O BEIJO DE MARIA PRETINHA:

Opressão e interseccionalidade na representação feminina em um folguedo do Cariri cearense

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro
Universidade Federal do Cariri - UFCA
ricardo.monteiro@ufca.edu.br
Maria da Conceição Silva Souza
Universidade Federal da Bahia – UFBA
aline_souzzaa@hotmail.com
GT-04 Mestres e mestras das culturas populares

Resumo:

Nossa pesquisa investiga as representações da opressão de gênero, classe e etnia em folguedos populares – focalizando uma apresentação do Guerreiro de Mestre Cosmo Lima gravada a 30/12/2019 em Juazeiro do Norte (CE), com especial atenção à peça *Maria Pretinha* e seu contexto. O objetivo é discutir como esse folguedo, associado ao ciclo natalino e à religiosidade popular, incorpora e questiona discursos de subalternização através de sua performance sincrética. A fundamentação teórica baseia-se na Semiótica Existencial de Eero Tarasti – que permite a análise de manifestações sincréticas articulando corporalidade, identidade, interações sociais e visão de mundo através do chamado modelo zêmico –, bem como nas contribuições de Stuart Hall sobre discurso e poder. Dialoga-se ainda com o conceito de interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw, evidenciando-se a sobreposição de opressões sofridas pela personagem analisada. A metodologia envolve a análise semiótica da peça *Maria Pretinha*, considerando texto verbal, coreografia, música e elementos visuais da performance. A narrativa apresenta um processo de degradação social e existencial de uma personagem mulher, negra e pobre que é abandonada, estigmatizada, encarcerada e explorada sexual e afetivamente. Discute-se ainda a relação dessa representação com arquétipos culturais como a Pomba Gira, bem como a articulação entre representações do grotesco e sublime, segundo a perspectiva de Tarasti. Os resultados da pesquisa, ao evidenciarem a representação crítica da opressão interseccional gerada em uma comunidade socialmente vulnerável, apontam para uma reparação epistêmica que reconhece a sofisticação estética e a

consciência social de uma expressão artística essencialmente comunitária, ainda que articulada por seus mestres.

Palavras-chave:
Etnomusicologia; Guerreiro; Semiótica Existencial; Interseccionalidade; reparação epistêmica.

MARIA PRETINHA'S KISS:
Oppression and Intersectionality in Female Representation in a Traditional Folk Performance from Juazeiro do Norte, in Northeastern Brazil

Abstract:
Our research investigates the representations of gender, class, and ethnic oppression in traditional Brazilian folk performances, focusing on a presentation of Master Cosmo Lima's *Guerreiro* recorded on December 30, 2019, in Juazeiro do Norte (Brazil), with particular attention to the piece *Maria Pretinha* and its broader context. The aim is to examine how this traditional folk performance, associated with the Christmas cycle and popular religiosity, incorporates and problematizes discourses of subalternization through its syncretic performance. The theoretical framework draws primarily on Eero Tarasti's Existential Semiotics—which enables the analysis of syncretic manifestations by articulating corporeality, identity, social interactions, and worldview through the so-called zemic model—as well as on Stuart Hall's contributions to discourse and power. The study also engages with Kimberlé Crenshaw's concept of intersectionality to highlight the overlapping axes of oppression experienced by the character under analysis. Methodologically, the research employs a semiotic analysis of the piece *Maria Pretinha*, considering its verbal, choreographic, musical and visual elements. The narrative reveals a process of social and existential degradation of a Black, impoverished female character who is abandoned, stigmatized, incarcerated, and abused. The study further relates this representation to various cultural archetypes, as well as the interplay between the grotesque and the sublime in Tarasti's framework. The research results, by highlighting the critical representation of intersectional oppression experienced within a socially vulnerable community, point to an epistemic reparation that recognizes the aesthetic sophistication and social awareness of an artistic expression that is essentially communal, even if articulated by its masters.

Keywords:
Ethnomusicology; Guerreiro; Existential Semiotics; Intersectionality; Traditional Folk Performances.

Introdução: o Guerreiro

O Guerreiro corresponde a uma manifestação folclórica tradicional brasileira do ciclo natalino, voltada à celebração da festa da Epifania. Embora constitua, em princípio, uma festividade de cunho religioso, vinculada à fé católica, o Guerreiro incorpora numerosos elementos de origem africana e indígena, adquirindo, assim, um caráter enciclopédico pela síntese que realiza de distintas tradições, refletindo a complexidade do processo de construção da identidade brasileira. Composto por uma sequência de cantigas executadas por meio de dança, canto e/ou instrumentalização – e, por vezes, também por meio de representação dramática –, o Guerreiro configura-se como um texto sincrético, rapsódico e de estrutura complexa, cuja duração, até algumas décadas atrás, facilmente se estendia por muitas horas, mas que hoje dificilmente ultrapassa os 60 minutos. Nesse contexto, a apresentação com mais de duas horas de duração do Guerreiro do Mestre Cosmo, registrada em 30 de dezembro de 2019 nos arredores de Juazeiro do Norte, cidade localizada no interior do Nordeste brasileiro, pode ser considerada um autêntico remanescente do esplendor original dessa manifestação cultural.

Théo Brandão data em pelo menos 60 ou 70 anos antes da publicação de seu clássico *O reisado alagoano* em 1949 a formação do que se entende hoje por Reisado, a partir do que chama de um "amálgama de folguedos vários" (BRANDÃO, 1953, p. 13) – o que permite uma datação aproximada do folguedo nas Alagoas, em sua forma atual, pelo menos a partir da década de 1880. Já a partir desse período, a presença do Padre Cícero Romão Batista em Juazeiro do Norte tornou aquela cidade, que tem na figura do sacerdote seu principal fundador, o epicentro de uma das mais importantes rotas de romarias do hemisfério Sul. Acredita Oswald Barroso datar também já de finais do século XIX a chegada do Reisado no Ceará[1] (BARROSO, 1996, p. 69). Por intervenção do próprio Padre Cícero, alguns brincantes de folguedos populares como o Reisado foram

[1] Estado brasileiro onde se localiza o município de Juazeiro do Norte.

convidados a se estabelecer permanentemente no Cariri, de maneira a fortalecer, através daquela expressão cultural, a religiosidade da população local (BARROSO, 1996, p. 179).

Variante tipicamente alagoana do Reisado, um exame atento aos estudos sobre o Guerreiro revela um auto popular dinâmico, em perpétua metamorfose. Uma das primeiras menções a ele aparece em 1935, quando Arthur Ramos publica seu *O folclore negro do Brasil.* Nele, o autor nos apresenta uma visão complexa, em que o Guerreiro consistiria "na luta entre dois partidos, dos guerreiros e dos caboclos, entremeada de uma quantidade de cenas, onde várias personagens se sucedem cantando as suas respectivas peças". Ramos destaca ainda que o clímax da luta entre guerreiros e caboclos culminaria no episódio da morte da personagem Lira, encerrando-se o folguedo com o Bumba-meu-boi (RAMOS, 1935, p. 105). Já o Guerreiro descrito por Câmara Cascudo em seu *Dicionário do folclore brasileiro* de 1954 aparece como um folguedo de proporções menores, opondo dois grupos de guerreiros – ao invés de caboclos a guerreiros –, ainda marcado pela presença da Lira, e constituído essencialmente a partir de fragmentos de velhos Reisados, pouco se diferenciando deles a não ser pelas vestimentas dos brincantes – marcadas no Guerreiro pelo típico chapéu em forma de catedral. Câmara Cascudo o crê uma invenção então recente, surgindo por volta de 1930, e essencialmente com o mesmo repertório do Reisado (CÂMARA CASCUDO, 1988, p. 371). Théo Brandão o considera em seu *O Reisado alagoano* de 1953 como essencialmente uma síntese do Reisado com os Caboclinhos (BRANDÃO, 1953, p. 19); contudo, em seus *Folguedos natalinos* de 1966, o folclorista, além de recuperar a oposição entre guerreiros e caboclos, descreve o folguedo como contando também com "episódios que não se encontram no Reisado", as chamadas "partes", "oriundas e imitadas do Caboclinho e dos Pastoris". Nelas, personagens variadas como a Estrela do Norte, Estrela de Ouro, Borboleta ou Sereia vão "ao meio ou ao centro, entre os cordões, e dançam e cantam sua 'parte'", inferindo-se a presença de pequenos recitativos e diálogos declamados (BRANDÃO, 2003, p. 83). Essa estrutura fundamental aparece ainda essencialmente inalterada na descrição que aparece nos *Folguedos e danças de Alagoas* publicado por Tenório Rocha em 1984.

Théo Brandão, destacando a rota de peregrinação que se consolidou entre Alagoas e Juazeiro do Norte, menciona em 1982 que:

> os Reisados, de uma frequência extraordinária há uns 40 ou 60 anos [1922-1942], mormente no Litoral e na zona da Mata, e que excursionavam à ribeira do São Francisco, transpondo o rio em demanda à Sergipe; ou ao sertão, cruzando a

> fronteira de Pernambuco em busca de Joazeiro do Norte, estão hoje quase desaparecidos, só em raros municípios ainda ensaiados (BRANDÃO, 1982, p. 78).

O testemunho de Brandão evidencia que a decadência do Reisado em Alagoas se deu ao passo que, por intervenção do Padre Cícero, o folguedo se firmava e expandia no sul do Ceará[2]. Contrabalançando a crescente escassez do Reisado, pondera Brandão que "já o Guerreiro, que se formou pelo sincretismo destes dois últimos, substitui a ambos plenamente e toma seu lugar como único folguedo que realiza excursões além fronteira e que é encenado com uma riqueza de trajes e preparos verdadeiramente deslumbrantes" (BRANDÃO, 1982, p. 78).

A migração do Guerreiro para o Ceará é documentada pelo pesquisador Oswald Barroso, que afirma que, como uma variante do Reisado, "aparece em Juazeiro do Norte o Guerreiro, folguedo importado de Alagoas, do qual só conhecemos, no Ceará, o de Dona Margarida. Influenciado por ele, mas diferente do guerreiro alagoano, o Guerreiro de Dona Margarida guarda a particularidade de ser brincado quase exclusivamente por mulheres e de juntar às personagens do Reis de Congo, personagens do Pastoril, entre elas diversas Estrelas, a Sereia, a Baiana etc." (BARROSO, 1996, p. 12). Mestra Margarida, contudo, não se via como fundadora dos Guerreiros da região: em numerosos depoimentos seus, ela contava que, após migrar a pé com cerca de 5 anos de idade com sua mãe em uma caminhada de mais de 600 km, Margarida ingressou no Guerreiro de Mestre Amaro – para finalmente fundar o seu próprio com 15 anos, em cerca de 1950. Vale ainda observar que a presença de um Reisado feminino – o Reisado Decolores, de Mestra Mazé de Luna – contraria a definição de que, ao menos no âmbito do Cariri, o Reisado seria masculino, e o Guerreiro, feminino. Contudo, se tal separação por gênero se mostra, no mínimo, inexata, fato é que ela de fato figura no imaginário local, e os próprios brincantes repetem essa narrativa sem a menor hesitação.

Observa-se contemporaneamente no Cariri que Reisados e Guerreiros pouco diferem atualmente em termos de enredo ou personagens apresentados - as Figuras -, ao contrário do que acontecia no entorno descrito por Théo Brandão. As diferenças principais ficam dessa forma relegadas à indumentária - o Guerreiro guardando ainda os chapéus característicos em forma de igreja - e à música - havendo no Guerreiro uma sutil tendência a andamentos mais acelerados, e à prevalência (mas não exclusividade) do ritmo binário sincopado da chamada baianada ou baião.

[2] Estado brasileiro em que se insere Juazeiro do Norte.

Outra diferença que se impôs com o tempo foi uma origem comum: Mestra Margarida pode não ter sido a criadora do primeiro Guerreiro da região, mas o fato é que, no presente, todos os Guerreiros em atividade no Cariri são inspirados no legado dela. O Guerreiro de Nossa Senhora Aparecida não é exceção. Fundado em 2012 por Mestres Valdir e Tarcísio, está hoje sob a direção de Cosmo de Souza Lima - conhecido como Mestre Cosmo. Uma das peças da apresentação realizada pelo grupo a 30/12/2019 constituirá o corpus do presente trabalho.

Fundamentação teórica

O objetivo do presente artigo é discutir as representações de opressões de classe, gênero e etnia cristalizadas em um trecho da apresentação do Guerreiro do Mestre Cosmo realizada em 2019, em Juazeiro do Norte, Brasil. A abordagem metodológica adotada neste estudo fundamenta-se na Semiótica Existencial de Eero Tarasti (2000, 2021), que oferece ferramentas conceituais e metodológicas particularmente eficazes para a análise de texturas sincréticas complexas como a do Guerreiro – uma manifestação que, além de elementos musicais e verbais, envolve também componentes visuais em sua tessitura textual, sem mencionar os momentos em que os performers tocam membros da audiência, introduzindo uma dimensão tátil, ou ainda aqueles em que alimentos e bebidas são incorporados à performance, agregando parâmetros olfativos e gustativos.

A Semiótica Existencial propõe um percurso que parte da imanência e da existência (ser) em direção à ação e à narratividade (fazer), e destas à manifestação (aparecer). Para tanto, um de seus principais instrumentos metodológicos e conceituais é o chamado modelo zêmico – por meio do qual é possível desenvolver uma abordagem que parte da corporalidade (M1) para a identidade (M2), desta para as interações sociais (S2), e destas para a cosmovisão (*Weltanschauung*) que permeia o texto sincrético (S1). A análise dessa cosmovisão, combinada à abordagem semiótica desenvolvida por Stuart Hall (2016), permite detectar relações de opressão étnica, de gênero e de classe no discurso. O modelo zêmico pode ser representado pelo esquema que aparece na Figura 1.

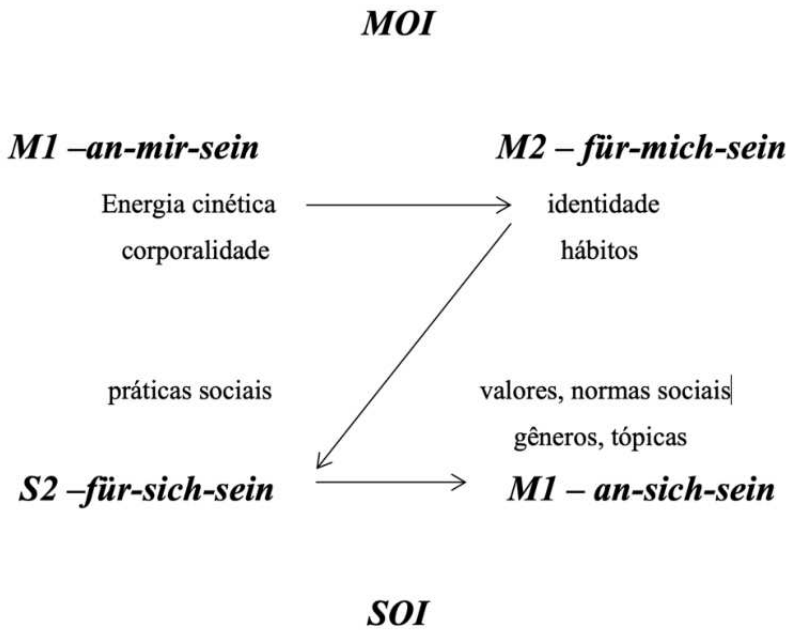

Figura 1 – Modelo zêmico da Semiótica Existencial de Eero Tarasti.
Fonte: Elaboração do autor a partir de TARASTI (2000).

Textos sincréticos tradicionais, como o Guerreiro, funcionam tanto como sínteses quanto como reflexos das normas sociais, ao mesmo tempo em que demonstram capacidade de influenciar percepções e moldar dinâmicas sociais. Mais do que isso, oferecem uma lente privilegiada para o exame dos entrelaçamentos complexos entre as representações de gênero, classe e etnia no imaginário cultural.

Corpus analítico: a peça Maria Pretinha

Entre as 34 peças executadas na apresentação do Guerreiro de Nossa Senhora Aparecida de 30 de dezembro de 2019, uma é particularmente representativa no que tange às tensões intrínsecas às relações raciais, de gênero e de classe social vivenciadas pela comunidade: “Maria Pretinha”, cantada por Mestre Valdir, contramestre e um dos fundadores do grupo. O próprio nome da personagem já é bastante significativo. Sendo “pretinha” o diminutivo de “preta”, além da caracterização étnica da personagem, o diminutivo lhe confere uma conotação que, paradoxalmente, tanto pode soar afetiva como depreciativa. Observa-se a seguir a letra da peça:

Maria Pretinha

faz três anos que namora
O noivo dela foi embora
sentar praça militar

Ela foi olhar
A partida do trem
Eu lhe dei os parabéns
ela começou a chorar

Ela me disse
que agora vai é tudo
Aleijado, moribundo,
Trata com quem encontrar

Maria Pretinha foi presa
pra Siriema
Coitadinha de pendenga
Está padecendo por lá

(E) Eu Passei por lá
Dei um voto a favor dela
Morena cor de canela
Eu peço um beijo ela me dá

Plano do conteúdo

O percurso da personagem Maria Pretinha tem seu marco inicial em sua disjunção para com aquilo que se infere ser seu objeto de valor: a conjunção amorosa, em um relacionamento socialmente reconhecido - estado vivido inicialmente por ela com seu noivo, o qual termina por largá-la para ingressar nas forças armadas. Note-se aqui que a personagem perde não apenas o vínculo com a pessoa amada, mas também uma situação social que a legitima. A perda de tal

estatuto é representada pela partida do noivo, à qual ela assiste, impotente, na estação - e que ela sanciona negativamente de maneira clara ao responder com lágrimas aos cumprimentos do enunciador recebidos por ela. Um segundo marco para o percurso da personagem é uma nova sanção cognitiva disfórica, na qual ela anuncia que sua próxima conjunção não será condicionada à presença de valores de excelência em seu objeto amoroso - pelo contrário, elementos socialmente estigmatizados como deficientes físicos, pessoas fisicamente fragilizadas, todos enfim seriam elegíveis para o enlace amoroso. O terceiro marco é caracterizado por outro estado disfórico - caracterizado não por um quadro modal, como o anterior, mas por um valor descritivo negativo, representado pela conjunção da protagonista com a cadeia. Aqui, os aspectos negativos ganham concretude com termos como “coitadinha” e “padecendo”. É nesse contexto que se dá a última performance, em que o sujeito enunciador a favorece de forma indefinida, mas de maneira muito clara pede a ela uma retribuição - que no discurso, se dá sob a forma de um beijo. O percurso de Maria Pretinha, portanto, pode ser visto como um processo progressivo de degradação social e existencial, em que a personagem vai paulatinamente perdendo sua dignidade: da perda do noivo à perda de qualquer critério de seleção; deste último estágio à perda da liberdade física, marcada por seu confinamento espacial; e, por fim, padecendo da mercantilização de seu afeto por parte até mesmo de seus supostos aliados e amigos, como o enunciador que, ao pedir a ela um beijo, tem diante de si uma mulher vulnerabilizada, e cuja recusa poderia pôr a perder um de seus poucos pontos de apoio.

Tal processo narrativo de privações sucessivas encontra correspondência, no nível discursivo, com uma série de figuras que estabelecem dialogismos com o imaginário da cultura, sobretudo no que concerne às representações das relações sociais de poder. Maria Pretinha traz em seu nome sua condição de mulher e de negra, e o emprego do diminutivo, nesse contexto, ganha peso em sua leitura de um possível signo de depreciação para essas categorias. A prisão, aliando a privação da liberdade à restrição do espaço, associa-se também à privação, temporária ou definitiva, da relação de conjunção do sujeito com todos os seus bens - valores descritivos dos quais ele se encontra, pois, espoliado. Nesse aspecto, Maria Pretinha chega, nesse ponto de seu percurso, a um quadro de indigência marcado pela interseccionalidade, na acepção de Kimberlé Crenshaw, de sua condição subalternizada de oprimida enquanto mulher, enquanto negra e enquanto pobre. Contudo, nosso objeto corresponde não à dimensão verbal da peça, mas à

performance como um todo - performance essa cujas componentes visual e musical cumpre agora também considerar.

Plano de expressão

Elementos visuais

Sob o ponto de vista da performance, a peça é acompanhada por um único tipo de movimento - ou de "passo", como o elemento coreográfico é compreendido pelo grupo. Tal passo, chamado de "baião" - por costumar acompanhar músicas com o ritmo popular binário que recebe o mesmo nome, é caracterizado pela célula rítmica e pelos movimentos descritos na Figura 2.

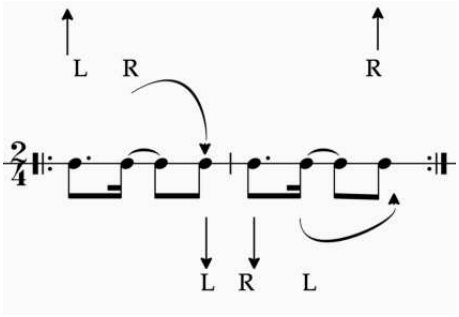

Figura 2 – Diagrama coreográfico com os passos do pé esquerdo (L) e direito (R) com relação à célula rítmica binária associada ao "baião" na peça *Maria Pretinha*.
Fonte: Esquema músico-coreográfico elaborado pelo autor.

Tal passo apresenta caráter circular, consistindo em um giro do pé direito de 180 graus no sentido horário no meio do compasso seguido, no compasso seguinte, do movimento simétrico realizado pelo pé esquerdo no sentido anti-horário, completando a frase coreográfica. Tal passo é repetido ao longo de toda a parte cantada da peça, apresentando, contudo, nas seções instrumentais que se seguem a cada execução completa da letra, a variação que aparece na Figura 3.

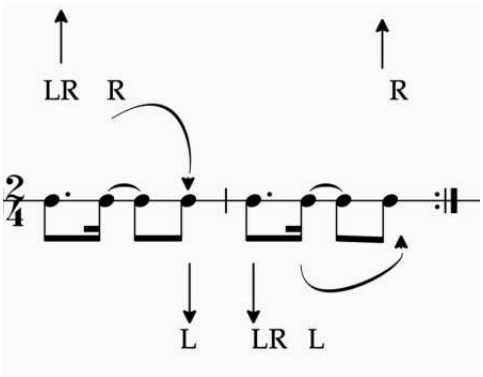

Figura 3 – Variação do passo do "baião" nos interlúdios instrumentais, marcada por movimentos com os pés juntos (LR).
Fonte: Esquema músico-coreográfico elaborado pelo autor.

Apesar de seu efeito de grande intensificação do movimento, a variação constitui, em última análise, simplesmente da marcação do 1o tempo dos compassos percutindo-se os dois pés simultaneamente, seguindo-se no mais a mesma estrutura do passo básico.

Não deixa de haver, por conseguinte, uma homologia entre a forma do conteúdo e a forma de expressão coreográfica e sonora – marcando tanto a alternância entre presença e ausência da palavra quanto a forma musical propriamente dita. Não deixa, todavia, de ser interessante que a dança guarde uma neutralidade durante a narrativa da saga de Maria Pretinha pelo ator da enunciação, intensificando-se justamente na seção instrumental, na qual se cala a voz e os instrumentos passam a ornamentar e variar o tema, em uma seção que os brincantes chamam de "marcha" (apesar de não haver correspondência, neste caso, com o gênero homônimo e a célula rítmica a ele correspondente. Entre as muitas leituras possíveis desse contraste, merece destaque aquela que vai justamente identificar um *ethos* de contenção do narrador, o qual apenas revelaria sua sensibilização e intensidade emocional quando a voz se silencia. Tal propriedade, contudo, seria uma construção no âmbito semi-simbólico, válida para essa peça específica nessa execução em particular, e não uma homologia replicável a cada vez que se repetissem as mesmas figuras de expressão.

Observando-se, contudo, a performance como um todo, defasada cronologicamente da incidência da peça, mas mobilizando um imaginário similar, surge, na peça *Oh doida*, uma figurativização, na mise-en-scène, de uma personagem feminina que convém considerar.



Figura 4 – Mise-en-scène da personagem “Doida” na apresentação do Guerreiro de Nossa Senhora Aparecida (Juazeiro do Norte, 30 dez. 2019).
Fonte: Registro audiovisual do autor.

Entre os diversos elementos de caracterização da personagem (vide Figura 4), vale destacar aqui: 1) os cabelos crespos desgrenhados, os quais, além de salientar a negritude da performer, funcionam também como signo que iconiza, indicia e simboliza, simultaneamente, o traço semântico de ruptura com a ordem da personagem *Doida*; 2) o batom borrado, signo ao mesmo tempo de feminilidade, de desordem e índice de uma sexualidade anárquica e hipertrofiada; 3) a mão que ergue a saia, como que abanando a genitália da personagem, apresentando a hipertrofia da libido feminina como traço semântico de caracterização da loucura da *Doida;* note-se que a hipersexualização masculina dificilmente aparece associada à ideia de loucura, ao passo que, associada à feminilidade, ela adquire tal conotação na cultura, evidenciando a assimetria nas relações de gênero; a tal aspecto sexista se sobrepõe ainda o estereótipo da hipersexualização da mulher preta - que, embora aqui apareça como sujeito do próprio desejo, historicamente ocupa outrossim o papel de vítima contumaz de abusos e violências sexuais; 4) na imagem, observa-se a *Doida* como ponto de convergência dos olhares dos que estão à sua volta, tornando-se elemento de valoração - ou seja, alvo de uma sanção cognitiva - por parte de um destinador coletivo, para o qual ela se apresenta como objeto de riso e de deboche. Notem-se aqui, malgrado a defasagem entre as peças *Maria Pretinha* - 4a das 34 da apresentação - e *Doida* - 23a -, os inúmeros pontos de aproximação com relação às duas personagens: ambas mulheres, negras, hipersexualizadas e alvo do opróbrio de um destinador coletivo.

Externa do ponto de vista da execução musical da peça *Maria Pretinha* especificamente, mas interna com relação à performance sincrética como um todo, a mise-en-scène correspondente à *Doida* pode ser concebida como uma figurativização, senão da personagem Maria Pretinha, ao menos do imaginário de que ela emana. Tal aproximação, contudo, apresenta limites, dentro de seu referencial cultural, que também cabe demarcar com clareza. Oriundo de uma manifestação a princípio religiosa e associada à celebração da Epifania, o Guerreiro, assim como diversos outros folguedos populares, absorveu, em suas representações do divino e da Transcendência, os imaginários das comunidades de afrodescendentes e de povos originários que constituíam, no final das contas, parte substancial da população local e do público-alvo dessas manifestações. Nesse aspecto, é possível estabelecer correspondências entre certas personagens dos folguedos com entidades do panteão seja do catimbó - procedente dos povos originários, mas incorporando posteriormente vários elementos de origem africana -, seja do candomblé - este, de origem africana, mas que em várias de suas modalidades também absorverá elementos seja do imaginário relacionado à herança dos povos originários, seja a aspectos do colonizador englobando não apenas o catolicismo, como também o espiritismo. Nesse aspecto, a *Doida* se aproxima das representações religiosas da chamada *Pomba-Gira*, figura associada "ao estereótipo da prostituta, da "mulher de rua", que se veste com roupas escandalosas, exibe atitudes obscenas, linguagem vulgar e gestos escrachados" (SILVA, 2005, p. 123).

Observa-se, pois, a mobilização de um arquétipo cultural do imaginário brasileiro que, sem subsumir a questão da significação da peça *Maria Pretinha*, estabelece uma relação interdiscursiva que enriquece o sentido de sua enunciação sincrética. Diferencial importante que precisa ser frisado é que, enquanto a Pomba Gira se associa a uma poderosa e exuberante entidade espiritual, Maria Pretinha, em contraponto, figura como uma mulher fragilizada por sua condição social enquanto mulher, enquanto negra e enquanto pessoa economicamente vulnerável. Tal contraposição, se pode ser vista simplesmente como uma discrepância entre a Pomba Gira e Maria Pretinha e um sinal da inconsistência da comparação entre as duas personagens, permite também uma leitura em que a incongruência, como uma cadência de engano na música, funciona como uma ruptura de expectativa que intensifica ainda mais a decepção de Maria Pretinha e seu desamparo diante de uma sociedade que, longe de temer o empoderamento sobrenatural da Pomba Gira, passa por cima daquela mulher hipersexualizada como um rolo compressor. Dá-se assim um processo de *Transcendenz* na acepção heideggeriana, mas que ocorre ao revés, de maneira que, ao invés de

atingir o sublime, a personagem mergulha no grotesco, e a imersão no *Dasein* se dá através de um naufrágio na sórdida mundanidade da *Weltlichkeit*.

Elementos sonoros

Consideremos agora a estrutura musical e as relações entre ela e a letra da canção. A estrutura melódica se constrói em torno de dois motivos melódicos principais: o salto ascendente de 6a maior; e o arpejo ascendente de Dó maior - este com 3 variações: seu retrógrado; sua transposição para lá menor; e sua transposição para lá diminuta (vide Figura 5). Já ritmicamente, opõem-se duas estruturas métricas: uma homogênea, constituída por colcheias; e outra heterogênea, marcada pela presença da síncope. Investiguemos as relações semi-simbólicas que se estabelecem em torno das oposições supracitadas.

Motivo melódico 1

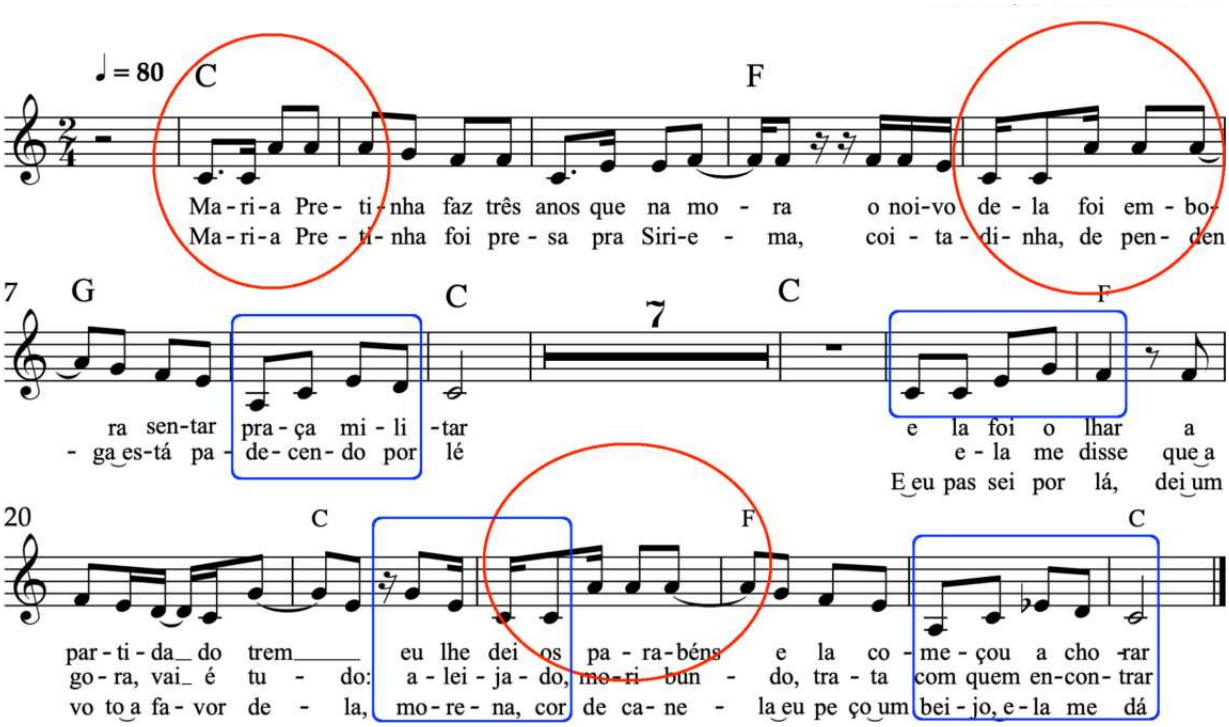

Figura 5 – Motivo melódico principal: salto ascendente de sexta maior (em vermelho) associado à passionalização da expressão.
Fonte: Transcrição do autor.

Uma primeira leitura do salto intervalar de 6ª M ascendente poderia ser interpretada segundo o que Tatit considera como a passionalização da expressão – modelo caracterizado pelo "investimento tensivo do próprio contorno em termos de ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases", no qual prevalecem "os grandes saltos intervalares" e "a exploração da voz aguda" (TATIT, 1998, p. 119), com a finalidade de aprofundar a dimensão patêmica. Tal acento tensivo marcaria esse signo cancional, passionalizando-o.

Destarte, o vocativo "Maria Pretinha" ganha, na canção, uma dimensão patêmica - a qual, como visto na análise da letra, se justifica plenamente dentro do imaginário por ela mobilizado. Note-se que a incidência seguinte da 6a M ascendente - "o noivo dela foi embora" - constitui justamente o que, em dramaturgia, corresponde ao *inciting incident* da narrativa, ou seja, o ponto de partida da ação dramática (VOGLER, 2007, p. 99). A 3a incidência, "eu lhe dei os parabéns", marca dois elementos de interesse na estrutura cancional: o início da interação direta entre o ator da enunciação e a personagem de Maria Pretinha, e a instauração do *ethos* do narrador - este último marcado por uma ambivalência em que sua empatia para com o martírio da mulher parece mesclar-se com um certo oportunismo com relação à fragilidade dela, como quem aproveita a ocasião para aproveitar-se dela, tingindo de cinismo a compaixão que o narrador parece demonstrar com relação ao martírio dela. A 4a incidência do salto ascendente de 6a se dá juntamente com as palavras "aleijado, moribundo", de maneira a se passionalizar a perda da possibilidade, por parte de Maria Pretinha, de impor qualquer limite ou filtro a quem se propusesse a se relacionar amorosamente com ela, indiciando uma degradação social e emocional que a obrigaria a aceitar quem quer que a desejasse dali por diante. Na incidência seguinte, a personagem mergulha no abismo, aprisionada "de pendenga", seu estado de disforia sendo precedido pelo adjetivo "coitadinha" e seguido pelo verbo "padecendo", confirmando a presença do acento tensivo disfórico no texto sincrético. Por fim, em sua última aparição, o intervalo, ao se associar à "cor-de-canela" da pele de Maria Pretinha, estabelece uma ligação entre sua degradação final - o beijo dado como retribuição ao favor prestado pelo narrador - e a marca de sua etnicidade, reforçando o acento tensivo o estigma da opressão racial, aqui em franca interseccionalidade com a opressão social e de gênero.

Motivo melódico 2

A estrutura para nós de maior interesse corresponderá ao par simétrico de abertura e fechamento do arpejo de 5a justa. Nessa peça, observa-se uma invariância semântica associada a essa figura de expressão: a contraposição entre sujeitos. Assim, na primeira incidência, o par abertura/fechamento é homólogo à contraposição ***ela*** *foi olhar (a partida do trem)/****eu*** *lhe dei (os parabéns).* Tal elemento simétrico marca o início da interação do ator da enunciação com a personagem Maria Pretinha. Note-se que os "parabéns" do ator da enunciação, que desencadeiam a crise de choro na personagem pela anagnórise de sua situação de desamparo, podem ser lidos como uma intervenção do narrador marcada ou pela ingenuidade ou pelo cinismo. Na incidência seguinte, a contraposição, ainda que centrada nos atores narrador/Maria Pretinha, envolve ainda terceiros: ***ela me*** *disse (que agora vai é tudo)/****aleijado.*** Assim, novamente tem-se uma interlocução contrapondo o narrador e a personagem, mas com a peculiaridade de que esta ilustra sua degradação progressiva por ela se disponibilizar agora para "aleijado, moribundo", ou para quem quer que viesse a tratar com ela. Na terceira e última incidência, contrapõe-se o ***eu*** do ator da enunciação, que se apresenta como benfeitor que fora intervir pela prisioneira, a uma Maria Pretinha que, por gratidão ou por medo das consequências de uma eventual recusa sua, concede ao narrador o beijo que ele lhe pedira. Vale destacar a ambivalência do ethos do narrador, cujos comprimentos na primeira estrofe e cuja suposta ajuda na última podem ser lidas tanto como motivadas por empatia com relação ao padecimento de Maria Pretinha quanto por mero oportunismo de alguém que se vale de sua posição de relativo privilégio para tirar vantagem de uma situação estrutural de racismo, sexismo e classismo - situação essa que lhe confere inclusive a possibilidade de se valer de uma opressão estrutural para, mesmo se fazendo de bom moço, servir-se de suas distorções para proveito próprio sem o ônus de ter de assumir um discurso moralmente condenável.

Análise segundo o modelo zêmico de Eero Tarasti

M1

Partindo da dimensão *an-mir-sein*, que Tarasti associa a atributos referentes à corporalidade e à energia cinética, podem-se inventariar os seguintes elementos: 1) feminilidade: a condição feminina de Maria Pretinha; 2) negritude: a condição racial da personagem; 3) precariedade no vestuário: a condição socioeconômica da personagem; 4) uso do diminutivo: complexidade

envolvendo traços semânticos denotando magnitude minimizada e/ou conotando afetividade e/ou depreciação; 5) o choro da personagem (após receber os cumprimentos do narrador); 6) seu sofrimento ("padecendo por lá"); 7); morena cor-de-canela: condição racial da personagem (matiz de sua negritude); 8) prisão e beijo: elementos físicos de interação intersubjetiva, mas também articulações do sentir e da autopercepção da personagem.

M2

A dimensão *für-mich-sein,* na qual se passa da mera corporalidade à construção de um sentido de identidade, complexifica os elementos de M1 ao levá-los da denotação à conotação, de maneira que a identidade da personagem Maria Pretinha se definirá pelas seguintes características: 1) ela namorou por três anos, até que seu noivo a deixou para sentar praça militar; 2) com relação à sua separação, sua reação foi simplesmente de ir assistir à partida do trem que levou seu ex-noivo, não havendo descrição de revolta ou enfrentamento, inferindo-se assim uma configuração patêmica disfórica de resignação; 3) degradação à prostituição: ao declarar que "agora vai é tudo: aleijado, moribundo, trata com quem encontrar", Maria Pretinha assume uma configuração modal de *não-poder-não-fazer*, declarando-se assim destinatária de qualquer destinador que a mobilizasse para uma performance de conjunção física, e assumindo assim uma condição identitária de prostituição.

S2

Na condição de *für-sich-sein*, situam-se as relações intersubjetivas, fundando-se o efeito de sentido de alteridade. Tal alteridade é fundada a partir de interações tais como: 1) o abandono de Maria Pretinha por seu noivo, fundando sua vulnerabilização e sentido de desamparo; 2) o ingresso de seu noivo no exército, configurando um quadro de tentativa dele de inclusão social, em contraponto com a exclusão de Maria Pretinha de tal processo; 3) as congratulações do ator da enunciação para Maria Pretinha, que estabelecem um *ethos* ambíguo para a relação dele para com ela, entre a ingenuidade de alguém que fere sem querer e o cinismo de alguém que ironiza a dor do outro; 4) a degradação de Maria Pretinha à prostituição, marcada pela configuração modal de um "não-poder-não-fazer" e pela condição de destinatária de qualquer destinador que deseje entrar em conjunção física com ela - destinador esse desqualificado em um imaginário que naturaliza o

capacistismo, estigmatizando a condição de um eventual “aleijado” ou “moribundo”; 5) a depreciação ainda que empática de Maria Pretinha por parte de um destinador que a qualifica como “coitadinha”; 6) Relação intersubjetiva particularmente complexa se dá no que diz respeito ao percurso narrativo da “pendenga” - o conflito interpessoal - que teria resultado na prisão e no posterior calvário de Maria Pretinha. Não fica claro quem seria o destinatário que manipulara tal percurso, nem a natureza de tal conflito - definem-se com clareza apenas a privação de sua liberdade através da prisão, sua situação de penúria traduzida pelo uso do termo “padecendo”, e sua consequente vulnerabilização e impotência com relação aos demais sujeitos; 7) outro percurso de complexidade diz respeito ao “beijo” concedido por Maria Pretinha ao ator da enunciação. Tal percurso consistiria em um programa inicial complexo em que o narrador manipularia outro sujeito em favor de Maria Pretinha - fazendo assim um segundo sujeito sancionar positivamente a garota. No programa seguinte, o narrador utilizaria o próprio programa anterior que sancionara positivamente a jovem para manipular Maria Pretinha por tentação de maneira a que ela também sancionasse positivamente seu pedido, que consistia em um fazer-fazer que a conduziria enfim a lhe dar um beijo.

Conforme já apontado, paira um sentido de ambiguidade em tal performance, em que não fica claro se o pedido seria marcado pela inocência de um desejo genuíno ou pelo oportunismo de ver diante de si uma jovem vulnerável, impossibilitada se dar ao luxo de negar uma retribuição a um benfeitor. Tampouco fica claro se o narrador efetuara a visita visando de fato auxiliar a jovem, ou se apenas a ajudara para que ela aceitasse entrar em conjunção física com ele. De qualquer forma, o percurso de interações intersubjetivas da personagem pode ser percebido como uma degradação progressiva em que em um primeiro momento Maria Pretinha perde seu objeto de desejo em uma relação consensual para, instigada pelo enunciador, perceber-se reduzida à condição de objeto abúlico do desejo de outrem – até, por fim, ver-se obrigada a ceder ao assédio daquele seu suposto adjuvante. Nesse aspecto, vale destacar que a depreciação da personagem passa por 3 estágios - um primordial em que ela se sentiria valorada por seu noivo; um segundo em que ela, desprovida da estima do noivo e de si mesma, se sentiria à mercê de quem quer que a quisesse; e um estágio final em até quem no passado parecera ser um adjuvante passa a assumir também a condição de seu antagonista/opressor.

S1

No nível S1, Tarasti situa a esfera em que se representam os valores, as normas sociais, os gêneros e a visão de mundo impressa no texto. Nesse aspecto, a *Weltanschauung* dessa peça pode talvez ser subsumida por algumas ideias-chave: 1) o momento em que Maria Pretinha anuncia que, dali por diante, não estaria mais em condições de recusar quem quer que a solicitasse. Dessa forma, neutralizam-se as valências de atração e repulsão para um sujeito marcado ao mesmo tempo pela abulia e por um não-poder-não-fazer vicinal à modalidade deôntica; 2) outro aspecto prevalente na narrativa é o desamparo de Maria Pretinha: abandonada pelo noivo, pela justiça - ao ser encarcerada por conta de uma "pendenga" indefinida -, pelo suposto amigo representado pelo ator da enunciação, que demanda intimidade física em troca dos favores que faz a ela. Tal abandono é indissociável também, como já comentado, de um sentido de decepção, e de ruptura de uma expectativa de continuidade na instância do parecer que sempre termina por se revelar melancolicamente como descontinuidade na instância do ser; 3) outro efeito de sentido que perpassa a narrativa é a vulnerabilidade de Maria Pretinha - vulnerabilidade essa tanto emocional (perda do noivo e da auto-estima) quanto socioeconômica (perda da liberdade). Tal vulnerabilidade pode ser vista como um aspecto de insuficiência - aspecto esse que também perpassa a isotopia do abandono, à medida em que a impermanência pode ser percebida semioticamente como uma permanência insuficiente; 4) a isotopia da prostituição se constrói a partir de diversas imagens, e dessa forma perpassa também o texto como um todo. A temática da jovem que "cai na vida" depois de abandonada dialoga com um imaginário em que se subentende que a noiva abandonada perdera sua virgindade na relação recém-extinta, o que praticamente inviabilizaria um novo relacionamento amoroso formal, em um contexto arcaizante em que a mulher dependia inteiramente de um guardião masculino - pai ou marido - para prover seu sustento. A partir disso é que Maria Pretinha não discerniria mais opções a não ser se prostituir para poder se sustentar economicamente. Dessa forma, também sob esse prisma pode-se distinguir um traço semântico de insuficiência que definiria a condição existencial da personagem; 5) evidencia-se uma assimetria das relações de poder, em que, quanto ao gênero, a mulher não pode se dar ao luxo de escolher (*não-poder-querer*; *não-poder-não-fazer*), mas as personagens masculinas, sim (*poder-querer*; *poder-fazer* e *poder-fazer-fazer*); quanto à perspectiva étnica, Maria Pretinha vem marcada tanto quanto *pretinha* quanto como *morena cor-de-canela*, inexistindo qualquer definição étnica para os demais personagens.

O uso do termo *morena*, em um contexto brasileiro, sugere que a personagem teria um tom de pele típico já da mestiçagem. Nesse aspecto, vale ponderar que, segundo recente estudo da composição genética brasileira publicado na revista *Science*, enquanto a maior parte das linhagens patrilineares de cromossomos Y no país são de procedência europeia, a maior parte das linhagens matrilineares, associadas ao DNA mitocondrial, são de origem africana, fenômeno que os autores do artigo concluem associar-se ao histórico de violência sexual do colonizador para com as demais etnias (NUNES et alia, 2025, p. 2). Nesse contexto, a sobreposição da condição de *morena* ao de *pretinha* sugere que, morena no tom de pele, Maria Pretinha seja contudo, socialmente, preta, carregando o estigma cultural de opressão dos escravizados africanos trazidos para o país. O fenômeno de, diante de uma população mestiça, identificar-se, independentemente do tom de pele, como "brancos" aqueles provindos dos estamentos sociais superiores, e como "negros" aqueles provenientes da base da pirâmide social, é retratado na célebre canção *Haiti* de Gilberto Gil, com letra de Caetano Veloso, em que o poeta discerne homens "quase brancos, quase pretos de tão pobres" (SOVIK, 2002, p. 2). Nessa perspectiva, Maria Pretinha, independentemente da questão étnica, é "preta de tão pobre", evidenciando-se pois a interseccionalidade entre a opressão de gênero, de raça e de condição social. Por fim, no que tange à sua condição social propriamente dita - a qual, conforme já comentado, é marcada pela vulnerabilidade -, a opressão social sofrida por Maria Pretinha se manifesta não apenas por sua disponibilidade para quem quer que a quisesse, mas, sobretudo, pela prisão - imobilidade social por excelência, que se equaciona por um não-poder e pela sujeição absoluta ao destinador indeterminado correspondente à lei ou às autoridades.

Dasein **e Transcendência**

A peça em estudo fundamenta, de maneira muito clara, o estatuto do *Dasein* de Maria Pretinha. Recuperando a definição do termo por Heidegger, pode-se dizer que, para o filósofo alemão, o *Dasein* seria a condição do ente capaz de pôr em questão, entre outras coisas, sua própria situação existencial (HEIDEGGER, 1967, p. 7). O momento de anagnórise, portanto, em que a personagem confidencia ao narrador que, dali por diante, não teria mais qualquer restrição para aceitar quem quer que se apresentasse a ela, representa uma reflexão sobre sua condição existencial que aponta não apenas o mergulho em seu *Dasein*, mas também o limiar a partir do qual se dá a Transcendência de Maria Pretinha. Tal Transcendência, nesse caso, fica restrita ao que Tarasti

chama de primeiro ato de Transcendência: a negação, na qual o sujeito mergulha em um profundo niilismo que esvazia completamente de sentido sua condição existencial anterior (TARASTI, 2015, p. 6). Observe-se que a ausência do estágio seguinte, o *pleroma*, em que à negação inicial segue-se uma ressignificação do mundo, é plenamente justificável, à medida em que a fase de negação pode perfeitamente estender-se no tempo indefinidamente (TARASTI, 2015, p. 8). No caso do texto sincrético em análise, cabe colocar que a Transcendência, com seu mergulho na realidade do *Dasein* e sua consequente anagnórise com relação a isso, dá-se não por meio do sublime, mas sim, pelo grotesco. Tal configuração não escapa à proposta de Tarasti, que a vislumbra entre as muitas possibilidades de Transcendência por negação (TARASTI, 2015, p. 7).

Assim, a Transcendência vivenciada por Maria Pretinha se dá a partir da superação – mais precisamente, pela violação – de seus próprios limites, em um processo que a leva não ao sublime, mas ao grotesco. Ao declarar que, dali por diante, não teria mais condições de selecionar seus parceiros, a personagem exemplifica sua nova condição existencial ao se imaginar ao lado de pessoas com necessidades especiais – um aleijado e um moribundo –, valendo-se de um clichê oriundo de um imaginário capacitista que era naturalizado no início do século XX – e frequentemente concretizado na contratação de pessoas com características pouco comuns para papéis circenses –, mas hoje execrado pela sensibilidade contemporânea. Note-se que, ainda que não haja informações sobre uma data precisa para a composição da peça, a menção à "partida do trem" permite se situar a criação da peça no período entre o início da operação dos trens de passageiros no nordeste brasileiro, em 1858, e o encerramento de suas atividades, aproximadamente em 1990.

Sobre a menção a uma localidade de nome Siriema, não foram localizados municípios com esse nome, mas sim lugarejos, sendo dois próximos a antigas ferrovias: um na região de Paulo Afonso, na Bahia, e outro próximo a Caxias, no Maranhão. Como a origem do Guerreiro é Alagoana, e a estrada de ferro que passava por Paulo Afonso, no estado da Bahia, percorria o estado de Alagoas, é consistente a hipótese, no imaginário da canção, de que a localidade de Siriema por ela citada possa ser o distrito que leva este nome em Paulo Afonso - ainda que não se deva descartar a possibilidade de tratar-se de uma localidade ficcional. Vale destacar que, além da proximidade com a linha férrea e seu imaginário e com diversas outras cidades da região citadas no repertório canônico do Guerreiro, Siriema é também relativamente próxima da terra natal de outra personalidade histórica muitas vezes mencionada no repertório do folguedo: a cangaceira Maria

Bonita, esposa de Lampião, o rei do cangaço, a qual nasceu e cresceu em uma área a cerca de 40 km do núcleo urbano de Paulo Afonso. Dessa forma, observa-se que a localidade está relacionada também a referências associadas a figuras míticas da criminalidade e seu imaginário no Brasil.

Outro elemento que concorre para o estatuto do grotesco na Transcendência de Maria Pretinha está, vale reforçar, em sua prisão. A prisão, ao reforçar a modalidade do *não-poder* pela restrição à mobilidade espacial, reverbera, na instância do *fazer*, uma limitação intrínseca à própria condição existencial da personagem - ou seja, à instância do *ser*. Ao ver-se na situação de não poder mais selecionar seus parceiros amorosos, Maria Pretinha ficou aprioristicamente confinada em termos existenciais, restrita que se viu a responder a qualquer proposta que lhe fosse feita com o mesmo e invariável "sim". Desta forma, pode-se inferir que o beijo com que culmina a narrativa representa a continuidade dessa mesma impossibilidade de negação, e que tal beijo tem por efeito a oposição de categorias temáticas como o amor, a lealdade e a amizade vigentes na instância do *schein* com o desamor, a deslealdade e traição que se revelam na instância do *sein.* O beijo do narrador, assim, pode ser lido como uma demonstração de afeto por parte do narrador e gratidão por parte da protagonista na instância do *parecer*, mas de oportunismo por parte do ator da enunciação e da submissão e opressão de Maria Pretinha na instância do *ser.* Essa última etapa enriquece semanticamente o texto, abrindo-o tanto para uma leitura literal e otimista, quanto para um nível final do grotesco marcado pelo cinismo e pelo reconhecimento de camadas mais profundas e contraditórias de construção da significação.

Por fim, um último mas necessário elemento a considerar para a construção do grotesco é justamente sua contraposição com relação ao sublime. Victor Hugo preconizava que o contraponto entre o grotesco e o sublime, assim como entre a comédia e a tragédia, estava no âmago do drama moderno (HUGO, 1876, p. XXIV). Nesse aspecto, sua presença no Guerreiro, e sua alternância com momentos em que a ênfase está na apresentação do sublime, pode ser entendida, dentro da perspectiva de Hugo, como uma estratégia de estruturação da performance que a aproxima das coerções de gênero do drama moderno. Tal contraponto não é estranho à concepção de Tarasti a respeito da Transcendência - pelo contrário, a combinação do grotesco no processo de negação do *Dasein* e do sublime em sua afirmação mostram-se inteiramente compatíveis com a oposição entre o niilismo do primeiro estágio e o pleroma do segundo. Assim, é o próprio Tarasti quem prevê a possibilidade, para a Negação, da incursão nos terrenos da paródia e do deboche, incluindo nesta última explicitamente a possibilidade do grotesco (TARASTI, 2015, p. 7); da mesma forma, o

semioticista finlandês considera, como possibilidades para a afirmação, processos que ele nomeia como iluminação, iniciação e transfiguração, todos relacionados à sublimação ou ao próprio sublime (ibid., p. 8). Ressalta contudo Tarasti que a concepção de seu modelo foi dimensionada mais ao estudo, em termos das categorias kantianas, do transcendental - ou seja, do que versa sobre nossas formas de apreensão dos objetos (KANT, 1913, p. 49) - do que do transcendente - ou seja, aquilo que está situado além das fronteiras da experiência possível (ibid., p. 526). No caso de Maria Pretinha, sua Transcendência se dá a partir da acepção heideggeriana de uma Transcendência que se funda a partir de um olhar original sobre o mundo, capaz de abarcá-lo, apreendê-lo e construí-lo (HEIDEGGER, 1955, p. 39). Assim, embora Heidegger não chegue a discutir as categorias do sublime e do grotesco, a anagnórise de Maria Pretinha se enquadra em seu conceito de Transcendência, à medida que envolve uma mudança substancial na qualidade de seu olhar sobre o mundo, e que tal mudança se mostra capaz de transformar o universo ao seu redor.

O tapete persa

Um aspecto final da estrutura musical do folguedo merece ser destacado. Ainda que se trate de uma observação mais pertinente à prática da enunciação dos gêneros tradicionais da cultura popular no Brasil em geral do que à peça em análise, fato é que é preciso pontuar uma peculiaridade que diferencia sobremaneira a dimensão musical dos gêneros folclóricos com relação à música midiática e mesmo à música erudita: o fato de que os mestres da tradição, essencialmente, jamais repetem com exatidão uma mesma frase musical. Tal fato se contrapõe frontalmente à tendência de muitos pesquisadores de anotarem versões bastante simplificadas dos cantos em estudo, e ignorarem por completo a importância dessa característica ao optarem por grafar com barras de repetição as diferentes estrofes, registrando apenas as variações de letra e considerando mais como acidentais do que como idiomáticas as variâncias entre as diferentes incidências de uma mesma estrutura fraseológica. Cunhamos para tal característica o termo “tapete persa”, em analogia à notória propriedade da tapeçaria tradicional iraniana de tender à simetria sem contudo jamais realizá-la de fato (BIER, 2001, p. 1-3). Mostrando-se presente em todos os folguedos analisados, tal característica, no atual estágio da presente investigação, é considerada como uma coerção de gênero, sem qualquer efeito na construção de sentido do texto além de marcar a pertinência da peça ao universo da cultura popular e, eventualmente, somar-se às idiossincrasias que caracterizam a

identidade do intérprete. Observem-se, por exemplo, as assimetrias em frases equivalentes registradas na Figura 6.

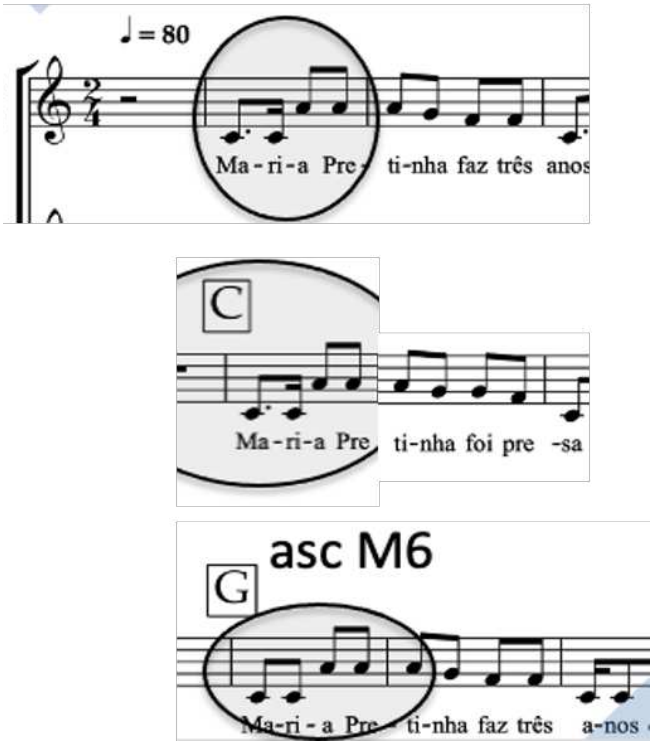

Figura 6 – Variantes fraseológicas sucessivas (“efeito tapete persa”) na enunciação do motivo melódico principal.
Fonte: Transcrição comparativa do autor.

Considerando-se a primeira das três variantes como referencial, observa-se o rico contraponto entre a tendência à simetria sob a forma de uma repetição simples da frase nas duas incidências seguintes, e os elementos de descontinuidade que rompem com tal expectativa. Assim, na segunda incidência, após o salto ascendente de 6a maior, a descendência Lá-Sol-Fá, ao invés da duplicação do Fá, apresenta outrossim o Sol repetido; já na terceira incidência, retoma-se estritamente a mesma descendência encontrada na primeira frase, mas o salto inicial de sexta maior aparece em colcheias, ao invés da colcheia pontuada original. Procedimentos muitas vezes minimalistas como estes perpassam a enunciação do repertório pelos mestres da tradição, estando, contudo, ausentes das execuções realizadas por iniciantes e aprendizes. Esse processo, reconhecível pelos mestres quando descrito para eles, permanece todavia essencialmente desconhecido pelas comunidades de brincantes e de espectadores desses folguedos.

Considerações Finais

Um ponto que mereceu especial atenção ao longo da presente análise foi o problema da complexidade dos limites do texto sincrético no que concerne à questão da interdiscursividade. Greimas costumava comentar informalmente em seu círculo íntimo de colaboradores que *hors du texte, pas de salut* [fora do texto, não há salvação]. Ao tecer tal comentário, o linguista lituano tomava por referência em sua prática analítica sobretudo textos verbais, em que as limitações do texto, até sob o ponto de vista material, mostram-se muito mais bem definidas do que no caso de um texto sincrético performático no contexto de uma cultura tradicional. Yuri Lotman, ao confrontar as diferenças entre o texto verbal e o texto sincrético no contexto da oralidade das culturas tradicionais, pondera que, enquanto o primeiro constitui um texto completo ou fragmento de natureza puramente semiótica, o segundo, enquanto texto sincrético e/ou ritual, está mnemonicamente associado a referências de oralidade vinculadas especificamente àquela temporalidade e espacialidade (LOTMAN, 1990, p. 250). No caso da presente análise, a problematização proposta por Lotman ganha substância com imensa concretude e clareza. Isso porque cada signo, visual ou auditivo, presente na apresentação do Guerreiro tem o potencial de apresentar tanto uma dimensão performática cujo papel estrutural no texto sincrético se associa a uma função e uma semiótica relativamente claros para um observador externo, quanto uma dimensão ritual cujas associações mnemônicas e simbólicas tendem a escapar completamente a um observador pouco familiarizado com os códigos culturais mobilizados - e, por vezes, a um arcabouço simbólico específico da estreita comunidade que abarca os brincantes, seus colaboradores e seus respectivos referências existenciais.

Na peça analisada, *Maria Pretinha*, observaram-se as convergências e divergências com relação a outra peça do mesmo folguedo - *Oh Doida* -, na qual a interface com o aspecto ritual e mítico do folguedo começa a se delinear. Há, contudo, outras peças na mesma apresentação em que a interface com o imaginário religioso se torna muito mais palpável, como *Eu que não tenho medo do Dragão Devorador*, em que o bem documentado sincretismo entre o santo católico São Jorge e o orixá Oxóssi, entidade reverenciada tanto no candomblé quanto na umbanda, evidencia a complexidade resultante da sobreposição de imaginários mais que milenares de culturas originariamente distantes que se entrecruzaram no Novo Mundo. Entretanto, se uma sobreposição de imaginários como a descrita já é capaz de complexificar vertiginosamente as questões

discursivas e interdiscursivas do texto sincrético, muito mais longe vão peças como *Abre-te, sede de ouro*, ao resvalar no pouco mapeado imaginário do Catimbó, corrente religiosa e mística com forte influência do imaginário dos povos originários e com sobreposições tanto africanas quanto do misticismo ibérico.

No que diz respeito à complexidade de peças em que a dimensão ritual se sobrepõe à performance, há que se destacar não apenas os elementos totêmicos e todo o seu amplo simbolismo, como também dois problemas particularmente delicados: o primeiro, quando aspectos fundantes da significação são silenciados por constituírem tabus, em torno dos quais uma declarada ou tácita lei consuetudinária oculta, do olhar do forasteiro, inter-relações e causalidades preciosas para a compreensão da natureza do aparato simbólico em questão; e a segunda diz respeito a particularidades de imaginários religiosos que, ao contrário das grandes religiões, não tiveram seus sistemas de crenças unificados. Assim, por exemplo, quando o frequentador de um terreiro de umbanda diz que São Jorge corresponde a Oxóssi, mobilizando todo o arcabouço simbólico de cores, cantos, mitos, alimentos etc. associado a essa entidade, e outro diz que se trata de Ogum, não há incorporação de orixás na umbanda, e outra pessoa afirma justamente o contrário, a ausência de uma normatização abre espaço para que ambos tenham igualmente razão, no âmbito restrito dos espaços por eles frequentados. Cabe, nesse caso, ao pesquisador que deseje se enveredar com maior profundidade e consistência conhecer as especificidades da visão da comunidade de brincantes em estudo a respeito dos imaginários por ela mobilizados. Diante de tais dificuldades que se apresentam para o pesquisador contemporâneo de tradições ancestrais, mas ainda vivas, é interessante se dimensionar o desafio que pesquisadores como Frazer, Dumézil e o próprio Greimas aceitaram ao se prontificarem a analisar, a partir de parcos depoimentos que lograram atravessar imensas distâncias no tempo e no espaço, o sentido de mitos e rituais das culturas greco-romana, no caso dos dois primeiros, e báltica, no caso do último.

O modelo de Tarasti não se opõe ao percurso gerativo canônico de Greimas, mas sim o complementa, enriquecendo-o, no que tange ao plano da expressão, com uma maior permeabilidade à consideração do papel estrutural das figuras de expressão - notadamente no que concerne à corporalidade e suas representações -, e, no que concerne ao plano do conteúdo, abarcando questões existenciais de alta complexidade e profundidade, como a visão de mundo e a Transcendência. Assim, enquanto uma perspectiva narratológica greimasiana focaria nas configurações juntivas de Maria Pretinha, atenta às espoliações sucessivas de que ela foi vítima, o

modelo de Tarasti, sem invalidar qualquer das proposições de Greimas, avançaria com muito maior velocidade na direção de se debruçar sobre o imenso vazio existencial da personagem, fundado pelo pragmatismo a que ela é forçada a assumir diante de sua impotência face a uma alteridade cada vez mais opressiva, e mergulhando a narrativa em uma ambiguidade no limiar do cinismo em que até os gestos de aparente generosidade resultam na humilhação sistemática da personagem.

Ao chegarmos a S1, pois, deparamo-nos com um sistema de valores excludente que segrega a protagonista por sua cor, por sua condição feminina e por sua débâcle socioeconômica, em uma interseccionalidade tóxica para as relações da personagem tanto de natureza intersubjetiva - em que ela se associa permanentemente à função de destinatária - quanto juntiva - na qual ela padece de programas sucessivos de espoliação. Se tanto a utilização do modo maior quanto o andamento relativamente acelerado podem ser entendidos como aspectos idiomáticos no gênero das músicas do Guerreiro, nem por isso o caráter quase festivo da peça deixa de sugerir uma banalização do sofrimento da personagem - leitura essa potencializada pela monotonia de sua coreografia, presa ao passo básico conhecido como “baião” em toda a sua seção cantada. Conforme destacado, é apenas nos interlúdios instrumentais que a dança cresce com uma variante do passo marcada por agilidade e saltos, sugerindo que o silêncio da personagem - homólogo a sua imobilidade física - guardaria os momentos de maior dinamismo do texto sincrético, sugerindo uma acelerada mobilidade na instância das modulações e modalizações do ser. Tais modulações e modalizações, por sua vez, sugerem uma aproximação com o efeito de sentido de inquietude, configuração discutida por Greimas e Fontanille em sua *Semiótica das paixões* (1993, p. 193-195). Assim, os momentos em que a instância verbal se silencia são justamente aqueles em que emerge a coreografia, em uma articulação intensa de modulações, mas anterior à discretização das modalidades - reafirmando-se pois a aproximação com configuração da inquietude. Novamente, por idiomático que possa ser o procedimento, a combinação com os demais fatores já citados não pode deixar de contribuir para a construção do que se pode aproximar de um grito calado de Maria Pretinha - personagem tão sufocada pela interseccionalidade de formas de opressão de que é vítima que sequer transparece no discurso alguma forma de expressão de revolta, de protesto, ou mesmo de lamento. Assim, se na instância verbal o silêncio da protagonista parece sugerir uma resignação para com tamanha opressão, a coreografia pode ser vista como uma aspectualização que, sem concretizar seu conteúdo, permite contudo o vislumbre da inquietude de um grito calado que, sem

o mínimo de liberdade necessário para ser expresso, mantém-se latente, oculto no silêncio após o beijo que ela sequer teria a possibilidade de negar.

Outro ponto que merece ser discutido diz respeito a uma questão delicada. Vivendo manifestações culturais tradicionais como o Guerreiro uma permanente pressão para desaparecerem afogadas pela hegemonia da indústria cultural, pela inviabilidade econômica, pela ruptura na transmissão de tais tradições, e pelo esquecimento imposto pelo frenesi da cultura midiática contemporânea com relação às culturas tradicionais, qual o sentido de defender tais tradições, à medida em que fica claro que algumas de suas manifestações trazem as marcas do que há de mais abjeto em termos de certas formas de racismo, sexismo e classismo que, naturalizadas no passado, hoje são percebidas como intoleráveis? Para alguns, a presença de peças como Maria Pretinha explica, e até legitima, o desaparecimento gradual de folguedos tradicionais que trazem peças assim em seu repertório. Para outros, é preciso preservar, a qualquer custo, as tradições e todo o imenso patrimônio imaterial que elas trazem em si. Para outros ainda, a preservação deve ser seletiva, eliminando-se ou propondo-se versões alternativas àquilo que entre em contradição com as grandes causas da contemporaneidade. Uma outra corrente, a qual abraçamos, luta pela preservação das tradições, mas dentro de uma perspectiva crítica, em que os dispositivos que naturalizam esse tipo de violência sejam postos a nu detalhadamente, de maneira a serem desarmados seus mecanismos de naturalização, e apresentadas as situações de opressão como testemunhas de um passado que, se por um lado não deve ser revivido ou perpetuado, por outro não pode e não deve ser esquecido – mesmo porque apenas conhecendo esse passado é possível se compreender e combater de frente as enormes assimetrias herdadas pela sociedade contemporânea.

Referências

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo: teatro popular tradicional.* Fortaleza: Ministério da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1996.
BIER, Carol. *Symmetry-Breaking in Oriental Carpets: The Case for Beauty.* Washington, DC: The Textile Museum, 2001. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/textileresearch/33>. Acesso em: 20 jun. 2025.
BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento Estadual de Cultura, 1953.
BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano.* 2. ed. Maceió: EDUFAL, 1982.
BRANDÃO, Théo. *Folguedos natalinos.* Maceió: Universidade Federal de Alagoas; Museu Théo Brandão, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ediouro, 1988.
CONCEIÇÃO, Maria Margarida da. Mestra Margarida Guerreira (2004). In: *Mestres da cultura.* 2025. Disponível em: <https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-margarida-guerreira>. Acesso em: 28 mai. 2025.
CONCEIÇÃO, Maria Margarida da. Mestra Margarida (2024). In: *Carroça de Mamulengos.* 2024. Disponível em: <https://www.carrocademamulengos.com.br/mestra-margarida>. Acesso em: 28 mai. 2025.
CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989.
GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões.* São Paulo: Ática, 1993.
GUERREIRO DE NOSSA SENHORA APARECIDA. *Maria Pretinha.* Juazeiro do Norte, CE, 30 dez. 2019. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://youtu.be/xjn9Ffuhypk>. Acesso em: 3 jun. 2025.
HEIDEGGER, Martin. *Vom Wesen des Grundes.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1955.
HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1967.
HUGO, Victor. *Cromwell.* Paris: Alphonse Lemerre, 1876.
KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft.* Berlin: Bruno Cassirer, 1913.
LIMA IRMÃO, José Bezerra. *Lampião, a raposa das caatingas.* 3. ed. Salvador: JM Gráfica e Editora, 2015.
LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture.* London: I.B. Tauris, 1990.
NUNES, K. et al. Admixture's impact on Brazilian population evolution and health. *Science*, v. 388, eadl3564, n. 6748, 2025. DOI: https://doi.org/10.1126/science.adl3564
RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
ROCHA, José Maria Tenório. *Folguedos e danças de Alagoas: sistematização & classificação.* Maceió: Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas; Comissão Alagoana de Folclore, 1984.
SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique.* Paris: Gallimard, 1943.
SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira.* 5. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.
SOVIK, Liv. O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago. In: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.* Buenos Aires: CLACSO, 2002.
TARASTI, Eero. *Existential semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 2000.
TARASTI, Eero. *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics.* Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2015.
TARASTI, Eero. *Sémiotique de la musique classique: comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*. Paris: L'Harmattan, 2021.
TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica.* São Paulo: Annablume, 1998.
VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers.* Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.