação nesse imbricado labirinto que é o de configurar o ambiente que deu origem a tragédia.

Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado, por mais amiúde que os farrapos dispersos da tradição antiga tenham sido combinatoriamente costurados um no outro e depois de novo dilacerados (Nietzsche, 2007, p 48/49, §7).

Conforme seus relatos, Nietzsche demonstra inicialmente o temor, por, possivelmente não ser possível se explicar o princípio originário das tragédias por uma alta estima da inteligência moral, nem pela noção do espectador sem espetáculo, por existir um problema demasiado profundo para ser sequer roçado por considerações tão superficiais.

Por serem os gregos, um público de espectadores como se desconhece atualmente, em seus teatros era possível a cada um vivenciar uma experiência ímpar por serem suas construções erguidas em arcos concêntricos possibilitavam que o público ficasse em terraço reservado aos espectadores.

Assim era o local de encenação das tragédia na Grécia, entendidas como um coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. O substrato da tragédia desemboca na visão do drama, sendo este uma aparição do sonho, e nesta medida possui uma natureza épica, sendo objetivação de estados que representam não a redenção

⁸ “Ditirambo (Dithyrambus) Poema lírico em louvor a Dioniso, o ditirambo teria dado origem à tragédia grega, segundo o que Nietzsche defende em *O Nascimento da Tragédia*, ou dará nascimento a uma nova era trágica, conforme ele sustenta em *Ecce Homo*. Em ambos os casos, sendo Dioniso o alvo do elogio entusiástico, a diferença de grau entre os dois enunciados está no modo como o filósofo pensa o fenômeno do dionisíaco em sua juventude e como o compreende em sua maturidade (Dicionário Nietzsche, 2016, p.190/191).

apolínea a aparência, mas o contrário, o quebrantamento do indivíduo a sua unificação com o Ser primordial.

[...] a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras (Nietzsche 2007, p 66, § 10).

É dentro deste contexto que se pode compreender a ideia relacionada a imagem de Deméter imersa em eterna tristeza, que volta a alegrar-se pela primeira vez quando lhe dizem que poderá dar à luz de novo a Dioniso. Assim, temos, todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: que segundo Nietzsche seria o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.

A tragédia sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte. Se de fato corresponde a um feliz estado natural separa-se da vida com uma bela descendência e sem qualquer espasmo, então o fim daquelas espécies de arte mais antiga nos mostra semelhante estado natural feliz: elas afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem os seus mais belos renovaos, que alçam a cabeça com breves gestos de impaciência. Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido; tal como certa vez aconteceu com marujos gregos, no tempo de Tibério, que ouviram em uma ilha solitária o brado consternador: “O grande Pã está morto!”, também ressoava agora como um doloroso lamento através do mundo helênico: “A tragédia está morta!” (Nietzsche 2007, p 69/70, § 11).

Por tudo que a tragédia representava, a partir de sua ruína, uma multidão preparada e esclarecida podia dirigir-se a comédia, para a qual Eurípides havia se tornado maestro do coro, desta vez existia um coro de espectadores a serem ensaiados, as regras agora eram ditadas numa tonalidade euripidiana, surgindo com isso aquele gênero de espetáculo do tipo enxadrístico, sendo a comédia nova com seu constante triunfo da esperteza e malícia.

A tendência euripídiana buscou excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente, a ideia era construí-la novamente puramente sobre uma arte,⁹ uma moral¹⁰ e uma visão do mundo não dionisíaca, tal era a tendência de Eurípides que a partir de então se revelava em luz meridiana.

Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo (Nietzsche, 2007, p. 76/77, §12).

Conforme essa nova perspectiva onde tudo deve ser consciente para ser bom, Eurípides deve ser pensando como o poeta do socratismo estético. Conforme relatos do próprio Nietzsche, Sócrates teria sido aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por esse motivo não a estimava, e Eurípides aliado a ele se atreveu a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Segundo (Nietzsche, 2007, p 87, § 14), “[...] as consequências das máximas socráticas: Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz, nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia.”

Assim, temos que, se a tragédia antiga foi aniquilada pelo impulso dialético e pelo saber e otimismo da ciência, é mister, segundo Nietzsche (2007, p. 102, § 17), “deduzir desse fato uma luta eterna entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo [...]”, sendo possível se deduzir que só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência, e de aniquilada sua pretensão de validade universal, depois de comprovado seus limites, deve-se nutrir a esperança de um renascimento da tragédia.

2.1 O apolíneo e dionisíaco em *O nascimento da tragédia* e a configuração do dionisíaco em Nietzsche

Ao se pensar a cultura grega antiga, deve-se levar em consideração, que as tragédias como manifestação artística, eram representadas conforme Nietzsche, pelos deuses Apolo e Dionísio que representam duas importantíssimas figuras nesse contexto e é sobre suas fortes

⁹ “Arte (*Kunst*). A arte é um dos temas mais presentes na obra de Nietzsche, e a importância dela para a vida será objeto de reflexão constante. Em *O Nascimento da Tragédia*, essa importância do papel da arte revela-se na forma como o filósofo se apropria de muitas concepções de autores alheios, sejam elas de ordem ontológica, epistemológica, mitológica, filológica, histórica, unificando-as em sua metafísica de artista.” (Dicionário Nietzsche, 2016, p. 122/123)

¹⁰ “Moral. O termo moral, nos textos de Nietzsche, aplica-se, ao mesmo tempo, ao âmbito fisiológico e social, à regulamentação vigente entre as ínfimas partes que compõe o organismo e a hierarquia estabelecida entre os homens” (Dicionário Nietzsche, 2016, p. 309).

influências que devemos atentar para suas características no mundo helênico para que possamos entender sua influência na arte trágica.

A seriedade com que Nietzsche se refere ao deus Dionísio, e sua influência nos mistérios da cultura e religiosidade grega, demonstra como o mesmo entedia como o deus influenciava o grego, que, segundo ele, estava relacionado com o restabelecimento do eu com o uno primordial, promovendo a integração do sujeito com a natureza e essência das coisas.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição¹¹ [Anschauung] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (Nietzsche, 2007, p. 24, § 1).

Os impulsos apolíneo e dionisíaco, diversos entre si, caminham lado a lado em discórdia ou não. Ambos incitam produções sempre novas, perpetuando nestas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum arte lançava aparentemente a ponte e nesta íntima relação decorrente do miraculoso ato metafísico da vontade helênica, tanto a obra dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.

Deve-se aproximar mais desses dois impulsos e pensá-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre ambos.

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente” a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida (Nietzsche, 2007, p. 26, § 1).

O impulso apolíneo nos diz que em meio ao caos, em um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmo e sereno, apoiado e confiante no *principium individuationis*. Em Apolo, pode-se dizer, que, o grego obteve a mais sublime expressão a inabalável confiança

¹¹ “A tradução corrente desta palavra, ‘intuição’, perde a referência visual, embora conserve o significado de conhecimento imediato. Por outro lado, ‘contemplação’, ‘visão’ tampouco oferecem correspondências satisfatórias porque resultam em prejuízo semântico inverso ao acima mencionado. Uma eventual solução pode estar no neologismo ‘introversão’ (J. GUINSBURG. Notas, In. NIETZSCHE, 2007, p. 144).

nesse *principium* e o tranquilo ficar aí sentado de quem está preso. (Nietzsche, 2007, p. 27, § 1) [...] “a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda sabedoria da aparência, juntamente com a sua beleza”. Schopenhauer havia feito referência ao imenso terror que se apodera do ser humano quando subitamente este é transviado por aquilo que ele denomina como formas cognitivas da aparência fenomenal, isso acontece; “[...] na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção [...]” (Nietzsche 2007, p. 27, § 1).

Ainda, conforme Schopenhauer: esse terror faz nascer um delicioso êxtase que à ruptura do *principium individuationis* faz brotar o sim da natureza que há no homem, que ascende de seu fundo mais íntimo, neste momento nos é concesso lançar um olhar a essência do dionisíaco que se traduz como aquilo que está mais próximo do que seria a embriaguez por analogia.

Seja por influência da bebida narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento (Nietzsche, 2007, p. 27, § 1).

O dionisíaco nos revela sua magia subjugada que faz com que a natureza volte a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Sob o império de Dioniso, o escravo é homem livre, se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a moda impudente estabelecem entre os homens.

Assim vemos o estabelecimento de uma harmonia universal, onde cada qual está unificado com o próximo, sendo todos um só. (Nietzsche, 2007, p. 28, § 1) “[...] como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial¹²”.

Assim como agora os animais falam e a terra dá leite, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui o frêmito da embriaguez (Nietzsche, 2007, p. 28, § 1).

¹² Guinsburg, na tradução alerta que a expressão Ur-Einem é schopenhauriana. Ao longo do texto, Nietzsche recorre reiteradamente ao termo *Ur*. Ele não foi transposto invariavelmente por “primordial”, sendo alternado com “primigênio”, “primevo”, além do ser também representado pelos prefixos “arqui” e “proto”, os quais, em boa parte dos casos, oferecem uma solução de fundo e forma mais completa.

Os estados apolíneo e dionisiaco no indivíduo irrompem de sua própria natureza, cada um com sua maneira de se fazer sentir, e para que este acontecimento ocorra, não é necessário a mediação de um artista humano, tais impulsos artísticos se complementam e se satisfazem mutuamente por via direta e individual.

Por um lado, observa-se o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer relação com a altitude intelectual ou educação artística do indivíduo, e por outro lado vemos a realidade inebriante que em relação ao indivíduo, procura destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento de unidade.

Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador”, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisiaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisiaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio de influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo *em uma imagem similiforme de sonho* (Nietzsche, 2007, p. 29, § 2).

Por todo mundo antigo, de Roma até a Babilônia, pode-se identificar a existência de festas a exemplo de manifestações dionisiacas na Grécia antiga, estas se apresentam, na melhor das hipóteses, em relação ao tipo de festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode em relação ao próprio Dionísio.

Para que se possa conceber o mundo grego antigo é preciso se demolir pedra após pedra, o artístico edifício da cultura apolínea, para que se possa chegar aos fundamentos pelos quais tal mundo se assenta. Além de suas magníficas figuras e deuses olímpicos, que formam a base desse edifício, que, cujos feitos pode-se perceber à distância, identifica-se o deus Apolo como divindade individual entre outras, que deve ser reputado como um pai no universo olímpico.

Com o grego temos um endeusamento da individuação, que, como imperativo, só conhece a lei do indivíduo. Essa observação das fronteiras desse mesmo indivíduo só conhece a medida a medida no sentido helênico e Apolo como divindade ética que exige dos seus a medida e o autoconhecimento, este fato caminha junto com a necessidade estética de beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti’ mesmo, e ‘Nada em demasia’.

A partir dessa contradição representada pelo antagonismo dos estados em questão, vivia o grego envolvido com seus limites e medidas conforme os preceitos apolíneos, e mergulhado no estado dionisiaco simultaneamente. O desmedido revelando-se como verdade, a contradição e o deleite das dores intrínsecas e a natureza formavam a condição para que o dionisiaco penetrasse o apolíneo aniquilando-o.

Entende-se com isso, que, a visão nietzschiana sobre os deuses Apolo e Dionísio como divindades representativas do mundo grego antigo, significavam que Nietzsche entendia ser esta a maneira do grego interpretar sua vida e com exuberância tiveram um impulso para suntuosas criações artísticas.

Aponta-se existir uma crítica desferida por Nietzsche à modernidade que não nos convida a uma contemplação estética e da beleza em suas contradições, mas, que ao contrário nos sufoca por ser uma vida ofuscada pelo culto a racionalidade exacerbada.

Por que nos falam, nos interrogam tão de perto as tragédias? Porque há nelas o drama humano, demasiado humano, da existência, há o drama universal do homem envolto em suas afecções, na natureza, no sagrado e no profano, em seus limites e deslimites. Nietzsche adivinhou essa força e reconheceu-a como Dioniso atravessando a tragédia e desnudando o que há de eterno e ilogicizável no homem, um ser dividido, tensional, limitado, por isso mesmo frágil. Isto é o atemporal, aquilo que é sempre reconhecido. O que na tragédia não nos diz mais nada, forçosamente? O que concerne à encenação teatral como ritual mítico, político e religioso. Nesse ponto, há um distanciamento que não se pode ultrapassar (Gazolla, 2011, p. 200).

Percebe-se com isto, que muitas indagações que dizem respeito as tragédias, ainda que desenvolvidas por Nietzsche na modernidade, não perderam a característica de nos fazer pensar também alguns dos dilemas na atualidade. Nos cabe caracterizar como Dioniso e Apolo exerciam grande influência na cultura grega, configurando uma tensão que importa relatar ser relatada por ser esta condição impulsionadora da cultura helênica. A pulsão apolínea por ser diferenciadora e propiciar a criação de formas e individualidades, implica na ideia de que o povo de Apolo é o povo das individualidades.

Na etimologia de Apolo, Nietzsche encontra duas características do apolíneo: o brilho e a aparência. Apolo é a divindade da luz. Logo no início de “A visão dionisiaca do mundo”, escrito preparatório a *O nascimento da tragédia*, do verão de 1870, Nietzsche se pergunta “em que sentido foi possível fazer de Apolo o deus da arte?”, para logo responder: “Apenas enquanto ele é o deus das representações oníricas, ele é o “Resplandecente” de modo total: em sua raiz mais profunda é o deus do sol e da luz, que se revela em seu brilho.” Febo Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar. E esse brilho, essa luminosidade, que não é propriedade apenas de Apolo, mas dos deuses olímpicos em geral, ilumina os homens, mesmo que estes sejam um pálido reflexo dos deuses (Machado, 2006, p. 206).

No palco da vida os gregos aparecem representados em sua superabundância de força, sendo também apresentados por sua luminosidade clara e radiante correspondente a suas crenças em seus deuses para superação das trevas, Apolo nesse sentido ultrapassa o sofrimento do indivíduo pela glória da luz. Ao considerarmos o mundo apolíneo como brilhante, evidencia-

se como o grego superava o sombrio e o tenebroso da vida, ao mesmo tempo que buscava proteção divina em suas jornadas.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche critica à metafísica racional e aponta que os deuses e heróis épicos é que representava as miragens artísticas e que tornavam a vida dos gregos mais desejável.

Apolo por ser o deus da beleza, possui como atributos no campo estético, os preceitos: perfeição simétrica, harmonia, equilíbrio, ordem, entre outros adjetivos, são os símbolos de um mundo considerado belo e ilusório, que configura o mundo da arte.

Na dimensão estética da beleza há uma ligação direta com a ética, sendo a beleza neste sentido a calma, jovialidade, serenidade, sapiência tranquila, limitação mensurada e liberdade em relação às emoções. “Apolo, deus da bela aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites” (Machado, 2006, p. 209).

Apolo e Dionísio se complementam na visão nietzschiana, sendo as consequências mais notáveis dessa união as significativas criações artísticas do povo heleno, entretanto, havia naquele povo grande influência do dionisíaco em suas vidas, ainda que seja contraditória a origem do deus Dioniso Grécia antiga.

Fundamentalmente, o culto das bacantes. Isto é, o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos (Machado, 2006, p.211).

Nietzsche considerava a ideia de ser o deus Dioniso um estrangeiro no sentido de ter seu nascimento em outras regiões distintas da Grécia, contudo, tal hipótese é confirma-se na história de seu mito e na ocorrência de seus cultos em variadas localidades, inclusive existem relatos de manifestações em seu nome em outras regiões, a introdução de Dioniso na cultura grega abalou os principais valores da cultura apolínea.

O dionisíaco representa a substituição da individualização pela reconciliação, significa também o abandono dos preceitos apolíneos de medida na consciência. No estado dionisíaco o que se manifesta é o estado de celebração, como nas bacantes é o desequilíbrio, a música enfeitiçadora e a bebedeira narcótica que revela a desmedida exultante na alegria, no sofrimento e no conhecimento.

O estado de alma vivido em decorrência do dionisíaco se revela a seus seguidores como verdade, à beleza da medida apolínea é colocada de lado, é a verdade a afirmar que a desmesura passa a representar a verdade revelada no seio da natureza. O estado dionisíaco impõe um

comportamento de êxtase e entusiasmo sensual mais acentuado no indivíduo. Ainda sobre a configuração do dionisíaco em Nietzsche, considera-se que a arte dionisíaca, repousa no jogo de arrebatamento contagiante.

São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si característico da embriaguez, a pulsão da primavera [Frühlingstrieb] e a bebida narcótica.” Sendo os efeitos dessa união a simbolização da figura de Dioniso (Nietzsche, 2019, p. 8, § 1).

O discípulo de Dioniso necessita estar embriagado na mesma medida que deve ficar à espreita, atrás de si como observador. Neste estado, o caráter artístico se configura na conjugação do estado de lucidez e embriaguez e não em sua alternância.

Todo indivíduo pode servir como uma alegoria, assim como um caso individual para uma regra geral. Inversamente, porém, o artista dionisíaco apresentará de modo imediatamente inteligível a essência do fenômeno: ele domina de fato sobre o caos da Vontade ainda não conformada e pode, a partir dele, em cada momento criador, engendrar um novo mundo – mas também o antigo, conhecido como fenômeno. Em sentido derradeiro, ele é músico trágico (Nietzsche, 2019, p. 12, § 1).

No estado de embriaguez dionisíaca, a alma em consequência da agitação narcótica assim como na pulsão primaveril, faz com que a natureza se manifeste em sua forma mais elevada, possibilitando a união de seres isolados por ocasião da persistência da fraqueza da Vontade causada pelo *principium individuationis*, que faz com que tudo se despedace em indivíduos isolados.

Nietzsche afirma nunca ter acontecido luta maior entre verdade e beleza que na invasão do culto a Dioniso, que, vindo da Ásia, sua fonte originária até a Grécia, em sua natureza se desvelou falando de seus segredos com terrível clareza, ditando o tom diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder ganhando força na Grécia por ter encontrado ali a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia no existir.

O novo adventício foi atraído ao mundo da bela aparência, ao mundo olímpico: a ele foram sacrificadas muitas das honras das mais consideradas divindades, de Zeus, por exemplo, e de Apolo. Nunca se fizeram tantas cerimônias com um estrangeiro: de fato ele era um terrível estrangeiro (hostil em todo sentido), poderoso o bastante para arruinar a casa hospedeira. Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dioniso, mesmo na arte (Nietzsche 2019, p. 20, § 2).

A celebração a Dioniso acontece em um mundo artificialmente protegido, por onde penetrou o som extático dessa celebração, a inteira desmedida da natureza se revelou ao mesmo tempo em prazer, sofrimento e conhecimento. Neste mundo tudo que era marcado pela

determinação da medida revelou-se como uma aparência artificial e a desmedida passou a ser sinônimo de verdade.

No mundo dionisismo as coisas que eram veladas artificialmente no mundo apolíneo ganham som, a sabedoria do Sileno companheiro de Dioniso faz com que o esplendor dos deuses olímpicos empalideça e este mesmo estado revela as musas através da embriaguez extática o descrédito que se deve dar à mera aparência a perfeição.

Segundo Nietzsche a intenção da vontade ao permitir a entrada dos elementos dionisiacos contra a própria influência apolínea na cultura, tratou-se de um novo e mais alto recurso da existência, que seria o nascimento do pensamento trágico.

A ideia revelada no mundo dionisiaco é aquela que no pensamento nietzschiano entende o dionisiaco como ordenação de um mundo mais elevado que se opõe a uma ordenação de mundo vulgar, tal fato era possível porque o grego desejava absoluta fuga do destino, fato que possibilitou que o dionisiaco se manifestasse.

O homem dionisiaco era reconhecido por Nietzsche no ator¹³, pois este apresentava o instintivo, a expressão vital do poeta-cantor-dançarino. Logo, o ator enquanto expressão da potência dionisiaca podia ultrapassar a ideia da verdade em prol da aparência, da bela aparição das formas.

Na força dionisiaca “[...] todo real dilui-se em aparência, e atrás desta se manifesta a natureza unitária da Vontade, inteiramente na glória da sabedoria e da verdade, envolta em um brilho ofuscante.” (Nietzsche, 2019, p. 30, §3) A força dionisiaca eleva a ilusão e a alucinação ao seu apogeu.

No ditirambo dionisiaco, todavia, o entusiasta dionisiaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas: algo nunca sentido impele-se à expressão, a aniquilação da individuação, o ser-um no gênio da espécie e mesmo da natureza. Agora a essência da natureza deve se exprimir: um novo mundo dos símbolos é necessário, as representações paralelas tornam-se símbolo nas imagens de uma essência do homem intensificada, elas são apresentadas com a máxima energia física por meio da completa simbólica corporal por meio do gesto da dança (Nietzsche, 2019, p. 40-41, §4).

¹³ Vale ressaltar a indicação de Junito Brandão (2007, p.12, grifos do autor) quando analisa esta questão: “Ora, os devotos de Dionísio, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do ‘ékstasis’, êxtase. Esse sair de si implicava num mergulho em Dionísio e este no seu adorador pelo processo do “enthusiasmós”, entusiasmo. O homem, simples mortal, ‘antropos’, em *êxtase e entusiasmo*, comungando com a imortalidade, torna-se ‘anér’, isto é, um *herói*, um varão que ultrapassou o ‘méttron’, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o méttron, o *anér* é *ipso facto*, um ‘hypocrités’, que dizer, *aquele que responde em êxtase e entusiasmo*, isto é, um ATOR”.

Nietzsche inicia sua vida como escritor com o livro *O nascimento da tragédia*, onde desenvolve ideias sobre a influência dos estados antagônicos apolíneo e dionisíaco relacionados a origem das tragédias gregas. Entretanto, por maior que seja sua atenção para a existência desses dois estados e dois deuses: Apolo e Dioniso, nesta primeira fase de sua vida. Destarte silenciou suas ideias relacionadas ao deus Apolo e o impulso apolíneo, como fica evidente em suas obras posteriores¹⁴.

Após a repercussão de *O nascimento da tragédia* Nietzsche passa a fazer referência diretamente a Dioniso e o dionisíaco, ideias que irão protagonizar seu pensamento na elaboração de suas teorias futuras. Neste novo momento Dioniso passa a ganhar maior destaque no palco de sua vida e de suas interpretações intelectuais.

Até mesmo em obras escritas na maturidade como *Ecce homo* (1888) e *Crepúsculo dos ídolos* (1889) Nietzsche faz referência a Dioniso como seu mentor, chegando a considerar-se como o verdadeiro e único discípulo do deus grego. Nietzsche referir-se ao dionisíaco como uma força que impulsiona a afirmação positiva de uma vida, mesmo em seus aspectos trágicos.

O elemento estético em Nietzsche possui grande relevância ao mesmo tempo que envolve todo seu pensamento chegando a estar ligado intimamente com sua proposta de superação do homem moderno.

Assim como na Grécia antiga onde o culto aos deuses Apolo e Dioniso caracterizava parcialmente os aspectos religiosos daquela cultura, envolvia toda a existência do povo e era fonte de inspiração para suas produções artísticas e manifestações folclóricas; nossa cultura moderna e contemporânea acabou por herdar muitos traços da cultura grega, a própria configuração da manifestação religiosa na antiguidade, a representatividade dos deuses em suas imagens, narrativas relacionadas aos cultos e elementos próprios utilizados em rituais, como o

¹⁴ Há de se considerar as interpretações nietzscheanas como parciais e fragmentadas, até mesmo, em muitos casos erráticas. O que não se pode perder de vista é a noção heurística da criação filosófica, da qual Nietzsche faz uso como recurso retórico e subversivo da noção comum e compartilhada sobre a imagem sobre os gregos que vigorava entre seus contemporâneos. Para exemplificar tal questão, citamos Giorgio Colli, editor crítico das obras completas de Nietzsche. Afirmar ele: “Ao delinear o conceito de apolíneo, Nietzsche considerou o senhor das artes, o deus luminoso, do esplendor solar, aspectos autênticos de Apolo, mas parciais e unilaterais. Outros aspectos do deus ampliam seu significado e ligam-no à esfera da sabedoria. Antes de mais nada, um elemento de natureza terrível, de ferocidade. A própria etimologia de Apolo, segundo os gregos, sugere o sentido de ‘o destruidor total’.” (Colli, 1988, p. 15). A figura de deus destruidor, da crueldade e da força, leva-nos a perceber que Apolo não está determinado pela noção de harmonia, equilíbrio e individuação, deus solar e da razão. É exatamente esta noção que Colli afirma serem unilaterais na interpretação de Nietzsche. Apolo, segundo ele, também é um deus da loucura, do arrebatamento. Ambos, Dionísio e Apolo, possuem uma afinidade profunda no “terreno da ‘mania’”. Para nosso trabalho, a leitura nietzschiana possui ainda peso e relevância, pois mais do que a oposição entre Dionísio e Apolo, nos interessa a concepção dionisíaca esboçada nas obras do jovem filósofo, pois ela aponta para a conexão nuclear entre o sagrado e a cultura.

fogo ganharam nova configuração na atualidade, mas, se manteve preservado o que existia de essencial no passado.

A religiosidade dos gregos na antiguidade era também expressada por meio arte: uma forma de se perceber este acontecimento é se atentar para a forma como aparecem as passagens referentes a relação da atuação das divindades na vida dos mortais nos textos de suas tragédias. Este fato também pode ser percebido também em manifestações artísticas no contexto atual. Ressalta-se com isso a importância de se abordar o elemento estético como ponte mediadora entre as tragédias e a cultura, e sua relação com religioso.

Alguns dos principais conceitos e definições abordadas por Nietzsche em sua obra *O nascimento da tragédia* nos trouxe à luz a importância de se pensar os deuses Apolo e Dioniso e os impulsos apolíneo e dionisíaco para se poder entender sua teoria do trágico. Nesta seção se pensou a configuração do dionisíaco em Nietzsche para que se pudesse compreender melhor as implicações desse pensamento em sua teoria sobre a estética como elo de ligação entre o sagrado, a arte e as tragédia. Assim, partiremos para se pensar brevemente as tragédias a partir da interpretação aristotélica por sua abrangência e importância.

2.2 Algumas considerações gerais sobre as tragédias e Aristóteles

Acredita-se que a tragédia teria nascido do culto de Dioniso, ninguém pode explicar ainda hoje em dia a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico.

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos cíbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como ‘homens-bodes’. Teria nascido assim o vocábulo tragédia (‘tragoidia’, ‘trágos’, bode + ‘oidé’ canto + ‘ia’, donde o latim tragoedia e o nosso tragédia) (Brandão 2007, p. 10).

Além de Nietzsche, Aristóteles anteriormente, em sua obra *Poética* também analisou as tragédias como manifestação artística em uma das mais notáveis obras sobre o assunto, segundo ele a tragédia seria imitação de uma ação séria e completa dotada de extensão, desenvolvida em linguagem condimentada em cada uma de suas partes, que acontece por meio da atuação de atores operando graças ao terror, a piedade e a purificação de tais emoções no indivíduo por meio de seu conteúdo.

Aristóteles recebeu de seu mestre Platão a palavra *mimese* (*mímesis*), rejeitando a dialética platônica da essência e da aparência. Para Platão o poeta é um mero re-criador inconsciente. Este reproduz tão-somente reproduções existentes, sendo que a matriz original, a

criação divina e perfeita, fonte e razão dos exemplares desse mundo encontra-se na região do *eidos*, ou no mundo das ideias. Disso Platão conclui que a arte, a tragédia..., sendo *mimese*, é simplesmente imitação e como imitação é uma técnica imperfeita. Neste sentido a arte por alimenta-se da imitação, vive na aparência e conseqüentemente afasta os espíritos do *alethés*, da verdade, e sendo por isso evidentemente imoral.

Aristóteles separa argutamente a arte da moral com a teoria da *mimese* e da *catarse*. A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria-prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo. Que tipo estranho de prazer pode ser esse? Um deleite motivado por realidades dolorosas? Mais: tais obras adquirem seu perfil pela história relatada – um catálogo de cenas dolorosas que tem um desfecho, as mais das vezes, trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa a má fortuna (Brandão, 2007, p. 13).

Neste contexto, sendo o belo; equilíbrio, ordem, simetria, proporção, como se explicam os assuntos dolorosos e as paixões violentas, coisas bem distintas da ordem e perfeição. Aristóteles para esta questão responde que todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mimese*, imitação, por serem apresentados por uma via poética não apresentam sua natureza trágica e brutal, não sendo reais passam-se no plano mimético e como tal não são a realidade, mas somente valores pegados a realidade, sendo com isso a arte uma realidade artificial.

Na concepção aristotélica o termo *catarse* (*kátharsis*), significa especificamente na linguagem médica que se originou: purgação, purificação. A tragédia pela compaixão e terror provoca uma *catarse* própria a tais emoções, isto, exclusivamente ao terror e a piedade e não a todas as paixões que carregamos em nossas almas.

Sendo a matéria prima das tragédias a mitologia, todos os mitos são em sua forma bruta horríveis e atrágicos. Por tanto, é função do poeta introduzir e aliviar essa matéria bruta com a purgação do terror e a piedade pra torna-los esteticamente operantes.

As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por filtragem e a tragédia ‘purificada’ vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido (Brandão 2007, p. 13-14).

De maneira enfática Nietzsche discorda de Aristóteles em diversos pontos sobre a validade das tragédias como um conhecimento verdadeiro acerca de nossas questões existenciais. “[...] Não para liberta-se do temor e compaixão, não para purificar-se de um afeto perigoso por meio da descarga veemente – assim Aristóteles o compreendeu equivocadamente [...]”. (Nietzsche, 2022, p. 53)

Por ser as tragédias imitação ou aparência de questões reais e ser essencialmente uma cópia do mundo real como considera Aristóteles, se entende estas como um conhecimento inferior ao verdadeiro saber que está diretamente relacionado com a ideia de virtude no sentido particularmente racional. As reflexões feitas por Aristóteles demonstram que sua análise sobre a arte está mais de acordo com os aspectos puramente formais desta que como manifestação do sublime no espírito humano.

Agora partiremos para o segundo momento em nossa pesquisa; o próximo capítulo apresentará a manifestação do bumba-meu-boi como manifestação cultural e artística a ser pensada a partir de O nascimento da tragédia, os impulsos apolíneo e dionisíaco dentro do pensamento nietzschiano.

3 A MANIFESTAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI COMO EXPRESSÃO CULTURAL E SUAS ORIGENS

A origem do bumba-meu-boi é incerta e nada se sabe com precisão de seu início, o tempo se encarregou de esconder em que época exata isto aconteceu¹⁵. A partir de registros em livros se tem relatos de que brincantes mais antigos dessa brincadeira no Maranhão ao se reportarem a origem do folguedo, muitas vezes se limitam apenas a falar que ‘quando se entenderam já encontraram a brincadeira de boi dessa forma.’ Em culturas remotas a dificuldade é ainda maior de se denominar um ponto que aponte este começo.

O boi, especificamente o bisão, se faz presente na cultura humana desde tempos remotos, como podemos constatar pela pintura do animal ferido por flechas, da Idade da Pedra Polida, em uma caverna do sítio arqueológico de Niaux, em Ariège, no Sul da França (JEAN CHEVALIERE ALAIN GHEERBRANT, 1982, p. 137, In, IPHAN 2011, p. 20).

Na história da humanidade a figura do boi existe como centro de atração e motivo de celebração em várias culturas, revelando uma relação simbólica entre o homem e o aludido animal, evidencia-se neste acontecimento a realização da música, do canto e dança em homenagem ao animal. A figura de um boi como elemento motivacional de pessoas que se reúnem para tocar, cantar e dançar possui ressonância universal, na própria Grécia antiga a figura de um touro estava ligada a cultos de manifestações culturais.

¹⁵ “Esses bocados de informações dos tempos antigos que têm a ver com os tempos que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. Mas assim que for apanhado pelo assunto, haverá um tal senso de informação, de uma ou outra dessas tradições, de uma espécie tão profunda, tão rica e vivificadora, que você não quererá abrir mão dele” (Campbell, 1990, p.15).

O boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica... Apolo tinha seus bois, que lhe foram roubados por Hermes; e este último só conseguiu fazer-se perdoar pelo seu furto, verdadeiro sacrilégio, ao oferecer a Apolo a lira que inventara, feita de pelo e dos nervos de um boi retesado sobre uma carapaça de tartaruga (IPHAN, 2011, p. 20).

No mito exposto acima; o conflito entre Hermes e Apolo é solucionado através da música, onde Apolo é presenteado com uma lira por Hermes. Assim, temos que o ritual e a música estão presentes numa mesma cena. “Em vários países do mundo existiu ou existe uma dança – dramática ou não – onde dançarinos gravitam ao redor da figura de um boi que dança também”. (Azevedo Neto, 1983, p. 64).

A ocorrência desta manifestação existe em diferentes lugares e em cada região apresenta uma versão com características próprias. Diferenças estas, que existem em decorrência de alguns fatores sociais ligados ao início de cada variante do folguedo e localidade em que acontece. Evidencia-se distinções existentes quanto ao tipo, as formas e as dinâmicas assumidas nesses rituais, conforme os mais distintos contextos, isto, desde civilizações mais remotas tendo grande prevalência na cultura ocidental.

É claro, ainda, que algumas dessas manifestações estejam incorporadas a grandes processos míticos ou totêmicos, enquanto outras sejam inteiramente alienadas e desvinculadas da problemática existente em seu derredor. Estas diferenças, no entanto, são, como já foi dito e é lógico, decorrentes muito mais das variantes sociais e culturais do que, propriamente, da ideia básica (Azevedo Neto, 1983, p. 64).

A ideia que se tem sobre a figura poderosa do touro¹⁶ está ligada ao domínio mítico¹⁷ em muitos povos, em culturas diversificadas, acontece por meio de diferentes celebrações, o boi divinizado e totemizado possui como função intermediar a relação entre os deuses e os mortais, originalmente em cultos agrários onde o boi se faz presente como animal vivo.

“Em vários continentes do mundo a presença do boi em cerimônias religiosas é significativa [...]” (IPHAN, 2011, p. 20). Sendo possível ser constatada essa evidência com grande destaque em iconografias hindus no Tibete, na África do Norte, regiões estas onde o boi é animal sagrado: ligado aos ritos relacionados à lavoura e fertilidade da terra.

¹⁶ “Na Grécia, os touros, animais indomáveis pela violência, são consagrados a Poseidon, deus dos oceanos e das tempestades; Zeus, deus de todos os deuses; a Dionísio, deus da virilidade fecunda. Nas regiões indo-mediterrânicas os touros representam os deuses celestes (também comparados aos carneiros e bodes), como símbolos da soberania guerreira, do espírito combativo, das forças elementares ligado à fertilidade da terra, da tormenta, da chuva e da lua. É o suporte da criação do mundo manifestado, que a partir do centro põe em movimento a roda cósmica. No Egito e na Babilônia, o touro (Boi Ápis) é um animal lunar, ligado à noite, à água e ao fogo pelo rio da fecundidade e um animal solar, pelo fogo do seu sangue e pelo esplendor do seu sêmen, simbolizando o deus morto e ressuscitado. Essa junção da noite com o dia simboliza, portanto, as possibilidades de vida, morte e ressurreição que foram posteriormente adotadas pela Igreja Católica e divulgadas pelo mundo”. (Marques, 1999, p. 72).

¹⁷ “Segundo os estoicos, os mitos revelavam visões filosóficas sobre a natureza profunda das coisas, ou preceitos morais”. (Eliade, 1992a, p. 6,7)

Azevedo Neto nega a origem nacional do bumba-meu-boi enquanto folguedo, por entender que relacionando o bumba-boi ao ciclo do gado¹⁸, como defendem outros autores, não se teria como explicar a existência de manifestações similares que tem o touro como elemento simbólico em outros países e outras civilizações.

“Como um animal sagrado, o touro merece lugar de honra nos templos e oratórios, nos cortejos e procissões, nos rituais e celebrações, nas lendas e mitos¹⁹ de todos os povos” (Marques, 1999, p. 73). Esses traços oriundos de uma religiosidade que carrega em si uma natureza singular deram origem a inúmeras danças e brincadeiras populares mundo a fora.

As festas que homenageiam o boi, acontecem de norte a sul do Brasil, sendo mais recorrentes nas regiões Norte e Nordeste, oriunda de comunidades rurais, a manifestação sofreu adaptações tornando-se auto citadino, formando e desenvolvendo sua temática original no meio urbano, preservando um fundo arcaico profundamente inserido no inconsciente coletivo do povo brasileiro desde tempos mais antigos, sendo símbolo de veneração de povos anciãos, sobrevive como manifestação folclórica incitando novas ideias, ultrapassando gerações e vem conquistando sempre muitos novos adeptos.

As manifestações artísticas e culturais que tem o boi como um símbolo, são classificadas como danças dramáticas, estando presente em vários estados brasileiros. Com características autênticas da cultura brasileira, em alguns casos, estão associadas as festas natalinas e ao dia dos Santos Reis, e em outros, como no Maranhão, a dança está associada ao período junino e se realiza em função de São João e demais santos do período.

No Brasil destaca-se a extensão da manifestação no território nacional e se aponta o Nordeste como relevante área de formação e desenvolvimento do folguedo, e possivelmente tenha partido do Nordeste o ponto de partida para exportação da manifestação para outras regiões no país. O as festas boi são classificadas como o primeiro auto nacional de legitimidade temática e lírica.

O boi é definido como “o bicho nacional por excelência”, conforme Mario de Andrade: encontra-se sua referência de norte a sul do país, com ocorrências tanto em regiões de pastoreio,

¹⁸ “*Ciclo do Gado*, também chamado *Civilização do Couro*, ou seja, um período em que o gado *vacum* – introduzido no país em 1534 por Ana Pimentel, esposa de Martim Afonso de Sousa – transforma-se em importante fator da economia colonial, tanto como mão-de-obra auxiliar dos escravos nos engenhos de açúcar, quanto como produtor de alimentos (carne e leite, principalmente) para as populações das fazendas e povoados. Funciona como fator de interiorização nacional, consagrando o ciclo produtivo desse período (Marques, 1999, p. 71).

¹⁹ “Cada qual necessitando de seu próprio mito, durante toda a trajetória. Ama teu inimigo. Abre-te. Não Julgues. Todas as coisas têm a natureza do Buda. Está ali, no mito. Já está ali”. (Campbell, 1990, p.35).

como nos locais que não criam gado, fazendo parte do imaginário popular, motivo este, que o define como um poderoso elemento unanizador dos indivíduos que reflete numa metáfora da nacionalidade expressada em sua manifestação.

Tomando o Bumba-meu-boi do Nordeste como modelo para as festas populares do ciclo do boi no Brasil, torna-se interessante ressaltar que Artur Ramos as classifica como festas totêmicas, de procedência banta. Aliás, Edison Carneiro identifica os negros bantos como uma das grandes categorias dentre os povos africanos que foram importados para o Brasil, situando todos eles como povos totêmicos. E ainda baseado em Artur Ramos, cita o testamento do boi – parte tradicional da festa do Bumba-meu-boi, que existia generalizada no Brasil – como exemplo de um repasto totêmico. (Carvalho, 1995, p. 34)

Existe um indicador inquestionável da contribuição negra na constituição do bumba-meu-boi, sendo no auto da manifestação apresentando como enredo uma encenação que relata a sobrevivência histórica dos negros no Brasil. A dança do bumba-meu-boi deve ser entendida como uma alternativa de afirmação da identidade dos grupos que sobreviveram na sociedade na condição de dominados e excluídos, sobretudo os negros.

O negro desde o início do folguedo tem no bumba-meu-boi uma forma de se expressar culturalmente, somando influências com o indígena local e o branco europeu caracterizando a festa como festa popular brasileira que incorpora elementos de três raças.

Ao citar Sílvia Romero (Carvalho, 1995, p. 36) coloca que o mesmo enfatiza as condições a que se achavam sujeitos os três elementos raciais aludidos no processo de colonização do Brasil, por mais que estes distintos elementos figurassem em posições diversas possuíam algo em comum, saudade de sua terra natal: o português de seus lares do além-mar; o indígena que ia sendo destituído de suas terras; e o negro com saudade de sua terra longínqua que não mais poderia voltar à ver, e isso fazia com que ambos sentissem necessidade de dar vazão as suas expressões culturais, sendo sintetizada no boi essa relação pela contradição entre a aproximação e o atrito.

Como auto²⁰ popular, o bumba-meu-boi nasce no final do século XVII em meio às lutas sociais, agitado pelos grandes combates entre senhores e escravos, índios e brancos no seio da sociedade patriarcal e escravista de um Brasil colonial, pressionado pelas revoltas populares (Marques, 1999, p. 55.)

Existem relatos de alguns autores que apontam que o primeiro registro que se tem notícia no Brasil da manifestação folclórica do boi data de 11 de janeiro de 1840 em Recife, diz respeito ao Boi Calemba, sendo tal registro do Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama no seu

²⁰ Forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso e profano, como uma linguagem rudimentar e franca. Segundo Marques: em sua origem, ligava-se aos *miracles e mystères* litúrgicos da época de natal, mas em Portugal foi utilizado pelo romancista Gil Vicente pela primeira vez na peça Monólogo de vaqueiro ou auto da visitação, em 1502, para distrair a rainha D. Maria, que esperava o nascimento do futuro rei D. João III. No Brasil, os autos eram apresentados nos adros das Igrejas em Louvor de Nossa Senhora do Rosário, mas foram depois popularizados pelos Jesuítas e pelos escravizados.

periódico *O Carapuceiro*. O mesmo faz um comentário preconceituoso, depreciativo e desdenhoso da manifestação e da participação do negro na ocasião, este comentário teria acontecido também para expressar sua revolta em ter sido satirizado a figura do sacerdote nessa apresentação do folguedo, que, provavelmente já era conhecido desde as últimas décadas o século XVII no litoral nordestino de onde possivelmente irradiou-se para os demais estados.

A partir de notícias de jornais, documentos históricos, entrevistas e livros, a ênfase é dada, em outro momento, à genealogia do processo político-social da manifestação, recuperada para demonstrar que o folguedo sempre funcionou como um meio de comunicação oral de índios, negros e mestiços, num discurso caracterizado por seu teor reivindicativo, e para retratar o universo da brincadeira ao longo do tempo; suas vinculações com as lutas sociais; sua violência intra e interclasses e sua força para constituir um lugar de fala como referência dos grupos populares (Marques, 1999, p.15).

Em outro relato Prado citado por Marques (1999, p. 61): afirma surgir em 15 de junho de 1861, outro cronista de cognome ‘Um amigo da civilização’ que assina um artigo de jornal *O Imparcial*, sob o título de “bumba-meu-boi”, sendo relatado as mesmas reclamações que acompanhavam a manifestação desde sua origem, sendo desta vez exigido uma posição por parte da polícia em relação ao assunto ao mesmo tempo que pedia a cassação da licença do folguedo.

Algumas questões de fato devem ser relatadas como é o caso da violência gerada em função da repressão policial e da discriminação social, entretanto, existia também dentro da dinâmica do folguedo uma violência gerada dentro dos próprios grupos, onde acontecia brigas e lutas internas por motivos diversos que iam desde a rivalidade entre povoados até rixas pessoais entre o brincantes, que se resolviam no acontecimento da manifestação durante as apresentações.

Vale lembrar que até poucas décadas atrás autos populares como o bumba-meu-boi só podiam sair à rua caso possuíssem uma licença especial da polícia, documento este rigidamente enquadrado nos códigos de posturas municipais.

No Brasil o boi é situado num panorama histórico como dança dramática nacional, sendo sua encenação severamente reprimida, controlada e censurada por três séculos de história pelo poder dominante que como poder constituído impôs seu discurso principalmente por meio da imprensa: o bumba-meu-boi chegou às páginas dos jornais como acontecimento marginal.

Descriminado e criminalizado pelas classes emergentes, que, por outro lado eram ridicularizadas de maneira hilariante nas encenações do folguedo, o bumba-meu-boi tem como principal característica um caráter reivindicativo, sendo este um dos sentidos originários de sua existência. Sua maneira de driblar a ordem constituída era se apresentar com uma narrativa mais

branda, satírica e brincalhona. Sendo estes os acontecimentos que levavam o bumba-boi às páginas dos jornais, seja para ser denunciado ou para ser descrito como um folguedo de grande originalidade.

O boi como auto popular sai às ruas se fazendo presente em vilas e povoados, incitando pessoas à participarem do espetáculo que através de uma fala provocativa segundo Marques: despertava os cronistas dos jornais de vida efêmera a noticiá-lo sempre de forma preconceituosa. Pois os periódicos da época de caráter político possuíam interesses bem específicos, e só publicavam as informações que interessava as elites, reforçando com isso o discurso colonialista de classe.

E é como auto de marcante influência política e como teatro popular de conteúdo crítico que o bumba-boi vai percorrendo as fazendas, os engenhos e as cidades para anunciar que o negro escravizado agora podia vislumbrar uma forma de transformar sua realidade e bater e frente com seus opressores.

Misturando no auto popular comédia, sátira, drama, teatro e música, através da brincadeira, do rito profano-religioso, da pilhéria, da malandragem e da construção de personagens caricaturais. Os grupos podem narrar seus dramas, denunciar as condições em que vivem, exigir uma participação política na construção do país e reivindicar direitos negados. Por isso, o boi aparece diante dos periódicos já em 1820 como um folguedo agressivo, violento, baderneiro, insólito, barulhento, e atentador da ordem moral (Marques, 1999, p. 59)

Passados os anos, a manifestação simbólica do boi enquanto manifestação cultural além de ter sobrevivido sem dessacralizar seu núcleo simbólico, não sucumbindo a muitas adversidades e não se tornando um mero objeto museificado²¹, acabou por ampliar sua natureza simbólica multifacetada, adaptando-se e transformando-se em dança originária ou dança-mãe²² de todas as manifestações populares do Brasil como alguns autores irão considerar.

A trajetória do bumba-boi, enquanto manifestação cultural revela que, em seu percurso atuou como se fosse um jornal comunitário capaz de expressar artisticamente o que incomodava os marginalizados no contexto social pelo poder constituído, que o caracterizava como brincadeira sem categorização cultural e dança violenta de incitação à baderna.

²¹ “A única maneira de conservar uma velha tradição é renová-la em função das circunstâncias da época” (Campbell, 1990, p.34).

²² Em todo Brasil constata-se que o bumba-meu-boi adquire nomes, ritmos, formas de apresentação, indumentárias, personagens adereços e temas diferentes. Com isso temos como exemplo que enquanto no Maranhão, Rio Grande do Norte e Alagoas é chamado bumba-meu-boi, no Pará e Amazonas é Boi-Bumbá ou Pabulagem; em Pernambuco é Boi Calemba ou Bumbá; no Ceará é Boi de Reis, Boi Surubim e Boi Zumbi; na Bahia é boi Janeiro e Cabo Frio é Bumba ou Folguedo do Boi; no Espírito Santo é Boi-de-Reis; no Rio Grande do sul é Bumba, Boizinho, ou Boi Mamão; em São Paulo é Boi de Jacá e Dança do Boi como nos explica Marques.

Em relação a alguns aspectos de caráter antropológico o bumba-boi pode ser definido como: “expressão de uma cultura popular, resultado do cruzamento das dicotomias entre a cultura folclórica e a cultura erudita” (Marques, 1999, p.33). Este fato não limita nem uma nem outra que possuem ambas uma dinâmica própria.

Ainda, segundo (Marques, 1999, p. 36-37): “O grupo dá vida ao boi e se expressa nele em histórias individuais que depois tornam-se um só relato, o relato de uma comunidade de vida, ou de uma comunidade em processo”. Se estabelece que existe um reconhecimento da parte do brincante que passa a possuir uma identidade autêntica dentro contexto da festa.

Neste sentido, “O Bumba-meu-boi não é simplesmente uma data qualquer, mas é uma data mística: não morre, se repete, se reencarna, volta a ser. Dessa forma, rompe com a linearidade temporal-cronológica” (Carvalho, 1995, p. 105). Com isso, temos que sua festa é caracterizada por sua periodicidade e retorno cíclico, não sendo este acontecimento uma simples rememoração de algo que se festejou na sua origem, mas a celebração de um momento presente.

A atualização dos elementos sagrados ocorre nesse contexto, a partir do tempo e do espaço profanos que são definidos pelas pressões concorrenciais externas ao grupo, pelas necessidades de ampliar as informações com o mundo de fora, pelas possibilidades de intercâmbio que essas ampliações podem proporcionar (Marques, 1999, p. 45.)

O boi como manifestação cultural apresenta-se ao mundo como festa que acontece em um grupo inteiramente diversificado, que busca uma regeneração espiritual, a restauração de suas energias, que acaba por reforçar os laços de solidariedade do grupo incitando a liberação das pulsões mais primitivas no indivíduo, a se processa em um ambiente unificado por um sentimento mútuo que reinstaura a cada ciclo o sentido de sua existência.

O sentido do bumba-boi constitui-se de um conteúdo com estruturas interligadas em um cenário proposto por um auto e as várias lendas que se ligam ao universo místico. No Brasil cada cenário apresenta suas particularidades que se alteram conforme os rituais e dinâmicas de cada região.

3.1 O bumba-meu-boi²³ no Maranhão

²³ Bumba-meu-boi: a forma é uma armação de madeira leve representando a imagem de um touro, coberta de um couro de veludo preto, bordada a mão com miçangas, canutilhos e paetês, destacando desenhos pitorescos e graciosos, conforme um tema. A armação do boi é envolta em uma barra de tecido colorida que vai até o chão dando-lhe ideia de que seja os pés completando assim a estrutura do animal. O boi possui chifres naturais, pontiagudos e polidos, em cujas pontas são amarradas fitas coloridas, também possuindo uma estrela na testa. Movimenta-se sendo manuseado por um homem denominado de *miolo* dançando debaixo da armação que lhe dá vida, fazendo-o girar, através de uma coreografia própria da brincadeira, expressando gestos de afeição, humildade, raiva, violência, alegria sendo por isso que a palavra bumba-meu-boi significa, bate, meu boi! Chifra, meu boi!

Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão (1984)

Maranhão, meu tesouro meu Torrão
Fiz essa toada pra ti Maranhão

Terra do babaçu que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa que me dá inspiração
Na praia dos lençóis tem um touro encantado
E o reinado do Rei Sebastião

Sereia canta na proa
Na mata o guriatã
Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitombotã
E todo ano a grande festa da Juçara
No mês de outubro no Maracanã

No mês de junho tem o bumba-meu-boi
Que é festejado em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá a matraca e o pandeiro é que faz tremer o chão

Esta herança foi deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história Maranhão
(Compositor: Humberto Barbosa Mendes, Boi de Maracanã)

A caracterização da origem do folguedo no Maranhão é marcante por ser uma história também de resistência cultural da população negra e pobre de nosso Estado. Passados tantos anos desde sua origem a brincadeira de bumba-meu-boi transformou-se e na atualidade possui aceitação incontestável entre a população em geral do Maranhão ganhando notoriedade até mesmo em outros estados do país.

Existe uma trajetória de lutas travadas pela população marginal para que fosse mantido o folguedo ao longo dos tempos. Segundo Marques (1999, p.63): “[...] o fato é que de 1961 a 1968 o boi é proibido de se apresentar no Maranhão por ordem da polícia [...]”, tal notícia sendo registrada no *Semanário Maranhense*, de 05 de junho de 1968, sendo escrita pelo cronista João Domingos Pereira do Sacramento.

Os grupos de brincantes, então, desforram sua rebeldia contra as autoridades, através do boi, que serve tanto para comunicar os seus conflitos sociais e políticos, sua estética, sua religiosidade, sua técnica, seu modo de sentir, perceber e produzir a vida, sua identidade em relação aos outros e a sociedade, quanto para denunciar as violências praticadas e perfeitamente apoiadas pela imprensa (Marques, 1999, p. 68).

No cenário maranhense o bumba-boi está inserido dentro da configuração histórica que originou o folguedo no Brasil, entretanto, diferenciou-se das demais formas nacionais. Em seu contexto a manifestação assume um conteúdo ritualístico muito singular, possuindo diversificações relacionadas aos variados estilos, sotaques, indumentárias, musicalidade entre

outras diferenças que fazem com que sua sobrevivência esteja ligada ao gosto popular sem fugir da lenda original do auto.

A partir dos anos de 1980 em diante, Costa percebe no discurso dos jornais que houve uma apropriação por parte do Estado desta brincadeira, com a finalidade de lucrar com ela, através da Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR) e de outras instituições, com o objetivo de utilizar para fins políticos a cultura popular no Maranhão, através dos financiamentos concedidos. [...] (ZIERER, Adriana. Prefácio, In. Costa, 2015, p. 17).

Percebeu-se que houve nas últimas décadas: “[...] o processo de institucionalização da cultura popular maranhense por meio do Poder Público e suas instituições Culturais, dentre elas, a extinta empresa Maranhense de Turismo (MARATUR). (Costa, 2015, p. 24). Processo ligado a efetivação da política de apropriação cultural desenvolvida pelo Poder Público nas esferas estadual e municipal, aconteceu por meio de instituições e órgãos e as mídias sociais, que cada vez mais desempenham grande influência na cultura popular. Isto ocasionou que houvesse um processo de espetacularização da cultura e esfacelamento essencial da estrutura ritualística de muitas manifestações populares.

[...] Ao mesmo tempo, os produtores das manifestações culturais aproveitem o investimento midiático e financeiro oferecido para promoverem suas brincadeiras populares e alcancem um status social e cultural renovado, mesmo que isso venha a evidenciar o deslocamento do eixo ritualístico das manifestações culturais por causa do processo de espetacularização das representações (Costa, 2015, p. 29).

O bumba-meu-boi começou a ganhar notoriedade no Maranhão a partir desta intervenção do Poder Público e da mídia sobre a brincadeira, passando de representação marginalizada para manifestação de destaque em todo o estado. Na atualidade o “Complexo Cultural do Bumba-meu-boi”, que envolve um conjunto de elementos culturais relacionados a manifestação, entre eles, a Capela de São Pedro, localizada no bairro de Madre de Deus: juntos os elementos haviam ganho em 2019 o Título de Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade, por conta da pandemia agora no dia 14 de agosto de 2025, recebeu o reconhecimento oficial da UNESCO. Vale lembrar que esse fato só foi possível a partir de uma reviravolta no cenário social e político brasileiro.

Depois de vários debates entre intelectuais como Celso Magalhães, Antonio Lopes, Astolfo Serra, Mario de Andrade, Domingos Vieira Filho, só alguns, por exemplo, é que se aumentaram as ações políticas para conhecimento e valorização da cultura popular brasileira. Algumas ações desenvolvidas no Governo José Sarney, a partir de 1966, já promoviam uma discussão no sentido da preservação e reconhecimento das manifestações da cultura popular por parte do Estado. A intenção do discurso do então governador era o de fato incorporar o povo, dar-lhe a sua devida importância no organismo social (Costa, 2015, p. 72).

O bumba-meu-boi chama atenção de todos atualmente por significar uma grande atração para a população local e turistas de todos os cantos que vem cada vez mais prestigiar o folguedo.

A interpretação negativa que se tinha da brincadeira deu lugar a uma forma calorosa e acolhedora dos grupos, que passaram a representar o orgulho de muitos, principalmente na capital São Luís. Hoje em dia, sair em uma manifestação significa até mesmo status social e pessoas de todas as idades e classes participam ativamente da dança.

No Maranhão o bumba-meu-boi faz parte do ciclo das festas juninas, e é dedicado a Santo Antonio, São João, São Pedro e São Marçal; acontecendo em um tempo que coincide com o tempo do verão e da colheita que acontecia em Roma na antiguidade. Por possuir raízes nesses período, a origem deste culto nos aponta que as festas antes de serem consagradas aos santos populares, eram pagãs e estavam ligadas a colheita, isto no período do império do Imperador Constantino.

(...) Só com a conversão do imperador ao Cristianismo, através do batismo, é que o Papa Gregório I (590-604) transforma o calendário romano em calendário cristão, ligando a cada dia um santo. Como, presumivelmente, São João nasceu no solstício de verão, ele ficou com o dia 24 de junho. Não é à toa que alguns autores assemelham a origem do boi às festas do solstício de verão da Roma Antiga, ligadas às colheitas e realizadas entre os dias 24 e 25 de junho do calendário romano, mais tarde transformado no calendário cristão como festa de São João Batista – não por acaso, o protetor do boi. (Marques, 1999, p. 81)

Na capital São Luís, no período junino as ruas revelam-se cheias de luzes e cores, por toda a cidade espalham-se arraiais para todos os lados, repletos de danças que fazem as noites se confundirem aos dias, em todos os cantos se intensifica a presença: forró, reggae, shows e diversão para todos os gostos.

O folguedo do bumba-meu-boi ganha destaque como a dança principal nas noites de São João, funcionando como principal núcleo gerador da identidade maranhense. Somando-se a ela, também ganham destaque no período junino, outras danças como a Quadrilha, Tambor de Mina, Tambor de Crioula, Dança Portuguesa, Cacuriá, Dança de São Gonçalo e outras.

Como espetáculo mais tradicional maranhense, está profundamente ligado a tradição²⁴ do povo das comunidades locais. Como destaque é imprescindível sua presença em todos os arraiais, clubes, associações, residências e demais locais destinados aos festejos.

²⁴ “O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e, além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante [...]” (Pareyson, 2001, citado por IPHAN, 2011, p. 137).

3.1.1 O auto do bumba-meu-boi

A lenda fundante do mito boi foi sendo contada e recontada através dos tempos por meio da oralidade na tradição nordestina e posteriormente espalhada para o Brasil, assumindo contornos de tragédia, sátira, comédia e drama: envolvidos em torno de uma estória que tem o boi como personagem principal e revela um contraste entre a fragilidade e inteligência do homem e a força bruta e estupidez do animal.

Toda trama passa-se numa fazenda, tendo como personagens principais um negro vaqueiro, sua mulher cabocla e um homem branco que representa o dono da fazenda e do touro estimado animal símbolo da manifestação, dentre os personagens principais e fixos somam-se em variados casos outras personagens²⁵ móveis.

A figura do animal de estimação que representa o personagem principal dentro do folguedo possui muitas variações de nome, podendo se chamar: Mimoso, Estrela, Barroso ou Novilho de Estimação, assim como o vaqueiro condenado pelo sumiço do boi pode se chamar: pai Francisco, Nego Chico, Mateus, Fidélis, Sebastião, e a figura do fazendeiro é denominada por: Capitão-do-mato, Capitão Marinho, Amo, Patrão, Coronel, Comandante, Capitão Boca Mole, senhor Branco.

Existem variações em relação ao enredo do auto da brincadeira, existindo uma versão em que o boi como personagem principal é roubado pelo vaqueiro, já outras versões apresentam o vaqueiro tendo destaque em ser colocado a prova ao roubar o boi, em abas as versões o núcleo do enredo gira em torno de Mãe Catirina, esposa do vaqueiro Nego Chico, que estando grávida, deseja²⁶ comer a língua de boi, mas não de qualquer boi e sim o boi mais estimado da fazenda.

Apesar do enredo girar em torno do desejo, o auto requer a atenção dos espectadores porque todos os roteiros são criados, no dualismo da improvisação e da técnica, conforme a criatividade das personagens, dependendo da necessidade da comédia e da aceitação do público. Há uma diversidade dos sentidos nas múltiplas versões, mas também uma estrutura constante em todas elas, a do desejo. Como fonte de desejo, o boi substitui a realidade e detém um poder efetivo em virtude da participação da comunidade nesta realidade (Marques, 1999, p. 104).

²⁵ No Maranhão, existem muitos personagens que figuram ao lado dos personagens centrais no drama como: as Índias, os Vaqueiros, o Rapaz, o Pajé, o Padre, o Médico, o Palhaço, o Miolo, o Cazumbá, a Burrinha e tantos outros personagens que podem fazer parte do enredo em diferentes grupos. Em outros Estados pode-se encontrar versões em que aparecem outros personagens como o Arlequim, Dona Maria, o Virgulino, o Caipora, o Gigante, o Capataz, o Cabloco Real, o Capião, a Ema, o Caçador etc.

²⁶ Existe uma crença popular que diz que desejo de mulher grávida pressupõe uma vontade transcendente e superior a razão da mulher, que estando nesse estado deve ter seu desejo atendido necessariamente para que não haja punições a quem é feito o pedido, e caso o desejo não seja atendido, acredita-se ou que a mãe aborta ou a criança nasce à imagem e representação do pedido. Isso significa que se o desejo de Mãe Catirina de comer a língua do boi não for atendido, seu filho(a) nasce com cara de boi. Recai também ao responsável pelo não atendimento do desejo o desenvolvimento de furúnculos nos olhos que acredita-se que só saram na pessoa quando atender a um pedido.

Existem muitas versões, inclusive algumas mais antigas, onde Pai Francisco e a Mãe Catirina são representados como ladrões, negros matreiros, sem caráter, escravos ladinos, trapaceiros ou até mesmo forasteiros.

É interessante observar que o protagonista do folguedo é um escravo, o Pai Francisco que corta a língua do boi para atender o desejo de sua esposa grávida, Mãe Catirina, depois é obrigado a ressuscitar o boi para não ser morto, para isso utiliza de forças invisíveis, como a pajelança, faz promessa a São João, elementos estes que fazem parte da cultura indígena e cristã. [...] (ZIERER, Adriana. Prefácio, In. Costa, 2015, p. 16):

Por outro lado, temos o fazendeiro que representa o português patrão, simbolizando o poder e a autoridade local, depois de ter seu novilho querido roubado e morto por Pai Francisco, deseja recuperá-lo a todo custo, mesmo que custe a vida do vaqueiro.

O enredo é contado de diversas formas e sofre incontáveis variações, de maneira geral, o auto conta que: ao passear pelas capoeiras para observar o gado, um vaqueiro sente falta do seu novilho de estimação do patrão, e ao comunicar-lhe o ocorrido, este lhe incita a dar conta do acontecido.

A fazenda inteira é mobilizada para que seja encontrado o boi roubado e o ladrão, tendo fracassados os primeiros esforços do vaqueiro em encontrar o novilho, este sugere ao amo que solicite aos indígenas²⁷ que conhecem a mata para que também se empenhem em encontrar o animal sumido e o ladrão culpado.

Os indígenas, conhecedores dos mistérios das matas, já sabendo do acontecido, se embrenham pelas matas, atravessam rios e morros entoando cantigas para afastar a caipora, atrás do culpado afim de lhe arrancar a confissão, sem nada encontrar sobre o paradeiro deste. Só posteriormente a muita procura e toda mobilização na fazenda Nego Chico é encontrado.

Na presença do patrão é obrigado a revelar o destino do boi desaparecido, na ocasião do interrogatório o vaqueiro decide revelar que Mãe Catirina, grávida havia desejado comer língua de boi e por isso decidiu satisfazer o desejo de grávida de sua esposa.

O amo obriga Pai Francisco a trazer o boi de volta, igualzinho como antes, sob pena de ser severamente castigado caso não obedeça tal ordem. Sem saber o que fazer Nego Chico fica desesperado, mas em meio a confusão é instruído a chamar o doutor veterinário e o padre para curar o boi, estes não dando conta do serviço o patrão resolve apelar para o curandeiro (pajé) da aldeia que através de conhecimentos místicos acaba por ressuscita o novilho, sendo Chico e Catirina perdoados para a alegria e comemoração de todos.

²⁷ Os indígenas possuem grande importância na trama assim como os vaqueiros, sendo sua função fundamental na resolução do conflito por seus profundos conhecimentos, sobretudo das florestas que sem esse conhecimento seria impossível encontrar o boi roubado.

3.1.2 Um conto de São João

Boi da Lua (1974)

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

São João²⁸, São Pedro, Santo Antonio e São Marçal são também conhecidos como santos que realizam milagres na vida daqueles que lhe prestam devoções, no imaginário popular, são amigos fiéis e parceiros. É em torno destes santos homenageados que acontece todo o processo de troca: pedidos e promessas por parte dos fiéis e realização dos milagres por parte dos santos, acontecimentos estes ligados ao universo da brincadeira. Somente os envolvidos diretamente podem acertar os termos do contrato

Na mesma proporção que se vivencia aspectos profanos na manifestação, se percebe também a forte influência do catolicismo apostólico romano no acontecimento do folgado. A lenda do boi de São João gira em torno dos quatro santos em questão, onde acontece a representação do místico no plano simbólico que irá se concretizar por meio de rituais no plano real.

São João tinha um boi. Pequeno galheiro de couro enfeitado. Um rico boi preto de raro saber: a dançar. Se posto na roda, em noites de festa, girava em sustos de brilhos e fitas. E João o amava. E João o guardava. E João só o mostrava nos dias de seu aniversário. E gente chegava e juntava para ver o boizinho de couro enfeitado girando no aniversário do santo: o instante mais rico da festa. O momento guardado na saudade do santo.

- Até para o ano!

O boi ensaiava de 13 a 23 na casa de Antonio, santo amigo de João. E vinha de lá, dançando na roda. E cantavam a licença.

- Pra que licença? Entra meu boi. Dança, meu boi, ao som do bumbo. Bumba, meu boi!

E o boi alegrava a noite do santo.

- João me empresta teu boi? Meu aniversário tem festa, tem fogo e fogueira, tem foguete e sorriso, mas onde o boi de couro enfeitado? Onde o boi de raro dançar? Empresta, João, o teu boi.

E o rico boizinho envolto em cuidados, foi levado a dançar, a vinte e nove de junho, na casa de Pedro.

²⁸ João, primo e padrinho de Jesus, segundo a tradição, nasce a 24 de junho e morre degolado a 29 de agosto do ano de 31, no castelo de Macheros, na Palestina, por ordem do Imperador Herodes, a pedido de sua cunhada Herodíades, com quem mantém um caso extra-conjugal. Em vez do alegre João de que se tem notícia, é um pregador de alta moral, áspero, intolerante e ascético. Como seu nascimento coincide com o solstício de verão, ele passa a ser festejado com as alegrias transbordantes de um deus dionisíaco. Sua popularidade vem do fato de que, em paralelo com a festa da Anunciação, em 24 de março, o dia da festa de São João está relacionado com o dia de Natal (Marques, 1999, p. 116).

- Pedro, me empresta o boi de João? Ele nem precisa saber. Na alvorada eu devolvo.

E envolto em segredos, o boi foi levado a dançar na casa de São Marçal.

Ah, Marçal! Ah Marçal! Por que não previste quantos convidados terias? Por que não fizeram as comidas precisas? Por que não avisaste aos teus cozinheiros que o boizinho de couro enfeitado só veio dançar?

Uma faca, um instante e o couro enfeitado nas varas.

João muito triste. João sem seu rico boi preto de couro enfeitado e de raro saber: dança.

- Não quero outro boi!

Antonio – e muitas pessoas – preparam novos bois e levam até a casa do triste João. Mas João-bom santo-apanas assiste, apenas sorri.

- Não quero mais boi.

E levam os outros boizinhos até o velho Pedro e São Marçal. Só pra que eles vejam que foi feito um boi bem bonito, mas que o triste João ainda não quis.

São João não quer outro boi. Só haveria de querer se fosse seu rico boi preto de couro enfeitado e de raro saber (Azevedo Neto, 1983, p. 48-49).

A lenda pressupõe uma saudade eterna deixada pela ausência do boizinho enfeitado, dançador e de raro saber do próprio São João para alegrar as noites de seu aniversário, essa ausência deixa uma necessidade eterna que precisa ser recomposta a cada ciclo.

Na manifestação do bumba-meu-boi existe uma relação entre os santos representantes do folguedo e os devotos, tal relação é regida pelo princípio básico da troca e da solidariedade, onde o santo mesmo tendo muitas ocupações concede o privilégio de atender os homens mundanos em seus pedidos, que, por outro lado, retribuem os favores recebidos por meio da organização da brincadeira que é oferecida aos santos.

Por diversos motivos um devoto faz um pedido ao santo, um pedido que pode ser o mais diversificado possível, sendo desde a restauração de sua própria saúde ou mesmo de um outro ente querido, podendo ser também um outro pedido como a conquista da casa própria ou até mesmo a realização de um casamento.

Isso configura a efetivação de uma promessa que parte de um devoto para um santo, nessa promessa existe um caráter de continuidade que permanece mesmo depois que a graça é alcançada. O devoto em muitos casos pode continuar organizando um bumba-meu-boi e se por algum motivo que não puder mais ou por morte não tiver mais como honrar seu compromisso com o santo, então a dívida *ad aeternum* passa para alguém da família ou alguém capaz de honra este compromisso e ficar com a responsabilidade de continuar a tradição.

Promessa de financiar um boi em honra e memória de São João ou de participar de um já organizado; promessa de se tornar um brincante, vaqueiro ou cantador; promessa de colaborar com a festa do batismo e da morte do boi; promessa de preparar

em casa um altar a São João ou de sair em procissão com a imagem; promessa de pagar a promessa com ex-votos à imagem e semelhança do santo; promessa de acender velas, fazer sacrifícios; e rezar ladainhas (Marques, 1999, p.121).

A promessa, a oração e o benzimento servem para que seja estabelecida a ordem em meio ao caos, para que sejam controlados situações-limites, onde se buscar uma ajuda externa e divina que é vista como infalível e justa e que chega sempre em boa hora. Dessa relação contratual que é estabelecida conforme algumas regras entre devoto e santo, origina o resultado que é o milagre da graça alcançada.

Tal promessa pode ser paga tanto por quem a fez, quanto por quem é designado para essa tarefa pelo promesseiro, antes ou depois do milagre ter se concretizado, que de acordo com Marques (1999, p. 122) “[...] dependendo da evolução intencional de cada um, que tanto pode ser: Eu organizo um boi para São João me ajudar, como: Eu organizo um boi para São João que me ajudou”.

Neste sentido é estabelecida uma comunicação entre o devoto e o santo que se configura como uma ligação de ressonância universal e eterna que permanece aberta para novos contatos. Nesta relação o promesseiro deve ser compreendido pelo santo receptor que de maneira ativa deve possibilitar um *feed-back* ao emissor do pedido.

O que existe nessa relação é uma espécie de fé sincrética que anima a alma dos envolvidos. O bumba-meu-boi neste contexto pode ser entendido como sendo quase uma forma de oração. Entretanto, deve-se considerar que não é ao boi que se rende homenagens, mas, é através dele que é prestado devoção a um santo, não existindo com isso qualquer possibilidade de idolatria. O boi é apenas o veículo: veículo de aproximação entre o devoto e o santo.

A crença popular enraizada no imaginário das pessoas é a de que agrada a São João se organizar um bumba-meu-boi ou participar de algum já organizado, sendo importante se ressaltar que na relação entre o bumba-boi e São João existe um misticismo que acredita haver uma possibilidade de comunicação com o divino ou com a divindade numa relação transcendente²⁹

Há uma relação de obrigatoriedade do santo responder a uma promessa de um devoto, dinamizando assim a relação comunicacional que se estabelece. Segundo (Marques 1999, p. 124): “É uma provocação humana à resposta de uma entidade divina porque só desta forma é possível dar continuidade à existência humana”.

²⁹ “Cada ritual tem um modelo divino, um arquétipo; este fato é suficientemente conhecido por nós para que possamos nos restringir ao uso de alguns exemplos apenas. “Temos de fazer o que os deuses fizeram no princípio” (*Satapatha Brahmana*, VII, 2,1,4). “Assim fizeram os deuses; assim fazem os homens” (*Taittiriya Brahmana*, 1,5,9,4). Este provérbio indiano sintetiza a teoria que fundamenta os rituais em todos os países (...)” (Eliade, 1992b, p.26).

Nesse processo litúrgico, o bumba-meu-boi funciona como o centro gerador de todas as energias, de todas as ligações entre o céu e a terra, entre o material e o imaterial, entre o profano e o sagrado, enquanto o santo faz a sua parte como uma fonte perene de forças que garante não só a continuidade da brincadeira, mas o mundo vivido da própria comunidade (Marques, 1999, p. 125).

Isso revela que o caráter místico-religioso que possui o bumba-meu-boi maranhense é o traço mais característico de sua identidade, diferenciando-o de outras maneiras de se fazer o folguedo em outras localidades pelo Brasil afora.

Vale lembrar que o bumba-boi também é festejado em casas e cultos de religiões de matriz africana como é o caso do tambor de mina³⁰ onde se pratica rituais africanos de origem gêge-nagô, esses espaços também denominados de terreiros, normalmente são mais restritos e a brincadeira do bumba-meu-boi fica limitada a dançar em locais fechados tidos como espaços sagrados, entretanto nesses terreiros onde se dança o boi de encantado como é mais conhecido é praticado com os mesmos instrumentos dos grupos de bumba-meu-boi em geral, possuindo as mesmas etapas: preparo, batismo, apresentação e morte.

3.1.3 A Lenda de Dom Sebastião e o sebastianismo no bumba-meu-boi

Acredita-se que a história do bumba-meu-boi no Maranhão está relacionada aos santos do catolicismo São João, Santo Antonio, São Pedro e São Marçal, divindades estas cultuados no período junino, acredita-se também que o bumba-boi é festejado no período junino por conta da ligação do animal com a lenda do D. Sebastião, rei de Portugal que originou o sebastianismo.

Marques relata que de acordo com uma versão histórica portuguesa de 1580, depois de ter atingido a maior idade e ter assumido o trono de Portugal, D. Sebastião teria sido morto em combate no Norte da África, onde teria pretendido tomar a cidade de Alcacer-Quibir dos mouros como parte de uma cruzada numa tentativa para expandir a cristandade.

Depois de ter fracassado no combate e ter sido morto, relata-se que o corpo do rei D. Sebastião só foi encontrado dois anos depois, criando com isso a lenda do sebastianismo, onde existe uma crença de que o rei não teria morrido e retornaria às praias de Lisboa numa manhã de nevoeiro.

³⁰ “O Tambor de Mina é uma manifestação ritual religiosa, trazida pelos negros africanos escravos para a Casa das Minas no Maranhão, com características análogas ao candomblé da Bahia. É uma dança em circular, onde os participantes, chamados cavalos, *médiuns ou aparelhos* recebem a *entidade ou cabloco*. Estes entes invisíveis (pessoas que morrem e reencarnam, cablocos ou encantados, seres situados no cosmos, nem divinos, nem humanos) são ligados ao bumba-meu-boi por promessa, gosto ou compromisso. A vinculação e origem do folguedo junino com a mina perde-se no tempo imemorial, mas uma tese possível para estabelecer a relação tem a ver com as proibições contra a brincadeira na rua entre o final do século passado e o início deste” (Marques, 1999, p.123).

Ainda conforme relatos de Cascudo citado por Marques: depois de D. Sebastião ter desaparecido em Alcacer-Quibir, o rei teria vindo com sua corte do Palácio de Queluz encantar-se nas praias dos Lençóis entre os municípios de Cururupu e Turiaçu no Maranhão. E conforme a lenda; “Nas noites de sexta-feira, não havendo luar, aparece um grande touro negro com uma estrela resplandecente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível [...]” (Cascudo *apud* Marques, 1999, p. 126).

Adaptada para o bumba-boi como ideia fundante, a lenda desloca o aparecimento do touro encantado das noites de sexta-feira para o período junino, onde o rei, sob a forma de um touro reluzente, coberto de pedras preciosas, com olhos em fogo, fulgurante estrela na testa, chifres de ouro, boca em brasa e a desabalado galope, percorre o Maranhão apavorando e protegendo o povo humilde. É um touro violento que não se deixa domesticar, mas se deixa domar para alegrar São João. É em função desta lenda que se diz ainda hoje no Maranhão que para ser de peso, o folgado tem que ter um touro valente na roda capaz de derrubar qualquer vaqueiro, pular qualquer cerca, acabar com qualquer vadiagem (Marques, 1999, p. 127).

No Brasil a lenda de D. Sebastião, provavelmente tenha sido trazida e incorporada a nossa cultura por imigrantes das regiões da Extremadura, Alentejo e Norte de Portugal, que vieram para o Brasil nos séculos XVIII e XIX.

Esse conto mítico acaba por encontrar aqui nas terras brasileiras um cenário perfeito para se reafirmar e se multiplicar. Um culto originário do sebastianismo que tinha como proposta a superação do trágico cotidiano e a exacerbação da esperança em um ser divino, já existia em Portugal antes mesmo de D. Sebastião, sendo difundido principalmente por D. João IV.

Na história da humanidade, muitos povos possuem ou possuíam uma crença sobre este mito com características muito similares, sendo raro nestes povos não se acreditar no regresso de uma figura mística imortal para conduzi-los à glória. Aqui no Brasil esta lenda é difundida em muitas regiões, tendo cada uma um jeito próprio de contar essa história

As primeiras manifestações do sebastianismo no Brasil Segundo Marques (1999, p. 128-129); “[...] datam da primeira metade do século XIV em Pernambuco, onde se desenvolvem vários movimentos para-religiosos baseados no mito da volta de D. Sebastião”.

Estas manifestações criticavam a Igreja Católica, a autoridade sacerdotal e o regime governamental que apenas privilegiava alguns poucos com seus benefícios, sem assistirem o povo pobre, negro e escravizado. A ideia era a de que a volta gloriosa de D. Sebastião iria libertar o povo sofredor do jugo dos poderosos portugueses e de seus descendentes no Brasil.

Entre o povo brasileiro, a lenda é difundida no imaginário popular encontrando um cenário ideal na realização do bumba-meu-boi, se adequando no espaço e tempo e possuindo caráter místico passa a fazer parte do sentido reivindicativo do folgado. Entre os diferentes

estilos e sotaques da brincadeira no Maranhão é muito comum que a figura do boi seja representada por uma armação de brinquedo caracterizando o boi enquanto símbolo da manifestação que traz na testa uma estrela brilhante fazendo alusão ao Rei Sebastião.

3.1.4 Os grupos de bumba-meu-boi

Atualmente existem grupos de bumba-meu-boi espalhados pelo Maranhão em diferentes regiões geográficas do estado, sendo a capital São Luís a cidade onde a concentração de grupos e a ocorrência de festas ou arraiais no período junino é significativamente mais intensa.

Em visita ao IPHAN fui informado que não existe um registro preciso sobre a quantidade de grupos de bumba-meu-boi existentes em todo Maranhão, e que a última estimativa aproximada desse quantitativo foi realizada em 2011 com base em registros de manifestações que estavam na base de dados do órgão, tendo sido apontado que aproximadamente naquele ano existia uns 400 grupos em atividade.

A dificuldade em se manter esse registro atualizado acontece em decorrência do grande número de manifestações vivendo em variados contextos, o que nos faz concluir que anualmente alguns grupos deixam de existir e outros ganham vida naturalmente.

Os diferentes estilos e gostos estéticos fazem com que cada grupo, de maneira individual proporcione um espetáculo diferente dos demais, que apesar de existirem muitas semelhanças gerais entre as brincadeiras existem também muitas características que tornam cada grupo em um grupo único.

Tais diferenças podem ser percebidas pelas riquezas das roupas, pela forma de se apresentar no terreiro, pelo ritmo que pode ser mais acelerado ou mais cadenciado e até mesmo por um ou outro adereço que é utilizado por um grupo e não por outro.

Nesse contexto, o bumba-meu-boi faz-se representar no que é comumente designado por *sotaques*, ou seja, o estilo individual de cada grupo, o seu ritmo característico, e que varia conforme o gosto estético da concepção, organização e formas de apresentação. O ritmo, o bailado, os instrumentos, o guarda-roupa, as toadas e o auto é que identificam um grupo, mesmo quando são do mesmo conjunto (Marques, 1999, p. 86).

Autores como Azevedo Neto (1983, p 16) acreditam que: “Para falar de sotaque é preciso, em primeiro lugar, deixar bem claro que, para estudo, o termo, na forma em que é geralmente colocado, não satisfaz.” Para este mesmo autor, esta palavra por possuir um significado primeiro entre os brincantes do folguedo é comumente entendida simplesmente como sinônimo de ritmo, sendo por analogia definido este termo como estilo de grupo de bumba-meu-boi, dando a esta palavra uma dimensão que ela não possui

Existe uma tendência, principalmente na atualidade em se agrupar todos os bois em alguns sotaques que seriam: sotaque de Zabumba³¹ ou de Guimarães, de maior influência africana; sotaque de Matraca ou da Ilha, que lembram muito os rituais indígenas; sotaque de Orquestra, de conteúdo mais europeu; sotaque de Pandeirões, que são os bois oriundos da região da Baixada, Sotaque Costa-de-mão ou de Cururupu e por fim ainda teriam os grupos para-folclóricos que são grupos mais atuais que fazem uma representação de todos os estilos.

Para Azevedo Neto (1983, p.16) “Melhor, então, para estudo, será dividir o Bumba-meu-boi do Maranhão em grupos. Dividir, depois, estes Grupos em Subgrupos e, finalmente, dividir estes subgrupos em sotaques.” De acordo com Azevedo Neto, deve-se entender que partindo-se do princípio de que as características de ritmo, do guarda-roupa e dos instrumentos utilizados servem para determinar que os grupos com características semelhantes são determinados como do mesmo sotaque. Se pode concluir disso que cada conjunto então deve ser considerado como um único sotaque, isso levando-se em consideração que não existem bois exatamente iguais.

Conforme esta concepção, o chamado sotaque de zabumba ou de orquestra ou outro que seja, não é sotaque, mas sim seria um subgrupo, pois nessa classificação os subgrupos e não os sotaques é que reúnem grupos de bumba-boi que têm diferenças suficientes para que sejam considerados como de sotaques distintos, embora tenham praticamente o mesmo ritmo e o mesmo guarda-roupa.

As raízes são claras e incontestáveis. Em uns há a marcante influência indígena no ritmo, nos instrumentos, no guarda-roupa e no baiado – é o Grupo Indígena. Em outros – que formam o Grupo africano – o ritmo, o baiado e os instrumentos são negros. E a influência maior no guarda-roupa é negra também. Há, ainda, vindo de um passado recente, um novo grupo onde a coreografia, o guarda-roupa e os instrumentos são tipicamente brancos: o Grupo Branco. Azevedo Neto (1999, p. 21)

Azevedo Neto considera que a classificação mais apropriada seria por exemplo que existe: o Grupo Indígena onde seria predominante as características indígenas em seus representantes; dentro deste grupo existe o subgrupo matraca,³² sendo este representado pelos grupos geograficamente situados na área metropolitana de São Luís que teria as matracas e os pandeirões como instrumentos predominantes nestes grupos; por fim tem o sotaque de

³¹ “Zabumba: é o nome chulo dado ao bombo, instrumento de percussão que exprime a pancada (Záz). Chega ao Brasil no século XVIII, torna-se popular nos sambas, batuques, maracatus, autos, pastoris e zé Pereiras, constituindo a nota predominante dessas danças” (Marque, 1999, p. 87).

³² Matraca: instrumento musical confeccionado de dois pedaços de madeira que podem até ser envernizados e polidos e são característicos principalmente nos bois sotaque da Baixada e de Matraca sendo que neste último dá nome ao sotaque e sua presença na brincadeira chama atenção pela enorme quantidade de pessoas que o tocam formando um enorme batalhões de matraqueiros que acompanham os grupos.

Maracanã (Boi de Maracanã) que representa o nome de um grupo de bumba-boi na localidade de Maracanã na Zona Rural de São Luís.

Este grupo possui mais características que o enquadram dentro do Grupo indígena, sendo estes sotaques predominantes em São Luís, fato este que os torna também conhecidos como sotaque da Ilha.

Os instrumentos predominantes no Grupo Africano são o tambor de fogo³³ e a zabumba, este último instrumento dá nome ao sotaque, ambos estes instrumentos garantem o ritmo fogoso e vibrante do estilo, além destes instrumentos, estes grupos também possuem em seus conjuntos o maracá³⁴, o tamborinho e o tambor-onça. Em relação as indumentárias estes grupos ganham destaque seus brincantes com chapéus em forma de cogumelo, recobertos de fitas longas, vestindo pequenos saiotes medievais.

Urrou do Boi (1972)

Lá vem meu boi urrando
Subindo o vaquejador,
Deu um urro na porteira,
Meu vaqueiro se espantou,
O gado da fazenda
Com isso se levantou.
Urrou, urrou, urrou, urrou,
Meu novilho brasileiro
Que a natureza criou

Boa noite meu povo
Que vieram aqui me ver
Com essa brincadeira
Trazendo grande prazer

Salve grandes e pequenos
Este é o meu dever
Saí pra cantar boi
Bonito pro povo ver

São João mandou
Que é pra mim fazer
Que é de minha obrigação
Eu amostrar meu saber
Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro
Que a natureza criou

Viva Jesus de Nazaré
E a virgem da Conceição
Viva o Boi de Pindaré

³³ “Tambor de fogo: instrumento tosco, feito de tronco de mangue ou siriba, ocado a fogo e recoberto de couro cru, preso à armação através de torniquetes de madeira, chamados cravelhas. É o instrumento utilizado pelas tribos para troca de informações” (Marques, 1999, p. 87).

³⁴ “Maracá: antigamente, instrumento feito de cabeça e cabo de madeira, cheio de pedras, grãos de milho ou chumbinho, que era adornado com penas e pintado de vermelho. Servia para dar ênfase às falas dos pajés durante as curas. Hoje feito de latão, é o contraponto ou a batida comum aos três grupos” (Marques, 1999, p. 88).

Com todo seu batalhão
São Pedro e São Marçal
E meu senhor São João

Viva as armadas de guerra
Viva o chefe da nação
Viva a estrela do dia
São Cosme e São Damião

Urrou, urrou, urrou, urrou
Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro
Que a natureza criou
(Composição: Cantador Coxinho, Boi de Pindaré)

Por outro lado, nos Grupos Indígenas, os instrumentos que predominam são o pandeirão e a matraca, aliados a estes somam-se o maracá e o tambor onça, fazendo deste ritmo um ritmo mais cadenciado e ao mesmo tempo bastante contagiante, fazendo com que todos que acompanham este sotaque interajam com a brincadeira até mesmo utilizando as próprias mãos numa intenção de se fazer o mesmo movimento e som que faz a matraca.

Este sotaque possui bastante semelhança à dança timbira e é dançada em círculo sendo configurada como uma dança monótona e repetitiva sempre em determinado sentido. Ganham destaque nestes grupos os caboclos-de-pena ou caboclos reais que apresentam um grande chapéu enfeitado com penas de avestruz ou de pavão, formando o penacho com pala alta, os chapéus são grandes capacetes. Tal grupo é reconhecido por ser aquele que mais respeita o enredo original da brincadeira.

O Grupo Branco é identificado como sendo o mais recente, tendo seu aparecimento mais precisamente no século XX, como fruto de uma diversidade de ritmos não possui instrumentos definidos, podendo estar presente em suas apresentações a utilização de instrumentos de corda como banjos e instrumentos de sopro como saxofones, clarinetes e pistões além de outros instrumentos utilizados pelos outros grupos e bumbos, taróis e maracás.

O ritmo que configura o Grupo Branco é mais alegre e brincalhão, seus brincantes se apresentam com fantasias muito bem bordadas e luxuosas sobressaindo-se nestes bordados miçangas, canutilhos e paetês em desenhos rigorosamente elaborados. Atualmente a participação da figura de indígenas representando tanto do sexo masculino quanto o feminino chama atenção pela beleza e desenvoltura que apresentam nas rodas destes grupos.

3.2 O ciclo ritual do bumba-meu-boi

A organização do bumba-meu-boi no Maranhão acontece em determinado período específico que é entendido como um ciclo que se renova a cada ano, os grupos normalmente

iniciam o ano festivo com a preparação da brincadeira, confecção das fantasias, elaboração de novas toadas, e tudo mais que compõe esta dinâmica, esse primeiro momento é conhecido como o momento dos ensaios.

Posteriormente aos ensaios, uma outra etapa a ser realizada é batizado do boi, que normalmente acontece na comunidade onde está situada a sede da manifestação, na ocasião o grupo está preparado para receber as bênçãos espirituais de São João e deixando o estatuto de pagãos, os brincantes partem para as apresentações públicas no período junino, em arraiais espalhados por toda cidade de São Luís.

Por fim, para encerrar o ciclo anual de cada grupo, acontece o ritual de morte destes bumba-boi, ficando com isso um ambiente de saudades e despedidas que traz consigo a dor da separação que é atenuada com a promessa de um recomeço no ano seguinte.

No processo ritual do bumba-meu-boi há intervalos que funcional como tempos intermediários, nos quais as passagens entre um ritual e outro são realizadas sem interrupção do conjunto. Isto é, entre o batismo e a morte do folgado – rituais primordiais –, ocorrem os ensaios e as apresentações – rituais transitórios –, que dão substância ao todo e que permitem que a comunidade passe de um tempo a outro, como igual a si mesma, sem se esgotar. O ensaio, como ritual secundário, abre o espaço de um tempo sagrado, nem homogêneo nem contínuo, mas ontológico, funcionando como solução de continuidade que recupera, reverte, repete o mesmo procedimento (Marques, 1999, p. 130 – 131).

Com a valorização da manifestação como uma promissora atividade comercial e como um atrativo turístico, os grupos de bumba-meu-boi na atualidade tendem a se apresentar o ano todo, até mesmo fora do período caracterizado como período ritualístico, esse acontecimento é visto por muitos de maneira muito negativa por se tratar da comercialização do bumba-meu-boi, fato este que teria como consequência a descaracterização ou perda de elementos essenciais do atrativo para que este consiga satisfazer a dinâmica do mercado.

3.2.1 Os ensaios do bumba-meu-boi

Em um primeiro momento acontece a preparação do nascimento da “boiada”, este momento possui um sentido de retomada, requerendo certos preparativos e preliminares: [...] “os preparativos necessários para se ‘por um boi na rua’ – costumando-se tomar nos primeiros meses do ano as providências para a grande arrancada da manifestação” Carvalho, (1995, p. 106)

Antigamente, podia-se falar com maior precisão que os ensaios de bumba-meu-boi iniciavam por volta do final do mês de abril e início de maio, sendo o Sábado de Aleluia o dia mais representativo para esse acontecimento, atualmente existem bois que começam suas temporadas desde o início de abril ou logo após o período carnavalesco.

Este momento é o ponto alto dos preparativos e é considerado como o começo da festa, é comum que aconteçam nos sábados à noite se estendendo até as manhãs de domingo, conforme o grupo. Um costume que deixou de existir com o passar dos anos, foi o se de realizar o último ensaio ou ensaio redondo exatamente no dia 13 de junho, dia em que se festeja Santo Antonio, ficando atualmente este ensaio realizado nesta data, somente se esta coincidir com um sábado, quando não, é realizado no sábado mais próximo deste dia.

Num ensaio de boi, predomina o clima de descontração, a tal ponto que a preocupação de “brincar” supera a de “treinar”, sendo o treinamento desenvolvido sempre de maneira leve e espontânea. Dentro dessa característica de informalidade, os brincantes estão “à paisana” e misturam-se com o público, pois os ensaios são muito concorridos, reunindo num clima de animação um grande número de pessoas. Nota-se a participação crescente das chamadas médias e da elite da população, o que não passa despercebido à gente do boi – “Ih..., boi deixou de ser brincadeira só de preto”; “brincar boi passou a ser chique” (Carvalho, 1995, p. 107)

Cada sábado que antecede o dia de Santo Antonio é um sábado de ensaio para cada grupo de bumba-meu-boi, estes ensaios costumam acontecer nos barracões destes grupos que ficam em determinadas localidades e que são espaços preparados para a realização destas festas. Mas também é comum hoje em dia alguns grupos marcarem alguns de seus ensaios em bairros distintos de sua localidade original ou de seus barracões, lugares estes que possam comportar o desenvolvimento da brincadeira.

Passando-se o período dos ensaios, onde a tropeada³⁵ está mais afinada, as novas toadas ensaiadas, instrumentos afinados, indumentárias e o couro do boi bordados, contratos e patrocínios fechados, é chegada a hora do batismo³⁶ como primeiro ritual primordial.

3.2.2 O Batismo do bumba-meu-boi

A cerimônia do batizado é considerada como um compromisso especial, que comporta vários momentos revestidos de espiritualidade, tal compromisso é uma obrigação. Este ato de religiosidade é o momento em que os grupos buscam as bênçãos de São João para a superação dos desafios que surgirem em cada temporada com o começo das apresentações públicas.

Este ato implica na consagração dos grupos para que possam atrair bons fluidos de paz, sorte e felicidade que cada grupo precisa para que tudo ocorra bem em cada temporada. O acontecimento do batismo ocorre ao cair da noite nos terreiros das manifestações como no caso

³⁵ Tropeada: designação utilizada para fazer referência aos batalhões de brincante de um grupo específico, quanto maior o batalhão maior a tropeada.

³⁶ O batismo é considerado um rito de imersão e um símbolo de purificação e renovação, ligado ao ciclo do nascimento e morte, existente em muitas religiões.

dos grupos de bumba-boi da Ilha ou Zabumba, podendo acontecer também em Igrejas Católicas se tratando de bois de Orquestra e acontece tradicionalmente na véspera de São João.

[...] O que não pode faltar é todo pessoal – o boi, seus padrinhos, os componentes do grupo e a “assistência”, onde se sobressaem os “devotos,” que vão pagar promessa reunidos diante de São João, no seu altar, cercado de enfeites, como flores de papel colorido, luzes e velas. Ocorre, então, entre dez e onze horas, a reza da ladainha, numa mistura de latim arranjado e português com invocações cantadas, numa voz arrastada, pelo rezador ou rezadeira, seguida de um coro de vozes. Geralmente, no final dessa ladainha, são declamadas orações (Pai-Nosso, Ave Maria, Glória ao Pai) e cantos religiosos, entre os quais se sobressai o Bendito de São João (Carvalho, 1995, p. 112 – 113).

Este momento é revestido com um clima de muita fé e devoção, em que é expressado por meio do ritual do batizado do boi, a intenção é a renovação do grupo, é a estreia da roupa nova dos brincantes, do novo couro³⁷ do boi com seu nome bordado para aquela temporada específica.

O batizado marca tradicionalmente a passagem da brincadeira da esfera privada para a esfera pública, onde as barreiras entre o mundo comunitário e o mundo social público são transpostas. Todo ritual conta com a participação dos padrinhos que normalmente são pessoas conhecidas na sociedade e até mesmo podem ser políticos, podendo ser estas pessoas da comunidade ou não.

Tal acontecimento é análogo ao ritual cristão, sendo praticado atualmente até com a presença de Padres da Igreja Católica que seguindo o modelo cristão para o Batismo das pessoas, profere algumas santas palavras, e em um gesto simbólico de jogar água benta no animal de brinquedo que é animado por um miolo³⁸ e que acabou de ser descoberto para aparecer publicamente, declara batizado aquele boi que agora acabara de sair do estado de pagão.

Neste ato o sacerdote fazendo adaptações para o ritual, profere as seguintes palavras: “Eu te batizo (fala-se o nome do boi) com toda a tua formosura, não te batizo melhor porque tu não és criatura. Em nome do Pai, do filho e do espírito Santo. Amém!” (Marques, 1999, p. 138)

Os brincantes experimentam uma devoção consciente diante de São João, acabando toda cerimônia com a conclusão dos cantos, rezas, defumações onde o boi parte naquele momento para sua primeira apresentação oficial que é denominada de *descoberta da pinta*.

³⁷ Esse couro é feito em veludo preto, com coloridos motivos bordados com miçangas, lantejoulas, canutilhos, paetês, pedras e encobre uma armação de madeira que ganha vida a partir da atuação de um brincante denominado de miolo que carrega a esta estrutura. Cada ano, o boi tem um couro novo e um nome novo, que é mantido em segredo até a hora do Batismo, sendo nessa ocasião revelado aos presentes.

³⁸ Miolo ou tripa: é um homem que dança debaixo da armação e que é o verdadeiro artista de toda a encenação, tal papel exige qualidades muito singulares de quem o faz. O miolo tem que ter muita resistência física, rapidez, força e coragem para aguentar os dias de festa e correria que enfrenta o grupo.

Esta primeira apresentação acontece ainda no espaço comunitário de cada grupo, depois de reafirmados os votos religiosos de todos os envolvidos, o batizado seria a licença ou autorização pedida ao santo para que a brincadeira possa sair de seu terreiro e se apresentar em diversos arraiais espalhados por toda cidade.

3.2.3 As apresentações do bumba-meu-boi

Após ser batizado o grupo de bumba-meu-boi está preparado para ganhar lugar de destaque em toda cidade de São Luís, que se transforma em um grande arraial no grande pique dos festejos juninos. É neste clima que acontece o auge das apresentações públicas, sendo mais intensamente vivida pelos ludovicenses e visitantes de todas as partes no período de 24 de junho – dia de São João – passando por dia 29 de junho – dia de São Pedro – até dia 30 de junho – dia de São Marçal.

No dia de São Pedro os grupos de bumba-meu-boi têm o costume de amanhecerem na capela que leva o mesmo nome do Santo, localizada no Bairro da Madre de Deus, no dia de São Marçal é tradição que os bois ocupem por todo o dia a Avenida São Marçal no Bairro do João Paulo e posteriormente a estas datas, no final de semana posterior ao período junino, é também tradição que os grupos de bumba-meu-boi da ilha se apresentem no evento conhecido como lava-bois na cidade metropolitana São José de Ribamar.

Grupos de bumba-boi de outras cidades do interior do Maranhão também vem a São Luís em busca de animação e da boa remuneração oferecida por suas apresentações supervalorizadas principalmente nesta época do ano.

São nesses espaços de interação entre a fé sagrada e o prazer profano que o bumba-meu-boi alcança a maturidade da existência plena exibindo, através do conjunto, todos os sacrifícios feitos para sair à rua. Neste contexto, transparecem dois aspectos que se confundem no grupo: o *aspecto vocacional*, que torna o *ato de brincar* uma vinculação eterna com o Santo e um compromisso grupal; e o *aspecto empresarial*, em que contratos, ensaios, regras e códigos disciplinares e hierárquicos se conjugam para a montagem da empresa de dança/teatro mambembe e determinar o *ato de dançar* (Marques, 1999, p. 142).

Houve uma época em que acontecia o “ritual da matança” nas apresentações dos grupos, havia uma encenação com enredo cômico sobre o auto do boi, toadas eram cantadas, aconteciam diálogos entre o amo e os outros personagens, enfim era encenado todo auto dramático do folguedo.

Com o passar dos anos os bumba-boi para se adaptarem às modificações no cenário cultural maranhense, passaram a não mais fazer o ritual de matança em suas apresentações por

tomar muito tempo de cada grupo em uma única dançada. A corrida para que sejam honrados os muitos compromissos que o grupo costuma ter por noite, acaba por não permitir que cada apresentação demore mais que uma hora em cada arraial.

Com isso as manifestações se limitam a tocar algumas toadas que seguem uma ordem lógica, bumba-meu-boi que se preze deve cantar o guarnecer do boi ao chegar em cada terreiro, devendo cantar também o lá vai, a licença, o urrou, algumas toadas de pique ou de condão e pôr fim a despedida.

Cada grupo possui muitas despesas, isso faz com que todos os agentes envolvidos indo desde o amo, os músicos e demais brincantes assumam muitas responsabilidades para que os gastos feitos com os ensaios, alimentação, bebidas, indumentárias, transporte do grupo, festa da morte e todas as demais despesas que todo grupo possui possam ser pagas, e o meio que cada grupo tem para que isso aconteça é tendo muitos contratos e fazendo muitas apresentações. Por fim temos o ritual de morte que encerra o ciclo de vida do bumba-boi em período de um ano.

3.2.4 A morte do bumba-meu-boi

A morte como um fim absoluto de qualquer coisa indica o desaparecimento de algo na inelutável evolução das coisas. Marques (1999, p. 147): “O boi como símbolo de morte representa o aspecto perecível e destruidor da existência, mas também a revelação e a introdução”

O ritual da morte representa um rito de passagem que toda brincadeira de bumba-meu-boi deve experimentar como sinônimo de uma nova fase a ser vivenciada por todos, para superação de certas contrariedades da vida. A morte como transposição para um nível mais elevado e superior representa também um estado de mudança inevitável que proporciona a libertação de todos os sacrifícios e preocupações. A morte não sendo um fim em si mesma significa simplesmente o acesso ao reino espiritual, puro e verdadeiro.

Exausto da longa temporada de apresentações e contente pelo regresso à comunidade, o bumba-meu-boi retorna como um ente simbólico ainda mais especial. Ao ser batizado pelo dom de São João, transforma-se de pagão nem cristão, adquirindo o direito e a proteção para se apresentar no espaço público, ao regressar, conquista a maturidade da existência plena e a sabedoria necessária para conscientizar-se de que é chegada a hora da sua morte. Uma morte prevista em todos os detalhes para ser uma festa, mas uma festa de natureza ambígua que revela os sentimentos contraditórios que tomam conta do grupo (Marques, 1999, p. 148).

Com o ritual de morte vemos em evidência o caráter profano da festa juntar-se ao sagrado, em outros termos, seria o momento em que vivencia-se a celebração dialética dos polos contraditórios primordiais da existência. Por todo sentido que possui tal momento, por estar

relacionado com o fim inevitável que toda criatura experimenta, acontece em um ambiente minuciosamente planejado, com cada fase do ritual sendo exaustivamente prolongada, todos que dedicaram-se para o acontecimento da brincadeira dentro do ciclo, agora experimenta o momento da despedida que é festejada com tamanha satisfação mesmo que exista uma certeza de que vai ficar a saudade presente no coração de todos que irão aguardar ansiosamente o início do próximo ciclo no ano seguinte.

Após o fim dos festejos juninos os grupos começam intensamente a preparação para o momento da morte do boi, que pode acontecer com maior evidência entre alguns dias nos meses de agosto a outubro. É comum que cada ritual de matança leve de três dias para que aconteça, existindo grupos que prolongam esse momento por uma semana inteira.

Este período solidariza muitas pessoas, que no momento somam esforços para que tudo saia como o esperado e o sacrifício do boi possa deixar no ar a esperança do retorno: este é o momento em que todos experimentam o sentimento de existir um hoje em função de um amanhã.

O boi sabe seu destino e mesmo em meio a tanta luta e resistência ele se prepara para morrer contra tudo e todos. A cerimônia da morte de um bumba-boi, assim como seu batizado que possui referência ao catolicismo, também faz referência a morte e ressurreição de Cristo idealizada pela Igreja Católica, onde ao nascer, Cristo já sabia de sua morte, designada por Deus pai todo poderoso.

Neste momento acontece uma encenação dramática sobre o enredo da brincadeira que conta com a participação de todos os personagens envolvidos no drama. O amo é quem comanda todo o espetáculo. Existem na ocasião vários momentos, até o instante derradeiro em que o boi dança em seu terreiro pela última vez.

Com versos e rimas preparados para ocasião o cantador vai conduzindo o ritual que envolve toda uma comunidade, um dos pontos mais importantes da festa é quando o animal faz sua luta final contra seu inevitável destino, é comum que o animal desapareça dos olhos de todos, sendo escondido pelo miolo na casa de personalidade na comunidade para ser encontrado pelos vaqueiros a pedido do patrão e ser sacrificado.

Os últimos momentos do animal é dramático, depois de se estender por alguns dias o ritual, o boi é trazido ao terreiro, amarrado a um mourão,³⁹ objeto aprontado pelos padrinhos e

³⁹ “Mourão: mastro confeccionado com um tronco de árvore frondosa que é todo enfeitado de adereços contendo em seus galhos doces e bebidas e é onde o boi vai morrer. É um vestígio dos cultos agrários, uma homenagem propiciatória ao poder germinativo da terra, à renovação cíclica. Comumente é fincado no centro do terreiro simbolizando o retorno ao centro, à origem, à matriz, ao ponto de comunicação entre o céu e a terra, de onde são obtidos os estados supra-humanos. O mastro simboliza um ciclo temporal com o retorno do dia, após as trevas; do

madrinhas do boi ou por alguém que deseje pagar uma promessa dessa maneira, e com um gesto simbólico o animal de brinquedo é morto simbolicamente, é derramado vinho em uma bacia simbolizando seu sangue.

Antigamente era comum que se destruísse a armação do boi no acontecimento de sua morte, atualmente por custar muito dinheiro um couro bordado e em decorrência de o grupo continuar se apresentando mesmo após sua morte, os donos de bois não costumam mais destruir seus novilhos para que possam continuar se apresentando em apresentações fora de época.

A festa da morte do boi, atualmente é divulgada em todos os meios de comunicação, principalmente pela internet, conta com a presença de centenas de pessoas que podem ser personalidades, sendo a maioria gente simples, muitos turistas se juntam ao acontecimento, que possui em paralelo grupos de seresta se apresentando, radiolas tocando, tudo em um mesmo espaço onde está acontecendo o ritual da morte. Também pode acontecer de um grupo realizar todas as etapas sem realizar este ritual. Assim, chegamos à última etapa desta pesquisa, que foi de interpretar a manifestação do bumba-meu-boi à luz de alguns conceitos nietzschianos.

4. O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA, A ARTE E A CULTURA: UMA INTERPRETAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI

Ao se pensar este último capítulo, levou-se em consideração a problemática de como por meio da cultura podemos nos tornar cidadãos mais conscientes, como nossas práticas culturais podem influenciar nossa maneira de ver e se relacionar com o mundo, como as culturas de civilizações passadas podem nos ajudar a entendermos nossos anseios, nossas atitudes e como a estética e a arte podem estar ligadas a uma prática de vida mais suportável?

Não há como se pensar a contemporaneidade sem nos depararmos com muitas das questões por Nietzsche levantadas, a estética seria uma das áreas mais importantes na filosofia nietzschiana. Muitas questões sobre a arte e a cultura são temas ainda muito recorrentes na atualidade e possuem profundidade e importância ímpar em nossa cultura.

Desde já, não basta que se leia o livro para acreditar em uma possibilidade de redenção pela arte, proposição que está em seu pano de fundo. Poderíamos elencar inúmeras contraprovas a essa ideia utilizando um comentador quase imbatível: Nietzsche. Para entender isso o leitor precisa saber que existem, ao menos, três, pois assim se divide a obra na maioria absoluta dos estudos mundo afora – três fases independentes; na segunda, iniciada com a publicação de *Humano, demasiado humano I*, em 1878, o aspecto redentor da arte teria sido revisto e alterado, dando origem a novas proposições e perspectivas ditas “positivistas”; na terceira fase, iniciada com a publicação de *Assim falou Zaratustra*, redigido em quatro partes entre 1883 e 1885, o

verão em substituição ao inverno; a fase final do ciclo. Normalmente o mourão na ocasião da morte do boi é cortado em pedaços e os galhos são oferecidos a algumas pessoas presentes nesta ocasião para que tenham sorte como diz a crença popular” (Marques 1999, p. 150).

pensamento estético de Nietzsche aproxima-se de uma dimensão que ele mesmo designou como uma fisiologia da arte (Burnett, 2012, p. 9).

O *Nascimento da tragédia* e todos os textos que orbitam em seu entorno (*O drama musical grego* (1870), *Sócrates e a tragédia* (1870), *A visão dionisíaca do mundo* (1870), *Richard Wagner em Bayreuth* (1876) e todas as anotações póstumas do período), correspondem a primeira fase de Nietzsche e em termos didáticos formam um tratado de estética, estando muito bem-organizado de maneira clara: por meio destes textos Nietzsche assume inteiramente um viés em favor da arte e da vida.

É por isso que conceitos importantes e pouco usuais na filologia da época aparecem em *O nascimento da tragédia*: povo, canção popular, carnaval, festas de São João e outros exemplos do que chamamos hoje de cultura popular. Nietzsche defendia uma tese quase absurda para os filólogos de então: que a lírica popular guardava as bases do mito original, e que Wagner as reincorporava em seus dramas musicais. As festas populares teriam sido banidas das discussões estéticas precisamente porque o mundo erudito forjara uma ideia de grande arte desvinculada daquilo de que era formada a lírica grega, a união entre a palavra e a música (Burnett, 2012, p. 12).

Entende-se existir uma profunda ligação entre a cultura, mitologia e religiosidade de períodos mais remotos na história da humanidade, que teria se difundido pelos continentes ao longo dos anos por todas as culturas e que hoje seriam a explicação e o ponto de partida para se compreender nossa cultura.

As formas de se cultivar os deuses na antiguidade, na atualidade assumiram novas formas, mas, sem deixar de lado elementos originais e autênticos que foram absorvidos pelas culturas subsequentes, até mesmo pelo cristianismo e as mais variadas manifestações populares que trazem características de um universo místico.

Ao se fazer referência a Apolo e Dioniso e em geral a forma de culto aos demais deuses na Grécia antiga, estamos também de acordo que muitas características dessas manifestações ritualísticas ainda se encontram presentes de alguma maneira em nossos dias e em nossas vidas.

Para se falar em resultados obtidos pelos seres humanos na vida prática, tem-se que ao se levar em consideração o papel da arte, da cultura e da estética para um povo ou a nação, partimos do princípio de que nesta análise que também é filosófica e histórica busca uma compreensão profunda de nossas crenças e forma de fazer e perceber as coisas.

De maneira íntima, todo essa gama de conhecimentos e saberes, estão ligados com o processo de educação de nosso povo, e assumem um significado plausível para toda existência trágica, percebida através de uma interpretação estética dos fenômenos do mundo.

(...) Nietzsche era deslumbrado pela cena homérica. Foi desse encantamento, e de uma guinada hermenêutica, que Nietzsche extraiu os subsídios para seu elogio das vivências. Para ele, o mito era a melhor representação da vida. Um retorno cego ao mito bárbaro não era, entretanto, o tecido utópico que sustentava o livro. Nietzsche não imaginava uma volta ao mundo bárbaro ao atribuir à arte, mormente à música, o papel redentor da humanidade; o que ele supunha era uma tarefa: reposicionar a experiência da vida através de um reencontro com o que a música guardava em seu substrato. Havia, segundo ele, um determinante dos instintos, algo que Nietzsche chamou de sedimento ou fundamento sonoro e que poderia ser encontrado em vários motivos musicais através dos séculos, principalmente na música popular (Burnett 2012, p. 11)

Ao se pensar a primeira fase de Nietzsche, pode-se perceber que em nenhum outro momento de sua atividade intelectual houve tão grande e intensa valorização da arte. Para Nietzsche a arte é concebida com um estatuto mais elevado que condiciona o acesso às questões essenciais da sociedade.

É importante se relatar que os cultos populares que se dão por meio de expressões artísticas autênticas, formam as narrativas místicas difundidas entre as comunidades, constituindo a identidade representativa de determinada cultura. Assim, é importante revisitarmos o passado no intuito de estarmos mais próximos de nossas origens.

O conhecimento mítico filosófico de gerações passadas pode nos tornar seres mais universais em contato com experiências mais essenciais e alegres. A beberagem narcótica, o culto as divindades representadas por símbolos universais como é o caso da figura do bode ou do boi associados a figura de Dioniso⁴⁰, possuem um poder místico e restaurador no ser humano.

Na música e na poesia lírica dionisíaca, o homem quer expressar-se como ser genérico. Que tenha deixado de ser homem individualmente, se representa simbolicamente pelo entusiasmo dos sátiros; torna-se homem natural entre os homens naturais. Agora fala através da mímica (simbólica) e imita o homem universal. A linguagem mais clara do gênio da espécie é o som como voz de sedução e de dor: este é o meio mais importante de libertar-se do individual (fr.3 [21], inverno de 1869/1870 – primavera de 1870; KSA 7, p. 66 citado por Burnett, 2012, p. 16).

Nietzsche ao caracterizar o fenômeno do dionisíaco e ter reconhecido Sócrates como decadente, nos faz um convite a regressarmos a antiguidade clássica, para que se busque naquela eterna fonte de juventude, na maneira de ser dos gregos, uma razão para sermos

⁴⁰ A religião dionisíaca introduziu-se em um culto da vida sob os signos da “visão de aparições” e do “me”, mas não apenas sob estes signos, nem tampouco exclusivamente sob a regência de um terceiro signo, o “vinho”. Sua presença e sua unidade fazem-se reconhecer pelo concurso de muitos signos. Assim é que a sua atmosfera característica assume de modo efetivo uma forma concreta – mas não em um único festival. Tais signos vêm a ser elementos de um mito bem diferenciado, que pode encarnar-se em festas diversas. A onímoda impressão dionisíaca que a arte minoica nos faz pode decompor-se em elementos concretos que só estão presentes numa mesma combinação no culto dionisíaco tal como este é conhecido de tempos históricos. (KERÉNYI, 2002, p. 47).

melhores, e nos convida a renunciar aos preceitos da racionalidade extrema e atentarmos para o lado trágico da existência.

A influência direta do pensamento socrático para nossa civilização, teria nos feito influenciados a renunciar aos aspectos simbólicos mais íntimos de nossa existência que só podem ser experimentados por meio da vivência prática.

O tipo de cultura que é criticada por Nietzsche é a dos eruditos, que exaltam os valores morais e científicos, domesticando os demais saberes em busca de uma provável valorização de uma verdade até então desconhecida por todos, para o filósofo alemão não se refuta uma doença, nesse caso a cultura ocidental, mais especificamente a europeia, para ele era essa doença chamada racionalidade que abatera a sociedade, e em vez de refutá-la era necessário combatê-la com remédios [...] (Sousa, 2016, p. 65).

É importante se fazer uma reflexão sobre a cultura na atualidade tendo como referência a cultura antiga por ser ela uma das principais responsáveis por tornar o mundo como é hoje, por meio de seus simbolismos e significados que foram se metamorfoseando em todas as sociedades de épocas distintas é que podemos compreender tantos aspectos essenciais da vida humana, como é o caso das questões que envolvem o pensamento sobre a arte e a estética.

O bumba-meu-boi enquanto dança dramática de ressonância universal, possui ligação com culturas passadas e ainda preserva características originais em relação a suas origens históricas, muitos elementos legados por nossa cultura já estavam presentes na cultura grega na antiguidade e até mesmo a tempos mais antigos.

Partindo-se deste raciocínio, será feita uma interpretação do bumba-meu-boi do Maranhão enquanto manifestação cultural que motiva milhares de pessoas em seu círculo de relações que configuram a festa e a dança, e que também é uma maneira de expressão religiosa, sob a ótica do pensamento nietzschiano, especificamente nossa análise foi feita a partir dos conceitos relacionados aos impulsos dionisíaco e apolíneo.

4.1 Aspectos da arte, da estética e da cultura sob um olhar nietzschiano

Em estado de tédio não se sabe ao certo o que fazemos de nós mesmos, resultando disto que é o nada que acaba fazendo alguma coisa conosco, neste cenário a arte realiza seu trabalho de auto excitação. Safranski (2023, p. 17), ao se referir ao pensamento de Nietzsche coloca: “[...] Nessa perspectiva a arte é um tensionar o arco para não cair na distensão niilista. A arte ajuda a viver porque senão a vida não sabe o que fazer quando assaltada por sentimentos de ausência de sentido”.

Tratar musicalmente um material filológico para ele não significa apenas deixar a música tornar-se temática, mas produzir ele mesmo uma espécie de música que por acaso não é escrita com notas, mas com palavras. Nietzsche busca um tema que lhe permita fazer música com palavras. Depois do encontro com Richard Wagner ele percebe que há algum tempo tem esse material nas mãos: a tragédia grega. Nietzsche já se ocupara dela antes do encontro com Wagner, mas só depois descobre nela o torvelinho do Ser, como diz em prefácio-projeto de “*O nascimento da tragédia*”. Safranski, 2023, p. 51)

Em Nietzsche somente pensamento e vida juntos podem fornecer um testemunho mais confiável de sua ousadia em se deixar ser um autêntico esteta mesmo em meio a tantas adversidades. Segundo ele era uma desgraça para as artes modernas não terem seu nascimento similar ao da arte trágica na Grécia antiga, um nascimento de uma fonte misteriosa. Segundo Giacoia (2000, p. 13): “Nietzsche, o filósofo-artista, um poeta que só acreditava numa filosofia que fosse expressão das vivências genuínas e pessoais, vendo na experiência estética uma espécie de êxtase e redenção [...]”.

Nietzsche é o precursor da crítica ao tipo de racionalidade meramente técnica, fria e planificadora, tratou com um tom profundo e grave questões sobre a arte e somente atestava a veracidade e autenticidade de um pensamento se este nos motivasse a dançar.

Ao tratar a arte trágica Nietzsche aponta o par contrastante ‘apolíneo-dionisíaco’ como chave para interpretação da tragédia grega, e a princípio o que começa com uma análise de princípios estéticos, amplia-se para um ousado projeto das condições metafísicas básicas do ser humano.

Nesta perspectiva, conforme Safranski (2023, p. 57) Nietzsche a partir da filosofia de Schopenhauer teria chegado a conclusão que: “[...] o dionisíaco é entendido como mundo da vontade impulsiva, e Apolo é responsável pela representação, isto é, a consciência [...]”. Ainda conforme Safranski (2023, p. 57-58):

O dionisíaco, é a visão de Nietzsche, é o próprio inaudito processo da vida, e culturas não são senão tentativas frágeis e sempre ameaçadas de criar dentro delas uma zona de ‘vivibilidade’ (Lebbarkeit). Culturas sublimam as energias dionisíacas; as instituições culturais, rituais, significados, são representações, símbolos, que se alimentam da verdadeira substância vital, mas mesmo assim a mantêm à distância. O dionisíaco jaz diante da civilização e debaixo dela, é dimensão a um tempo sedutora e ameaçadora do inaudito.

A vida neste sentido é trágica, nela imperam sofrimento, morte, e crueldade de toda sorte, a partir disso: “Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche encontra a famosa fórmula: o existir e o mundo só se justificam eternamente como fenômeno estético” (Safranski, 2023, p. 63). Para Nietzsche aquele que tem em vista o bem-estar do maior número de possível de pessoas está pensando moralmente, mas para se pensar esteticamente deve-se declarar que o cume das figuras bem-sucedidas, o cume do encantamento são o sentido da cultura.

Os indivíduos, anota ele num fragmento do outono de 1873, devem submeter-se ao bem-estar dos indivíduos mais elevados. E estes são as pessoas criativas. Sob a base do trabalho explorado eles produzem as grandes realizações culturais, na arte, na filosofia, nas ciências; e por vezes fazem de si mesmas uma obra de arte, que vale a pena ser contemplada. Esses heróis do criativo não se justificam pela sua utilidade social, mas pelo seu melhor. Eles não melhoram a humanidade, mas encarnam suas melhores possibilidades, e as colocam à vista dos outros. [...] (Safranski 2023, p. 64).

Dentro desse raciocínio uma cultura e estado só se justificam quando podem trabalhar e viver exemplares superiores, que conforme *O nascimento da tragédia*, esses exemplares superiores são as imagens luminosas na escura noite do sentimento trágico da vida. “[...] segundo Nietzsche também a sociedade precisa de mãos eficientes que trabalhem por uma classe privilegiada e lhe permitam produzir e satisfazer um novo mundo de necessidades [...]” (Safranski, 2023, p. 64). Desta maneira se arte justifica esteticamente o existir, esse fato ocorre sobre o pano de fundo da crueldade.

Essa crueldade na essência de toda cultura prova mais uma vez para Nietzsche que a existência é uma ferida eterna, e que o remédio, a arte – justificação estética -, mantém a ferida aberta. Os seres humanos são sacrificados pela beleza da arte, por isso a existência da arte acrescenta mais injustiça ao péssimo estado do mundo. E por isso, defendendo a escravidão, Nietzsche também está disposto a sentir-se culpado porque é daqueles que podem saborear o privilégio da justificação estética do mundo. [...] (Safranski 2023, p. 65).

A questão para Nietzsche era como que diante do Mal do mundo se justifica a existência de um Deus? Para ele, agora que o velho Deus desapareceu a questão da Teodiceia se orienta para arte. Neste sentido como, diante do mal no mundo, se justifica a realização de uma arte igualmente luxuriante?

Nietzsche entendia que a arte nasce de um fundo escuro de injustiça, e a crueldade e sacrifício fazem necessariamente parte da essência da cultura, isso irá provocar a todos que acreditavam ver a arte ligada ao progresso social, Nietzsche via a igualdade social como uma ameaça para a arte.

Não é de surpreender que Nietzsche veja a imagem dessa situação precária no destino de Ulisses, que se deixa amarrar num mastro para poder ouvir o canto das sereias sem ter de segui-lo e cair na própria destruição. Ulisses encarna a sabedoria dionisíaca. Ele escuta o Inaudito, mas para proteger-se aceita as algemas da cultura. O que é cultura? (Safranski, 2023, p. 70),

Deve-se levar em consideração que conforme este pensamento, em vários tipos de cultura agem forças dionisíacas e apolíneas. Arte e religião enquanto saberes apolíneos em que a realidade dionisíaca de alguma maneira rejeita e canaliza. Com isso Nietzsche formula em sua última parte de *O nascimento da tragédia*, uma espécie de lei básica ontológica para a relação do dionisíaco e do apolíneo.

Conforme Nietzsche deve-se rodear o dionisíaco e deixa-lhe sua ambiguidade fundamental, pois o indivíduo se dissolve prazerosamente ou sucumbe com terror na realidade absoluta. Com *O nascimento da tragédia*, Nietzsche desejava que o dionisíaco deveria ser colocado na luz do conhecimento e os efeitos clarificadores do conhecer deveriam ser revogados novamente.

4.1.1 Nietzsche e o teatro

Vale citar que, Nietzsche pertence à classe daqueles que são essenciais para se pensar a arte e o homem nos dias atuais, muitas podem ser as razões para que isto aconteça, assim como muitas podem ser as respostas a serem igualmente aceitas para estas razões.

Por outro lado, o importante nessa *Anschaung* é que Nietzsche, independentemente das vinculações factuais-históricas de sua interpretação da tragédia grega, abre, por seu intermédio, o espaço da interação concreta entre o visível e o invisível e restabelece, no nível das culturas de nosso tempo, a necessidade de sondá-lo como experiência não apenas intelectual, porém como vivência sensível, para um real conhecimento do humano. E que outra coisa passaram a procurar, logo depois, a antropologia, a psicanálise e as artes particularmente o teatro? (J. GUINSBURG. Nietzsche no teatro, In. Nietzsche, 2007, p. 154-155)

Segundo Guinsburg, Nietzsche não vai se sentar no anfiteatro da tragédia grega como um espectador insignificante de um espetáculo que lhe seduz e apraz, o sentido de seu olhar vai além do mero jogo de sucessão de episódios e incidentes que se formam com o enredo e a narração da encenação dramática.

O aguçado instinto de Nietzsche buscou dar-se em representação aos atos originais que constituem o fenômeno trágico: “[...] por isso mesmo não se satisfaz com a contemplação passiva e julga indispensável descer à *orkhestra* para integrar o coro visionário [...]” (Guinsburg, 2007, p. 155). Busca uma visão mais profunda do trágico, uma visão do ritual cênico e oracular, tentando discernir em sua protomanifestação o ser daquilo que se faz visão, deixando-se ver.

Remetendo o seu ponto de vista à unidade de visão que teria antecedido à di-visão do vedor em ator e espectador, Nietzsche revê, com o olhar interiorizado no transe do entusiasta satírico, o coro ditirâmico dos sátiros – representação da primitiva multidão rústica dos celebrantes dionisíacos – no êxtase da representificação do deus. O espetáculo, pois, que se apresenta nessa fase do surgimento da tragédia, tanto aos oficiantes quanto aos participantes do cerimonial, tem realidade visional mas não concretude material. É imaterial. A cena trágica, restrita ainda a expressão e a evolução coral, projeta-se, na verdade, no palco interior da vidência. [...] (J. Guinsburg. Nietzsche no teatro, In. Nietzsche, 2007, p.155).

Existe aí um estar-se imerso nas profundezas da existência, além do ilusório do cotidiano, trazendo dos arcanos a soma do sofrimento e da dor universais assim como a figura de sua encarnação, revela-se Dioniso dilacerado e renascido aos coreutas. (J. Guinsburg.

Nietzsche no teatro, In. Nietzsche, 2007, p. 156); “[...] Como um todo, eles o sentem e o vêem. Exultam nesta transvisão que os une no mesmo querer – o da vida, no mistério de sua eterna revivência [...]”.

Existe um hino nesta relação, que é também a voz do grupo na sua comunidade espiritual e social, havendo nisso a afirmação de uma vontade coletiva, que corrobora com a configuração de um imaginário específico, que assume a forma de uma mesma divindade que se concretiza em sua mesma epifania.

Não é preciso sublinhar a importância da transformação em termos teatrais. O fator que teria conduzido o processo, como *O nascimento da tragédia* sugere, seria o da conjugação entre os ditirambos entoados no primitivo culto popular e os rituais secretos acessíveis apenas a iniciados, supõe-se. Os efeitos empregados pelos oficiantes dos mistérios eleusianos, para impressionar e persuadir os neófitos, constituiriam o primeiro uso deliberado de meios cênicos. Foram os sacerdotes que inventaram o teatro, como uma iniciação. Para romper o ascendente que o sacerdócio adquiria por essas iniciações secretas, os Tiranos tiveram, sem dúvida, a idéia de associar a multidão toda a mistérios celebrados à luz do dia. [...] (J. Guinsburg. Nietzsche no teatro, In. Nietzsche, 2007, p. 156)

Temos com isto, que a arte do teatro é o espaço ritual de objetivação da máscara dionisiaca. É a partir dela que é possível a realização do mito trágico. Este princípio pode ser entendido como princípio multiplicador da personalidade dramática, criando com isso uma linha divisória entre o palco e a plateia, fato que conduz Nietzsche ao lugar de espectador no teatro grego para assistir o drama existencial do grego retratado em suas tragédias.

Da conciliação perfeita entre Apolo e Dioniso que teve como resultado a tragédia, encontra em Ésquilo e Sófocles sua expressão canônica para Nietzsche, onde o espectador do fenômeno do trágico e em consequência de se deixar envolver afloram seus juízos de valor estético em face do repertório que o teatro grego proporciona.

A caracterização do teatro e drama moderno não se constitui em um produto de validade intrínseca para Nietzsche, faltando para este impulso passional, música do ser e vocação metafísica. Nesta perspectiva, os gêneros alimentados pelo tragicismo ático estão mortos e o próprio espírito da cultura helênica se extinguiu.

Tal caracterização crítica é naturalmente a contrapartida dialética de um discurso restaurados que se propõe a recuperar, para o contexto da vida moderna, as virtudes estético-existenciais da primitiva Hélade. Isso exige, crê o filósofo, que se resgate da vacuidade operística a arte de nosso tempo. Ela não pode ficar à mercê dos produtos decorativos e desvitalizados que atendem às preferências de uma opinião pública formada por críticos profissionais, da imprensa e da academia, e por amadores diletantes. (J. Guinsburg. Nietzsche no teatro, In. Nietzsche, 2007, p. 156)

Uma consequência da autenticidade do pensamento de Nietzsche, é que após *O nascimento da tragédia*, seu wagnerismo iria desaparecer pouco a pouco, em Bayreuth. O fato de ter apoiado consideravelmente o projeto artístico de Wagner e sua mulher, não obteve

satisfação com o resultado da teatralidade do festival, chegando a ficar até mesmo decepcionado.

Para Nietzsche, a expectativa cênica fruto de suas críticas, não só corresponde a ideia de que o ideal do teatro como arte encenada está no anfiteatro da tragédia grega e é muito mais do que teatralizações grandiloquentes ou de suntuosidades cenográficas embasbacantes, o teatro ideal de seu universo mitopoético deve-se encenar-se e apoiar-se em um renovado espaço interior de recepção imaginativa.

É numa revolução dionisíaca da vida moderna que estar consubstanciada a pré-visão de Nietzsche. A que se haver a instauração de uma nova cultura trágica, onde a arte depois de ser restituída de seu impulso metafísico, reassumiria seu devido papel no jogo da existência.

4.1.2 O bumba-meu-boi como fenômeno estético

Tinha aproximados 15 anos de idade, por volta do final dos anos 90 e começo dos anos 2000, época em que tive minha primeira experiência significativa com as festas juninas, havia um arraial na rua em que minha avó mora no Bairro do Planalto Anil em São Luís, e era costume que eu, papai, mamãe e minha irmã fôssemos nessa ocasião dos festejos de São João participar desse arraial muito aconchegante que existia ali na vizinhança.

Lembro de ter contato com muitas manifestações na época, como a dança do cacuriá, tambor de crioula, dança do boiadeiro, quadrilhas, e outras danças que todos os anos abrilhantavam aquelas noites em frente a porta da casa de vovó, mesmo com um vasto universo de manifestações culturais se apresentando naquelas noites, minha maior expectativa era em relação os grupos de bumba-meu-boi que ali se apresentavam.

Eu ficava ali a observar as toadas cantadas pelos amos, as coreografias todas bem ensaiadas, as indumentárias impecáveis e aquele momento foi a ocasião em que lancei pela primeira vez um olhar mais atento para o bumba-meu-boi.

Posteriormente, já no início da minha juventude, nos primeiros anos dos anos 2000, morei durante algum tempo no bairro da Vila Sarney Industrial que se localiza na BR 135 e é vizinho ao bairro do Maracanã, localidades estas onde possuo laços familiares, e que possui um dos bumba-boi mais estimados de São Luís que é o Boi de Maracanã, sotaque de matraca.

Desde muito novo acompanhava com meu pai e familiares esta manifestação, sendo que depois de ter completado 18 anos me dediquei por alguns anos a acompanhar de maneira regular todas as etapas da brincadeira. Foram noites e noites em claro com minha matraca acompanhando o batalhão pesado de Maracanã. Experiência esta inesquecível em minha vida.

Eis um convite para ‘Guarnicê’⁴¹. Um convite para reunir, brincar, dançar, deixar-se levar pelas cores, formas, brilhos das roupas e pelos sons de zabumbas, tambores de fogo, pandeirinhos e maracás do Bumba-meu-boi do Maranhão. Deixar-se inebriar com a fumaça das fogueiras, diversas vezes acesas para aquecerem instrumentos e corpos que teimam em permanecer brincantes no tempo e no espaço. Corpos que ao se movimentarem mesclando-se a cores, brilhos e sons se metamorfoseiam em outros corpos capazes de driblar, desde as intempéries da natureza, até a conjuntura social. (Viana 2013, p. 19).

Esta citação resume muito bem o universo que envolve o bumba-meu-boi, metamorfoseado entre as expressões do teatro, da literatura, da música, da dança, entre outras linguagens que participam na construção deste saber que se evidencia no mundo artístico como fenômeno estético.

Por todos os elementos que configuram o bumba-meu-boi, podemos enquadrá-la como uma manifestação que transmite uma linguagem que se expressa pelos corpos humanos que as cultivam. Tal linguagem se constitui enquanto expressão educativa nas vivência de todos os brincantes envolvidos no mesmo espaço e tempo.

Onde tudo acontece em um cenário que reúne diferentes códigos estéticos, por onde circulam uma gama de conhecimentos e saberes que através do canto, da dança, e das muitas ações desempenhadas pelos grupos, possibilitam que se desenvolva diferentes leituras do mundo sob o viés artístico.

Movimentando-se, reorganizam-se, informam-se sobre cultura e sobre si mesmo. Em tempo, cabe dizer que, compreendemos a educação enquanto aprendizagem da cultura, ou seja, como forma concreta de relação entre o ser humano e o mundo, configurando a experiência vivida. (Viana, 2013, p. 20).

Ao se contemplar o bumba-meu-boi, deve-se procurar habitá-lo, deve-se descobri-lo através de suas formas, de suas cores, de suas nuances e perspectivas. Tal acontecimento deve se dar sem que haja pretensão em totalizá-lo, mas simplesmente se procurar entendê-lo conforme as experiências vividas, para que seja possível uma projeção de maiores horizontes de compreensão sobre tal fenômeno.

As danças tradicionais a exemplo do bumba-meu-boi estão inseridas em um contexto educacional, estas danças vão além de um mero ensino formal. A interação de seus componentes na busca de vivências sensíveis dentro deste mesmo contexto estético que, envolve a preparação de rituais e todas as etapas do folguedo, devem ser entendidas como atividades também educacionais.

Como expressão artística do povo, a dança popular apresenta possibilidades para a educação: no campo ontológico do ser, com artesã de subjetividades individuais e

⁴¹ “Guarnecer no Bumba-meu-boi maranhense significa reunir, preparar, arrumar o conjunto para dar início à brincadeira, também é toda toada cantada no instante de arrumar o cordão para deslocar-se ou apresentar-se. Guarnicê, é a forma como o termo é pronunciado pelos brincantes” (Azevedo *Apud* Viana, 2013, p. 19).

sociais; no campo ético, com mestra da diversidade dos valores, etnias e sistemas simbólicos; no campo lógico, epistemológico, dos saberes, como bricoleur da escrita do conhecimento; e no campo do método, dos fazeres, como potencializadora da linguagem sensível, expressa no corpo em movimento (Viana, 2013, p. 24).

Na experiência estética com o bumba-meu-boi, o brincante estetiza elementos do seu cotidiano com o intuito de celebrar a vida, por meio da brincadeira do bumba-meu-boi o se pode reconciliar com si mesmo, se sentir um ser no mundo, experimentar uma familiaridade com o mundo e ao mesmo tempo experimentar o valor do belo manifestado na condição humana.

Assim como na Grécia antiga a estetização de elementos do cotidiano e sua ritualização como acontece com a fogueira, que sendo estetizada passou a ter funções dentro de alguns rituais não ficando limitada sua confecção apenas para uso prático da vida cotidiana, estes acontecimentos só são possíveis pelo aguçamento dos sentidos.

A partir dos sentidos, na realização do bumba-meu-boi o brincante se entrega inteiramente a esse mundo de ritmos, cores e formas; no momento exato da festa o boi e brincante se condensam em um só, tudo se torna uma só celebração, esse acontecimento estético se expressa como resultado do fazer e da subjetividade que o criou.

No universo do Bumba-meu-boi se vive experiências que, segundo Viana (2013, p. 151); “[...] não ocorrem em um sistema de relações que determina cada acontecimento, mas de uma subjetividade aberta, cuja síntese não pode ser acabada”. Assim por meio de gestos, olhares e posturas se expressam sentimentos e um modo de leitura da realidade. É através do corpo que os brincantes adquirem e produzem saberes que configuram a cultura e dão sentido a sua existência. Assim nos aproximamos do momento derradeiro da pesquisa, onde se buscou fazer uma interpretação da manifestação cultural do bumba-meu-boi sob um olhar nietzschiano, se levando em consideração os conceitos de trágico, apolíneo e dionisíaco.

4.2 Uma interpretação do bumba-meu-boi a partir do trágico, do dionisíaco e do apolíneo em Nietzsche

A vida pode ser entendida como um constante jogo de tentativas de superação de afetos em detrimento de outras paixões que virão, neste sentido viver seria a apropriação e interpretação do sensível, deve-se fazer um casamento harmonioso entre paixões e razão. Segundo Sousa (2016, p. 61): “[...] então se não há claramente como extirpar as paixões, pois se acabaria com o pensar, portanto a melhor forma de conduzi-las é jardinar as paixões”. A crítica nietzschiana aponta que a partir do pensamento socrático, platônico, se procurou

racionalizar todo o universo humano, isso se mostra inadequado diante de nossas vivências e anseios.

Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como *Homo faber*. Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal e é, tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece lugar em nossa nomenclatura. (Huizinga, 2000, p. 04)

Desde civilizações mais antigas o homem procurou através do mito uma explicação para o mundo dos fenômenos, atribuindo a este um fundamento divino, os ritos, festividades, cultos religiosos, manifestações culturais representam um lado do humano que somente a sensibilidade pode sentir.

As narrativas míticas fazem parte do imaginário popular desde o começo dos tempos, o desenvolvimento das manifestações artísticas como a música, o teatro e as tragédias, ou mesmo a poesia na Grécia antiga, faziam sentido somente por meio da concretização de sua cultura. Na contemporaneidade, a exemplo das civilizações passadas, nossa época ainda preserva características essenciais de culturas remotas.

Ao se pensar nas tragédias gregas e identificarmos ali a importância do deus Dioniso para a efetivação dessa manifestação artística, se identifica que com sua forma de cultuar seus deuses, o grego acabou por influenciar a nossa forma de cultuar nossas divindades por meio de nossas festas.

Neste sentido, o bumba-meu-boi maranhense, que com características tão complexas, interliga em um mesmo universo: religiosidade, devoção a entidades sagradas, ao mesmo tempo que é um espetáculo festivo que envolve, música, dança, teatro, vividos em um universo simbólico social, mais ou menos como as tragédias aconteciam no mundo dos gregos.

Ficou assim um reisado único, que não tem popularmente este nome, a dança dramática do Bumba meu boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi como episódio final (Carvalho, 2011, p. 64-65).

O trágico é referenciado por Nietzsche na cultura grega, e o verdadeiro personagem trágico para ele é Dioniso, os temas trágicos fazem referência aos sofrimentos de Dioniso,

sofrimentos da individuação, reabsorvidos no prazer original sendo o coro o único espectador trágico que vê Dioniso como seu senhor e mestre.

Por outro lado, a contribuição apolínea consiste em que na tragédia é Apolo que desdobra e expressa o trágico em drama. A tragédia neste sentido é o coro dionisiaco que descarrega para fora de si um mundo de imagens apolíneas. O papel da tragédia no fundo primitivo produz, por irradiação uma visão dramática que é essencialmente um sonho. Para Deleuze (2018, p. 22); “[...] O drama é, portanto, a representação de noções e de ações dionisiacas, a objetivação de Dioniso em uma forma e em um mundo apolíneo”.

Entende-se não ser possível se tentar fazer uma comparação literária, ao pé da letra entre as tragédias gregas e a manifestação do bumba-meu-boi que acontece no Estado do Maranhão, entretanto, está se chamando atenção para os desdobramentos que as culturas antigas sofreram até para que se possa sentir seus reflexos na atualidade, e essa busca por uma unidade que seja originária e genuína seria uma maneira de tentarmos entender aspectos de nossa existência enraizados no imaginário coletivo.

Assim, como brincadeira séria que é, o boi espraia-se pelo universo místico, religioso e ritualístico da sociedade maranhense, unindo homens e seres de outros mundos em relação de duplo caráter: sagrado e profano. Santos, espíritos e outras entidades que, no imaginário popular, estão ligadas a uma esfera não terrena, são contactados pelos humanos por meio do bumba-meu-boi da brincadeira. Nesses contatos, o ato de brincar boi integra dimensões ambivalentes de prazer e sacrifício pessoal do brincante, em experiências socialmente controladas (Carvalho, 2011, p. 149).

Algumas características apresentadas acima também faziam parte da cultura grega no que diz respeito à maneira do grego de vivenciar suas experiências com o mundo místico, as festas realizadas em honra de Dioniso na antiguidade revelam um lado associado à devoção por um ente divino, mas que em parte está também associado aos aspectos materiais da existência, onde se tem a afirmação da vida por meio de uma realização corporal.

Dioniso é aquele que se metamorfoseia em múltiplas afirmações. Conforme Deleuze (2018, p. 23): “[...] É o deus que afirma a vida, para quem a vida tem que ser afirmada, mas não justificada, nem redimida”. Ele é aquele deus que não justifica a vida, pois a vida é essencialmente justa até mesmo em meio ao mais amargo sofrimento.

O lado apolíneo que mantém esse jogo entre pulsões antagônicas equilibrado, nos revela como deve-se ponderar a embriaguez para que se possa manter o controle sobre a vida. Ao mesmo tempo em que o bumba-meu-boi é uma maneira apaixonada de se celebrar a vida, nem tudo se resume a este acontecimento.

O boi ou o touro é uma figura recorrente em diferentes cosmogonias mitológicas. Ele está presente em representações gráficas paleolíticas, enquanto ícone importante da dominação romana, no antigo Egito, enquanto símbolo zodiacal, na mitologia

bramânica – tendo inclusivamente assumido o lugar de animal sagrado e protegido, símbolo auspicioso de boas venturas -, sendo igualmente representado na Bíblia e adotado pelos judeus e depois pelos cristãos enquanto expiador de pecados, sendo central em cerimônias de consagração e renascimento. Em todos os casos, o boi representa simbolicamente um objeto de adoração e de poder, uma espécie de emanção terrestre dos deuses, conferindo sua vez, poder ao próprio sujeito/homem que o cultua (Padilha, 2019, p. 143).

O batismo e a morte do boi, acontecimentos comuns a todos os grupos, independente do contexto que foram gerados, é a comprovação de que mesmo a descaracterização constante que vem sofrendo a manifestação e sua utilização como um produto na indústria cultural, o bumba-meu-boi, independentemente do sotaque, mantém uma relação muito forte com a religiosidade no Maranhão.

Dioniso representa uma entidade que sempre vai possuir alguma caracterização em qualquer cultura, sua manifestação está representada em muitas festas, muitas são suas máscaras e sua forma de atuar, muitos são os personagens que merecem o privilégio de serem dionisíacos. E o trágico de alguma forma está presente em todas as sociedades. Muito embora as tragédias tenham seu nascimento na dramaturgia grega na antiguidade, existem aspectos associados ao aspecto trágico que está presente na vida humana. Portanto, em se tratando de um drama o bumba-meu-boi também possui uma relação com o trágico. Segundo Deleuze (2018, p. 28):

[...] O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico, Nietzsche pode denunciar um desconhecido essencial, o da tragédia como fenômeno estético. Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral de dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria [...].

A dialética não corresponde a uma visão trágica do mundo, mas sim a morte da tragédia, acontece a substituição da visão trágica por uma concepção teórica, isso de acordo com o pensamento socrático, e na atualidade o que seria capaz de sucumbir a visão trágica seria a concepção cristã, estando mais de acordo esta concepção com o pensamento racional.

A dialética moderna está mais de acordo com a ideologia cristã, que pretende justificar a vida submetendo-a ao trabalho do negativo. Consequentemente, entre ideologia cristã e o pensamento trágico há um problema que diz respeito ao sentido da existência.

Segundo Nietzsche, o sentido da existência ao contrário da ideologia cristã é a mais importante questão da filosofia, a mais empírica e até a mais experimental por colocar de uma só vez o problema da interpretação e o da avaliação.

[...] Há muito tempo, e até hoje, só se procurou o sentido da existência colocando-a como algo faltoso ou culpado, algo injusto que devia ser justificado. Precisava-se de um Deus para interpretar a existência. Precisava-se acusar a vida para redimi-la, redimi-la para justificá-la. Avalia-se a existência, mas sempre se colocando do ponto

de vista da má consciência. Esta é a inspiração cristã que compromete a filosofia inteira [...]. (Deleuze, 2018, p. 30-31).

Esta ideia corrobora para explicação daquilo que Nietzsche irá chamar de niilismo, que corresponde ao empreendimento de negação da vida, de depreciação da existência e as principais formas de niilismo para ele são: ressentimento, má consciência, ideal ascético. O que corresponde ao pensamento trágico é a alegre mensagem que segundo Deleuze (2018, p. 51): “[...] o trágico não está nas recriminações do ressentimento, nos conflitos da má consciência, nem nas contradições de uma vontade que se sente culpada e responsável”. Assim todo o resto que não é trágico é niilismo, *páthos* dialético e cristão que não passa de uma caricatura do trágico ou uma simples comédia da má consciência.

Há uma via de se interpretar o bumba-meu-boi não como uma tragédia nos moldes das tragédias gregas, mas como um drama que apresenta características dionisíacas e apolíneas e por seu enredo e caracterização.

(...) o Bumba-meu-boi surgiu no meio da escravidão do nosso país, bailando, saltando, espalhando o povo folião, suscitando grito, correria, emulação. O negro que desejava reviver as folganças que trouxera da terra distante, para distender os músculos e afogar as mágoas do cativo nos meneios fabricantes de danças lascivas, teve participação decisiva nessa criação genial, nela aparecendo dançando, cantando, enfim, vivendo. Os indígenas logo simpatizaram com a ‘brincadeira’, foram conquistados por ela e passaram a representá-la incorporando-lhe também suas características. O branco entrou de quebra, como o elemento a ser satirizado e posto em cheque pela sua situação dominante (Carvalho 1995, citada por Padilha 2019, p. 149).

Se observa através dos brincantes de bumba-meu-boi um ‘dizer sim’ a vida, vemos que: “mesmo em seus problemas mais alheios e mais difíceis; a vontade de vida, regozijando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus tipos supremos” (Nietzsche, 2022, p. 53). A isso Nietzsche irá chamar de dionisíaco, e será por ele entendido como ponte para a psicologia do poeta trágico.

E Nietzsche dizia: A *hybris* é a pedra de toque de todo heraclítico, é aí que ele pode mostrar se compreendeu ou não seu mestre”. O ressentimento, a má consciência, o ideal ascético, o niilismo são a pedra de toque de todo nietzschiano. É aí que ele pode mostrar se compreendeu ou não o verdadeiro sentido do trágico (Deleuze 2018, p. 53).

Nietzsche com sua teoria do trágico e todas as suas ideias posteriores concorrem para que ele parta em sua defesa de não ter ficado devendo nada aos antigos e grandes pensadores. Em sua defesa ele diz ter sido: “[...] o primeiro que levou a sério, para a compreensão do velho, ainda rico e até transbordante instinto helênico, esse maravilhoso fenômeno que leva o nome de Dionísio [...]” (Nietzsche, 2017, p. 88, § 4)

Conforme suas palavras teria sido este um de seus feitos mais memoráveis, a partir do trágico e do espírito dionisíaco ele teria captado a essência do pensamento estético. Em sua defesa em se denominar a altura e até mesmo de ter ultrapassado filósofos como Sócrates, Platão o Aristóteles em pensamento, considera que Dioniso foi seu grande tutor e mestre, de onde teria brotado sua inspiração.

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento trágico, que foi mal compreendido tanto por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos, no sentido de Schopenhauer, que deve ser considerada, isto sim, a decisiva rejeição e instância contrária dele. (Nietzsche, 2017, p. 90, § 5)

Nietzsche busca no sentimento trágico a ideia de um dizer sim a vida, mesmo com todos os seus problemas mais sofridos, “[...] a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisíaco [...]”. (Nietzsche 2017, p. 90, § 5). Seria esta segundo ele, a ponte para a psicologia do poeta trágico, e conclui em seu *Crepúsculo dos ídolos*, obra de 1988, consequentemente um de seus últimos escritos.

Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles -: mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si também o prazer no destruir... E com isso toco novamente no ponto do qual uma vez parti – o *nascimento da tragédia* foi minha primeira transvaloração de todos os valores: com isso estou de volta ao terreno em que medra meu querer, meu saber – eu, o último discípulo do filósofo Dionísio – eu, o mestre do eterno retorno... (Nietzsche 2017, p. 90, § 5).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com isso, temos que este trabalho se propôs a analisar aspectos da estética, da arte, da cultura popular, da filosofia da história sobre um viés interdisciplinar, tendo como principal referência a obra *O nascimento da tragédia* de Friedrich Nietzsche. Tínhamos como proposta relacionar os conceitos de trágico, drama, dionisíaco e apolíneo e outras definições utilizada por Nietzsche e seus estudiosos para que fosse feita uma interpretação do bumba-meu-boi do Maranhão.

Bumba-meu-boi manifestação cultural com referência em várias culturas por toda a humanidade, possui suas muitas versões de dança dramática por todo o Brasil e aqui no Maranhão é considerada como folguedo mais representativo do estado e do período junino.

Manifestação esta que carrega diversificadas características relacionadas a religiosidade e crença da população Maranhense, uma mistura de tradição e renovação que, por meio de suas

origens no tempo e na história representou e representa uma maneira revolucionária de se fazer arte entre a população menos favorecida.

Entende-se que existe uma dimensão simbólica no ser humano sendo esta dimensão responsável por relacionar nossa existência com a arte, a cultura, as crenças que somente podem ser vivenciadas através da experiência empírica.

Assim, se trabalhou a obra *O nascimento da tragédia*, sobretudo as questões relacionadas a arte e cultura grega que sobre influência do culto de seus deuses Dioniso e Apolo marcou a história da humanidade com suas autênticas influências no campo da arte.

Os dois principais elementos trabalhados de *O nascimento da tragédia* foram o dionisíaco e o apolíneo, numa tentativa de se fazer uma demonstração de como os dois deuses: Apolo e Dioniso, estão diretamente relacionados a origem das tragédias e como ao longo dos séculos ainda se faz notar vestígios dessa origem na atualidade.

Buscou-se fazer uma explanação sobre a manifestação cultural do bumba-meu-boi no Maranhão partindo de explicações mais gerais sobre a ocorrência de representações universais da figura do boi como objeto simbólico, até se chegar ao nosso objetivo que era caracterizar o bumba-meu-boi no Maranhão com suas peculiaridades desde sua origem até o momento atual.

Isto foi feito para que fosse analisado o dionisíaco e apolíneo na cultura grega e seus possíveis reflexos no bumba-meu-boi maranhense, numa forma de explicar a manifestação por um outro ponto de vista, se buscando elementos na cultura grega para fundamentar as origens de nossa cultura. Tudo isso para se ter um entendimento mais aprofundado da existência e dos anseios do homem que não podem ser simplesmente interpretados numa perspectiva puramente teórica.

Basicamente o procedimento utilizado para realização da pesquisa foi leitura e análise de algumas das obras ligadas diretamente com o tema, assim como foram feitas algumas observações ligadas ao campo do sensível que se deu pelo acompanhamento de etapas da manifestação durante seu calendário festivo, para que nos fosse possibilitado fazer a síntese do trabalho aliando análise teórica e empírica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*; edição organizada por Oneida Alvarenga. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. V1-3

ARAÚJO, Maria do Socorro. *Tu contas! Eu conto!* Caracterização do significado do bumba-meu-boi, como expressão da cultura popular e ao mesmo tempo como lazer em São Luís do Maranhão. São Luís, SIOGE, 1986.

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

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 10 ed. Petrópolis, Vozes, 2007.

BURNETT, Henry. *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche* – São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CAMPBELL, Josef, *O poder do mito*, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*; [org. da série Maria Laura Cavalcanti]. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-meu-boi do Maranhão, um estudo da tradição / modernidade na cultura popular* – São Luís: [s.e.], 1995.

COSTA, Alex Silva. *Dança de negro, bailado maranhense, sotaque da gente: um estudo sobre as novas configurações do bumba meu boi e do tambor de crioula*. – São Luís: editora UEMA, 2015.

COLLI, Giorgio. *O nascimento da filosofia*. Tradução de Frederico Carotti. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho Título original: Nietzsche et la philosophie. Presses Universitaires de France, 1962. N-1 edições, 2018.

Dicionário Nietzsche / [editora responsável Scarlett Marton]. – São Paulo: Edições Loyola, 2016.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992b.

GAZOLLA, Rachel, *Pensamento mítico e filosófico: estudos sobre a Grécia antiga / Para não ler ingenuamente uma tragédia*. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2011.

GIACOIA, Junior. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens; o jogo como elemento da cultura*. Tradução: João Paulo Monteiro: Editora Perspectiva – São Paulo, 2000.

IPHAN, São Luís, MA. *Bumba-meu-boi: som e movimento*. Pesquisa e texto: Joaquim Antonio dos Santos Neto (música) e Tânia Cristina Costa Ribeiro (dança). Ilustrações de Maria Raimunda Fonseca Freitas. São Luís/MA, 2011.

KERÉNYI, Carl, *Dioniso*. Tradutor Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Tradução do alemão e notas de Pedro Süsskind. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche* – 1 ed.- Rio de Janeiro. Zahar, 2006.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução: Mara Inês Madeira de Andrade. Título original: *Die Philosophie in Tragische Zeitalter der Griechen*.

_____. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*; tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução Marco Casanova. 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2019.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com martelo*; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna aquilo que é*; tradução de Diego Kosbiau Trevisan. 1. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*; apresentação à tradução brasileira, tradução do alemão e notas Ernani Chaves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006

_____. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril cultural, 1983.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*; introdução, tradução e notas Anna Hartmann Cavalcante. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PADILHA, Antonio Francisco de Sales. *A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música*. São Luís: EDUFMA, 2019.

REIS, José Ribamar Sousa dos. *O abc do bumba-boi do Maranhão*. 2 edição. São Luís: Fort Gráfica, 2008.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. – 4. ed. - São Paulo: Geração Editorial, 2023.

SOUSA, Erica Costa. *Nietzsche: para uma ética da afirmação da vida*. – Curitiba: CRV, 2016.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. *O Bumba-Meu-Boi como fenômeno estético: corpo, estética, educação*. – São Luís: Edufma, 2013.