

DO IMPROVISO À RIMA; DO CANTO À POESIA: análise dialógica do gênero discursivo loa de maracatu em suas dimensões social e verbal

Ana Cláudia de França¹
claudia_francaac@hotmail.com

Orientador: Valfrido da Silva Nunes²
valfrido.nunes@garanhuns.ifpe.edu.br

RESUMO

Este trabalho versa sobre a noção de gênero discursivo, enfatizando seus aspectos constitutivos (sociais e verbais). Discute como o gênero loa de maracatu funciona discursivamente em sua(s) esfera(s) típica(s), especialmente no que se refere aos seus aspectos sociais, observando as práticas sociais que o engendram: a esfera discursiva, os papéis sociais dos interlocutores, os propósitos sociais do gênero, as formas de circulação, bem como os aspectos verbais que dizem respeito à sua estrutura composicional, conteúdo temático e ao seu estilo. As bases teóricas da pesquisa ancoram-se principalmente nos estudos dialógicos da linguagem, tendo em vista as contribuições do chamado Círculo de Bakhtin e seus interlocutores contemporâneos (Bakhtin, 1997, 1998; Brait, 2006; Faraco, 2009; Machado, 2006, Fiorin, 2022). Metodologicamente, trata-se de uma análise de *corpus*, de cunho qualitativo/interpretativo (Minayo, 2012), em que se faz uma apreciação de 02 (dois) textos do gênero loa, analisando-se suas dimensões social e verbal. Os resultados evidenciam um gênero primário, mas ao mesmo tempo complexo como qualquer outro, no que tange ao seu funcionamento discursivo. Observou-se, ainda, a relevância desse gênero como instrumento social que apresenta plasticidade e que circula em contextos formais, a partir de seus propósitos sociais.

Palavras-chave: Gêneros do discurso. Esfera discursiva cotidiana. Loa de Maracatu.

ABSTRACT

This work deals with the notion of discursive genre, emphasizing its constitutive aspects (social and verbal). Discusses how the *loa de maracatu* genre functions discursively in its typical sphere(s), especially with regard to its social aspects, observing the social practices that engender it: the discursive sphere, the social roles

¹Mestra em Educação pela Universidade de Pernambuco (UPE) – *Campus* Mata Norte. Pós-graduanda em Linguagem e Práticas Sociais pelo Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) – *Campus* Garanhuns. Graduada em Pedagogia pela Universidade de Pernambuco (UPE) – *Campus* Mata Norte.

²Doutor em Linguística. Professor e pesquisador do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) – *Campus* Garanhuns. Líder do GELPS – Grupo de Estudos em Linguagem e Práticas Sociais (IFPE/CNPq).

of the interlocutors, the social purposes of the genre, the forms of circulation, as well as the verbal aspects that relate to its compositional structure, thematic content and its style. The theoretical bases of the research are mainly anchored in dialogical studies of language, taking into account the contributions of the so-called Bakhtin Circle and its contemporary interlocutors (Bakhtin, 1997, 1998; Brait, 2006; Faraco, 2009; Machado, 2006, Fiorin, 2022). Methodologically, it is a corpus analysis, of a qualitative/interpretive nature (Minayo, 2012), in which 02 (two) texts of the *loa* genre are assessed, analyzing their social and verbal dimensions. The results highlight a primary genre, but at the same time complex as any other, in terms of its discursive functioning. The relevance of this genre as a social instrument that presents plasticity and that circulates in formal contexts based on its social purposes was also observed.

Keywords: Speech genres. Everyday discursive sphere. *Loa* de maracatu.

1 INTRODUÇÃO

*Meu estudo é muito pouco
Canto porque trouxe o dom
A voz é fraca de som
Se eu me forçar fico rouco
Mas eu deixo o público louco
Fazendo verso bem feito
Se o português der defeito
Procure me desculpar
Que cultura popular
Só tem graça desse jeito*

Mestre Barachinha³ (2018)

Pensar como o gênero *loa* de maracatu funciona discursivamente em sua(s) esfera(s) típica(s), especialmente no que se refere aos seus aspectos sociais e verbais é, sobretudo, pensar em sua importância enquanto gênero identitário do Maracatu de baque solto. É entender a origem da cultura, as lutas, como os mestres de maracatu agem socialmente e interagem discursivamente numa complexa relação que dão sentido à sua existência, como a vida em sociedade, uma vez que os interlocutores são sujeitos que ocupam um espaço social, uma posição, um lugar de fala frente a outras vozes (Bakhtin, 1997).

A *loa* faz parte do Maracatu de Baque Solto ou Maracatu Rural⁴, como assim são conhecidos na Zona da Mata Norte, manifestação folclórica da cultura pernambucana.

³ Manoel Carlos de França, popularmente conhecido como mestre Barachinha, nasceu no município de Buenos Aires, Pernambuco. Atualmente reside na cidade de Nazaré da Mata e atua como mestre no Maracatu Estrela Dourada da cidade de Buenos Aires – PE. Em sua participação como colaborador de nossa pesquisa, disponibilizou-nos algumas *loas* de sua autoria, assim como os outros mestres, para realização deste trabalho.

⁴ As primeiras pesquisas sobre esse tema foram realizadas nos anos 60 e 80 pela antropóloga Katarina Real e o músico Guerra Peixe. Esses pesquisadores contribuíram para a denominação que temos hoje “Maracatu Rural ou Maracatu de Baque Solto”. Antes, o folguedo era chamado de Maracatu de Orquestra. É importante ressaltar que, neste trabalho, como encontramos pesquisas com estas

Tal folguedo surgiu do diálogo entre os trabalhadores braçais da cana-de-açúcar, sob influência dos povos originários e dos negros trazidos da África, a partir da mistura cultural indígena e afro-brasileira (Silva, 2012). Em meio às lutas e às dificuldades, é nos engenhos e nos terreiros que os caboclos começam a criar suas danças, seus cantos, cantando seu passado. Nesses encontros, momentos de algazarra, de distração, vão surgindo formas, movimentos, sons e plasticidade. Renasce, em meio aos canaviais, um indígena guerreiro que teve sua cultura exterminada e suas lembranças enterradas nas matas, bem como um povo forte que encontrou na cultura uma forma de libertação da escravidão e da exploração, e tem a manifestação como sinônimo de resistência coletiva. Resistência contra a discriminação da cultura, que é chamada de “coisa do demônio” ou “coisa do diabo”, por ser esta uma louvação originária de uma tradição da religião de matriz africana. Enunciados carregados de recusa, preconceito, desdém e juízo de valor (Fiorin, 2022). Portanto, é a partir desse gênero poético – a loa de maracatu – que vozes são proferidas por mestres e mestras e dão vozes a outras vozes, representando a força de um povo e de uma cultura que não pode ser silenciada.

Bezerra (2013), ao escrever o prefácio da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Bakhtin, explica que o universo humano é marcado por diversidade de personalidades, pontos de vista, posições ideológicas, religiosas, antirreligiosas, enfim, o ser humano é repleto de vicissitudes que o tornam irreduzível a definições exatas. A partir dessa consciência da diversidade de caracteres do ser humano, constituintes de um vasto universo social em formação, decorrem as múltiplas vozes que o representam. Trata-se de vozes do universo social, repleto de diálogo sem fim, em que vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro.

Diante do exposto, Machado (2006, p.159), fundamentando-se em Bakhtin, revela que os gêneros são concebidos como manifestação da cultura. Na teoria do dialogismo, este se manifesta como “memória criativa”, onde estão mantidas e depositadas as grandes conquistas e descobertas significativas sobre o homem e sua ação no tempo e no espaço. De acordo com Bakhtin, “o gênero vive do presente mas recorda o seu passado, o seu começo” (Bakhtin, 1986 *apud* Machado, 2006, p.159, grifo no original).

Ante isso, Bakhtin (1997) compreende que os diferentes usos da linguagem se efetuam na forma de enunciados concretos, únicos e proferidos por sujeitos participantes das interações sociais, que ocorrem em determinados campos de atividades. Esses campos, ou esferas sociais, viabilizam enunciados de determinadas condições de produção, propósitos sociais, finalidades discursivas, que se materializam no conteúdo temático, no estilo e na composição dos enunciados.

Assim, Bakhtin (1997) salienta que:

cada esfera discursiva conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico (p. 284).

nomenclaturas (Amorim, 2002; Medeiros, 2003; Chaves, 2008; Veloso e Basílio, 2008, Silva, 2012) utilizaremos os termos Maracatu de Baque Solto (MBS) e Maracatu Rural (MR), já que remetem ao mesmo tipo de Maracatu.

Os gêneros surgem a partir da interação dos sujeitos. A cada necessidade, o sujeito utiliza gêneros adequados nas diversas situações discursivas. Nessa assertiva, compreende-se o sujeito numa dimensão social, histórica e ideológica. Os sujeitos são vistos como construtores sociais ativos. É o caso dos(as) mestres(as) de maracatu, que utilizam o gênero loa como porta-voz das suas inquietações, protestos, críticas, defesa, debate e informação. Configuram-se como sujeitos ativos que lutam por espaço e valorização de suas produções, uma vez que estas não são devidamente valorizadas. Quanto à loa, trata-se de um gênero que facilmente pode ser inserido em diversos contextos e que circula nas diferentes esferas, a partir de seus propósitos sociais.

Posto isto, evidenciamos a loa de Maracatu como um gênero da tradição oral, da esfera cotidiana, que tem como autoria os(as) mestres(as) produtores(as) de Loa, que decoram ou, muitas vezes, improvisam com agilidade e coerência os versos. Essas produções imediatas são uma das características do gênero. Os mestres e mestras, alguns(mas) com pouca escolaridade, produzem Loa a partir de suas vivências, trazem em sua composição suas histórias de vida, apresentam em seu enredo questões sociais e atuais. As letras que compõem a poesia do gênero trazem consigo a luta por aceitação, respeito e espaço, já que há uma recusa da oposição (parte contrária) em ter a cultura do maracatu como uma manifestação folclórica digna de valorização, por seus mistérios, rituais, por ser esta uma louvação originária de uma tradição da religião de matriz africana, que diverge de outras vozes.

A este ponto, Fiorin (2022) ressalta que as relações dialógicas podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou convergência, de aceitação ou recusa, de conciliação ou de luta. Assim, “se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais” (Fiorin, 2022, p. 28).

O presente trabalho nasce de um envolvimento pessoal desta pesquisadora para produzir conhecimento sistematizado sobre esse tema e sua posterior propagação/valorização, tarefa primeira da ciência. Evidenciar, analisar, compartilhar e publicar trabalhos com a loa, uma vez que não há muitos trabalhos que favoreçam esta reflexão, é uma forma de, além de tratá-lo como gênero discursivo, abordá-lo como instrumento de defesa, porta-voz de inquietações, resistência e de informações. Assim, visa também a combater o preconceito alimentado ao longo de gerações em relação à cultura de matriz africana, pois acreditamos que uma visão preconceituosa se perpetua quando não oportunizamos o conhecimento da história e da tradição das diferentes culturas.

O fato é que, quando a cultura do outro não é igual a nossa, passa a ser motivo de estranheza. Tomamos a nossa como a “certa” e a do outro como “errada” ou “coisa do diabo”, como algumas pessoas pensam sobre o Maracatu. É importante, na perspectiva das relações dialógicas, conhecer a cultura do outro, de modo a respeitá-la.

Para Fiorin (2006, p. 32), na “utopia bakhtiniana, é importante resistir a todo processo centrípeto e centralizador. No dialogismo, o sujeito encontra espaço de sua liberdade e de seu inacabamento”. É nesse espaço que ele faz ecoar sua voz, de modo a ter visibilidade, expondo as suas inquietações, opiniões e posições sociais.

Faraco (2009, p. 46) explica que, “no chamado Círculo de Bakhtin, ideologia é o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, ou seja, todas as manifestações superestruturais”. A significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, pois expressa sempre um posicionamento social valorativo. Qualquer enunciado será sempre ideológico. Não há neutralidade, mas uma base

ideológica. Tudo que é ideológico (todos os produtos da cultura dita imaterial, tais como a arte, a ciência, a filosofia, a política, a religião) possui significado; é, portanto, um signo (Faraco, 2009).

Sem significados não existe ideologia. Faraco (2009) complementa que a linguagem possui um valor semiótico por excelência. Assim, trazendo para o nosso contexto cultural – o caso das letras de loa de maracatu –, há um signo social, criado, organizado, interpretado e emergido no interior das relações sociais, dentro de um contexto de significação. E mais: envolve uma dimensão axiológica, isto é, uma relação com o mundo, sempre atravessada por valores (Faraco, 2009).

Desse ponto de vista, objetiva-se analisar como o gênero loa de maracatu funciona discursivamente em sua(s) esfera(s) típica(s), especialmente no que se refere aos seus aspectos sociais, observando não só as práticas sociais que o engendram – a esfera discursiva, os papéis sociais dos interlocutores, os propósitos sociais do gênero, as formas de circulação –, mas também os aspectos verbais que dizem respeito à sua estrutura composicional, ao conteúdo temático e ao estilo. Do ponto de vista teórico-epistemológico, este artigo filia-se aos estudos dialógicos do discurso, aportado na teoria filosófica do chamado Círculo de Bakhtin⁵ e seus interlocutores contemporâneos do Brasil (Bakhtin, 1997; 1998; Brait, 2006; Faraco, 2009; Machado, 2006; Fiorin, 2022), ou seja, autores que têm gerado trabalhos importantes, em diferentes áreas do conhecimento, com repercussão significativa sobre a linguagem e sobre o ensino e a aprendizagem de línguas.

A metodologia insere-se no paradigma da pesquisa qualitativa/interpretativa, na perspectiva bakhtiniana dos estudos da linguagem, conhecida como Análise Dialógica do Discurso (ADD), a partir da análise de um *corpus*, constituído de 02 (dois) exemplares de loas de maracatu, por nós transcritos, tendo sido um deles disponibilizado por um mestre de maracatu, enquanto o outro foi colhido em uma plataforma midiática (o CD volume 5 do mestre João Paulo).

A organização do texto desta pesquisa contempla uma seção teórica e outra analítica – mediada por uma seção de metodologia –, que dialogam entre si. Na primeira, apresentamos os fundamentos teóricos com base em algumas categorias bakhtinianas que iluminam as nossas análises; na segunda, apresentamos o caminho percorrido para realização das análises; e na terceira, fazemos uma análise do gênero loa de maracatu, a partir de um olhar bidirecional e dialógico que busca observar tanto os seus aspectos sociais quanto os verbais.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, discorreremos sobre os conceitos-chave que embasaram a nossa pesquisa, à luz da teoria bakhtiniana, em interface com estudos voltados para o gênero discursivo Loa de Maracatu, uma vez que concebemos os gêneros discursivos associados às múltiplas esferas da atividade humana. Para tanto, a presente seção organiza-se em três subseções: (i) “A perspectiva dialógica do Círculo de Bakhtin”; (ii) “A concepção de esfera discursiva e gênero do discurso”; e (iii) “O gênero discursivo Loa de maracatu de Baque Solto e suas variações”.

⁵ A terminologia “Círculo de Bakhtin” não é consensual, uma vez que alguns estudiosos ressaltam a possibilidade de esse Círculo sequer ter existido. De fato, essa denominação lhes foi atribuída *a posteriori* pelos estudiosos de seus trabalhos, já que o próprio grupo não a usava (Faraco, 2009, p. 13). Por essa razão, optamos por nos referir a ele como “o chamado Círculo de Bakhtin”, evidenciando um relativo distanciamento dessa questão polêmica.

2.1 A perspectiva dialógica do Círculo de Bakhtin

Bakhtin tornou-se uma referência para os estudos da linguagem em sua relação com a história, a cultura e a sociedade. Para o autor (1997), as relações entre linguagem e sociedade são indissociáveis. O mestre russo e seus seguidores (especialmente Volochínov e Medvedev) apresentam os estudos linguísticos articulados às questões discursivas a partir das práticas sociais. Sem essa articulação, a língua seria uma mera abstração. Em resumo:

[...] Tomamos a língua não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua ideologicamente saturada, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua, em todas as esferas da vida ideológica (Bakhtin, 1998, p. 81).

Sob a influência do Marxismo, Bakhtin trata os fenômenos linguísticos do ponto de vista sociológico, considerando, sobretudo, os valores ideológicos que perpassam a linguagem, a qual constrói a realidade e é constituída por ela. Para Bakhtin e Volochínov (2009), a língua vive e evolui historicamente. A noção de língua na concepção do Círculo refere-se à língua viva, que acontece na interação verbal entre os sujeitos do discurso. É, portanto, dialógica e interligada com a ideologia. É dinâmica, plástica e flexível; não é neutra nem abstrata. Além disso, ela não apenas reflete a realidade, como também a refrata. Assim, a língua aponta para uma realidade que lhe é externa e, de modo refratado, constrói-se na dinâmica da história e em decorrência do caráter múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos, permitindo diversas refrações (interpretações) desse mundo. Logo, não é possível significar sem refratar, porque as significações são construídas na dinâmica da história e estão marcadas pela diversidade de experiências dos grupos humanos, com suas inúmeras contradições e confrontos de valorações e interesses sociais (Faraco, 2009).

É importante aclarar que, do ponto de vista bakhtiniano, o sistema linguístico existe, porém não é autônomo. Estudá-lo de forma isolada, sem articulação com o social seria lidar com uma língua morta, daí a necessidade de se tomar a língua em funcionamento, por meio dos enunciados que se tipificam nos gêneros, dentro das várias esferas da vida, sendo possível apreender-se aí a sua dimensão axiológica.

Ante isso, compreende-se que, para o chamado Círculo de Bakhtin, a língua constitui um processo de evolução ininterrupto, que se realiza através da interação verbal social dos locutores, pois é esse dialogismo que dá vida à língua, uma vez que “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso” (Bakhtin, 1998, p. 88). Em síntese, a língua vai muito além da sua estrutura lexicogramatical, devendo ser analisada no movimento dialógico da interação verbal.

Fiorin (2022) argumenta que o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, isto é, o princípio constitutivo do enunciado em diferentes contextos a partir dos seus propósitos sociais. Bakhtin (2003) enfatiza que a concepção estreita do dialogismo é compreendida como uma das formas composicionais do discurso, sejam eles discursos monológicos ou dialógicos. Assim, pode-se dizer que toda réplica é, por si só, monológica e que todo monólogo é réplica de um grande diálogo da comunicação verbal dentro de uma dada esfera (2003, p. 345). Posto isto, a relação

dialógica é uma relação de sentido que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal.

Faraco (2009) salienta que, para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado ou “tenha fixado a posição de um sujeito social” (Faraco, 2009, p. 66). Só assim é possível responder algumas questões, isto é, fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo ou ampliá-la. Em suma, estabelecer relações de sentido com a palavra de outrem, isto é, relações que levam à significação responsivamente, a partir do encontro de posições avaliativas (Faraco, 2009). Neste trabalho, compreendemos que as loas adentram a esfera do discurso na medida em que os mestres e as mestras entendem a sua posição social e utilizam as suas vozes para discordar, concordar, rejeitar e acolher fervorosamente sugestões ou questões demandadas na e pela sociedade; assim, acontecem relações dialógicas, ou seja, relações que levam à significação.

Nesse íterim, a palavra *diálogo*, ainda que nos faça lembrar um sentido positivo de consenso ou solução de conflitos, na perspectiva bakhtiniana não aponta apenas para a direção das consonâncias, mas também para as dissonâncias. Delas pode resultar a convergência, o acordo, a divergência, o desacordo, o embate, o questionamento e a recusa. Assim, fica claro que a perspectiva bakhtiniana entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre enunciados. Estes, portanto, não apenas coexistem, mas se tencionam nas relações dialógicas. Faraco menciona que:

Mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem se faz no ponto de tensão deste dizer com outros dizeres (outras vozes sociais): aceitar incondicionalmente um enunciado (e sua respectiva voz social) é também implicitamente (ou mesmo explicitamente) recusar outros enunciados (outras vozes sociais) que podem se opor dialogicamente a ela (Faraco, 2009, p. 69).

É nesse sentido que o mestre soviético defende que qualquer enunciado é uma unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal: as forças centrípetas e as forças centrífugas. Bakhtin (1998, p. 82) afirma que “ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação” (Bakhtin, 1998, p. 82). Fundamentado em Bakhtin (1998), Nunes (2020, p. 19) afirma que “as forças centrípetas concernem ao que é estático, ao passo que as forças centrífugas tendem para a inovação, para a dinâmica da língua”. Configuram-se como forças distintas, mas que se cruzam no momento de enunciação. Assim, com os conceitos de forças centrípetas e centrífugas, Bakhtin (1998) desvela o fato de que a circulação de vozes numa formação social está submetida ao poder. Fiorin (2022) esclarece que não há neutralidade no jogo das vozes. Ao contrário, ele tem uma dimensão política, já que as vozes não circulam fora do exercício de poder.

Nesse contexto, podemos pensar a arte erudita como uma força centrípeta, na medida em que se configura como arte de prestígio, muitas vezes supervalorizada, conservadora e articulada ao academicismo e ao poder, principalmente por estar direcionada às classes elitizadas. As loas de maracatu, por sua vez, podem se

configurar como uma força centrífuga que rompe o padrão artístico socialmente privilegiado, ao apresentar-se como uma cultura da arte popular, em certo sentido marginalizada, não muito valorizada, com pouco prestígio, praticamente sem fomento e com escasso apoio midiático, quando comparada à arte erudita. Trata-se da cultura do povo, pois representa um conjunto de saberes determinados pela interação dos indivíduos em suas práticas cotidianas. Ela reúne elementos e tradições culturais que estão associados à linguagem popular em sua manifestação oral. Do ponto de vista dialógico, esse jogo de forças lança luz, ainda, para pensarmos criticamente a inter-relação entre as artes, sem quaisquer posições valorativas sobre elas, já que uma pode alimentar-se da outra reciprocamente.

2.2 A concepção de esfera discursiva e gênero do discurso

Em todos os lugares, onde há o uso da língua/linguagem, percebemos a presença dos gêneros discursivos (Bakhtin, 2003). Os gêneros surgem a partir da interação do homem, de sua necessidade, em resposta às demandas e às atividades socioculturais. A cada necessidade, o sujeito utiliza gêneros específicos adequados a diversas situações comunicativas.

Segundo Bakhtin, cada campo de utilização da língua elabora seus “tipos relativamente estáveis de enunciados” (2003, p. 262), sendo estes orais ou escritos. Brait e Melo (2006, p. 63) conceituam o enunciado como “unidades reais de comunicação, unidade de significação, necessariamente contextualizados”. Este tem papel central na concepção de linguagem, a partir da perspectiva bakhtiniana, defendendo a linguagem no ponto de vista histórico, social e cultural, que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva, os sujeitos e os discursos nela envolvidos.

O processo de construção do enunciado deve considerar a situação social e as condições específicas de sua constituição. Os enunciados originam-se nas diferentes esferas sociais e as condições de sua construção são refletidas por seu tema, seu estilo e sua composição (Brait; Melo, 2006). O tema são conteúdos ideologicamente conformados que se tornam comunicáveis (dizíveis) através do gênero; não é só o objeto (assunto) e o sentido, mas inclui a situação social – a intenção do sujeito determinada pelo lugar. O estilo está indissolúvelmente ligado ao tema e à composição, não sendo só a parte formal da língua, mas o sentido, o modo de uso da língua. Já a composição é o modo de organização da fala, o modo como as esferas sociais organizam os enunciados. Essas três dimensões são determinadas pelos parâmetros da situação de produção dos enunciados e, principalmente, pela apreciação valorativa do locutor a respeito do(s) tema(s) e do(s) interlocutor(es) de seu discurso. Portanto, os gêneros discursivos não podem ser compreendidos, produzidos ou conhecidos sem referência aos elementos de sua situação de produção.

A forma do gênero é, portanto, resultado das condições de produção: quem diz o que, para quem, em que situação, através de qual gênero e qual seu propósito. Se tivermos com o propósito convidar alguém para um evento, utilizaremos o convite. Não podemos utilizar, por exemplo, uma notícia ou uma entrevista, pois são gêneros que não se propõem ao objetivo visado.

Consequimos, portanto, reconhecer o gênero entre tantos outros, a partir de suas peculiaridades, ou seja, nunca confundimos uma receita com uma bula; uma história em quadrinhos com uma charge ou uma entrevista com um debate, pois os

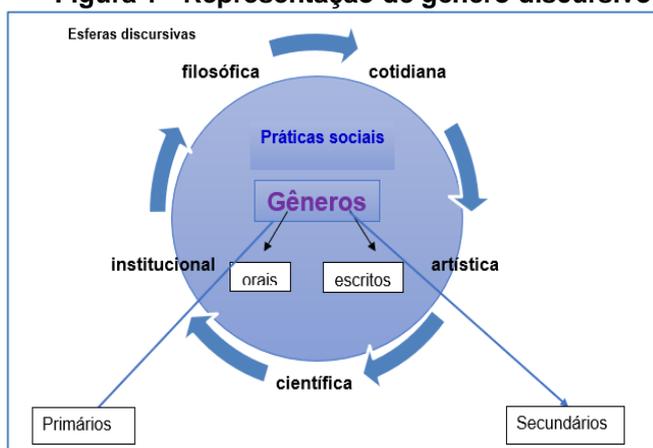
gêneros circulam em um determinado suporte, têm seu próprio formato, seu estilo de linguagem específico e “funcionam” em um dado contexto social. A essa assertiva, Bakhtin (1997) evidencia que:

Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em forma de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala. Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez em cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível (Bakhtin, 1997, p. 302).

Portanto, sem a presença do gênero a comunicação humana ficaria comprometida. É válido ressaltar que não devemos conceber os gêneros como modelos estanques, estáticos, mas dinâmicos e que mudam a partir das demandas da sociedade. Os gêneros são diversos, por isso a cada necessidade e demanda vão surgindo novos gêneros, e alguns outros vão caindo em desuso e são substituídos por outros, a partir do movimento das diferentes práticas sociais, uma vez que elas vão mudando e se reconfigurando.

Como as relações entre os parceiros da enunciação não se dão num vácuo social, mas sim estruturadas e determinadas pelas formas de organização e de distribuição dos lugares sociais nas diferentes instituições e situações sociais de produção dos discursos, tais lugares sociais, denominados por Bakhtin como esferas comunicativas, subdividem-se em: esferas do cotidiano (familiares, íntimas, comunitárias etc.), que dão origem aos gêneros primários; e esferas dos sistemas ideológicos constituídos (da ciência, da arte, da filosofia, da política, da imprensa etc.) que, por sua vez, dão origem aos gêneros secundários (Machado, 2006). Os participantes da comunicação ocupam, em cada uma dessas esferas comunicativas, determinados lugares sociais que os levam a adotar gêneros específicos, de acordo com suas finalidades ou intenções comunicativas, conforme se pode observar na figura a seguir.

Figura 1 - Representação de gênero discursivo



Fonte: França (2019, p. 26, com adaptação).

Em síntese, os gêneros são tipos de enunciados que circulam diariamente nas práticas sociais em situações de comunicação, sejam eles orais ou escritos⁶. De acordo com Bakhtin (1997), os gêneros são classificados como: primários e secundários. Os gêneros primários são construídos em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea, como as que surgem nas conversações do dia a dia. Os secundários surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente mais desenvolvido e organizado. Caracterizam-se principalmente pela escrita (artística, científica, filosófica, institucional, política, etc.) e pelas formas padronizadas de organização da linguagem. Evidentemente que os gêneros secundários não são espontâneos, são formais, complexos. Isso não quer dizer que sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, da filosofia, por exemplo. Em contato com esses, ambas as esferas se modificam e se complementam (Machado, 2006). Como os gêneros primários são elaborados a partir da comunicação espontânea, os indivíduos já dominam certas situações; no entanto, são criados novos gêneros secundários, complexos, uma vez que se revestem em novas significações.

Retomando aos gêneros primários, Bakhtin (1997) ressalta que eles são o nível real, com o qual nos confrontamos nas múltiplas práticas de linguagem, construídos a partir da interação espontânea, dos diálogos, das conversas, do senso comum, do conhecimento adquirido a partir das experiências, caracterizado como conhecimento empírico, guardado ao longo da vida e passado de geração em geração.

Posto isto, neste trabalho, iremos nos deter mais especificamente em um gênero da esfera cotidiana, presente no contexto social de sujeitos pertencentes à Zona da Mata Norte de Pernambuco – a loa de maracatu –, mas ao mesmo tempo complexo como qualquer outro, no que tange ao seu funcionamento discursivo, que transita em diferentes contextos formais e informais, a partir de seus propósitos sociais. Trata-se de uma cultura passada de geração em geração, originária dos terreiros dos engenhos, sob influência afro-indígena – o maracatu de baque solto –, em cujo contexto musical se delineia esse gênero poético de valor e significado para a cultura popular, que tomamos como objeto de estudo.

2.3 O gênero discursivo Loa de Maracatu de Baque Solto e suas variações

Conforme já mencionado neste trabalho, Loas de Maracatu configuram-se como um gênero poético, da tradição oral, que tem os(as) mestres(as), produtores(as) de Loas, que decoram ou, muitas vezes, improvisam com agilidade e coerência os versos. Eles/as produzem Loas a partir de sua vivência, experiência e fatos da atualidade.

No tocante à estrutura das Loas, estas são organizadas por 4 (quatro) elementos, a saber: *versos*, *oração*, *rima* e *métrica*. Os *versos* são as linhas ou frases que constituem a poesia; a *oração*, para os mestres, é a lógica, ou seja, o que dá sentido aos versos, que devem ser coerentes e estar articulados a um contexto e a

⁶ É importante frisar que tanto os gêneros orais quanto os gêneros escritos são compostos por diferentes camadas de sentido, para além do linguístico: gestos, expressões fisionômicas, alteração da voz, movimentos corporais, pausas etc. acompanham os gêneros orais; por outro lado, imagens, sons, cores, linhas, formas, texturas etc. acompanham os gêneros escritos. Em maior ou menor proporção, todos os gêneros estão submetidos a essas diferentes camadas, que não se excluem, mas se completam em um todo multissemiótico e dialógico.

uma temática. Não se pode produzir versos descontextualizados, mas sim intrínsecos a um tema.

Outra característica do gênero são as *rimas*, que se configuram como um dos “recursos utilizados para explorar a sonoridade das palavras, num poema ou **numa poesia**” (Tavares, 2005, p. 31). A rima que salta aos ouvidos é a “repetição regular dos mesmos sons, ou de sons parecidos” (Tavares, 2005, p. 31, grifos nossos). O autor evidencia que são sons que se repetem em intervalos regulares que criam um ritmo na poesia, e que, mais adiante, aquele mesmo som reaparece, no entanto, com outra palavra. As rimas criam no leitor ou no ouvinte a expectativa de esperar a poesia ser cantada e as palavras com os mesmos sons serem reveladas.

O quarto elemento que estrutura a Loa é a *métrica*. Esta se refere à medida, pois há um limite, ou seja, um comprimento fixo para cada Loa. Quando ela excede, desestrutura todo o gênero no ritmo e na entonação. Tanto a medida quanto o ritmo dos versos são criados a partir da metrficação, que regulamenta o comprimento, mantendo a organização dos versos e otimizando a poesia e a musicalidade, conforme se verá mais adiante.

As Loas são definidas por algumas modalidades ou estilos de poesia (Veloso; Basílio, 2008). Nelas estão presentes as *marchas*, o *samba em dez* (ou *samba comprido*), o *galope*, o *samba curto* e o *samba curtinho*. Vejamos algumas dessas modalidades da loa, acompanhadas de alguns exemplares, que foram disponibilizadas pelos mestres de Maracatu.

A *marcha*, que é um tipo da loa, pode variar em marcha de quatro, seis e oito linhas. A estrutura desse gênero vai depender da escolha dos mestres. A marcha de quatro é sempre utilizada nas aberturas e na finalização das apresentações culturais/carnavalesca dos mestres de maracatu. Condiz com uma estrutura clássica, tem forma poética mais simples, pois sua estrutura é composta de quatro versos/quatro linhas, tendo como base os esquemas de rimas ABCB, em que a 2ª (segunda) linha rima com a 4ª (quarta), conforme se pode ver no Quadro 1.

Quadro 1 – Loa de maracatu do tipo marcha de quatro

<p>Zé Galdino eu lhe convindo A Para fazer parceria B } Bis Pra gravar medindo força C Talento e sabedoria B</p> <p>(Mestre Barachinha)</p>	<p>Barachinha eu aceito A } Com orgulho, o seu convite B } Cuidado que do meu mundo C } Só Deus conhece o limite B</p> <p>(Mestre Zé Galdino)⁷</p>
---	--

Fonte: Acervo da pesquisa (2023).

Outro tipo de loa é o *samba comprido* ou *samba em dez*. Trata-se de um samba muito utilizado pelos mestres em suas apresentações, demonstrando suas habilidades; apresenta atributos como beleza, criatividade, agilidade de

⁷ Interessa saber que os mestres de Maracatu lutam para conseguir espaço nas atividades da cultura popular e, apesar do pouco investimento governamental, eles conseguem, com ajuda de alguns parceiros, produzir CDs, bem como participar de alguns eventos em alguns estados brasileiros e fora do Brasil. As loas em questão foram extraídas do CD de Mestre Barachinha e Mestre Zé Galdino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZGDzuy0e4&t=2087s>. Acesso em: 22 fev. 2022.

pensamento e demonstração de conhecimentos sobre assuntos da atualidade e demais temas que o público propuser (Veloso; Basílio, 2008), dentro da configuração poética adequada. Recebe o nome de “comprido” por ser o samba com maior número de versos. A regra imposta se configura a partir da estrutura de dez no esquema ABBAACCDDC de rimas, ou seja, a 1ª (primeira) linha rima com a 4ª (quarta) e a 5ª (quinta), indicadas pela letra A. A 2ª (segunda) linha rima com a 3ª (terceira), indicadas pela letra B. A 6ª (sexta) linha com a 7ª (sétima) e a 10ª (décima), indicadas pela letra C; e a 8ª (oitava) rima com a 9ª (nona), indicadas pela letra D, conforme se pode ver no Quadro 2.

Quadro 2 – Loa de maracatu do tipo samba comprido ou samba em dez

O meu pai muito avexado	A
Com minha mãe se casou	B
Na ilusão do amor	B
Terminei sendo gerado	A
Fiquei no canto apertado	A
Sem ter calor e nem frieza	C
Sem praticar a malvadeza	C
Crime, vingança ou pecado	D
Passei nove mês trancado	D
Na prisão da natureza	C
(Mestre Barachinha, 2018)	

Fonte: Acervo da pesquisa (2023).

O *galope*, cantado geralmente após o samba em dez, conta com o esquema de rimas ABBCCB, em que a 2ª (segunda) linha rima com a 3ª (terceira) e a 6ª (sexta) linha; e a 4ª (quarta) rima com a 5ª (quinta) linha. Por seu estilo de versos curtos, apresenta grande importância nas sambadas, conforme se pode ver no Quadro 3.

Quadro 3 – Loa de maracatu do tipo galope⁸

Se você fosse um garoto	A	Sou garoto mais sou bom	A
Como eu fui na sua idade	B	Deus me fez pra ser liberto	B
Mostraria habilidade	B	Nosso lema é cantar certo	B
Da maneira que mostrei	C	Com mestre bom ou ruim	C
Pra chegar onde eu cheguei	C	Se vocês não são assim	C
Você falta qualidade	B	Da gente nem passe perto	B
Mestre Barachinha (2018)		Mestre Bi (2018)	

Fonte: Acervo da pesquisa (2023).

Outra modalidade da loa é o *samba curto*, último a ser cantado nas sambadas. O domínio deste gênero define um bom mestre, uma vez que deve ter competência

⁸ Loas extraídas do CD de Mestre Barachinha e Mestre Bi - CD Encontro de gerações, volume 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g0tmabl088M&t=1042s>. Acesso em: 08 ago. 2022.

para produzir os versos improvisados, tendo uma rápida apresentação. O mestre deve cantar os versos até o final, sem interrupções. Ele já deve ter em mente o começo e o fim do samba. A estrutura de rimas é igual à do samba de seis e à do galope, isto é, ABCCB; no entanto, o primeiro verso é formado por quatro sílabas. Tendo em vista essa semelhança, optou-se por não trazer um exemplar para ilustração.

E, por último, quanto ao *samba curtinho*, esse possui uma variação reduzida, se comparada ao samba curto, uma vez que o coro só repete a primeira linha. Seu esquema de rima é ABBA, em que a 1ª (primeira) linha rima com a 4ª (quarta) e a 2ª (segunda) linha rima com a 3ª (terceira), conforme se pode ver no Quadro 4.

Quadro 4 – Loa de maracatu do tipo samba curtinho⁹

<p>Preocupado eu estou A Que de mim ninguém escapa B E estou tirando do mapa A Você que mal começou B</p> <p style="text-align: right;">} Bis</p> <p style="text-align: center;">Mestre Barachinha (2018)</p>	<p>Vou lhe dar só um aviso A Quando eu pego é pra valer B É melhor você correr A Pra não perder o juízo B</p> <p style="text-align: right;">} Bis</p> <p style="text-align: center;">Mestre Bi (2018)</p>
--	--

Fonte: Acervo da pesquisa (2023).

Uma vez apresentado o nosso referencial teórico, detalharemos a seguir a metodologia utilizada para execução do presente trabalho, com foco sistemático na análise dialógica do gênero Loa de Maracatu.

3. METODOLOGIA

Toda pesquisa científica configura-se como um ato de investigação. De acordo com Demo (2000), o alvo de investigação da pesquisa é a realidade social. Posto isto, a pesquisa em questão tem como foco um gênero discursivo da tradição oral, produzido por sujeitos ativos, os(as) mestres(as) de maracatu, que residem na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Utilizamos a perspectiva bakhtiniana dos estudos da linguagem, também conhecida como Análise Dialógica do Discurso (ADD), aplicando a essa pesquisa uma abordagem qualitativa/interpretativa, por meio de categorias teórico-analíticas desse campo de estudo. Assim, os procedimentos metodológicos visam a analisar como o gênero Loa de maracatu funciona discursivamente em sua(s) esfera(s) típica(s), especialmente no que se refere aos seus aspectos sociais, observando não só as práticas sociais que as engendram (a esfera discursiva, os papéis sociais dos interlocutores, os propósitos sociais do gênero), mas também os aspectos verbais que dizem respeito à sua estrutura composicional, conteúdo temático e ao seu estilo.

A abordagem da nossa pesquisa é qualitativa, articulada com a ADD, que contempla a observação do contexto em que o sujeito está inserido, relacionado a experiências, comportamento, relações e intenções dos interlocutores. Justifica-se, em virtude da própria questão de pesquisa, que busca por resposta, com a finalidade

⁹ Loas extraídas do CD de Mestre Barachinha e Mestre Bi - CD Encontro de gerações, volume 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g0tmabl088M&t=1042s>. Acesso em: 08 ago. 2022.

de interpretar os dados. Minayo (2012, p. 21) salienta que a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, valores e das atitudes”, sendo esse conjunto de fenômenos humanos entendido como parte da realidade social, uma vez que cada indivíduo tem suas formas de agir e pensar sobre o que faz e de interpretar as suas ações a partir da realidade vivida. Constrói significados que passam a ser realizados no espaço em que vive. Trata-se de uma abordagem de pesquisa que estuda as relações humanas, apresenta o sujeito não como um ser passivo, mas ativo, que interage, participa, constrói significados e atua no espaço em que vive.

Outro aspecto que fundamenta a natureza qualitativa da pesquisa tange ao contexto de coletas de dados, que é natural. Essa naturalidade manifesta-se por meio da autenticidade do *corpus*, visto que as letras de loas são documentos, registros inéditos que responderam e contribuíram para as necessidades comunicativas do seu produtor, utilizadas como aparato de críticas, defesa, reivindicações e como instrumento para a construção de conhecimento.

Posto isto, selecionamos 02 (dois) exemplares do gênero oral loa de maracatu – com temáticas diferenciadas –, de autoria do mestre João Paulo¹⁰, produzidas entre 2017 e 2018, focando a análise apenas nas letras dessas loas. Dada a relevância desse gênero, optamos por uma temática que aborda a identidade do próprio sujeito-autor, enquanto produtor de cultura e mestre de maracatu, apesar da pouca escolaridade; e outra por colocar em questão um tema atual que oprime e discrimina grupos sociais por sua raça/cor, isto é, o racismo. Um exemplar foi disponibilizado pelo próprio mestre e o outro foi colhido em plataforma midiática, todos na modalidade de samba comprido/samba em dez.

4. ANÁLISE DOS DADOS

As categorias de análises emergiram dos dados, iluminadas pelos fundamentos teóricos discutidos nesse trabalho, conforme se pode observar no quadro a seguir.

Quadro 5 – Síntese das categorias de análise

ANÁLISE DIALÓGICA DE GÊNERO DISCURSIVO	
Gênero	Loa de maracatu de baque solto
Variedade do gênero	Samba comprido ou samba em dez
CATEGORIAS ANALÍTICAS	
Dimensão social	Dimensão verbal
Dinâmica da esfera da comunicação	Estrutura composicional
Propósitos sociais do gênero	Conteúdo temático
Papéis sociais dos interlocutores	Estilo verbal

Fonte: Elaboração da autora (2023).

¹⁰ João Manoel dos Santos, conhecido popularmente como mestre João Paulo – o Papa do Maracatu. Mestre muito conhecido na região da Zona da Mata Norte pernambucana, principalmente na cidade de Nazaré da Mata – PE, onde reside e comanda o Maracatu de Baque Solto Leão Misterioso há mais de 38 anos, sendo o 1º (primeiro) mestre de maracatu a gravar um CD solo. Mestre pioneiro de uma família de criadores de poesias que existe na Mata Norte, a citar: Mestre Barachinha, Mestre Zé Joaquim, Mestre Veronildo, entre outros representantes da arte popular.

4.1 Do social ao verbal: análise dialógica de duas loas de maracatu de baque solto do tipo samba comprido

Considerando que se trata de uma análise do discurso em perspectiva dialógica, as categorias elencadas anteriormente serão discutidas a partir de dois exemplares de letras de *loa de maracatu*, em sua variedade *samba em dez ou samba comprido*, cujos textos se pode encontrar no quadro a seguir.

Quadro 6 – Loas selecionadas para análise

Loa 1 – Escolaridade¹¹		Loa 2 – Racismo¹²	
NÃO FIZ O VESTIBULAR	A	ATÉ NA TELEVISÃO	A
NEM CURSEI A FACULDADE	B	SE VER UM NEGRO NA TELA	B
A MINHA UNIVERSIDADE	B	SE FOR EM FILME OU NOVELA	B
SÓ ME ENSINOU A CANTAR	A	VEM LOGO A SEPARAÇÃO	A
E A CULTURA POPULAR	A	SE ISTO É RACISMO OU NÃO	A
FOI ELA QUE ME DEU TROFÉU	C	MAS O GRUPO É DIVIDIDO	C
MEU PROFESSOR TÁ NO CÉU	C	PELA COR ELE É PUNIDO	C
ME CORRIGE E DAR APROVO	D	MESMO SENDO CONTRATADO	D
O MEU DIPLOMA É O POVO	D	SÓ FAZ PAPEL DE CRIADO	D
VALE MAIS DO QUE PAPEL	C	DE ESCRAVO E DE BANDIDO	C
(Mestre João Paulo, 2018)		(Mestre João Paulo, 2017)	

Fonte: Acervo da pesquisa (2023).

4.1.1 A dinâmica da esfera cotidiana e sua relação com a loa de maracatu

A loa advém do contexto cultural do maracatu – “*O maracatu cultura nobre, mantida por gente pobre*” –, uma manifestação cultural do povo que, quando comparada à cultura erudita hegemônica, em nada deixa a desejar, pela riqueza intelectual que carrega. Esta cultura nasce de uma tradição popular que representa uma nação guerreira, advinda da exploração e da escravização do povo negro. Nação essa que, em meio às lutas e às dificuldades, criou um folguedo como uma forma de libertação e preservação de sua tradição. Tal folguedo surgiu do diálogo entre os trabalhadores braçais da cana-de-açúcar, sob influência dos povos originários e dos negros trazidos da África, a partir da mistura cultural indígena e afro-brasileira (Silva, 2012).

Em meio às dificuldades, é nos engenhos e nos terreiros que os caboclos começam a criar suas danças, seus cantos, cantando seu passado. Nesses encontros, momento de algazarra, de distração, vão surgindo formas, movimentos, sons e plasticidade. E assim surge a cultura do povo: o maracatu. A palavra *maracatu*

¹¹ Loa cedida pelo mestre João Paulo em uma apresentação cultural de um evento escolar no ano de 2018.

¹² Loa extraída do volume 1 do CD do Mestre João Paulo – o Papa do Maracatu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VMCS-CLA-Dc>. Acesso em: 27 abr. 2023.

é de origem tupi-guarani e advém de um instrumento de chocalhos que os indígenas utilizavam em seus rituais e nas suas danças – o *maracá* –, utilizado como sinônimo de música. Associando o termo *maracá* com a sílaba *tu* – que possivelmente tenta reproduzir o toque e a batida forte –, origina-se o termo *maracatu*, que usamos hoje.

Em pesquisas de Amorim (2002), Medeiros (2003), Chaves (2008), Veloso e Basílio (2008) e nos relatos dos mestres de Maracatu – Mestre Barachinha e Mestre João Paulo – concedidos a França (2019), o Maracatu se configura como uma rica manifestação cultural, uma cultura secular que traz em seu legado costumes, crenças, bem como a alegria, a satisfação de um povo, que busca apenas proteger e cuidar de seu brinquedo, mantendo viva sua história. Esses mestres ressaltam que o Maracatu não traz apenas características dos indígenas, mas uma associação à cultura africana. Assim, mencionam que o Maracatu se apresenta como uma brincadeira de origem afro-indígena, nascido a partir da fusão de outras manifestações, como caboclinhos, bumba meu boi, cavalo marinho e reisado (França, 2019).

O maracatu que apresentamos é conhecido como Maracatu Rural (MR) ou Maracatu de Baque Solto (MBS). É válido mencionar que o termo *rural* vem da localização em que vivem os integrantes, uma vez que são trabalhadores rurais da Zona da Mata – PE. Neste trabalho, utilizamos as duas nomenclaturas de forma sinônima, para que conheçam a mesma constituição de maracatu e por ser estes termos utilizados em nosso contexto social e cultural.

A propósito, segundo Medeiros (2003, p. 210), o termo “baque” é sinônimo de toque, em que a autora remete a outro maracatu, o de baque virado, no qual predominam os sons dos tambores. O nosso maracatu em questão é “baque solto”, pois seu ritmo se faz com a presença de instrumentos de percussão (caixa, surdo, gongé, cuíca e poíca) e de sopro em sua orquestra. “O próprio ritmo, o baque solto é mais agressivo e remete à luta e à opressão”, mostrando a dança do caboclo, a forma como ele se apresenta, com rapidez, caindo ao chão, simulando uma briga, e o toque frenético, representando seu momento de libertação; tem a voz do mestre impulsionando a força da cultura.

O Maracatu de Baque Solto é uma manifestação regada de tradição cultural de uma geração guerreira. Gerações formadas por cortadores de cana-de-açúcar, trabalhadores rurais que têm o folguedo como uma forma de libertação. Tem a manifestação como sinônimo de resistência coletiva. Resistência contra a opressão de trabalhos escravizados, bem como a discriminação da cultura, já que é chamada de “coisa do demônio” ou “coisa do diabo”, devido ao caráter misterioso do caboclo de lança (rituais, rezas) e aos lendários confrontos violentos entre grupos rivais no passado, que resultaram em feridos e mortos (Veloso; Basílio, 2008).

O Maracatu era uma manifestação folclórica apenas para homens, pois, devido a essa agressividade do brinquedo, mulheres não participavam, nem mesmo nos papéis femininos do cortejo. Com o tempo, o Maracatu foi se modernizando, permitindo a presença de mulheres em seu papel de destaque, a citar: rainhas, damas e baianas. A esse ponto, destacamos que, no Maracatu, há a presença de vários personagens, a saber: rei, rainha, dama do paço, baianas, caboclos de lança arreiamá, catita, o mateu, a burra, terno (orquestra de percussão), contramestre e o mestre/a produtor/a de loas (França, 2019).

A respeito da dinâmica discursiva nessa esfera da comunicação, percebemos a atuação da loa a partir do seu contexto social, ou seja, das demandas da sociedade. Por se tratar de um gênero pertencente à cultura do maracatu de baque solto ou maracatu rural, configura-se como um artefato da esfera cotidiana, complexo como qualquer outro no que tange ao seu funcionamento discursivo, mas que pode transitar

em diferentes contextos, a partir de seus propósitos sociais. Podemos dizer que se trata de um gênero primário, oriundo de uma manifestação folclórica, mas que circula em diferentes esferas da comunicação, numa dinâmica de cruzamentos ideológicos, luta, crítica, defesa, permanência e, sobretudo, de busca por valorização. Brait e Melo (2006) esclarecem que um gênero pode ser transferido de uma esfera para outra, tal como da esfera cotidiana para a esfera artística, pedagógica ou política, a depender dos propósitos em questão. Assim, percebemos a dinâmica dos gêneros, ao circularem nessas diferentes esferas, já que eles não pertencem exclusivamente a elas, mas nelas se realizam.

Quanto à situação de produção, a loa 1 – “Escolaridade” – foi produzida em um contexto artístico, durante uma sambada de maracatu no final da década de 90, constituindo-se em uma produção marcante na trajetória do mestre João Paulo, ao mencionar sua escolaridade e sua identidade enquanto mestre de maracatu, quando diz: “*Não fiz o vestibular/nem cursei a faculdade/a minha universidade/só me ensinou a cantar/e a cultura popular/foi ela que me deu troféu*”. Depois disso, no mesmo ano de 2018, essa loa passou a circular e a ser reproduzida no âmbito escolar, seja em apresentações culturais, seja em palestras sobre a temática da educação.

Já a loa 2 – “Racismo” – foi produzida numa mesa-redonda de um fórum, evento de caráter formal, com propósito de divulgar o combate ao racismo e a defesa de práticas antirracistas. O evento contou com a participação de mestres de maracatu, prefeito da cidade, secretários, advogados, juiz e coordenadores de projetos de ações sociais. Subsequentemente, a loa entoada no evento ganhou nova circulação, sendo gravada para propaganda de rádio da região e passando a adentrar a esfera publicitária. Ela ainda foi inserida na faixa do CD do mestre João Paulo, popularmente conhecido com o Papa do Maracatu, volume 5, no ano de 2018.

Assim, percebemos como o gênero loa de maracatu transita em contextos diversos, tanto formais quanto informais, corroborando o que Machado (2006) afirmou, ao salientar que nada impede que um gênero do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, da filosofia, pois as esferas se cruzam, se modificam e se complementam. Contudo, há de se reforçar que a gênese da loa de maracatu remonta ao cotidiano da cultura popular, cuja história se confunde com a de grupos socialmente marginalizados ao longo da história.

4.1.2 O gênero discursivo loa de maracatu e seus propósitos sociais

Os seres humanos agem na sociedade a partir de demandas, visando a atingir determinados propósitos sociais (Fiorin, 2022), sejam eles no sentido de denúncia, crítica, entretenimento, luta, resistência, diversão, entre outros; logo, os sujeitos utilizam a língua/linguagem de modo a se posicionar, questionar ou buscar respostas para as suas inquietações. Seguindo essa linha de pensamento, a loa de maracatu, gênero em questão, destaca vozes de mestres e mestra que lutam por posição, espaço e valorização na sociedade, pois em sua produção sempre há finalidade enunciativa.

Nesse sentido, é possível interpretar que a loa 1, cuja temática gira em torno da escolaridade, tem como propósito social evidenciar os saberes do mestre de maracatu, porquanto, apesar de reconhecer que tem pouca escolaridade (*Não fiz o vestibular/nem cursei a faculdade*), o autor demonstra o seu saber a partir da sua bagagem cultural local (*E a cultura popular/foi ela quem me deu troféu*). A propósito, podemos ressaltar a problemática da arte erudita *versus* a arte popular, uma vez que

o mestre reconhece a importância do conhecimento acadêmico, mas ressalta que a sua identidade está atribuída aos saberes da cultura popular, pois, apesar de não ter um documento, um diploma físico para fins de comprovação, ele tem a confirmação e a aprovação do povo como auditório consumidor dessa cultura.

As loas configuram-se como gênero porta-voz das inquietações dos mestres e mestras, que elaboram enunciados com intenção de serem ouvidos/as, de representar outras vozes que sofrem com as opressões, com as lutas diárias, tal como apresenta a loa 2, quando aborda a temática do racismo. Nos versos em análise, o mestre defende seus argumentos, de forma crítica, sobre esse grave problema social presente no nosso dia a dia, na luta por uma sociedade antirracista, pois, segundo ele, “*o grupo é dividido*” e “*pela cor ele é punido*”, o que é corroborado pelas posições subalternas de representação no universo do audiovisual, quando o negro “*só faz papel de criado/ de escravo e de bandido*”.

Portanto, o objetivo primordial da loa dentro do maracatu é fazer a cultura ser ouvida, valorizada e respeitada. O maracatu sem loa ou a loa sem maracatu configurar-se-ia como uma cultura morta, sem voz, sem eco, sem som. Seria uma cultura sem vida, sem apito, sem marcha e sem reverência, uma vez que ao comando dos mestres e mestras todos os integrantes dessa manifestação cultural fazem reverência para ouvi-lo/a ecoar a sua voz. Assim, não se pode pensar na possibilidade do maracatu sem a loa ou vice-versa, pois ambos estão atrelados a uma tradição e a uma iminente necessidade de continuidade dessa cultura para as futuras gerações.

4.1.3 Papéis sociais dos interlocutores no gênero loa de maracatu

Segundo Faraco (2009), é na atmosfera heterogênea que o sujeito enunciador, mergulhado nas múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica, vai se constituindo discursivamente, assimilando vozes sociais e, ao mesmo tempo, suas interpelações dialógicas. Esse sujeito não absorve uma só voz, mas múltiplas vozes sociais. Ante isso, os mestres e mestras de maracatu, que produzem as loas, são considerados como sujeitos enunciativos ativos, pois enunciam seus discursos para outros interlocutores ou enunciatários, com os quais dialogam. Esses produtores trabalham com o intelecto, produzindo suas loas, na maioria das vezes improvisadas, ou registrando e decorando suas produções.

Para alguns, as loas podem parecer apenas perda de tempo ou algazarras, mas, para os amantes dessa cultura, elas são momentos de brincadeira, alegria, diversão, amor, libertação e realização. São estes enunciatários que recebem, aprovam ou reprovam as loas, ou seja, os ouvintes, os brincantes que participam do maracatu, que contribuem financeiramente, curtem, amam essa cultura, participam fielmente das sambadas e ensaios do maracatu, divulgam, visitam a sede, compram CDs quando são produzidos e escutam as loas nas plataformas midiáticas.

Para Bakhtin (1997), todo enunciado se dirige a alguém. Este enunciatário ou destinatário pode ser o interlocutor direto do diálogo na vida cotidiana ou podem ser partidários, adversários, chefes, subalternos, próximos, estranhos ou amantes da cultura do maracatu. Assim, cada campo da comunicação verbal tem suas concepções de destinatário, que determinam e moldam o gênero, no seio das relações sociais, que são dialógicas por excelência. Aliás, o enunciativo, ao dialogar com os enunciatários, carrega um dizer que leva em conta os discursos de outrem (Fiorin, 2022). Nesse sentido, as relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergências ou de convergência, de recusa ou aceitação.

Para os(as) mestres(as), não importam palavras bonitas, sofisticadas, mas que caíam no gosto dos interlocutores/ouvintes, que são o auditório. São esses interlocutores, amantes da cultura, que confirmam e concedem ao sujeito o título de bons mestres. Isso pode ser percebido nos versos da loa 1, quando o autor afirma: “*O meu diploma é o povo/vale mais do que papel*”, de modo a validar que ele não precisa de um documento institucional, bastando apenas a receptividade do povo, na condição de enunciário.

Estes sujeitos enunciativos, que trabalham com a arte da poesia, são considerados mestres e mestras quando passam a comandar ou gerenciar um maracatu. Não são donos da brincadeira, mas são os comandantes da performance, da voz ecoada e reverenciada pelos participantes dessa manifestação cultural. De fato, a cultura popular é produzida com a fala autêntica de seu povo. De um povo pobre, negro, trabalhador, analfabeto ou semianalfabeto, que, mesmo sem saber registrar por escrito suas produções, tem em suas cabeças um livro interno que guarda esse patrimônio cultural. São sujeitos que militam por espaços, sentem dificuldades em se profissionalizar, pois, devido ao pouco investimento governamental, muitos deles recorrem a doações e patrocínios de parceiros para produzir CDs, bem como para participar de eventos em outros estados brasileiros ou até mesmo internacionais.

Quanto à forma de circulação, as plataformas digitais possibilitam maior visibilidade para a circulação das loas. Hoje podemos encontrar com facilidade ou até mesmo apreciar diversas vezes essas produções poéticas em diferentes meios: vídeo de uma apresentação cultural, entrevista, podcast, documentário, fórum, CD; tudo potencializado pela tecnologia midiática, que influenciou positivamente na dinâmica de circulação das loas.

Vale ressaltar que as loas circulam oralmente nos eventos culturais, bem como nos ensaios (agosto a janeiro – mês que antecede o Carnaval) e nas sambadas (evento mais importante para a poesia do Maracatu, por ser o encontro ou disputa de dois mestres e/ou mestras). Sublinhamos a nomenclatura *mestra* por consolidar na cultura a presença de mulheres, antes proibidas, pois anteriormente só era brincadeira para homens, em razão dos embates e dos confrontos de grupos que existiam na época. Hoje, já temos a presença de mulheres em todos os segmentos da cultura, tal como nos personagens constituído no maracatu, a exemplo do Maracatu Coração Nazareno, da cidade de Nazaré da Mata, formado apenas por mulheres. A luta por espaços na cultura permanece ativa. São multiplicidades de vozes representadas por uma líder, que se torna cada dia maior. Faraco (2009, p. 58) salienta a importância dessa multiplicidade de vozes que se entrecruzam e geram outras vozes, não estando voltadas apenas à concordância, já que a discordância também faz parte da pluralidade de vozes sociais e são esses desacordos responsáveis pelos questionamentos e pela transformação. O sujeito é constituído pelas diferentes vozes sociais que o tornam um sujeito histórico e ideológico.

As mulheres não tinham espaço no maracatu, nem nos papéis femininos do cortejo, pois a cultura era formada apenas por homens. Ocupar o espaço, enquanto *mestra*, evidencia uma conquista de grandes lutas. Com razão, uma conquista histórica, cultural e ideológica. Atualmente, podemos presenciar homens, mulheres, jovens e crianças produzindo e ouvindo loas; são os amantes da cultura, que cantam, brincam, dançam, aplaudem e que se sentem representados por cada loa produzida e pela voz ecoada. São estes que valorizam a cultura do maracatu, mantendo-a viva e passando-a de geração em geração.

4.1.4 Estrutura composicional da loa em forma de samba comprido

As duas loas escolhidas para análise foram elaboradas na modalidade *samba comprido* ou *samba em dez*. Trata-se de um samba muito utilizado pelos mestres em suas apresentações, demonstrando suas habilidades; trata-se de um gênero de tradição oral, cuja estrutura é organizada por 4 (quatro) elementos, conforme já discutido: *verso*, *oração*, *rima* e *métrica*. Os versos são as linhas ou frases que constituem a poesia. Em “*Não fiz o vestibular/Nem cursei a faculdade*” temos, portanto, dois versos.

A *oração*, para os mestres, são a lógica, ou seja, o que dá sentido aos versos, que devem estar coerentes, articulados a um contexto, a uma temática. Não se pode produzir versos descontextualizados, e sim intrínsecos a um tema. Conforme podemos perceber na temática das duas loas, loa 1 sobre escolaridade e loa 2 sobre racismo, todos os versos estão organizados e articulados a um desses temas.

Na loa, percebe-se que há um esquema de *rimas*. A regra imposta se configura a partir da estrutura de dez no esquema ABBAACDDC de rimas, em que a 1ª palavra (“*vestibular*”) rima com a 4ª (quarta) (“*cantar*”) e com a 5ª (quinta) (“*popular*”), indicadas pela letra A. A 2ª (segunda) palavra (“*faculdade*”) rima com a 3ª (terceira) (“*universidade*”), indicadas pela letra B. A 6ª (sexta) palavra (“*troféu*”) rima com a 7ª (sétima) (“*céu*”) e com a 10ª (décima) (“*papel*”), indicadas pela letra C; e a 8ª (oitava) palavra (“*aprovo*”) rima com a 9ª (nona) (“*povo*”), indicadas pela letra D, conforme se pôde ver acima na loa 1, Quadro 6. São sequências fixas que formam o esquema rimático do texto que realiza o gênero.

Sobre a questão da *métrica*, refere-se à medida, pois há um limite fixo para cada Loa. Quando ele excede, desestrutura todo o gênero no ritmo e na entonação. Tanto a medida quanto o ritmo dos versos são criados a partir da metrificação, que regulamenta o comprimento, mantendo a organização dos versos e otimizando a poesia e a musicalidade.

Segundo Castilho (1874), o metro constitui um ajuntamento de palavras, e, em alguns casos, até mesmo uma só palavra, compreendendo um determinado número de sílabas que resulta numa cadência aprazível. O autor esclarece que a contagem de sílabas dos gramáticos não é a mesma para o poeta. Os gramáticos contam os sons distintos, que rigorosamente devem ser divididos; já os poetas não atentam para a separação das sílabas, como gramaticalmente o são, mas como estas chegam aos seus ouvidos e os ajudam na forma de sua expressão e entonação.

O processo de escansão consiste, portanto, em contar as sílabas até a última sílaba tônica, podendo agrupar as vogais em uma única sílaba, de modo a obter a medida certa para a entonação dos versos, sem perder a relação entre a métrica e o ritmo que é essencial para a composição estética e cantada do texto. Os versos cantados pelo mestre com a sua estrutura rítmica e com alternância de sonoridade animam e cativam os seus interlocutores/ouvintes, que vibram a cada verso entoado.

Vejamos o quadro abaixo, que apresenta a escansão das letras de loa em análise:

Quadro 7 – Metrificação de loas/separação por sílabas poéticas (SP)

Loa 1 – Escolaridade		Loa 2 - Racismo	
Não/ fiz/ o / ves/ ti/ bu/ lar	7 SP	A/ té/ na/ te/le/ vi/ são	7 SP
Nem/ cur/sei/ a/ fa/ cul/ da/ de	7SP	Se/ver/ um/ ne/gro/ na/ te/ la	7SP
A/ mi/nha u / ni/ ver/si/da/ de	7SP	Se/for/ em/ fil/me ou / no/ ve/ la	7SP
Só/ me e n/si/nou/ a/ can/ tar	7SP	Vem/ lo/go a / se/pa/ ra/ção	7SP
E a/ cul/tu/ra/ po/pu/lar	7SP	Se / is/to é / ra/cis/mo ou / não	7SP
Fo/ i e/la/ que/ me / deu/ tro/ féu	8SP	Mas/ o/ gru/po é /di/ vi/ di/ do	7SP
Meu/ pro/ fe/ ssor/ tá/ no/ céu	7SP	Pe/ la/ cor/ e/ le é/ pu/ni/ do	7SP
Me/co/ rri/ ge e /dá/ a/pro/ vo	7SP	Mes/mo/ sen/do/ con/ tra/ta/ do	7SP
Meu/ di/plo/ ma/ é /o/ po/ vo	7SP	Só/ faz/ pa/pel/ de / cri/ a/ do	7SP
Va/le/ mais/ do/ que / pa/ pel	7SP	De/ es/cra/v o e/ de/ ban/di/ do	7SP

Fonte: Elaboração da autora (2023).

Ao produzir e entoar seus versos, os mestres têm o cuidado de utilizar o tamanho exato de sílabas, sem prejudicar a melodia ou ritmo. Assim, para que caiba com exatidão, é dado, então, o número de sílabas poéticas de cada verso. A contagem de sílabas poéticas (SP) de cada verso tem a ver com a tipologia das loas. No nosso caso, o *samba comprido* ou samba com dez versos, os versos são constituídos por 7 (sete) Sílabas Poéticas (SP) ou sete versos heptassílabos.

Estas sílabas são identificadas a partir da entonação, isto é, da recitação das loas pelos mestres. Castilho (1874) esclarece que as contagens de sílabas dos gramáticos seguem fielmente a questão gramatical da palavra, da forma correta de segmentação das sílabas, diferente do metrificador, pois este baseia no som, na forma de entoar os versos. Assim, se formos segmentar o terceiro verso da loa 1, a partir da gramática, teremos outro quantitativo de sílabas, uma vez que vai constar a divisão silábica gramatical da palavra. Vejamos:

Sílabas gramaticais: A/mi/nha/u/ni/ver/si/da/de – 9 (nove)

Sílabas poéticas: A/mi/nha **u**/ni/ver/si/da/**de** – 7 (sete)

A sílaba poética está ligada ao ritmo, considerando a forma de cantar ou entoar as loas. Assim, pode acontecer de juntar duas sílabas gramaticais em uma só sílaba poética, desde que a primeira seja ou termine em vogal e a segunda seja ou comece por vogal, como é o caso da sílaba poética que junta duas sílabas gramaticais (“nha u”), de modo a obedecer à melodia. Ressaltamos também que a contagem das sílabas poéticas leva em consideração a última sílaba tônica do verso, desconsiderando-se as sílabas átonas na contagem; por essa razão, o terceiro verso da loa 1 tem 9 sílabas gramaticais, mas apenas 7 sílabas poéticas. No verso 8, da loa 1, o mestre diz: “Me/co/rri/ge e/dar/a/pro/vo”; se ele trocasse a palavra “aprovo” para “aprovação”, o comprimento da loa e a entonação seriam afetados. Assim, constata-se que há um comprimento fixo que regulamenta o verso e há numeração de sílabas poéticas para serem produzidas e cantadas. Todavia, observamos que no sexto verso da loa 1 o

autor extrapola esse princípio, construindo um verso com oito sílabas poéticas. A nossa explicação para isso baseia-se no fato de a contagem ser feita de forma intuitiva, uma vez que o autor não tem formação acadêmica em versificação poética, devido ao seu nível de letramento, o que não desmerece a qualidade da loa. Por nos filarmos a uma teoria de base enunciativa, optamos por transcrever a loa tal qual ela foi cantada pelo mestre, sem fazer qualquer adaptação dos dados, o que também seria antiético.

Na estrutura da loa, percebe-se a semelhança com outros gêneros, pois seus versos têm parentesco com os repentes de viola e com a poesia de cordel, na rima e na métrica. O que os diferencia pode ser apenas o ritmo, a forma de cantar e a prática social em que cada uma está inserida.

No tocante ao domínio da loa e suas variedades, estes acontecem por inspiração ou imitação. Ao ouvir os mestres e mestras entoar as loas, os sujeitos conseguem aprender e produzir as loas mediante a entonação, ao esquema de rima e ao ritmo que foi ouvido. Alguns mestres entoam as loas de forma diferenciada, trazem consigo a sua identidade, o eu-poético, sua marca, sua forma de cantar, deixando a critério do sujeito optar pela entonação que lhe convier. Alguns mestres inovam em sua apresentação, articulando canções, ao entonar as loas. Foi o caso de Anderson Miguel, um mestre da nova geração, conhecido como “Neymar do Maracatu”, que em uma de suas apresentações no Carnaval de 2017 pegou a música *Chegaste*, de Roberto Carlos, e a adaptou de forma criativa ao maracatu.

4.1.5 Conteúdos temáticos abordados no samba comprido

Os gêneros surgem a partir da interação do homem, de sua necessidade, em resposta às demandas e às atividades socioculturais. A cada necessidade, o sujeito utiliza gêneros específicos adequados a diversas situações comunicativas. Segundo Bakhtin (2003, p. 262), cada campo de utilização da língua elabora seus “tipos relativamente estáveis de enunciados”. Na perspectiva bakhtiniana, o processo de construção do enunciado deve considerar a situação social e as condições específicas de sua constituição. Os enunciados originam-se nas diferentes esferas sociais e as condições de sua construção são refletidas por seu tema, seu estilo e sua composição.

Em relação ao conteúdo temático de um gênero, trata-se de conteúdos ideologicamente conformados, que se tornam comunicáveis (dizíveis) através do gênero; não é só o objeto (assunto) e o sentido, mas inclui a situação social – a intenção do sujeito determinada pelo lugar (Brait; Melo, 2006). Posto isto, a loa de maracatu apresenta em sua estrutura uma lógica, ou seja, o que dá sentido aos versos, que devem estar coerentes, articulados a um contexto e a uma temática. Não se pode produzir versos descontextualizados, mas sim intrínsecos a um tema, aqui referido como conteúdo temático.

Os mestres e as mestras de maracatu produzem loas a partir das suas histórias de vida, das suas experiências e de questões atuais de interesse de todos. É válido mencionar que há diversidades de temas na produção de loas. Temas que viabilizam o riso, a diversão, a ironia, o entretenimento, os valores, as crenças, mas, em geral, predominam temas que evidenciam questões da atualidade, enfatizando a crítica social. Podemos observar que as loas selecionadas para análise possuem dois temas distintos: Loa 1 – trata da pouca escolaridade, identidade do sujeito, enquanto mestre de maracatu e a Loa 2 – refere-se ao racismo, a práticas racistas que validam uma

questão de discriminação perante a cor/raça, questões estruturais que fomentam a exclusão e o distanciamento de um grupo social. São temas que viabilizam a reflexão, o olhar crítico e a busca por respostas, em busca de possíveis soluções.

4.1.6 Estilo verbal da loa na forma de samba comprido

Fiorin (2022), fundamentado em Bakhtin, ressalta que o estilo se configura como um conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. “São os recursos empregados para elaborá-los, que resultam de uma seleção dos recursos linguísticos à disposição do enunciador. Conjunto de traços sintáticos, semânticos, lexicais” (Fiorin, 2022, p. 51), que definem a especificidade de um enunciado e, assim, criam um efeito de sentido de individualidade.

Brait (2006, p. 88-89) afirma que, se o enunciado reflete, em qualquer esfera da comunicação, a individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual. Assim, se formos comparar o estilo de cada mestre de maracatu, percebemos a essência, a individualidade, o eu-poético, tanto na produção, como na entonação. Nos versos do mestre João Paulo, por exemplo, percebemos a sua identidade, a forma sutil de produzir as suas loas, evidenciando a sua real formação, uma linguagem que dialoga com a dos seus interlocutores, uma linguagem de intimidade; por outro lado, percebemos uma linguagem direta, cirúrgica e precisa, na loa 2, quando aborda o tema racismo. Esta linguagem mais direta, carregada de crítica e opinião, constitui o estilo do mestre João Paulo.

Cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades. A esses gêneros correspondem determinados estilos. Ante isso, por se tratar de um gênero oriundo da cultura popular, incide sobre a loa a expressividade do sujeito. Nesse gênero, não há uma preocupação mais rígida com a formalidade, com o léxico elaborado ou com outros aspectos linguístico-gramaticais típicos do registro formal da língua. As loas apresentam traços da oralidade e vocabulário comum presente no dia a dia, que marcam a especificidade da esfera cotidiana.

Assim, percebemos que nas loas 1 e 2 temos várias palavras simples, usadas comumente, no dia a dia, a citar: *professor, céu, universidade, cultura, povo, papel, negro, novela, filme, televisão, separação* e até mesmo *racismo*, uma palavra relativamente conhecida no século em que estamos. No entanto, na loa 2 aparece a palavra *criado*, um signo ideológico, articulado ao tema do racismo, de uma forma pejorativa, de desaprovação, no sentido de “empregado” ou “serviçal”, evocando o sentido sócio-histórico de sujeitos que foram marginalizados e escravizados no processo de formação social do nosso país.

As loas são produzidas na língua materna majoritariamente falada no Brasil – o português –, evidenciando o regionalismo e a fala cotidiana dos mestres de maracatu, como podemos observar na loa 1, do mestre João Paulo: [...] “*Meu professor tá no céu*” (grifo nosso). Percebemos nesse verso uma marca da oralidade, muito comum nas loas de maracatu, até porque, na produção da loa, os mestres precisam seguir a regra da métrica, por isso muitos recorrem a abreviações, junção de sílabas ou redução de palavras, como podemos perceber na redução do verbo *estar* na terceira pessoa do presente do indicativo (*está*) para (*tá*).

A estrutura sintática da loa é simples. Não são frases longas e complexas, mas espontâneas, uma vez que se aproximam da fala. Não são períodos compostos por

subordinação, com diferentes formas de articulação, como requerem os gêneros argumentativos; são simples, com estruturação sintática menos rigorosa, tal como podemos observar nos versos da Loa 1 – “*Não fiz o vestibular, nem cursei a faculdade*” (período composto com sentido de adição, por meio da conjunção *nem*) – e da Loa 2 – “*Até na televisão, se ver negro na tela, se for em filme ou novela*” (condicional com a conjunção *se*, no entanto sem grande complexidade sintática).

Em síntese, a língua vai muito além da sua estrutura lexicogramatical, devendo ser analisada no contexto dialógico da interação verbal. Assim, o que não se pode ignorar é a natureza dialógica entre os aspectos sociais e verbais do gênero, na sua intrínseca relação com a esfera de atividade em que circula, o que ratifica o caráter vivo da língua.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho fez um breve estudo sobre o gênero Loa de Maracatu, sob a perspectiva dialógica do discurso. Os principais achados dizem respeito à natureza do gênero, visto que se configura como um gênero primário, mas ao mesmo tempo complexo como qualquer outro, no que tange ao seu funcionamento discursivo. Observou-se a relevância desse gênero como instrumento social que apresenta plasticidade e que circula em contextos formais a partir de seus propósitos sociais. Esse gênero se realiza na esfera cotidiana como instrumento de resistência, a partir de vozes de sujeitos que militam por espaço e valorização de sua arte e cultura.

Por outro lado, as análises confirmaram a necessidade de olhar para o gênero, considerando tanto os aspectos sociais quanto os de ordem verbal, os quais dialogam entre si, movidos pelas forças que emanam da esfera discursiva na qual o gênero circula. Aspectos como relações de resistência, valorização da cultura, particularidade do gênero, os papéis sociais dos interlocutores, os conteúdos temáticos ligados a questões sociais e atuais, padronização e estilo são pontos relevantes abordados na nossa interpretação. Assim, certificamos a relevância desse trabalho, refletindo a respeito da produção efetiva de um gênero, levando em consideração a voz do(a) seu(sua) produtor(a), sua cultura e circulação em diferentes contextos, especialmente na esfera cotidiana das atividades humanas.

Destacamos que este trabalho não se encerra por aqui, pois, como seres inacabados, ainda nos cabe continuar produzindo conhecimento sistematizado sobre o tema e sua posterior divulgação, tarefa da ciência. Além de tratá-la como um gênero discursivo, abordamos a loa como instrumento de defesa, porta-voz de inquietações, informações e resistência. Há de se reconhecer que outros aspectos deste objeto podem ser investigados, como a história de vida desses poetas de maracatu, o sujeito como autor da sua história, as vozes sociais desses produtores; além do mais, outros pontos de vista teóricos podem enriquecer o que já foi mencionado e discutido neste trabalho.

Diante disso, buscamos continuar preservando a cultura do maracatu, valorizando as produções dos mestres e mestras e inserindo esse gênero em diversos contextos, principalmente na esfera escolar e acadêmica, com uma implicação pedagógica, uma vez que, comparada a outros gêneros orais tais como os cordéis, as cantigas e as canções, a loa de maracatu parece ainda não ser trabalhada efetivamente na esfera escolar. Posto isso, defendemos a inserção das loas de forma efetiva no âmbito escolar, proporcionando aos estudantes aulas mais significativas,

partindo de sua realidade, com temas atuais; e aos professores, acesso a um material que se comprometa em contribuir com a sua prática pedagógica. Por fim, proporcionar aos leitores acesso a uma reflexão teórico-analítica, oriunda de pesquisa, acerca de um material da cultura popular, repleto de história, luta e conquista, que se caracteriza como *arte mantida por um povo pobre com uma cultura nobre*.

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. A. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife: Fundação de Cultura e Cidade do Recife, 2002.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução feita do russo por Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, M. M; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BEZERRA, P. Uma obra à prova do tempo. *In*: Bakhtin, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5.ed. – Rio de Janeiro: Forense, 2013. p. V – XXII.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

BRAIT, B; MELO, R. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 61 – 78.

CASTILHO, A. F. **Tratado de metrificacão portuguesa pelo Visconde de Castilho**: seguido de consideracões sobre a declamacão e a poética. 4. ed. Porto: Livraria Moré, 1874. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017638&bbm/7852#page/1/mode/2up>. Acesso em: 16 nov. 2023.

CHAVES, S. O. A. C. **Carnaval em Terras de Caboclos**: uma etnografia sobre o maracatu de baque solto. Dissertacão (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduacão em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

FRANÇA, A. C. “**Loas de Maracatu de Baque Solto**” no contexto da **Educação de Jovens e Adultos**: estratégias para alfabetizar com gênero da tradição oral. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de Pernambuco, Nazaré da Mata, 2019.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 151-166.

MEDEIROS, R. B. **Maracatu rural**: luta de classes ou espetáculos? (Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas). Tese (Doutorado em Serviço Social). Programa de Pós-graduação em Serviço Social da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

MINAYO, M. C. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da Pesquisa Social. *In*: DESLANDES, S. F.; GOMES, R.; MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 9 – 29.

NUNES, V. S. **Gênero textual na esfera jornalística**. São Paulo: Pá da Palavra, 2020.

SILVA, S. V. **Festa de Caboclo**. Coleção Maracatus e Maracatuzeiros. 2. ed. revista e ampliada. Olinda, PE: Associação Reviva, 2012.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 11 – 36.

TAVARES, B. **Contando histórias em versos**: poesia e romanceiro popular no Brasil: Ed. 34, 2005.

VELOSO, S.; BASILIO, A. Samba novo: a poesia do maracatu de baque solto. *In*: PIMENTEL, A.; CORREA, J. (org.). **Na ponta do verso**: poesia de improviso no Brasil. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008. p. 46-57.