



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música
Área de Concentração: Etnomusicologia**

Thiago Costa de Souza

**Bumba-Meu-Boi do Maranhão: uma reflexão etnomusicológica
sobre sustentabilidade musical**

João Pessoa
2023

Thiago Costa de Souza

**Bumba-Meu-Boi do Maranhão: uma reflexão etnomusicológica
sobre sustentabilidade musical**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

Orientador: Prof.^a Dra. Eurides de Souza Santos

João Pessoa
2023

S729b Souza, Thiago Costa de.

Bumba-meu-boi do Maranhão : uma reflexão
etnomusicológica sobre sustentabilidade musical /
Thiago Costa de Souza. - João Pessoa, 2023.
244 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Etnomusicologia. 2. Bumba-meu-boi - Maranhão
(MA). 3. Boi de Maracaná. 4. Sustentabilidade musical.
5. Ecossistema musical. 6. Gerenciamento adaptativo.
I. Santos, Eurides de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **"BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO: UMA REFLEXÃO
ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE SUSTENTABILIDADE MUSICAL."**

Mestrando(a): **THIAGO COSTA DE SOUZA.**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Eurides de Souza Santos

Dra. EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Orientadora/UFPB

Fabio Henrique Gomes Ribeiro

Dr. FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO
Membro Interno do Programa/UFPB

Agostinho Jorge de Lima

Dr. AGOSTINHO JORGE DE LIMA
Membro Externo à Instituição/ UFRN

João Pessoa, 27 de Julho de 2023

AGRADECIMENTOS

À presidente do Boi de Maracanã, Maria José, por aceitar que eu pudesse falar do seu grupo neste estudo.

Em memória, ao Mestre Humberto de Maracanã, pela herança cultural que ele cultivou e transmitiu à nossa geração e pela contribuição, por meio de sua música, para a construção da identidade do povo maranhense.

Aos participantes da pesquisa: Márcia Rosana, Marisa Lúcia, Elias Rodrigues, Cândido José, Jhonatan Oliveira e Ribinha. Grato pelo acolhimento que eu recebi, pela doação de seu tempo para as entrevistas e pelo compartilhamento de seus conhecimentos sobre o Boi de Maracanã e sobre essa manifestação popular.

À minha mãe Iolanda, minha avó Genésia e meu irmão Raul, por sempre me incentivar, desde o início, a continuar fazendo música.

À minha esposa Thallyta e minha filha Rebeca, pelo apoio, companheirismo e paciência.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, pela acolhida e por acreditar no meu projeto de pesquisa.

A todos os professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB com os quais pude ter contato durante essa jornada, que me ajudaram pelo compartilhamento de suas experiências e conhecimentos.

Ao professor Agostinho de Lima (UFRN), pelos apontamentos na qualificação e por sua presença na banca.

Ao Professor Fábio Henrique, por ter me aceitado como aluno especial, pela avaliação do projeto de pesquisa, pelas dicas durante as aulas de metodologia e de etnomusicologia e pelos apontamentos na qualificação.

Um agradecimento especial à minha orientadora, professora Eurides de Souza Santos, que desde 2019 já me orientava quando comecei a participar de suas aulas como aluno ouvinte, antes mesmo de ter entrado na pós-graduação em música.

RESUMO

Este trabalho busca apresentar um estudo sobre práticas musicais da cultura brasileira sob a ótica da sustentabilidade musical. Para delimitar o objeto de estudo, foi realizada uma pesquisa sobre a trajetória do grupo de Bumba-meu-boi de Maracanã desde o início do Século XXI. O foco deste estudo está pautado nos aspectos sustentáveis que ajudaram na manutenção desse grupo ao longo desse período. Portanto, este trabalho tem como objetivo principal compreender a trajetória histórica do Bumba-meu-boi de Maracanã ao longo dos últimos vinte e cinco anos, buscando entender, com base em estudos sobre sustentabilidade musical, quais os pontos importantes para a manutenção da sua própria existência. O conjunto de estudos sobre sustentabilidade musical sugere que as mudanças socioculturais, ambientais, políticas e econômicas sejam inevitáveis e busca gerenciar essas mudanças para garantir integridade e continuidade das manifestações musicais no futuro. Além disso, os principais autores desses estudos sugerem que as discussões e ações em torno da sustentabilidade musical devem ser norteadas por princípios ecológicos e não da economia. Nesse sentido, o olhar ecossistêmico, proveniente dos estudos ecológicos, tem como princípio observar o organismo complexo interagindo com fatores físicos mais amplos, que formam o ambiente ou o bioma ao qual pertence. Nesse ponto, não podemos separar o organismo do ambiente. Portanto, uma das perspectivas que os estudos sobre sustentabilidade musical têm a oferecer é pensar a música como um ecossistema musical. Nesta pesquisa, foram trabalhados nove conceitos em busca de uma visão contextual, holística e multiescalar para nortear o processo de análise dessa manifestação musical. Metodologicamente, essa é uma pesquisa qualitativa de natureza básica, que utiliza como meio técnico o método de procedimento histórico, estruturado por meio de pesquisa bibliográfica e documental, aliado a procedimentos etnográficos como observação participante e entrevistas. Os resultados obtidos apontam que o Boi de Maracanã se mantém por meio: da fé e dos aspectos sincréticos em que coabitam o catolicismo popular e a encantaria do tambor de mina, em busca da sobrevivência do ser humano enquanto parte de um universo simbólico ancestral; do censo comunitário e de pertencimento a um ciclo ritualístico que dá sentido à vida; da ancestralidade e continuidade provenientes da cosmovisão afro-indígena; de seu poder resiliente de si reestruturar e dialogar com o setor público e privado em busca da sobrevivência financeira; do aprendizado constante, que reagem às perturbações do mundo contemporâneo, como no período de isolamento social; e do associativismo dos indivíduos e do aproveitamento de suas habilidades em busca da satisfação da coletividade. Portanto, o entendimento dos caminhos sustentáveis com base em uma ótica ecossistêmica ao longo desse período histórico é importante para entender o processo de continuidade do Boi de Maracanã e seu estado na atualidade. Nesse sentido, o estar junto fazendo música é um dos pontos de encruzilhada em que se conectam as várias dimensões no sentido físico, filosófico, religioso e transcendental.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi do Maranhão; Boi de Maracanã; sustentabilidade musical; ecossistema musical; gerenciamento adaptativo; resiliência.

ABSTRACT

This work seeks to present a study on musical practices in Brazilian culture from the perspective of musical sustainability. To define the object of study, research was carried out on the trajectory of the Bumba-meu-boi do Maracanã group since the beginning of the 21st century. The focus of this study is on the sustainable aspects that helped maintain this group throughout this period. Therefore, this work's main objective is to understand the historical trajectory of Bumba-meu-boi do Maracanã over the last twenty-five years, seeking to understand, based on studies on musical sustainability, which are the important points for maintaining its own existence. The set of studies on musical sustainability suggests that sociocultural, environmental, political and economic changes are inevitable and seeks to manage these changes to guarantee the integrity and continuity of musical manifestations in the future. Furthermore, the main authors of these studies suggest that discussions and actions around musical sustainability should be guided by ecological principles and not economic ones. In this sense, the ecosystem view, originating from ecological studies, has as its principle observing the complex organism interacting with broader physical factors, which form the environment or biome to which they belong. At this point, we cannot separate the organism from the environment. Therefore, one of the perspectives that studies on musical sustainability have to offer is to think of music as a musical ecosystem. In this research, nine concepts were worked on in search of a contextual, holistic and multi-scale vision to guide the process of analyzing this musical manifestation. Methodologically, this is a qualitative research of a basic nature, which uses the historical procedure method as a technical means, structured through bibliographic and documentary research, combined with ethnographic procedures such as participant observation and interviews. The results obtained indicate that the Boi de Maracanã is maintained through: faith and the syncretic aspects in which popular Catholicism and the enchantment of the mine drum coexist, in search of the survival of the human being as part of an ancestral symbolic universe; the community census and belonging to a ritualistic cycle that gives meaning to life; the ancestry and continuity arising from the Afro-indigenous worldview; its resilient power to restructure and dialogue with the public and private sector in search of financial survival; constant learning, which reacts to the disturbances of the contemporary world, such as in the period of social isolation; and the association of individuals and the use of their skills in search of collective satisfaction. Therefore, understanding sustainable paths based on an ecosystemic perspective throughout this historical period is important to understand the process of continuity of the Maracanã Boi and its current state. In this sense, being together making music is one of the crossroads where the various dimensions connect in the physical, philosophical, religious and transcendental sense.

Key words: Bumba-meu-boi do Maranhão; Boi de Maracanã; music sustainability; music ecosystem; adaptive management; resilience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa de São Luís	16
Figura 2 - Batismo do Boi	24
Figura 3 - Arraial na Praça do Viva Maiobão	27
Figura 4 - Praças e locais por onde o Boi brincam.....	28
Figura 5 - Mourão.....	29
Figura 6 - Morte do Boi.....	30
Figura 7 - Zoneamento territorial de São Luís em 1926 e os locais por onde o boi passou.....	36
Figura 8 - Quadro de distribuição dos Bois do Maranhão segundo Azevedo Neto	42
Figura 9 - Boi do Sotaque de Zabumba.....	45
Figura 10 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque de Zabumba	46
Figura 11 - Boi do Sotaque Costa-de-Mão.....	46
Figura 12 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque Costa de Mão.....	47
Figura 13 - Boi do Sotaque de Matraca.....	48
Figura 14 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque de Matraca	49
Figura 15 - Boi do Sotaque da Baixada.....	50
Figura 16 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque da Baixada	51
Figura 17 - Boi do Sotaque de Orquestra	51
Figura 18 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque de Orquestra	52
Figura 19 - Os três pilares da sustentabilidade segundo Elkington.....	88
Figura 20 - Ciclo adaptativo	98
Figura 21 - Panarquia dos ciclos adaptativos interconectados	101
Figura 22 - Barracão do Boi de Maracanã (ARBFCUM)	123
Figura 23 – Humberto de Maracanã.....	125
Figura 24 - Área interna da Sede do Boi de Maracanã.....	131
Figura 25 - Capela interna, cozinha, quartos das indumentárias, Viva Maracanã	132
Figura 26 - Museu do Boi de Maracanã	132
Figura 27 - Área pertencente à Sede do Boi de Maracanã	133
Figura 28 - Localização do Bairro de Maracanã no Mapa de São Luís	136
Figura 29 - Aerofotografia do Bairro do Maracanã entre 2007 e 2022.....	137
Figura 30 - Instrumentos musicais do Boi de Matraca.....	139
Figura 31 - Padrão rítmico do Apito do Amo.....	141
Figura 32 - Padrões rítmicos do Maracá.....	142

Figura 33 - Padrões rítmicos do Tambor-Onça	142
Figura 34 - Padrões rítmicos da Matraca.....	144
Figura 35 - Primeiro movimento de ataque da matraca.....	144
Figura 36 - Segundo movimento de ataque da matraca.....	145
Figura 37 - Exemplo da acentuação binária da terceira célula rítmica executada com o segundo movimento.....	146
Figura 38 - Exemplo da Polirritmia das matracas	147
Figura 39 - Diagrama dos pontos de contato da batida do pandeiro	147
Figura 40 - Forma básica da Marcação e Repenicado sugerida por Cândido	148
Figura 41 - Variações da Marcação e do Repenicado	149
Figura 42 - Cartaz Oficina Caboclo-de-pena.....	150
Figura 43 - Pronúncia da célula rítmica com o timbre	152
Figura 44 - Parte A, da análise estrutural da toada de Pique	156
Figura 45 - Parte B, da análise estrutural da toada de Pique	157
Figura 46 - Forma estrutural da toada de Pique.....	158
Figura 47 - Exemplo de linha melódica com a mesma pegada	160
Figura 48 - Segundo exemplo de linha melódica com a mesma pegada.....	161
Figura 49 - Cartaz da cantoria de 2023, publicada no Instagram do Boi de Maracanã.....	163
Figura 50 - Limites entre performance e audiência.....	168
Figura 51 - Lembranças do Boi de Maracanã durante a pesquisa etnográfica.....	169
Figura 52 - Imagens da travessia Junina de 2022.....	173
Figura 53 - Os primeiros integrantes do Boi de Maracanã.....	179
Figura 54 - Bordado do Boi de 2022.....	181
Figura 55 - Boi Guerreiro de São João de 2022 e as capoeiras dos anos anteriores	187
Figura 56 - Cartaz das <i>lives</i> de 2020.....	193
Figura 57 - Camisas com as estampas do Boi de Maracanã.....	194
Figura 58 - Modificações na sede para 2023	197
Figura 59 - Cândido do lado de seu afilhado o Boi guerreiro de São João de 2022	199
Figura 60 - Formato de apresentações em pequenos espaços	201

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I: CARACTERÍSTICAS DO BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE.....	22
1.1 O ciclo ritualístico do Bumba-meu-boi do Maranhão	22
1.1.1 A Cantoria (Treinos)	22
1.1.2 Os Ensaios.....	23
1.1.3 O Ritual do Batismo.....	24
1.1.4 As Brincadas	26
1.1.5 A Morte do Boi	28
1.2 Trajetória Histórica do Bumba-meu-boi no Maranhão.....	31
1.2.1 As primeiras documentações.....	31
1.2.2 O Boi no Século XX	34
1.3 Categorização por Sotaques.....	41
1.3.1 Sotaque de Zabumba.....	45
1.3.2 Sotaque Costa-De-Mão	46
1.3.3 Sotaque de Matraca.....	48
1.3.4 Sotaque da Baixada.....	50
1.3.5 Sotaque de Orquestra	51
1.4 O sequenciamento das músicas nas apresentações	53
1.5 O auto.....	54
1.6 O caráter de crítica social.....	56
1.7 O Boi no momento Atual.....	59
CAPÍTULO II.....	62
2.1 Revisão do estado de conhecimento	62
2.2 Patrimônio cultural, desdobramentos históricos e conceituais	70
2.2.1 Patrimônio cultural e seu desenvolvimento histórico no brasil	70

2.2.2	Conceitos e significados do patrimônio cultural.....	73
2.2.3	Definição sobre patrimônio cultural segundo as leis brasileiras.....	74
2.2.4	Referências culturais	76
2.2.5	Implicações e definições de patrimônio imaterial.....	78
CAPÍTULO III – MÚSICA E SUSTENTABILIDADE		84
3.1	Sustentabilidade	84
3.2	Triple bottom line	87
3.3	Conservação, preservação e salvaguarda.....	89
3.4	Sustentabilidade Musical	92
3.5	Resiliência.....	96
3.6	Equidade intergeracional	102
3.7	Gerenciamento adaptativo	105
3.8	Ecosistema musical e o pensamento ecológico.....	108
3.9	Afroperspectivas e a etnomusicologia	114
CAPÍTULO IV - O UNIVERSO DO BOI DE MARACANÃ E AS PERTURBAÇÕES ECOSSISTÊMICAS.....		122
4.1	Origem e desenvolvimento	122
4.2	Principais nomes	125
4.2.1	Humberto Barbosa Mendes - Humberto de Maracanã.....	125
4.2.2	Dona Maria José Lima Soares.....	128
4.2.3	José de Ribamar Algarves Mendes - Ribinha de Maracanã.....	129
4.3	O local.....	130
4.3.1	A Sede do Boi	130
4.3.2	O Bairro Maracanã.....	133
4.3.3	As festas tradicionais do Maracanã.....	134
4.3.4	Maracanã, zona de proteção ambiental	136
4.4	Sotaque e as características sonoras no Boi de Maracanã	138

4.4.1	Pandeiro ou pandeirão.....	139
4.4.2	Matracas.....	140
4.4.3	Tambor-Onça.....	140
4.4.4	Maracá e apito.....	140
4.4.5	Padrões rítmicos do apito.....	141
4.4.6	Padrões rítmicos do maracá.....	141
4.4.7	Padrões rítmicos do tambor-onça.....	142
4.4.8	Padrões rítmicos da matraca.....	143
4.4.9	Padrões rítmicos do pandeiro.....	147
4.5	Processos de aprendizagem.....	150
4.6	A toadas.....	153
4.6.1	Toadas obrigatórias e a formação do repertório.....	153
4.6.2	Forma musical das toadas.....	154
4.6.3	Processo de composição das toadas.....	158
4.7	Características performáticas.....	162
4.7.1	Dias oficiais em que o boi brinca e os momentos de performance.....	163
4.7.2	Disposição espacial da brincadeira e as formas de se apresentar.....	166
4.7.3	Preparações que antecedem a performance.....	170
4.8	Locais de apresentações.....	171
4.9	A religiosidade.....	175
4.10	O Papel dos indivíduos.....	181
4.11	Infraestrutura e questões logísticas.....	185
4.12	Relações políticas e comerciais.....	190
4.13	O uso das mídias sociais.....	191

CAPÍTULO V - PROCESSOS RESILIENTES E SEUS GERENCIAMENTOS NO BOI DE MARACANÃ..... 196

5.1	Modificações na sede.....	196
-----	---------------------------	-----

5.2	O período de isolamento social.....	197
5.3	Na performance, na organização e na logística	200
5.4	No ciclo ritualístico e religioso	203
5.5	Nas relações sociais e políticas com o poder público, mercado e turismo ...	204
5.6	Na utilização das mídias	207
5.7	Outras perturbações e interferências nas relações sociais e políticas	207
5.8	O que ajuda a manter o Boi.....	208
CONCLUSÃO.....		210
REFERÊNCIAS		220
APÊNDICES		236

INTRODUÇÃO

O Boi, ou Bumba-meu-boi, é uma das manifestações mais populares do Brasil. Segundo Câmara Cascudo (2000, p. 193), é o folguedo “mais popular compreendido, e amado do Nordeste”. Renato Almeida (*apud* CASCUDO, 2000, p. 193) acrescenta que ele se trata do “folguedo brasileiro de maior significação estética e social”. Ele é conhecido em outras partes do Brasil como:

Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Boi Surubi, Boi Calemba, Boi-de-mamão, Boi Pintadinho, Boi Maiadinho, Boizinho, Boi Barroso, Boi Canário, Boi Jaraguá, Boi de Canastra, Boi de Fita, Boi Humaitá, Boi de Reis, Reis de Boi, Boi Araçá, Boi Pitanga, Boi Espaço e Boi de Jacá são algumas das terminologias que a brincadeira do boi, com suas diferenças e similitudes, recebe nos mais diferentes estados do Brasil (NUNES, 2011 p. 17).

Apesar de possuir várias nomenclaturas e inúmeras formas de brincar, em todos eles, existem aspectos homeomorfos que presumem ter a mesma origem, tendo seus aspectos distintivos originados mediante o processo histórico-geográfico, social e político.

No Maranhão, onde recebe o nome de Bumba-meu-boi, esse folguedo está predominantemente associado aos festejos juninos. No entanto, seu ciclo ritualístico pode se desenvolver entre março e novembro, subdividindo-se em cinco partes: os Treinos ou Cantoria, uma reunião inteira dos grupos para a organização e formação do repertório; os Ensaios, que geralmente se iniciam no sábado de aleluia após a quaresma; o Batismo, que acontece na virada do dia 23 para o dia 24 de junho; as Brincadas, período de 24 a 30 de junho em que o boi sai para brincar em homenagem a São João, São Pedro e São Marçal¹; e, no fim do ciclo de festividade do Boi, tem início no dia de Senhora Santana em 26 de julho, quando é marcado o dia do ritual da Morte do boi, que pode acontecer até o mês de novembro, a depender do Boi.

No universo performático do Bumba-meu-boi do Maranhão, vale ressaltar a importância do papel dos indivíduos que se apresentam em forma de personagens e daqueles que ajudam na sua produção e execução. Com base nisso, tendo como figura central:

¹ São Marçal não é considerado oficialmente um santo da Igreja Católica. Segundo os escritos do historiador São Gregório de Tours (538-593), São Marçal foi enviado de Roma para Limoges, na Gália e também foi responsável pela evangelização do território da Aquitânia, ambos, territórios franceses. Segundo a lenda, São Marçal teria sido o menino que levou até Jesus, os pães e os peixes durante o milagre da multiplicação dos pães, e mais tarde seria Discípulo de São Pedro. Em São Luís do Maranhão, a única capital brasileira fundada por franceses, as festividades juninas não acabam no dia de São Pedro (29 de junho) como nas demais regiões do Nordeste, ela se encerra no dia 30 de junho, dia de São Marçal, com os cortejos dos Bois, no bairro de João Paulo. Disponível em: <https://www.arquidiocesedesaoluis.org/post/s%C3%A3o-mar%C3%A7al-de-limoges-bispo-em-s%C3%A3o-lu%C3%ADs-aquele-que-encerra-a-festan%C3%A7a>. Vídeo sobre a festa de São Marçal: <https://www.youtube.com/watch?v=-A8mKVKsmQU>.

O Boi, animado pelo miolo, também denominado de tripa, alma ou fato, gravitam personagens como o amo (cantador, conhecido por cabeceira, comandante, patrão ou mandador, de acordo com a região), vaqueiros de cordão, vaqueiros campeadores, rajados, marujados, rapazes, caboclos-de-pena, cazumbas, toureiros, tapuios, tapuias, panduchas, caipora, manguda, bichos, índias, índios, burrinha, Dona Maria, Pai Francisco (ou Nego Chico) e Catirina. A ocorrência das personagens varia conforme o estilo adotado pelo grupo. Além das personagens de dentro do grupo, pessoas que podem ser chamadas de apoiadores ajudam a manter a brincadeira como as conserveiras, as mutucas, as torcedoras, as doceiras, as cozinheiras, o gerente, o regente, o fogueiro, o fogueteiro e o ajudante de amo. (NUNES, 2011, p.11)

Há também o importante papel das bordadeiras e artesãos responsáveis pela confecção das indumentárias e do couro do boi. O couro é feito de tecido de veludo bordado com canutilhos e paetês, que recobre a estrutura ou carcaça do novilho. Essa arte é recriada a cada ano e apresentada publicamente somente após o ritual do batismo.

O Bumba-meu-boi do Maranhão está atualmente subdividido em cinco sotaques instituídos pelo Estado. O termo “sotaque” se assemelha a estilo e foi primeiramente utilizado pelos brincantes para fazer distinção entre grupos. Porém, ao longo da história, o termo foi apropriado pelo Estado para sintetizar, organizar e classificar, dentro de um sistema de apresentações e de remunerações que, ao longo do tempo, foi validado pelos próprios brincantes. No entanto, essa classificação é excludente, pois não consegue abarcar todas as variantes, criando assim um modelo engessado que, de certa forma, obrigou os Bumbas a se padronizarem para serem inseridos nesse sistema.

O Boi, na capital do Maranhão e no seu entorno, atualmente está convencionalmente classificado em cinco sotaques: Zabumba ou de Guimarães, Costa-de-mão ou de Cururupu, Baixada ou de Pindaré, de Orquestra proveniente da região do Rio Munim e Matraca ou da Ilha. Segundo Albernaz (2004), essa classificação pode ser por região geográfica ou características sonoras e visuais, como ritmo, instrumento, indumentária e dança. Porém, é importante ressaltar que há outros Bois que não se encaixam nessa classificação.

O Bumba-meu-Boi do Maranhão é considerado atualmente como uma das principais manifestações populares desse Estado. Pela complexidade de elementos envolvidos na sua constituição – como música, dança, teatro, artesanato, festa, devoção e fé –, em 2011, foi conferido ao Boi do Maranhão o título de Patrimônio Cultural do Brasil e, em 2019, recebeu da UNESCO o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. No entanto, se olharmos para o seu desenvolvimento histórico, principalmente na região geográfica da ilha de São Luís, capital do Estado, podemos perceber que essa manifestação passou por vários períodos

turbulentos de incertezas, dificuldades e modificações até chegar a ser aceito como uma das principais manifestações representativas da cultura Maranhense.

Apesar dessas titulações promoverem o reconhecimento nacional e internacional de seus aspectos materiais e imateriais, pressupondo ações, investimentos públicos e medidas de proteção, isso não impediu a diminuição de determinados grupos, como o caso dos Bois pertencentes ao sotaque Costa-de-Mão. Segundo a jornalista Marla Batalha, no seu artigo publicado no jornal “O imparcial” em 27 de março de 2018, “Conforme levantamento feito pelo Iphan, de um total de 18 grupos identificados no Estado, de 2001 a 2017, apenas seis ainda estão em atividade e destes, somente quatro fizeram apresentações públicas em 2017” (BATALHA, 2018). Essa informação demonstra que ter o título de patrimônio, pressupondo documentação e salvaguarda, não evita a perda das formas de se fazer o Boi. Logo, é importante observar essa manifestação com base em uma ótica ecológica da sustentabilidade.

Para delimitar o momento histórico dessa reflexão, o final dos anos 90 e início dos anos 2000 marca um período de transição temporal, mais precisamente em 1997, quando o centro da capital de São Luís é reconhecido como Patrimônio Cultural Mundial pela UNESCO (IPHAN, 2014). Esse momento marca o início de novas políticas públicas voltadas para a cultura local. Assim, o recorte histórico proposto para essa pesquisa se dará desse período até os dias atuais.

Esse trabalho busca apresentar um estudo sobre práticas musicais da cultura brasileira sob a ótica da sustentabilidade musical. O universo a ser estudado se encontra no Bumba-Meu-Boi do Maranhão, mais precisamente o Boi Sotaque de Matraca encontrado na ilha de São Luís (Figura 1).

Para delimitar o objeto de estudo, foi feita uma pesquisa sobre a trajetória do grupo de Bumba-meu-boi de Maracanã desde o início do Século XXI. O foco deste estudo está pautado nos aspectos sustentáveis que ajudaram na manutenção dessa manifestação ao longo dos últimos vinte e cinco anos. Para isso, foram estudados os processos resilientes que ocorreram durante esse período.

Figura 1 - Mapa de São Luís²



Fonte: Mapa - o imparcial.com.br. Foto aérea de São Luís: [www.wikiwand.com/São Luís](http://www.wikiwand.com/São_Luís). Fotos do Boi de Maracanã: @viniciussilva_018, publicado por: <https://www.instagram.com/p/Cf13cjJpfc/>; editado pelo autor

Nesse sentido, propõe-se o seguinte questionamento: como se deu a trajetória histórica do Bumba-meu-boi de Maracanã e como ele vem se mantendo ao longo dos últimos vinte e cinco anos? Desse modo, busca-se compreender, com base nos estudos sobre sustentabilidade musical, quais os pontos importantes para a manutenção da sua própria existência.

Apesar do Bumba-meu-boi ter o título de Patrimônio Cultural do Brasil há mais de dez anos, e recentemente ter recebido da UNESCO o reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, atualmente, outros grupos em outras localidades estão passando por momentos difíceis ou até mesmo entrando em processo de extinção, como o já citado Boi sotaque Costa de Mão. Isso demonstra que ter o título de patrimônio, pressupondo documentação e salvaguarda, não impede que essas tradições se percam. Logo, é importante observar essa manifestação por meio de uma ótica da sustentabilidade. Portanto, responder à questão sobre como o Bumba-meu-boi de Maracanã se manteve ao longo dos últimos vinte e cinco anos, fundamentado em uma perspectiva da sustentabilidade musical que busca entender

² Da esquerda para direita: imagem aérea do centro histórico de São Luís; apresentação do Boi de Maracanã; mapa da Ilha de São Luís com a região geográfica do centro histórico de São Luís e do Maracanã, enfatizados com setas vermelhas ao lado.

os processos resilientes que ocorreram durante esse período, é importante para compreender o seu estado no mundo atual.

Acredito que a resposta dessa questão central é importante para o campo da etnomusicologia no Brasil e no mundo, pois, estudando a trajetória histórica, buscando o entendimento dos caminhos e descaminhos que ajudaram ou não a sustentar essa manifestação musical, pode servir de exemplo ou inspiração para outras manifestações similares em ameaça de desaparecimento no mundo contemporâneo.

O entendimento dos processos resilientes e do gerenciamento adaptativo do Bumba-meu-boi de Maracanã, ao longo de sua história, pode ajudar a implementar políticas públicas mais consistentes direcionadas à sua manutenção e de outros grupos similares.

Minha aproximação pessoal com o tema proposto se justifica por ser nativo de São Luís do Maranhão, dessa manifestação ser trilha sonora da minha infância durante as festas do período junino, do senso de identidade e de pertencimento quando a escuto. Meu interesse profissional está calcado em acreditar que os estudos sobre sustentabilidade, com base na ótica da etnomusicologia, podem servir de apoio ou referência reflexiva para outras manifestações musicais em momento de crise.

Com base nessas considerações, esse trabalho tem como objetivo principal compreender a trajetória histórica do Bumba-meu-boi de Maracanã ao longo dos últimos vinte e cinco anos, buscando entender, fundamentado em estudos sobre sustentabilidade musical, quais os pontos importantes para a manutenção da sua própria existência.

Portanto, para o alcance desse objetivo principal, a pesquisa buscou contemplar os seguintes objetivos específicos:

- Identificar os fatores de perturbação desse ecossistema musical, analisando as mudanças socioculturais, políticas e econômicas que ocorreram durante esse período histórico.
- Identificar quais elementos sofreram transformações temporárias ou permanentes e quais permaneceram inalterados após esses momentos de inflexões, verificando quais os aspectos resilientes foram formados durante esses processos e que podem ser encontrados até hoje, examinando quais os efeitos dessas mudanças no cenário contemporâneo.

- Compreender o papel dos indivíduos e da comunidade do Boi de Maracanã, buscando entender seus valores, atitudes e funções na continuidade da tradição³.
- Identificar e descrever quais elementos circundantes tem ajudado a manter essa cultura musical, como: processo ritualístico e religiosidade, processos de aprendizagem, organização, infraestrutura, regulamentos, políticas públicas, mídia e indústria musical.
- Descrever como se deu o gerenciamento dessas mudanças após ou durante os momentos de perturbação que garantiram sua integridade e continuidade.
- Verificar quais elementos presentes na performance suscitam a prática musical sustentável dessa manifestação.

Com base nesses objetivos, a base teórica que fundamentou essa pesquisa tem como conceito primordial a sustentabilidade, que se desdobra em sustentabilidade musical para nos ajudar a pensar a manutenção de uma cultura musical. Porém, pelo seu caráter transdisciplinar, a sustentabilidade pode ser pensada por meio de múltiplas perspectivas. Busca-se apoio reflexivo em alguns conceitos e ideias subsequentemente ramificados em sua estrutura considerados importantes para a compreensão desse fenômeno, como: Ecosistema musical; Resiliência; Gerenciamento adaptativo; *Triple bottom line*; Equidade intergeracional; Conservação; Preservação; Salvaguarda; e Afroperspectiva.

Nesse sentido, as perspectivas teóricas dos autores (ELKINGTON, 2012; NORTON, 2005; NKETIA, 1962; SCHIPPER, 2015; TITON, 1992, 2015, 2020) foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa, possibilitando uma compreensão mais ampla e crítica do fenômeno estudado.

Este estudo caminha metodologicamente para uma pesquisa qualitativa, utilizando como meio técnico para a investigação o método de procedimento histórico, que busca explicação para determinados fatos com base nos acontecimentos passados, por entender que as manifestações musicais na contemporaneidade são frutos de um processo histórico. Para suprir essa necessidade, os instrumentos de coleta de dados empregados nesta perspectiva foram: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, envolvendo documentos textuais, sonoros e visuais.

³ O termo tradição ou tradicional, neste trabalho, possui o caráter de algo que foi transmitido pelos seus antepassados, que deve ser adaptado no presente e repassado às gerações futuras. Portanto, esse termo não busca se aplicar como algo estático, antagônico ao termo “modernidade”, na busca de rotulação e validação de algo em relação ao presente.

Além disso, é também importante a compreensão histórica na perspectiva deles enquanto sujeitos construtores de sua própria história, e não somente sobre eles enquanto objeto. Diante disso, foi fundamental um procedimento etnográfico. Para esse processo, os instrumentos de coleta de dados foram: observação participante, entrevistas, gravações em vídeo, áudio e fotografias.

A pesquisa bibliográfica neste estudo teve como objetivo a formação de um referencial teórico, que pode orientar reflexivamente o olhar sobre o tema da música e sustentabilidade, a fim de embasar os procedimentos metodológicos aplicados nesta pesquisa.

Neste trabalho, a pesquisa documental teve a finalidade de buscar registros históricos por meio de textos publicados em jornais, revistas, diários oficiais e outras documentações escritas e publicadas de forma impressa ou digital, sobre a manifestação do Bumba-meu-boi no território de São Luís, assim como leis e regulamentos que afetaram, direta e indiretamente sua manutenção. Também são incluídos nessa perspectiva os documentos audiovisuais sobre essa manifestação e sobre o grupo de Bumba-Meu-Boi de Maracanã.

A observação participante, nesta pesquisa, teve a finalidade de coletar dados durante as apresentações e reuniões do grupo de Bumba-meu-Boi de Maracanã para compreensão dos aspectos dinâmicos da organização e performance. Porém, no período em que pude visitar a sede, no mês de janeiro de 2023, não houve reuniões internas. Nesse caso, apenas presenciei as apresentações e visitei a sede para entrevistar alguns integrantes.

A entrevista teve a finalidade de alcançar informações importantes sobre a trajetória histórica do grupo participante da pesquisa, tendo em vista a investigação e a compreensão do processo de continuidade da manifestação ao longo do tempo.

A captação audiovisual e fotográfica teve a finalidade de auxiliar no processo de coleta de dados etnográficos. Nesse sentido, as imagens fotográficas colaboraram para o registro histórico no momento de atuação no campo com finalidade na posterior análise ou publicação. As gravações em vídeos tiveram a finalidade de coletar dados simultaneamente verbais e não verbais nas entrevistas e na atuação coletiva durante a performance. As gravações em áudio auxiliaram na captura de vídeo e na coleta de dados sonoros principalmente durante a performance.

Durante o processo etnográfico, era pretensão nesta pesquisa entrevistar a presidente do Boi, Maria José Soares. Pude conhecê-la e conversar rapidamente durante as apresentações. Contudo, a entrevista não foi possível por conta da saúde de dona Maria José durante esse período. No entanto, foram entrevistados: o cantador José de Ribamar Algarves Mendes (Ribinha de Maracanã); Jhonatan Oliveira Azevedo, um dos integrantes que compõe a equipe

de organização, responsável pela criação de conteúdos digitais do Boi de Maracanã; Cândido José Mendes Neto, responsável pelos instrumentos e pela trupiada⁴; o boieiro Elias Rodrigues de Sousa; e as irmãs Márcia Rosana Brito e Marisa Lúcia Brito de Souza, percussionistas integrantes da trupiada.

Nesta pesquisa, por motivo de reconhecimento e respeito aos participantes, as pessoas da comunidade do Boi de Maracanã serão citadas pelo nome artístico ou pelo primeiro nome, como são reconhecidas pela comunidade de boieiros. Nesse sentido, também será feita uma adaptação das normas técnicas em relação às referências desses participantes, em uma seção específica destinada aos entrevistados.

Todos os depoimentos dos entrevistados citados nesse texto foram colhidos durante a pesquisa de campo através das gravações de áudio e vídeo. Dessa forma, foram transcritos pelo autor buscando preservar a forma como foram ditas sem o prejuízo da compreensão textual.

O método de análise buscou as respostas pela triangulação dos dados obtidos, cruzando as informações do processo etnográfico, da pesquisa documental e da fundamentação teórica. O principal resultado que busquei nesse método de análise foi a compreensão etnomusicológica dos principais pontos importantes para a manutenção do Bumba-meu-boi de Maracanã, por meio de estudos sobre sustentabilidade musical.

Visando a uma exposição clara dos resultados obtidos, a estrutura dessa dissertação está organizada em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, são expostas as características do Bumba-meu-boi do Maranhão e seus aspectos históricos iniciais.

No segundo capítulo, foram tratados os aspectos gerais do conhecimento produzido sobre o tema da sustentabilidade musical pela revisão de literatura. Também se discorreu sobre o desdobramento histórico e conceptual da ideia de patrimônio cultural.

No terceiro capítulo, apresentam-se as bases teóricas metodológicas mediante os nove conceitos que fundamentaram a pesquisa: Sustentabilidade; *Triple bottom line*; Conservação, Preservação e Salvaguarda; Sustentabilidade musical; Resiliência; Equidade intergeracional; Gerenciamento adaptativo; Ecossistema musical; e Afroperspectiva.

No quarto capítulo, apresenta-se o fenômeno de forma mais detalhada, abordando as características do grupo de Bumba-meu-boi de Maracanã. Diante disso, buscou-se destacar: sua origem e desenvolvimento; as características sonoras e performativas; os tipos, a forma e o processo de composição das toadas; os locais de apresentações; o papel dos indivíduos; a

⁴ Trupiada é o conjunto dos músicos que tocam no boi. Esse termo pode ter relação com o termo “Tropa” (grupo grande de soldados) ou o termo português “Trúpia” (ataque de fúria; acesso de raiva).

infraestrutura e logística; as relações políticas e comerciais; o uso das mídias sociais; e a religiosidade.

No quinto capítulo, apontam-se as transformações permanentes, temporárias e os aspectos que foram mantidos durante esse período e seu reflexo no mundo contemporâneo. Nesse sentido, busco identificar e discutir fatores de perturbação desse ecossistema musical, analisando as mudanças políticas, socioculturais e econômicas que ocorreram durante esse período. Além disso, procuro descrever como se deu o gerenciamento dessas mudanças após ou durante os momentos de perturbação que garantiram sua integridade e continuidade, apontando para os aspectos históricos relacionados às políticas de cultura e o recente período de isolamento social.

Por fim, essa dissertação foi estruturada para apresentar um trabalho coerente e elegante, que venha somar na busca do entendimento científico e humano das manifestações musicais brasileiras, ampliando o debate e gerando possíveis novos estudos na perspectiva e a respeito desse tema.

CAPÍTULO I: CARACTERÍSTICAS DO BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE

O presente capítulo busca apresentar um panorama histórico assim como os aspectos ritualísticos, simbólicos e estéticos que caracterizam o Boi do Maranhão no sentido mais amplo, buscando o entendimento dos principais pontos que sustentaram essa manifestação ao longo do tempo. O Bumba-meu-boi, uma das principais manifestações da cultura popular brasileira, uma dança dramática que se espalhou pelo Brasil inteiro, ganha força na cultura maranhense de tal forma que se tornou o principal representante da cultura do Maranhão, reconhecido atualmente como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Com base nesse contexto histórico, busco discorrer, analisar e refletir os processos, situações e concepções, que levou essa manifestação ao longo do tempo deixar de ser nota de ocorrência policial por ser uma brincadeira de pessoas escravizadas, oprimida por uma elite racista para se tornar o principal representante da cultura maranhense, buscando encontrar os caminhos sustentáveis que o Boi traçou em sua história ao longo desse tempo.

1.1 O ciclo ritualístico do Bumba-meu-boi do Maranhão

O bumba-meu-Boi do Maranhão é uma manifestação cultural sazonal com início entre os meses de março e abril, geralmente no Sábado de Aleluia, após o fim da quaresma, sendo que apenas no mês de junho o boi saía de seu território para se apresentar em outras localidades de forma mais contundente. Especificamente entre os dias 23 e 30 de junho, ocorrem as festas em homenagens aos santos: São João no dia 24, São Pedro no dia 29 e São Marçal no dia 30. O fim do ciclo de festividade do Boi tem início no dia de Senhora Santana em 26 de julho, quando é marcado o dia da morte do boi, que pode acontecer até o mês de novembro. Nos últimos vinte e cinco anos, por questões de mercado, da política e de turismo que se estruturaram ao redor do Boi, principalmente no entorno da ilha de São Luís, essa sequência do festejo não vem sendo cumprida pela maioria dos grupos.

Podemos dividir o ciclo do boi em cinco fases: os treinos, os ensaios, o batismo, as brincadas e a morte do boi. Porém, é importante ressaltar que esse ciclo ritualístico não é estático, ele vem sofrendo adaptações constantes ao longo do tempo, não refletindo a totalidade dessa manifestação em todo o território maranhense.

1.1.1 A Cantoria (Treinos)

A cantoria é o momento em que as novas toadas (composições) são apresentadas aos integrantes do grupo. É uma reunião interna para a formação do repertório e para a delimitação

e reorganização das estruturas necessárias para o início de uma boa temporada. Geralmente, o local da cantoria pode ser a sede que é popularmente chamada de terreiro ou barracão, ou a própria casa do dono do Boi. São nessas reuniões em que cada membro assume responsabilidades específicas, como: organização, manutenção e ajustes nas indumentárias assim como nos instrumentos musicais, criação dos bordados e manutenção da carcaça do boi, além do preparo das refeições, limpeza do barracão e o gerenciamento de distribuição das bebidas durante os ensaios. Essas atribuições são cumpridas geralmente pela própria comunidade, por pagamento de promessa ou por afeição à própria manifestação. Esse tipo de atribuição voluntária de responsabilidade quanto à manutenção da manifestação gera um sentimento de pertencimento aos integrantes do grupo, caracterizando-se em um aspecto importante para a manutenção da própria manifestação.

1.1.2 Os Ensaios

Os ensaios têm início geralmente no Sábado de Aleluia, fazendo um paralelo entre o renascimento do boi e a ressurreição de Jesus, e segue comumente pelos demais sábados. Porém, em alguns grupos não há uma sequência criteriosa de dias de ensaio.

O objetivo principal do ensaio é a melhoria da performance. Nesse momento, o cantor, também conhecido como Amo, cabeceira, patrão ou mandante, repete a letra da música várias vezes sozinho para que o coro aprenda. Esse é o momento também para os músicos sincronizarem seus instrumentos e as índias aperfeiçoarem os passos da dança e os movimentos coreográficos. Ainda nessa ocasião, pode ser ensaiada a Matança (auto), que é uma estória, um momento narrativo da comédia em que alguns Bois ainda preservam na sequência da sua performance.

Os ensaios podem acontecer na sede dos grupos, nos barracões, nas praças ou nas ruas dos bairros. Atualmente, como estratégia para a manutenção financeira, alguns grupos de Bumba-meu-boi da capital, com grande número de participantes e seguidores, também alugam espaços privados, podendo assim cobrar entradas e vender comidas, bebidas e artigos relacionados ao grupo, como camisas. Outra estratégia utilizada por grandes grupos para atrair mais público é atrelar o ensaio a outros eventos musicais de grande aglomeração, como as radiolas de reggae e o forró.

Como forma de atrair frequentadores, é comum, antes e após o ensaio, os organizadores contratarem aparelhagem sonora, denominada “radiola”, que executam gêneros musicais alheios às toadas de Bumba-meu-boi, como o reggae, o forró e a seresta, bastante apreciados pela juventude local. (NUNES, 2011, p. 117)

Atualmente, os ensaios se configuram não somente como uma estratégia mercadológica, mas também como um espaço de lazer, propiciando às pessoas um local para se distraírem, dançarem, comerem, beberem e ficarem juntos.

O período de ensaios termina geralmente em 12 de junho, véspera do dia de Santo Antônio, o santo casamenteiro. Esse derradeiro ensaio é chamado ensaio redondo. Após esse ensaio, os grupos suspendem suas atividades até a véspera do dia de São João, 23 de junho, quando é realizado o ritual do batismo do Boi. No entanto, principalmente na capital São Luís, atualmente, esses princípios estão sendo ignorados, pois alguns grupos de Bumba-meu-boi brincam durante esse período reservado com o coro do Boi do ano anterior, pois o Boi com o coro atual não pode brincar antes do ritual do batismo.

1.1.3 O Ritual do Batismo

O batizado (Figura 2) é um ritual de passagem da vida privada para a vida pública, em que o Boi é abençoado para poder se apresentar fora do seu território, nas brincadeiras, momento de maior efervescência do festejo do Bumba-meu-boi. Essa bênção dada por São João ao Boi se estende a todos os participantes do grupo, dando-lhes permissão e proteção para as brincadeiras que se iniciam.

Figura 2 - Batismo do Boi⁵



Fonte: Boi de Maracanã <https://www.instagram.com/p/BmdjjZDF8x6/>; @viniussilva_018; @vipfotografias, <http://www.patrimoniofluminense.rj.gov.br/?p=10599>; editado pelo autor.

⁵ JMTV. **Batizado do Boi de Maracanã é regado a fé e muita música em São Luís.** Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5117485/>.

Outro ritual que acontece nesse momento é a troca do couro do Boi, uma espécie de purificação e renovação do novilho, em que é apresentado um novo bordado. É um ritual que simboliza apreço, dedicação e sacrifício, por abrir mão do alto custo dos materiais e pelas horas de mão de obra do trabalho para a confecção do bordado. É apenas nesse momento que o novilho com o novo couro pode ser apresentado.

O batismo do Boi acontece na virada do dia 23 para o dia 24 de junho, geralmente na sede ou barracão da comunidade em que o grupo está localizado. Atualmente, pela popularidade e importância que do Boi para a sociedade, o batizado pode ser feito em frente a um altar em capelas ou igrejas católicas, apesar dos padres não considerarem o ato como batismo e sim como bênção.⁶

Na forma tradicional em barracões na sede do grupo, é montado um altar com a imagem de São João, velas, galhos de vassourinhas e água benta para a cerimônia. O novilho que será batizado é posto no centro em cima de uma plataforma com o couro coberto. Ao seu redor, estão: o amo, os padrinhos, as rezadeiras e, logo em seguida, a comunidade. O amo conduz a cerimônia com as rezadeiras cantando em latim. Por fim, a madrinha abençoa o novilho, fazendo o sinal da cruz com a vassourinha e água benta. Só então o novilho recebe um nome e o couro é descoberto. Desse momento em diante, ele estará apto a brincar em outras localidades.

Para alguns brincantes, o significado dessa cerimônia é tão importante que ela ganha um sentido de início de um tempo cíclico anual, a ponto de alguns participantes, após o batismo, desejarem feliz ano novo ao próximo.

É possível observar em alguns grupos, brincantes desejando “feliz ano novo” aos seus companheiros, demonstrando realmente que esse universo denota uma temporalidade cíclica específica para quem dele faz parte, onde a medida do tempo e do espaço é baseada nessa noção de tempo que circunda a “festa do Boi”. (NUNES, 2011, p.119)

Quanto à cerimônia do batizado, há alguns aspectos importantes nas mudanças no decorrer do tempo. Uma delas é a aproximação de padres e utilização das igrejas católicas para abençoar os brincantes. Isso demonstra o poder e a dimensão que o Bumba-meu-boi ganhou ao longo do tempo, apesar dos padres categorizarem como bênção, e não como batismo. Na visão de vários brincantes, esse momento também é considerado batizado.

Outra mudança ocorre na indicação do dono do Boi para o apadrinhamento. As escolhas dos padrinhos dependem de cada grupo. Ela está pautada em uma troca mútua de poder. O padrinho se torna responsável pelo Boi. Os critérios para a escolha dos padrinhos incluem a sua

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQfJz5-JiDA/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

relação histórica com o Boi, seu prestígio e liderança com a comunidade local e religiosa, ou seja, um mantenedor dos princípios mantidos pelo grupo. Porém, é cada vez mais comum a indicação de pessoa pública não atrelada àquela manifestação ou àquela localidade. É uma espécie de troca de favores, uma estratégia política para uma maior visibilidade ou poder político.

Mas há casos em que a preferência leva em consideração a posição social e o poder aquisitivo ou político dos padrinhos (não apenas por ocupar cargos políticos, mas também pela capacidade de articular relações com as instâncias políticas mais abrangentes). (NUNES, 2011, p.120)

Um exemplo disso ocorreu recentemente no São João de 2019, quando a madrinha escolhida para um determinado Boi de Matraca da ilha de São Luís foi uma influenciadora digital. Na mesma reportagem, publicada pelo autor Alex Barbosa (2019), houve, em outro grupo, a escolha de uma moradora local, uma cozinheira do próprio Boi; no momento do convite, ela estava atuando na cozinha. Esse tipo de reportagem mostra uma preocupação e um desconforto que ainda existe nessas transições políticas atuais. Até que ponto essas manifestações precisam de mais visibilidade? Até que ponto esses novos conceitos de representação realmente representam essas sociedades locais? Há ruídos entre a comunidade local quanto às escolhas de pessoas que não estão inseridos localmente?

1.1.4 As Brincadas

As Brincadas se constituem como o período em que o Boi sai para brincar fora do seu território. Nesse período, as apresentações podem acontecer por meio de contratos com instituições públicas e privadas, por meio de cachês, por pagamento de promessas ou por amizade de determinadas pessoas que apoiam o grupo.

O local onde mais acontece as apresentações do Bumba-meu-boi nesse período são os Arraiais (Figura 3). Geralmente são estruturas montadas em praças ou locais abertos, nos vários bairros de São Luís, constituídos por barracas de palhas para a venda de comidas e bebidas, em uma disposição semicircular em forma de arena, com um amplo espaço no centro para as brincadeiras. Porém, o Boi pode se apresentar em muitos outros espaços, a exemplo de ruas ou em frente de casas das famílias que os solicitam por cachê, contrato ou reciprocidade.

Figura 3 - Arraial na Praça do Viva Maiobão



Fonte: Blog do Gláucio Ericeira Notícias e Análises; Blog Maranhão Agora; Reporterbrasil.org.br; editada pelo autor

Há também apresentações em grandes palcos, com cadeiras para o público. Esse formato de espetáculo é incomum na dinâmica participativa entre o grupo e o público, uma vez que o contato direto é um fator importante da performance, principalmente para os Bois de Sotaque da Ilha, pois suas performances, no modo tradicional, possuem uma disposição espacial quase circular, que convida o público a participar dançando ou tocando junto.

No entanto, atualmente, pelo status de representante da cultura Maranhense, e pelo apelo turístico e de mercado, o Boi antecipa as brincadeiras para o mês de maio e estendendo até o mês de julho. De acordo com Nunes (2011, p. 121), “além disso, alguns grupos são contratados para fazerem apresentações em qualquer época do ano em qualquer lugar do Brasil ou em países estrangeiros, ainda que o convite ou contrato seja feito após o encerramento da brincadeira”.

Pelo apelo turístico que incide sobre as brincadas, esse período tem se alargado, podendo ser dividido em duas fases: o período de 24 a 30 de junho, no qual são respeitadas as tradições históricas; e os períodos extras, como no mês de julho e agosto, correspondentes aos períodos de férias, quando há um aumento no fluxo de turistas.

Os locais das brincadas se tornaram um aspecto tão importante que foram executados projetos de intervenção urbana pelo Estado. Em vários bairros da capital e dos interiores, foram feitos os “Vivas”, que são praças projetadas com uma grande arena para os arraiais nas festas juninas. Também houve a revitalização de parte da cidade em que o boi se apresenta, como o

centro histórico de São Luís, na avenida São Marçal, e a reconstrução da capela de São Pedro (Figura 4).

Figura 4 - Praças e locais por onde o Boi brincam⁷



Fonte: <https://professorcorreia.com.br/>; <https://oimparcial.com.br/>; Rede Mirante G1; editada pelo autor

Por outro lado, houve também restrições, como a Lei que estabelece o funcionamento dos arraiais somente até as duas da madrugada, obrigando os grupos a se adequarem a um novo gerenciamento do tempo. Mas, fora desse ambiente institucional, os Bois costumam brincar até o amanhecer. Essa flexibilidade do Boi é um aspecto crucial para a sua própria manutenção, e até mesmo para a sua independência.

1.1.5 A Morte do Boi

No dia da Senhora Santana, em 26 de julho, é marcada a data para o ritual da morte do Boi, encerrando assim o ciclo festivo do Bumba-meu-boi, que pode se estender até novembro. O ritual da morte é uma grande festa que marca a volta do Boi para junto de quem lhe deu a vida, o santo São João, por meio do sacrifício animal, retornando-o para um período de encantamento até ganhar vida novamente no próximo ano, fechando assim um ciclo vital de nascimento, vida pública e morte. Também é um período para agradecer ao santo pela

⁷ Da esquerda para direita: Viva Maiobão; Capela de São Pedro; Avenida São Marçal no Bairro do João Paulo; Rua Portugal no Centro de São Luís

temporada que passou, e para reunir os brincantes e fortalecer os laços internos do grupo mediante uma festa reservada com bebidas e comidas. Essa cerimônia dura de dois a sete dias e é feita no barracão, na sede ou na casa do dono do Boi. Assim como no batismo, os padrinhos deverão estar presentes na morte, pois são eles que conduzem o Boi ou o laçam quando o vaqueiro não conseguir.

Figura 5 - Mourão⁸



Fonte: Boi de Maracanã - <https://www.instagram.com/boidemaracana/>; @vipfotografias.; editada pelo autor

Um ícone importante que se destaca nessa cerimônia é o mourão (Figura 5), uma espécie de árvore sagrada que pode ser representada apenas por um tronco de árvore enfeitado com papel colorido, lembranças e comidas. Ele é posto em frente ao barracão e servirá como suporte para amarrar o Boi para o sacrifício.

Outro aspecto importante é que, nesse último dia em que o Boi sai para brincar, o amo canta em uma sequência de toadas específicas para a morte, roteirizando assim o próprio ritual através das canções. Nesse momento, o Boi, pressentindo que vai morrer, foge do grupo e se esconde em alguma casa da comunidade. Daí então, há uma busca pelo Boi, na qual o grupo percorre as casas, em alguns casos. Nesse momento, há contribuições com bolos e bebidas por parte dos moradores. Ao encontrar a casa onde o Boi está escondido, o amo canta músicas

⁸ Erguida e Batismo do Mourão em frente ao Barracão do Boi de Maracanã em 2021

pedindo a devolução do novilho a São João. Em seguida, o Boi é conduzido ao terreiro em um cortejo final com música e dança. Ao chegar ao mourão, o Boi fica cada vez mais arisco e tenta fugir, devendo ser laçado pelo vaqueiro ou pelo padrinho. Nesse momento, o amo expõe sua habilidade de improvisação musical. Segundo Nunes (2011, p. 127), “o amo canta para o vaqueiro laçar o Boi. É necessário grande poder de improvisação nesse momento, já que as toadas não devem cessar enquanto o Boi não for laçado. Assim, a quantidade de versos tirados pode ser proporcional às muitas tentativas de o vaqueiro laçar o Boi”.

Figura 6 - Morte do Boi⁹



Fonte: Boi de Maracanã - <https://www.instagram.com/p/BmdjjZDF8x6/>; @viphotografias; editada pelo autor

Por fim, o boi é laçado, e o amo tira suas últimas toadas de lamento pela morte do novilho (Figura 6). O Boi é amarrado ao mourão e sacrificado pelo vaqueiro ao som da toada da morte. O vinho tinto, representando o sangue, é derramado em uma bacia e distribuído aos integrantes, simbolizando a comunhão, reforçando os vínculos afetivos do grupo e gerando uma sintonia com divino.¹⁰

⁹ Ritual religioso da Morte do Boi de Maracanã em 2021. Da esquerda para direita: o boi preparado para o ritual da morte; o boi laçado pelo Vaqueiro; imolação do boi, onde Velho Chico, ajoelhado em frente ao mourão, segura uma bacia onde será derramado o vinho tinto (o sangue do boi).

¹⁰Toada da despedida do Boi no Ritual da Morte do Boi de Maracanã. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CqL1OK3sQOo>.

O ritual da morte do Boi, em alguns grupos, pode ser realizado de forma diferente: o Boi pode ser solto pelo padrinho ou substituído por um leilão em forma de brincadeira. Porém, o Boi é devolvido ao Santo.

Há outros formatos menos recorrentes, como a “morte de esbandalhar”. Como o próprio nome já diz, no fim, o Boi é quebrado em pedaços e distribuído aos participantes. Essa partição pode ser apenas representada por outros materiais, simbolizando a carne imolada do Boi.

No Bumba-meu-boi do Maranhão, o sacrifício do boi e a distribuição da carne e do sangue, no ritual da morte, ganham significado especial. O sacrifício é oferecido a São João, que pede seu boi de volta. À carne e ao sangue são atribuídos valores pelos participantes do ritual. Quando há o repartimento, a carne do boi sacralizado pelo batismo e consagrado pela imolação é, muitas vezes, utilizada no preparo de chás com propriedades terapêuticas. (NUNES, 2011, p. 29).

No dia seguinte à morte do boi, é arrancado o mourão e divididos os seus galhos, que são levados como lembrança pelos brincantes. Até nesse momento, a música se faz presente por meio de toadas específicas para a retirada do mourão. Isso demonstra a importância que a música assume na estruturação e condução dos rituais. Diante desse ciclo ritualístico, é possível notar que, no Bumba-meu-boi do Maranhão, a música é um dos principais elementos que fornece energia, impulsiona a exteriorização dos sentimentos, o movimento e o roteiro para essa manifestação.

1.2 Trajetória Histórica do Bumba-meu-boi no Maranhão

1.2.1 As primeiras documentações

As primeiras documentações encontradas sobre o Bumba-meu-boi no Maranhão datam da primeira metade do Século XIX. O historiador Matthias Röhrig Assunção encontra uma referência ao Boi publicada em 1823, no romance Histórico “A Setembrada”, do autor maranhense Clóvis Dunshee de Abranches, do qual podemos destacar:

Os ataques populares contra os portugueses e seus estabelecimentos comerciais durante a guerra de Independência podiam, inclusive, tomar a forma de um violento bumba-meu-boi [...] O Governo proibira os fogos e destacara forças para que os bandos tradicionais do Bumba-meu-boi não passassem do areal do João Paulo. Apesar dessas ordens rigorosas, na noite de 23 de Junho [de 1823], armados de perigosos busca-pés de folhas de Flandres e de carretilhas esfuziantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos puçás, afrontaram a soldadesca até o Largo do Carmo, onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portugueses, através de um verdadeiro combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a espécie. A casa de Francisco Coelho de Rezende, recém-construída, ficou muito danificada e com as portas

arrombadas, sendo atiradas a rua numerosa e finas mercadorias. (ABRANCHES *apud* ASSUNÇÃO, 2003, p. 46).

Nessa citação, podemos destacar que a cultura dos Bumbas já estava presente naquela época. Na passagem “dançaram e cantaram versalhadas insultuosas”, podemos observar que as letras das músicas já possuíam o caráter crítico enfatizado por Mario de Andrade (1982), uma crítica, um protesto exteriorizado pela música, aspecto que é mantido até os dias de hoje. Também é possível observar no “areal do João Paulo”, um bairro que era considerado na época um limite rural, a tentativa do Governo de deixar o Bumba-meu-Boi fora dos limites urbanos de São Luís, aspecto que seria recorrente até meados do Século XX.

Outro fator importante para a ausência de informações sobre o Boi que antecede a segunda década do Século XIX é a falta do jornalismo. Segundo Frias (2001), ele só foi criado em 1821, chamado “Conciliador do Maranhão”, o jornal da província. A primeira nota jornalística encontrada sobre o Boi foi uma carta publicada no Farol Maranhense em sete de junho de 1829:

Sr. Redactor - Moro no Bacanga e poucas vezes venho à cidade. Mas tenho um compadre que me fica vizinho, que não passa festa que não venha assistir a ella. Pela de S. João veio elle, só para ver as correrias do Bumba-meu-boi, e na volta contou-me as seguintes novidades que por duvidar um pouco déllas, tencionei contar-lhes para me fazer o favor de dizer se são ou não verdadeiras. Disse-me o tal meu compadre, que na noite de São João houve muitos fogos: que andavam malocas de 40 e 50 pessoas pelas ruas armados de busca-pés, todos mui alegres que a Polícia não prende-o a ninguém por quanto nenhuma desordem acontecera. Ora Sr. redator, que dirão a isto, os meus senhores, das revoluções? (...) que já não se dão passaportes para o interior da província: que já não se prende a ninguém por ler o Farol: que o cidadão anda alegre, toca, dança, tudo à sombra das ballas que vem da Fortaleza. (FAROL MARANHENSE *apud* CAVALCANTI, 2006, p. 18).

Até então, entre 1829 e 1860, foi encontrada apenas a documentação referente às ocorrências policiais envolvendo a manifestação do Bumba-meu-boi. Uma ocorrência em 1828 relata a prisão do soldado Manoel Maximino Mendes, acusado de agredir um brincante que estava no divertimento do Boi com a licença da polícia. Outra ocorrência em 1839 demonstra o preconceito quanto aos bumbas aliado à discriminação racial da sociedade da época.

A sétima patrulha composta dos guardas nacionais do segundo batalhão prendeu às seis horas da tarde na rua de Santana o preto Fernando, escravo de José Maria Barreto por andar com uma armação coberta vulgarmente conhecida por bumba-meu-boi, dando assim motivo a que se reunissem grupos de pretos fazendo motim pela rua. (DOCUMENTO DO CORPO DE POLÍCIA - PARTES DO DIA – em 11 de março de 1839 *apud* NUNES, 2011, p. 37).

Em 1861, podemos observar visões antagônicas da sociedade sobre a manifestação do Boi, refletidas em notas de dois jornais da época. No jornal “O Imparcial”, em 15 de junho, foi noticiada a carta de um leitor racista, criticando o Governo por conceder licença para o bumba-meu-boi brincar.

Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os busca-pés¹¹, por serem fatais, concede-se licença para estúpido e imoral folguedo de escravos denominado bumba-meu-boi, incentivo para os busca-pés, e admira-se mais que isto aconteça, quando há anos a presidência ordenou à polícia que não consentisse esse folguedo, por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Prejudica o silêncio perturbando o sossego que deve haver para o sono, sossego que cumpre à polícia manter. Nós esperamos que a polícia reconsidere no passo irrefletido que cometeu, para não ser ela responsável perante a opinião pública, do mal que houver por causa do bumba-meu-boi. (PRADO, 2007, p. 155).

Por outro lado, no mesmo ano, o jornal “A Verdadeira Marmota” emitiu uma crônica exaltando a manifestação.

Eis o bumba! Vede-o escavando o chão ao som da ária - Eh bumba: vede-o requebrando-se ante os olhares requebrados da pudibenda Catharina, que ouve as finezas dos vaqueiros que entoam o hymno - ô Catita! Vede-o ajoelhado ante o padre que ouve a confissão, e o prepara para bem morrer! Vede-o ante o Dr. Pisamacio que com o Pai Francisco e o Caboclo Real disputam a glória de possuir este a lingon e aquelle os mocotós pertencentes ao boi do vaqueiro real! Oh! Admirável brinquedo, luzida civilização esta nossa! Vede os personagens do bumba, escravos arredados dos serviços seos Senhores, perturbadores da tranqüilidade pública às dez horas!... Grande o santo progresso! pasma, e admire da marcha que levas aqui. Os antigos gregos acabarão com as suas saturnaes; os romanos com as festas a Bacho; os passados Francos com as procissões dos mís; e com a festa dos jumentos, mas nós não podemos banir o bumba. (REIS, 2001, p. 26)

Podemos perceber no discurso das duas citações uma clara divisão de opiniões daquela sociedade, que é ajuizada na intenção de cada publicação, pois elas são destinadas a um público consumidor específico. O jornal não apenas informa, mas pretende vender o seu produto de forma a agradar os seus clientes e gerar lucro. No primeiro, o racismo é enfatizado pelo fato do Bumba-meu-boi ser um folguedo de pessoas escravizadas. Demonstra-se também o incômodo pela volta dos Bumbas às ruas e tenta desprestigiar o folguedo, associando-o a uma bagunça generalizada. Porém, o segundo mostra a percepção de que o Boi é uma estrutura organizada, além de demonstrar uma preocupação com o futuro do Boi.

Apesar da repressão do folguedo pelo sistema político, o Bumba-meu-boi aos poucos foi ganhando notoriedade por parte da elite intelectual ludovicense. Como exemplo, temos a

¹¹ Busca-pé é uma espécie de foguete feito de um canudo vedado apenas de um lado e preenchido com pólvora. Geralmente, são acesos e soltos no chão para voar entre os pés das pessoas.

obra “O Mulato”, de 1881, do autor naturalista Aluísio de Azevedo, que registrou versos de Bumba-meu-boi em sua obra.

Em 1893, um grupo formado por um intérprete, sete homens e seis mulheres viajaram para Chicago para apresentar o Bumba-meu-boi, representando o Maranhão em uma exposição internacional na Feira Mundial de Chicago.

Notícias publicadas nos jornais *Diário do Maranhão*, *Pacotilha* e *O Federalista*, nas edições do dia 22 de maio de 1893 demonstram que o Bumba-meu-boi já era reconhecido como uma dança popular maranhense capaz de representar o Estado fora do Brasil. As notícias tratam de uma viagem realizada por 14 maranhenses para a cidade de Chicago, nos Estados Unidos da América, para apresentarem o Bumba-meu-boi, o Tambor e o Chorado, por ocasião de uma grande exposição internacional, conforme a notícia do *Diário do Norte*, intitulada “O Maranhão na exposição de Chicago. (NUNES, 2011, p. 44).

O Etnomusicólogo Bohlman (2002), em seu estudo sobre a música dos fins e inícios dos séculos, demonstra que as feiras internacionais que aconteceram nesse período entre o fim do Século XIX e início do Século XX eram uma forma de exploração colonial das manifestações culturais de povos distantes, considerados exóticos.

As feiras mundiais da virada do século passado exploraram músicos e dançarinos reunidos em propriedades coloniais de todo o mundo para exibir sua aquisição de poder. As performances que ocorreram nas feiras foram emuladas e domesticadas precisamente porque eram consideradas extraordinariamente exóticas. Com o momento colonial da feira mundial, chegou um novo momento histórico para a world music e, com ele, um novo ímpeto para a invenção da world music.¹² (JOHNSON apud BOHLMAN, 2002, p. 17, tradução minha)¹³

Apesar do sentido de exploração colonial dessas feiras mundiais, essa viagem dos Bumbas aliado a uma maior circulação de literatura naturalista pode ter contribuído para o reconhecimento das culturas populares e para o empoderamento desses grupos diante da sociedade ludovicense. Gera-se assim uma mudança de paradigma, mesmo que inicial, que culminaria nas tensões e lutas do século seguinte.

1.2.2 O Boi no Século XX

Desde o Século XX, podemos perceber grandes mudanças no cenário maranhense. Porém, até a década de cinquenta, houve um período conturbado para o Boi, com proibições

¹² The world's fairs from the turn of the last century exploited the musicians and dancers assembled from colonial holdings throughout the world to put their acquisition of power on display. The performances that took place at the fair were emulated and domesticated precisely because they were deemed so extraordinarily exotic. Coeval with the colonial moment of the world's fair, a new historical moment for world music had arrived, and with it a new impetus for inventing world music.

¹³ Todas as traduções que se seguem são de minha responsabilidade.

sistemáticas do folguedo pelo poder público e o crescimento da violência e rivalidade entre os grupos.

Também nesse período efervescente da História, houve uma grande migração do interior para a capital, possibilitando a chegada de novos sotaques e a criação de novos grupos na ilha, dando mais visibilidade ao folguedo, reforçando a sua presença, mas também aumentando ainda mais os atritos entre grupos. Essas rivalidades podiam ser exteriorizadas pelas performances das “toadas de pique”¹⁴, que podiam culminar em violência física entre os grupos. Nesse sentido, o etnomusicólogo Timothy Rice (2014, p.196) indica que as capacidades performativas da violência podem ser compreendidas pelas análises da performance musical e os etnomusicólogos podem contribuir nessa compreensão. Além disso, nesses ambientes de conflitos, a música toma a forma de resistência cultural.

Pelo período conturbado de instabilidade social, pelo aumento dos grupos e pela violência entre eles, houve também uma forte crítica por parte de uma elite preconceituosa, que influenciou ainda mais na proibição da brincadeira.

O aspecto aguerrido das letras ditas nas toadas de pique dos Bois de Matracas, que insultavam e menosprezavam os grupos rivais, e a valorização dos seus produtores refletem as instabilidades emocionais de uma época de grandes guerras. Uma percepção da violência influída pela música nos encontros desses grupos pode ser vista no periódico do Jornal Pacotilha em 25 de junho de 1902.

O célebre *boi* da rampa do palácio se encontrou com um outro que dançava à porta de uma casa”. “Juntos os dois *bumbas*, soaram os cantos, as matracas, os maracás” e os busca-pés. Os seguidores “apaixonados não admitiam, nem por sonhos, que se dirigissem pilhérias ao *bicho de cornos*”. A briga invadiu casas. “Vimos mulheres horrivelmente queimadas, homens feridos e crianças contundidas”. Na ocasião, “policiais de linha fardados” faziam parte do boi da Rampa. (PACOTILHA *apud* BARROS, 2007, p. 123)

A ação violenta dos grupos culminou na proibição dessa manifestação dentro dos limites urbanos de São Luís em 1918, obrigando os boieiros a brincarem apenas no subúrbio da cidade. Segundo Barros (2007, p. 108), “o ponto central das festas na ilha de São Luís eram os interiores, como a vila do Anil, e os subúrbios, como o João Paulo. Na sede do município eram realizados bailes e vez ou outra se permitiam os ditos costumes bárbaros, como os busca-pés e os *bumbas-meu-boi*”. Porém, com a chegada do Estado Novo em 1937, essa proibição foi sistematizada até o início dos anos cinquenta.

¹⁴ Toada de pique é uma toada feita para provocar o grupo rival, ou como resposta a uma ofensa.

Esse aspecto de violência e rivalidade entre os grupos ainda é lembrado atualmente. Humberto de Maracanã, em entrevista a Jadfilms (2012), lembrou que “já houve rivalidade, até chegar a ponto de briga”. Márcia, durante a entrevista, lembrou que:

Mamãe comentava essa história que tinha briga de um batalhão com o outro [...] que chegava mesmo a bater, a ferir o companheiro. Já, de uns tempos para cá, como Tonhinho Rocha falou, de setenta pra cá, passou a ser mais civilizado, daí, começou a vir as pessoas dos bairros, todo mundo, não só da zona rural. (Entrevista com Márcia)

Esse aspecto aguerrido do passado hoje é refletido apenas nas toadas de Pique, e é encontrado em alguns termos recorrentes nas letras das toadas, como levantar bandeira, guerreiros, trincheira e batalhão.

No entanto, durante esse período de proibição, o festejo do Boi se reestruturou na zona suburbana e rural da ilha de São Luís, apresentando-se em residências particulares, estabelecimentos comerciais, bares e cafés, concentrando o seu festejo em maior número no Bairro do Anil (Figura 7), um local afastado, mas estratégico pelos seus bares, barracas, jogos e por uma elite que o visitava durante o período junino.

Figura 7 - Zoneamento territorial de São Luís em 1926 e os locais por onde o boi passou¹⁵



Fonte: Paulo Sá Vale (2018)¹⁶; modificado pelo autor

¹⁵ Sobreposição digital do primeiro zoneamento de caráter territorial de São Luís em 1926 sobre o atual mapa de São Luís, contendo os locais de apresentações do Bumbas durante os períodos de proibições

¹⁶ Reconstituição digital do Decreto N° 217, de 19 de Dezembro de 1936. Disponível em: <https://caosplanejado.com/sao-luis-mito-falta-planejamento-urbano/>.

Após os anos trinta, o Boi se aproximou um pouco mais do centro de São Luís, passando a se concentrar em maior número no bairro do João Paulo, onde os comerciantes locais passaram a promover Concursos de Boi, durando até o início dos anos 90. Até hoje, no dia 30 de junho, dia da festa de São Marçal, os grupos de Bumba-meu-boi se reúnem nesse Bairro. Entre os anos 30 e início dos anos 40, a pesquisa folclórica ganhou mais atenção pelos intelectuais maranhenses, explorando um novo olhar sobre a manifestação do Boi. Um exemplo foi a passagem da Missão de Pesquisas Folclóricas pelo Maranhão em 1938. Outro exemplo foi o artigo do Folclorista Fulgêncio Pinto, publicado em 1941 na Revista Athenas.

Entre 1950 e 1970, após o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, foi o período de reconstrução social em nível mundial que coincidiu com a aceitação e valorização do Bumba-meu-boi no meio sociocultural da Capital do Estado. Segundo Bohlman (2002), nesses momentos de reconstrução histórica, a música assume um lugar importante. Nesse período, podemos destacar a realização dos concursos de Bumba-meu-boi, realizados desde a década anterior. Contudo, apenas nesse período esses concursos ganharam força. Também houve a consolidação de outros sotaques na capital. Vale ressaltar que os concursos partiram primeiramente da iniciativa privada, por meio de radialistas e comerciantes, e só após a sua visibilidade é que teve o apoio do poder público. Segundo Barros (2007, p. 163), apenas em 1956, “por iniciativa de um vereador de São Luís, foi aprovado, na Câmara Municipal da cidade, um projeto que previa a realização de concurso de Bumba-meu-boi com prêmio em dinheiro para os melhores Bois e as melhores toadas”. Em 1963, foi realizado o último concurso no bairro João Paulo, que foi transferido no ano seguinte para a Praça Deodoro, no centro da capital, que logo se transformou no arraial da cidade. A década de 70 marca o início do declínio dos concursos, que se estenderam até o início dos anos 90.

De 1970 a 1990, a história do Bumba-meu-boi foi marcada pela apropriação e controle do poder público sobre as ações dos bumbas. Foi um período de formalização jurídica, de associativismo dos grupos para se adequarem aos padrões formais estabelecidos pelo poder público, a fim de receber patrocínio e visibilidade dentro de um comércio voltado para o turismo. Esse momento coincidiu com o tombamento do centro histórico de São Luís em 1974 pelo Iphan. Podemos perceber nos depoimentos reunidos pela Comissão Maranhense de Folclore e pelo Iphan as grandes mudanças geradas por essa institucionalização.

Primeiramente, elenca-se o depoimento de Alfredo Neves Batista sobre as mudanças que ocorreram no Boi da Matinha após o seu registro como associação:

O grupo deixou de brincar apenas por contrato estabelecido entre o dono do Boi e os moradores da Matinha (bem como de bairros vizinhos e outras

localidades) e passou a se apresentar na programação da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Municipal de Cultura de São Luís, entre outras instituições. Com isso a diretoria pôde angariar mais recursos, construir uma sede própria, convidar mais pessoas para ingressar no grupo e confeccionar as próprias indumentárias. Entrementes, também teve que se adaptar ao novo sistema, diminuindo o tempo de apresentação e suprimindo as comédias (autos dramáticos) da brincadeira, por exemplo. (INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO, IPHAN/MA, 2007 *apud* NUNES, 2011, p.58).

Segue também o depoimento do cantador José Costa de Jesus sobre as novas estruturas hierárquicas de escritório:

De uns tempos pra cá começaram a fazer a Diretoria, o que não foi nada bom, porque o boi se faz no campo, não em mesa. Muita gente mandando, complica as coisas; diretoria não deveria existir, porque há muita polêmica. Um corrige o outro, quer mandar de um jeito, e não pode. A pessoa para fazer um boi, tem que cair no mundo, pedir, se empenhar. Sentada à mesa, não faz a brincadeira. (LIMA, 1999:170 *apud* NUNES, 2011, p.58)

A seguir, evoca-se o depoimento de Francisco Naiva, presidente da Federação do Centro de Defesa dos Grupos Folclóricos Maranhenses, sobre o monitoramento e intervenção na criação de novos grupos.

[...] Na época assumi esta Federação com 17 mil cruzeiros, tendo 40 grupos registrados [...] A partir daí, registrava os que eu conhecia [...] agora quando vinham outros grupos que não conhecia, tinha os fiscais da MARATUR para assistirem o Boi, para verificar se tinham condições de serem registrados ou não. (LIMA, 2008, p. 132)

No primeiro depoimento, nota-se que houve melhorias no sentido econômico e uma garantia de que o Boi participaria de um circuito de apresentação mantida pelo poder público. Em contrapartida, houve uma diminuição do tempo, afetando por definitivo a encenação do auto, uma das principais características do Boi, que há tempos já era suprimida pela dinâmica comercial, tornando-se apenas um espetáculo musical. No segundo, há uma quebra na dinâmica social. Por fim, no terceiro, podemos observar que a “Maratur - Empresa Maranhense de Turismo” era responsável por determinar se o Boi seria registrado como Bumba-meu-boi ou não. Para uma pesquisa futura, pode-se investigar quais os critérios empregados pelo Estado para determinar o registro dos Bumbas não conhecidos.

O cadastramento do Estado foi uma forma de organização do Boi agora institucionalizado. Além do já citado anteriormente, o Estado influenciou na determinação da quantidade de apresentações, no valor a ser cobrado, na qualidade por meio da categorização. Essa mudança repentina na organização dos Bumbas também gerou conflitos internos e divisões de grupos. Em contrapartida, houve também: um agenciamento mais sistemático do Boi em

relação às empresas de turismo; a tutela dos Bois menores ou menos conhecidos; o contato com as novas tecnologias por meio das gravações dos primeiros discos na década de 70 em diante; a popularização dos Bois de orquestra na capital que até então só havia fora da ilha na região do Rio Munim; e a criação de novos espaços como o Parque Folclórico da Vila Palmeira que sediou o arraial da cidade até os anos 90.

Visto que o Boi tinha um grande poder de atração turística para o Estado, desde a década de 90, o Governo passou a investir cada vez mais na programação junina, ampliando seu orçamento ano após ano. Com o agenciamento sistematizado dos contratos, dos locais e das dinâmicas das apresentações, o Boi passou a ser cada vez mais dependente do Estado. Podemos listar como consequências desse fenômeno: o surgimento de novos grupos; o aumento dos números de participantes; a introdução de novos personagens; e a mudança na sonoridade, nas indumentárias e na performance. Nesse período, houve a criação dos “Vivas”, praças projetadas para funcionar como arraiais no período junino, já mencionadas anteriormente.

Em 1991, foi estabelecida a Lei estadual 5.299/91, que institui como Hino Cultural e Folclórico do Maranhão a toada “Novilho Branco” (Urro do Boi), composta em 1972 pelo cantor Coxinho, Amo do Boi de Pindaré.¹⁷ Em 1997, o Centro Histórico de São Luís foi reconhecido como Patrimônio Cultural Mundial, evidenciando a cidade na rota do turismo internacional. Esse reconhecimento provocou no ano seguinte um aumento significativo no orçamento das festas juninas. Segundo Cardoso (2008, p. 131), “nesse ano, os investimentos subiram da casa do milhar para a do milhão. Foram investidos recursos da ordem de 1,5 milhão de reais”. Atualmente, segundo a jornalista da CNN Giovanna Bronze (2020, p. 1), “em 2019, a Festa de São João do Maranhão teve o investimento de R\$ 19 milhões, com retorno estimado de R\$ 76 milhões”.

Em 2001, houve uma tentativa frustrada da prefeitura de retornar à encenação do auto nas apresentações. Podemos perceber no depoimento de Marcelino, dono do Boi de Guimarães, como a visão de mercado mudou ao longo do tempo o sentido da brincadeira.

Eu fui exigido de fazer este ano, a matança. Eu fui chamado pra São Luís pra Fundação de Cultura, a FUNC, do prefeito. Eles me disseram ‘Marcelino, o auto, você vai receber R\$ 1.200,00. Sem o auto, você vai receber só R\$ 1.000,00. Eu achei mais interessante eu receber R\$ 1.000,00 sem o auto do que R\$ 1.200,00 com o auto. Porque o auto da brincadeira é difícil pra gente fazer. Eles que acham que só R\$ 200,00 dá pra cobrir esse tempão que a gente gasta. 2 horas pra fazer o auto na brincadeira. Então, se eles me dão R\$ 1.000,00 pra fazer uma hora até 45 minutos, eu vou fazer 2 horas de brincadeira com o auto? É tempo que eu já to em outro arraial, ganhar outros R\$ 1.000,00. Eu não fiz nenhuma, eu fiz só sem auto (...). Eles têm que

¹⁷ Hino Cultural e Folclórico do Maranhão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ww3u1CkIsfI>.

oferecer mais dinheiro pelo auto da brincadeira. Assim, fica passageiro, todo mundo sabe fazer, o povo não tá exigindo pra fazer. Eu não faço também. (INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO, FICHA DE CELEBRAÇÕES, 2004, p. 11 *apud* NUNES, 2011, p. 63).

Nesse período, que corresponde ao início dos anos 2000, foram criadas leis municipais, estaduais e federais pelo reconhecimento dos bumbas, como: a Lei municipal 4544/05, que discorre sobre o Dia Municipal do Brincante de Bumba Meu Boi (SÃO LUÍS, 2005); a Lei municipal 4.626/06, que alterou o nome da Avenida João Pessoa para São Marçal e que confere o título de bem cultural e imaterial à festa de São Marçal, em 30 de junho (SÃO LUÍS, 2006); a Lei 4.806/07, que reconhece o bumba-meu-Boi como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de São Luís (SÃO LUÍS, 2007); a Lei federal 12.103/09, que instituiu o dia nacional do Bumba-meu-Boi dia 30 de junho (BRASIL, 2009). Em 2011, foi conferido o título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan e, em 2019, recebeu da UNESCO o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Houve conseqüentemente uma supervalorização de alguns sotaques, como o Boi de Orquestra. De acordo com Nunes (2011, p. 64), em 2011, “os grupos do sotaque de orquestra são os mais numerosos na programação junina dos arraiais de São Luís coordenados pelo Governo do Estado, com 102 grupos, de um total de 226 dos cinco estilos cadastrados na Secretaria de Estado da Cultura”. É importante destacar que o Sotaque de Orquestra (ver a seção 1.3.5) foi o último a se estabelecer na ilha de São Luís. É o sotaque mais moderno, que mais trouxe modificações, como a criação de novos personagens e indumentárias. É o Boi que mais se difere dos outros na questão rítmica, melódica, harmônica, instrumental e timbrística. Sua estrutura básica é formada por instrumentos de sopro, banjo e percussão. Houve também, em 2009, uma tentativa de transformar o Boi em uma micareta, com direito a trio elétrico e abadá, promovido pela iniciativa privada, em parceria com o Estado, que foi chamado de Bumba Ilha¹⁸.

Apesar do agenciamento do Estado, do crescimento turístico, das leis e da salvaguarda por ser um Patrimônio Cultural do Brasil, ainda há graves problemas de descaso, como nos Bumbas da região que compreende o município de Cururupu, conhecidos como sotaque Costade-mão, como podemos observar pelo depoimento de Eliezer Gomes Martins, presidente do Boi Brilho da Sociedade:

Para manter a brincadeira é preciso ter uma base familiar. É isso que ainda a fortalece e a mantém viva, pois apesar de ser um ritmo que encanta o público, corre sério risco de desaparecer, pois faltam incentivos culturais e valorização para manter o sotaque por mais tempo ativo na tradição do bumba meu boi do

¹⁸ <https://kamaleao.com/saoluis/1879/bumba-ilha-bumba-meu-boi-fora-de-epoca-na-avenida-litoranea>

Maranhão. (GRUPOS, PORTA SÃO LUÍS AGÊNCIA DE NOTÍCIAS, 2019, p. 1)

Atualmente, há somente seis grupos desse sotaque, dois na região de São Luís e quatro em Cururupu. Esse fenômeno pode gerar vários questionamentos, como: por qual motivo houve a diminuição de grupos desse sotaque? Com o grande volume orçamentário e o agenciamento sistemático do Poder Público nas festas Juninas, por que o Boi Costa-de-mão ainda passa por dificuldades?

1.3 Categorização por Sotaques

Pode-se compreender que a distinção por cinco sotaques foi uma forma convencional de classificação adotada pelo poder político e pela elite intelectual para sintetizar uma manifestação amplamente diversificada. Nesse sentido, o termo sotaque, que se refere ao ritmo e à forma de tocar e brincar o boi, foi utilizado pelo Estado para organizar e classificar dentro de um sistema de remunerações e de apresentações, que, ao longo do tempo, foi validada pelos próprios brincantes. No entanto, essa classificação é excludente, pois não consegue abarcar todas as variantes, criando assim um modelo, que, de certa forma, obriga os Bumbas a si padronizarem para serem inseridos nesse sistema. Todos aqueles que não se encaixam nesses cinco sotaques são colocados em rótulos que, muitas vezes, ressoam pejorativamente na própria comunidade de boieiros, como a classificação em “grupos alternativos”.

O Boi atualmente está convencionalmente classificado em cinco sotaques: Zabumba ou de Guimarães, Costa-de-mão ou de Cururupu, Baixada ou de Pindaré, Matraca ou da Ilha e Orquestra, oriundo da região do Rio Munim. De acordo com alguns estudiosos, a classificação por sotaques pode ser feita por vários motivos. Segundo Albernaz (2004), ela pode se dar por região geográfica ou características sonoras e visuais, como o ritmo, instrumento, indumentária e dança. Segundo Carvalho, além do citado, ela pode incluir aspectos de ordem temporal como:

Os diferentes estilos do Bumba-meu-boi são alinhados do considerado mais antigo, o sotaque de zabumba ou Guimarães, ao mais recente, o sotaque de orquestra. De certa forma, na ausência de dados históricos precisos sobre a formação e evolução da brincadeira até a primeira metade do século 19, a atribuição da antiguidade dos sotaques está associada à ideia hipotética de que o Bumba-meu-boi, surgido como manifestação dos escravos seguidos pelos índios, é originalmente “negro”. Donde a suposição – não comprovada, mas tida como verdadeira no sistema nativo - da antecedência cronológica do sotaque de zabumba. (CARVALHO, 2005).

Segundo Neto (1997), o Boi pode ser classificado em grupos, subgrupos e sotaques, levando em consideração critérios étnicos e raciais, que, segundo ele, são primordiais para

entender as variações estilísticas subsequentes de cada Boi (Figura 8). Para ele, o termo sotaque, como é empregado, convencionalmente não é satisfatório. Por isso, propôs uma subdivisão, em que: o Grupo é a influência maior e primeira; o Subgrupo é o estilo regional ou as variações subsequentes dos três primeiros grupos; e o Sotaque é o estilo individual, criado por meio das mudanças que o dono do Boi fez por questões estéticas ou econômicas. Para Neto (1997), chamar de sotaque apenas os cinco grupos convencionados é abranger mais do que pode. Isso gera um descaso na observação de várias diferenças, podendo causar uma homogeneização dos sotaques. De acordo com Stokes (1997, p. 4), “a performance musical é cada vez mais vista como um espaço no qual significados são gerados, e não simplesmente refletidos”¹⁹.

Figura 8 - Quadro de distribuição dos Bois do Maranhão segundo Azevedo Neto

B U M B A - M E U - B O I D O M A R A N H Ã O	Grupo Africano	Subgrupo de Zabumba ou da zona de Guimarães (Bois de Guimarães)	Sotaques de Leonardo - de Canuto - de Antero - de Laurentino* - de Newton* - de Lauro
		Subgrupo da zona de Itapecuru	Sotaques de Coroatá - de Caxias - de Codó - de Itapecuru
		Subgrupo de Cururupu	
		Subgrupo do Mearim	Sotaques de Pedreiras - de Bacabal -
		Subgrupo de Penalva	
	Grupo Indígena	Subgrupo da Ilha (Bois da Ilha ou bois de Matraca)	Sotaques de Madre Deus - de Iguaíba - de São José de Ribamar - de Maracaná - de Matinha - de Maioba
		Subgrupo da Baixada (Bois da Baixada)	Sotaques de Pindaré - de Viana - de São João Batista
	Grupo Branco	Subgrupo de Orquestra (Bois de Orquestra)	Sotaques Rosário - de Áxixá

Fonte: Neto (1997, p. 32)

Segundo Stokes (1997), a análise cultural atual dos etnomusicólogos tende a observar o estilo musical como uma maneira de produzir diferenças dentro de uma complexidade de relações sociais. Nessa perspectiva, incluem-se as relações de poder entre grupos e classes, que acaba por estruturar essas relações sociais e, conseqüentemente, produzir questões de

¹⁹ Musical performance is increasingly seen as a space in which meanings are generated, and not simply 'reflected'.

representação. Nesse sentido, essa institucionalização em cinco sotaques, oriunda do Poder Público para produzir homologia, acaba por atuar na construção ou eleição de grupos representativos, que passam a ser considerados guardiões de um padrão estilístico; ao mesmo tempo, ela obriga outros a se moldar a esses estilos para permanecer nessa estrutura de poder produzida pelo Estado.

Esse quadro de distribuição do Boi é a síntese que o pesquisador Azevedo Neto fez dos últimos dez anos constados até 1982. Sua importância reside no fato de ser um recorte da representação de uma época, base para o entendimento do fenômeno na atualidade. Segundo Neto (1997, p. 33), essa distribuição foi dada pelo fato de que, em meados do Século XIX, não havia diferenciação nas indumentárias e nos instrumentos: “Os conjuntos diferenciavam-se entre si, principalmente pelo ritmo e pela elaboração dos passos, o que os fortalecia com resultados de influências raciais diferentes”.

De acordo com Neto (1997), os grupos com influências africanas são mais amplos e se espalharam com mais facilidade do mar ao sertão do Estado. Além dos maracás, tambor-onça e tamborim, os instrumentos mais característicos são a zabumba e o tambor-de-fogo feito de tronco de árvore. No ritmo, todos os espaços são preenchidos numa espécie de contraponto entre os instrumentos graves, zabumba e tambor-de-fogo, com os agudos, tamborim e matraca, características rítmicas de outras manifestações africanas. Na dança, são utilizados a cabeça, os braços, o quadril e as pernas, o corpo como um todo, com movimentos sinuosos na elaboração dos seus passos. Organizam-se em grandes rodas e dançam no centro como na Capoeira e no Tambor de Crioula.

Os grupos indígenas utilizam como instrumentos característicos as matracas e os pandeirões em vez da zabumba e do tambor-de-fogo. Não há a ideia de contraponto semelhante aos grupos africanos, mas sim a de pulsos constantes, geralmente com dois padrões rítmicos tocados simultâneos entre matraca e pandeirão, alterando-se em uma polirritmia de dois por três que se encontra de tempo em tempo em um pulso cíclico, assemelhado horizontalmente aos batuques indígenas. Em comparação ao ritmo anterior, este grupo tem um ritmo menos incisivo. Nesse sentido, Neto (1997, p. 39) compara os ritmos e movimentos das danças dos grupos africanos e indígenas, em que “o africano incita” e o indígena “comunica, convoca, solicita”.

Na indumentária, há o predomínio das penas grandes e chapéus de pala alta. Um exemplo desse grupo são os caboclos-de-penas também chamados de caboclos-reais com a vestimenta toda de pena. Em relação à dança, possuem gestos mais incisivos, com menos sensualidade e menos gingado do que os grupos negros. Apenas os caboclos-de-penas utilizam o corpo inteiro para dançar. Eles se organizam em grandes círculos, deslocando-se por inteiro

em uma determinada ordem, sendo, de acordo com Neto (1997, p. 40), “uma autêntica dança timbira”.

Os grupos brancos, feitos praticamente pelos Bois de Orquestra, não surgiram da consequência de variações lentas ao decorrer da história como em outros grupos. De acordo com Neto (1997, p. 34), “é um simples recusar das formas antigas. Não foi um resultado de um processo de criação. Foi um ato de assimilação consciente”. Diante disso, houve uma menor influência dos demais grupos. Os instrumentos que constituem a base rítmica e harmônica são compostos pelo banjo, bumbo, caixa, seguido pelos seguintes instrumentos de sopro: trompete, trombone, saxofone e clarinete, que acompanha o canto. Mas essa ordem de instrumento não é específica, podendo ter variações dependendo de cada grupo. O ritmo é lento e pulsante. A indumentária utiliza vários ornamentos de outros Bois, atualmente com o mercado turístico ditando as regras. Esses ornamentos estão cada vez mais extravagantes, aproximando-se das indumentárias das índias do Boi Bumbá de Parintins. A organização se dá em fileiras duplas, dando uma ideia de par, com coreografias cada vez mais elaboradas e padronizadas, dando maior atenção às índias e aos índios. Neto (1997, p. 43) afirma que “esta ideia de duas fileiras, uma em frente à outra, que se completam, é, evidentemente, uma característica das danças brancas”. Geralmente apresentado em palco, trata-se de uma performance para ser vista como plateia de teatro.

Essa descrição é apenas uma síntese geral e superficial dos grupos, situados geograficamente dentro e próximo a ilha de São Luís, não representando seus aspectos mais individuais. Talvez nesse aspecto resida a dificuldade em compreender e descrever de forma mais ampla um fenômeno tão diversificado. Isso porque a divisão em cinco sotaques, que, pelo termo, de acordo com Neto (1997), deveria ter o sentido final ou individual, comporta-se como subgrupo, pela complexidade de variantes encontradas individualmente.

A crítica aqui apresentada busca ressaltar que há outros grupos mais afastados geograficamente da capital do Maranhão que não sofreram as pressões sociais dessa sistematização e não se encaixam nesse sistema de classificação em cinco sotaques. Porém, como o objeto de estudo dessa pesquisa é o Boi de Maracanã, que está situado geograficamente dentro da ilha de São Luís e é considerado um dos principais grupos de Bumba-meu-boi de Matraca, é necessário descrever essa classificação mais comum, pois, apesar de não incluir todas as variantes, essa classificação em cinco sotaques ajuda a situar musicalmente e esteticamente o Boi de Maracanã e a entender a complexidade do Boi na Ilha de São Luís em um sentido mais amplo. Cada sotaque possui características próprias, como instrumento,

indumentária, ritmo, personagem, forma de dançar e a disposição da brincadeira no espaço. Destaco somente as características específicas de cada sotaque de forma bem resumida.

1.3.1 Sotaque de Zabumba²⁰

Figura 9 - Boi do Sotaque de Zabumba²¹



Fonte: Foto- Antônio Martins, disponibilizado em Governo do Maranhão – Flickr; editada pelo autor

1. **Localidade:** oriundo do município de Guimarães.
2. **Personagens característicos:** Rajados, Vaqueiros Campeadores e Tapuias (Figura 9).
3. **Indumentária:**
 - i. **Rajados:** usam maracás; vestem saiote e gola adornada; chapéu volumoso em forma de cogumelo com uma pala frontal bordada coberto por fitas coloridas até o tornozelo.
 - ii. **Vaqueiros Campeadores:** difere pelo chapéu com tamanho menor e sem as fitas, seguram uma vara de ferrão enfeitada.
 - iii. **Tapuias:** adorno de cabeça em formato de coroa ou cocar com uma peruca de ráfia, saiote desfiado de ráfia e meia calça de crochê. Não utiliza adorno de penas.
4. **Dança:** as tapuias dançam com passos curtos e acelerados de acordo com o ritmo dos instrumentos.
5. **Disposição da brincadeira:** formato semicircular com os brincantes dançando no meio.
6. **Instrumentos característicos:** zabumba e pandeiro que se assemelha a um tamborim.

²⁰ Vídeo do Sotaque de Zabumba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DHCV3-WVu3U>

²¹ Da esquerda para direita: Vaqueiros Campeadores dançando com varas de ferrão; músicos tocando Zabumbas; Rajado balançando um maracá e ao fundo, as zabumbas e os pequenos pandeiros.

7. **Ritmo:** mais acelerado que os demais sotaques, com caráter contrapontístico entre os instrumentos agudos e graves, preenchendo todos os espaços. Algumas de suas estruturas rítmicas como a acentuação dos maracás se assemelha ao samba (Figura 10).

Figura 10 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque de Zabumba

The musical score for Zabumba Sotaque is presented in 4/4 time. It features seven staves: four for Pandeiros (labeled 4, 3, 2, 1 from top to bottom) and two for Zabumbas (labeled 1 and 2). The Maracá part is shown at the bottom with a double bar line and a 4/4 time signature. The Pandeiros play a complex, syncopated rhythmic pattern, while the Zabumbas play a simpler, more melodic line. The Maracá provides a steady, syncopated accompaniment.

Fonte: Produzido pelo autor

1.3.2 Sotaque Costa-De-Mão

Figura 11 - Boi do Sotaque Costa-de-Mão



Fonte: Foto- Antônio Martins, disponibilizado em Governo do Maranhão – Flickr. <https://www3.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=228772>; editada pelo autor

1. **Localidade:** oriundo do município de Cururupu
2. **Personagens característicos:** vaqueiros campeadores e de cordão, tapuias.
3. **Indumentária:**
 - i. **Vaqueiros campeadores:** o que se destaca é o chapéu em forma de cone com fitas compridas ao redor, jaquetas e calça, que vai até a altura do joelho bordadas com canutilhos, sendo complementado por uma meia branca que cobre toda a perna, aproximando-se *da habit à la française* do período rococó.
4. **Dança:** a dança segue o mesmo padrão, movendo-se ao redor do Boi.
5. **Disposição da brincadeira:** formato semicircular com os brincantes dançando no meio.
6. **Instrumentos característicos:** pandeiro, uma espécie de tambor médio apoiado por uma correia em volta do pescoço que é tocado com a costa da mão, seguido pelos maracás e pelo tambor-onça (Figura 11).²²
7. **Ritmo:** binário lento, com ênfase na célula rítmica do Pandeirão (Figura 12).

Figura 12 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque Costa de Mão

The figure displays a simplified rhythmic notation for the Sotaque Costa de Mão, organized into four staves: Maracá, Pandeirão, Pandeirão (Vari. 1), and Tambor-onça. All staves are in 2/4 time. The Maracá staff features a complex rhythmic pattern with accents (>) on the first and third beats of each measure. The Pandeirão and Pandeirão (Vari. 1) staves show simpler patterns with accents on the first and third beats. The Tambor-onça staff shows a simple pattern with accents on the first and third beats.

Fonte: Produzido pelo autor.

Atualmente, esse é o sotaque de menor número nos circuitos de apresentação das festas juninas. Segundo Neto (1997), é o único Boi em que a voz se destaca em relação à batucada.

²² Vídeo do Boi Sotaque Costa-de-Mão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d4VOgVlqL7U>; <https://www.youtube.com/watch?v=NfJlQtya1Hw>.

1.3.3 Sotaque de Matraca²³

Figura 13 - Boi do Sotaque de Matraca²⁴



Fonte: Alternativo/cultura Popular O Estado; Fundação Cultural Palmares; Governo do Maranhão – Flickr, foto-Antônio Martins; editado pelo autor

1. **Localidade:** Ilha de São Luís.
2. **Personagens característicos:** Caboclos-de-pena, índias e o amo (Cantador).
3. **Indumentária:**
 - i. **Caboclos-de-pena:** tornozeleira, perneira, saiote, peitoral, bracelete e cocar (capacete) feitos de penas de ema tingidas. O capacete, de forma circular, chega a ter mais de um metro de diâmetro.
 - ii. **Índias:** diferem do Caboco-de-Pena apenas pelo cocar, de tamanho menor e voltado para cima.
 - iii. **Amo:** usa colete, chapéu bordado, apito e um grande maracá.
4. **Dança:** os passos das índias são mais acentuados de acordo com o ritmo e os caboclos-de-pena têm maior liberdade com movimentos mais elaborados.
5. **Disposição da brincadeira:** em forma de círculo, com o Boi no meio, o amo e os demais personagens ao seu redor e por fim os músicos.
6. **Instrumentos característicos:** Matraca e o Pandeiro, que também pode ser chamado de Pandeirão, mas inclui tambor-onça para marcar o andamento e o maracá junto com o apito utilizado pelo amo (Figura13).

²³ Sotaques do Bumba-meu-Boi: matraca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k7NRT9TXwuE>; <https://www.youtube.com/watch?v=9UHjHw5NEy4>.

²⁴ Da esquerda para direita: Matraqueios; Caboclos-depenas; Pandeireiros.

7. **Ritmo:** uniforme e moderado, com uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes, criando uma polifonia de três por dois (Figura 14).

Figura 14 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque de Matraca

The musical score for 'Sotaque de Matraca' is presented in a simplified rhythmic format. It consists of ten staves, each representing a different instrument or vocal part. The time signature is 6/8, and the music is organized into three measures. The instruments and their respective patterns are as follows:

- Pamdeiro Marcação:** A single note followed by a pair of eighth notes (marked with a '2').
- Pamdeiro Repenicado:** A single note followed by a pair of eighth notes (marked with a '2').
- Pamdeiro (Vari. Binária):** A pair of eighth notes followed by another pair of eighth notes (marked with a '2').
- Pamdeiro (Vari. 1):** A pair of eighth notes followed by another pair of eighth notes (marked with a '2').
- Pamdeiro (Vari. 2):** A pair of eighth notes followed by another pair of eighth notes (marked with a '2').
- Pamdeiro (Vari. 3):** A single note followed by a pair of eighth notes (marked with a '2').
- Pamdeiro (Vari. 4):** A single note followed by a pair of eighth notes (marked with a '2').
- Matraca 1:** A pair of eighth notes followed by another pair of eighth notes (marked with a '2').
- Matraca 2:** A pair of eighth notes followed by another pair of eighth notes (marked with a '2').
- Maracá:** A pair of eighth notes followed by another pair of eighth notes (marked with a '2').
- Tambor-onça:** A single note followed by a pair of eighth notes (marked with a '2').

Fonte: Produzido pelo autor

Esses grupos são os que possuem o maior número de integrantes e suas apresentações mais democráticas. A própria disposição circular da brincadeira, que geralmente é feita toda no chão e não no palco, e a facilidade de acesso às matracas convidam os ouvintes a participarem do evento, misturando-se na própria performance musical. Com esse grande número de participantes e de ouvintes, esses grupos também são chamados de batalhões.

1.3.4 Sotaque da Baixada²⁵

Figura 15 - Boi do Sotaque da Baixada²⁶



Fonte: Turismo São Luís– Flickr (Albani Ramos); Governo do Maranhão – Flickr; editado pelo autor

1. **Localidade:** no entorno da região que compreende os municípios de Pindaré Mirim, Viana e São João Batista, sendo também conhecido como Baixada Maranhense.
2. **Personagens característicos:** Cazumbás, rajados, índias e vaqueiros.
3. **Indumentária:**
 - i. **Cazumbás:** máscaras animais chamadas de caretas, algumas com um enfeite no topo e uma bata ou túnica longa alargada na cintura (Figura 15).
 - ii. **Rajados:** chapéu grande com aba frontal dobrada para cima, bordado e enfeitado com penas de ema e com longas fitas na parte de trás.
 - iii. **Vaqueiros:** calça e camisa manga longa de cetim, com saiote e peitoral ou gola bordada.
4. **Dança:** as danças das índias se assemelham ao Boi de matraca da ilha de São Luís, geralmente circulando o Boi.
5. **Disposição da brincadeira:** em forma de círculo que gira em um determinado sentido, com o Boi, os Cazumbás e o amo no meio.
6. **Instrumentos característicos:** caixas ou pandeirinhos, pequenas matracas, pandeirões, tambores-onça, maracás e principalmente a campainha, uma espécie de sino do boi, utilizada pelos Cazumbás.

²⁵ Sotaque da Baixada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1k-8sxHoYOA>.

²⁶ Da esquerda para direita: Cazumbá; Rajados tocando matraca; Cazumbás dançando ao redor do boi.

7. **Ritmo:** ritmo próximo do sotaque da ilha, porém mais lento com as matracas menos incisivas (Figura 16).

Figura 16 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque da Baixada

The musical score for 'Sotaque da Baixada' is presented in 6/8 time. It consists of eight staves, each representing a different instrument or percussion type. The instruments are: Pandeiro Grande (Marcação), Pandeiro Médio (Merengue), Pandeiro Pequeno (Repinique), Matraca, Matraca (Vari.1), Badalo do Cazumbá, Maracá, and Tambor-onça. The notation uses bass clefs for the pandeiros and maracás, and treble clefs for the matraca, badalo, and tambor-onça. The score shows three measures of music for each instrument, with rhythmic patterns that are simplified and slower than the original. The pandeiros play a steady eighth-note pattern, while the matraca and badalo play more complex, syncopated rhythms. The maracá and tambor-onça play simpler, eighth-note patterns.

Fonte: Produzido pelo autor

1.3.5 Sotaque de Orquestra²⁷

Figura 17 - Boi do Sotaque de Orquestra²⁸



Fonte: Governo do Maranhão – Flickr, foto- Antônio Martins; Daniel Matos –Blogsostado.com; editado pelo autor

²⁷ **Sotaque de Orquestra.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LR_MW_xNEek; <https://www.youtube.com/watch?v=REidmDGhINc>.

²⁸ Índias dançando.

1. **Localidade:** Oriundo da região entre Rosário e Axixá.
2. **Personagens característicos:** as índias e os índios (Figura 17).
3. **Indumentária:** mais livre, utiliza vários ornamentos de outros bois.
 - i. **Índias:** tornozeleira, perneira, saiote, peitoral, bracelete, cocar grande e colorido.
4. **Dança:** bastante coreografada.
5. **Disposição da brincadeira:** geralmente em fileiras ou blocos e o boi dançando ao redor.
6. **Instrumentos característicos:** grupos de metais, banjo e percussão.
7. **Ritmo:** ritmo que lembra um xote (Figura 18).

Figura 18 - Aspecto rítmico simplificado do Sotaque de Orquestra

Fonte: Produzido pelo autor

Apesar dos cinco sotaques serem uma forma institucionalizada do Boi, há também outras formas de brincar o folguedo, as quais se encontram em outras regiões do Maranhão: as regiões do Baixo Parnaíba, dos Cocais, Médio Mearim e Lençóis Maranhenses, além de outros formatos existentes como o Boi de Verão, de Carnaval e a brincadeira do Passa Fogo, não tão contempladas como essas cinco já estabelecidas. Diante disso, em sua pesquisa, Sanches demonstra que:

A exemplo disso, pode-se verificar o surgimento mais intenso de novos grupos que não se encaixam nesses modelos, sendo classificados pelos órgãos oficiais de Cultura como “grupos alternativos”. Ser considerado no universo do bumba-meu-boi como grupo “alternativo” algo extremamente pejorativo, na medida em que remete a uma ideia de ilegitimidade (SANCHES, 2003, p 66).

A afirmação de Sanches nos mostra que essas rotulações, provenientes do Poder Público, atuam como um filtro legitimador, que acaba por influenciar os grupos em um processo

homogeneizador, podendo engessar as mudanças criativas da própria dinâmica cultural. Porém, quando esse discurso de rotulação por sotaques parte dos boieiros, pode-se observar que, de acordo com Neto (2007, p. 24), “no sentido primário, sotaque é, entre os brincantes de boi, sinônimo de ritmo”. Ou seja, os aspectos rítmicos ainda são os elementos básicos definidores desse folgado. Para além de uma sistematização lógica sobre a origem histórica, aspectos temporais, geográficos, étnicos e estéticos, a opinião de quem o faz, por mais que mude ao longo do tempo, deve ser levada em conta.

1.4 O sequenciamento das músicas nas apresentações

Um dos elementos importantes nas apresentações é o sequenciamento das toadas, que, ao longo do tempo, foi alterado por motivos mercadológicos. As toadas são músicas compostas e cantadas pelo Amo do Boi e repetidas pelo coro formado pelos demais integrantes do grupo. Existem diversos tipos de toadas com os mais variados temas e não há uma ordem única. Isso dependerá de cada Boi. Porém, existem sequências consideradas mais comuns. No entanto, a maioria das sequências de toadas pretendia dar sentido temporal e espacial às apresentações. A seguir, pode ser observada uma sequência anteriormente utilizada principalmente pelos Bois da ilha de São Luís.

O Guarnicê, ou Reunida, é a toada cantada inicialmente para reunir e organizar os brincantes antes de começar de fato a apresentação. Entretanto, com as mudanças dinâmicas ocorridas nos circuitos de apresentações em arraiais, o guarnicê passou a ser o próprio início da apresentação. O Lá-vai é a toada que avisa a todos que o grupo já está de fato saindo para brincar. Essa ideia de sair, de se deslocar, também foi alterada pela dinâmica de apresentações, visto que o Boi já se faz presente. Mesmo assim, essa toada não foi abandonada por completo pelos brincantes. Em seguida, vem a toada de Boa noite, licença, ou Chegou, que se constitui como um pedido de permissão para o Boi brincar. Após esse pedido, acontece a Saudação, que é uma toada de louvor ao boi, ao dono do local, ao público ou que pode abordar temas mais livres da atualidade. Logo em seguida, encenava-se o Auto, que, por motivo de cumprir o horário estabelecido, deixou de ser feito ao longo dos anos. O Urrou é a toada que determina o momento de ressuscitação do Boi; em seguida, havia a toada da Despedida, ou o fim da apresentação.

Esse formato temporal, ritualístico e simbólico, na sequência das toadas a cada década que passou, perdeu mais o seu sentido devido aos cumprimentos de horários estabelecidos em contrato. Outro aspecto interessante que vem se perdendo é o fato de que cantar toadas novas a cada ano era um sinônimo de prestígio entre os amos (cantores) e hoje elas se repetem.

Há também outras toadas para momentos ritualísticos específicos, como as de “Visita de cova”, pelos Bois da região do município de Caxias, assim como as toadas para o Batismo, para a Morte e também para os Bois de Promessa. Podemos encontrar principalmente no Boi de Sotaque de Matraca a toada de “Pique”, uma espécie de provocação, um desafio trocado entre os amos (cantadores) de grupos rivais na tentativa de ridicularizar um ao outro ou ao Boi rival por meio de letras que apresentam situações jocosas. Esse é um resquício do seu passado de violência exteriorizado por ofensas ao boi inimigo. Nas toadas de Saudação que abordam temas livres, até hoje podemos encontrar assuntos relacionado às questões ecológicas, sociais, políticas e econômicas da atualidade, demonstrando assim o seu caráter de revista persistente até hoje.

1.5 O auto

No Bumba meu boi do Maranhão, a narrativa dramática que corresponde ao auto também pode ser chamada de comédia, matança, palhaçada, morte-de-levantar ou morte-de-terreiro (MATOS, 2010). Entre os personagens, existem aqueles que são recorrentes, que podem ser encontrados em várias manifestações com nomes iguais ou diferentes, mas assumindo as mesmas funções. Há também personagens únicos encontrados em grupos distintos. Entre os personagens comuns, há Nego Chico, Pai Francisco ou Mateus, que assume o papel do escravo que sacrifica o boi. Elenca-se também a personagem Catarina, que pode ser encontrada como Catarina em outras manifestações do boi pelo Brasil, assim como a burrinha, que pode ser chamada de Zabelinha ou Izabelinha, e o boi, que pode ser chamado de Boi Mimoso, Boi Barroso ou Boi Estrela.

No Boi Maranhense, existe também o importante papel do Amo, cantador do grupo, que assume o papel do dono do boi. De forma genérica, o auto pode ser descrito como:

Basicamente em todos os grupos (ressalvadas as pequenas diferenças), o enredo (auto) é o seguinte: Pai Francisco – escravo e vaqueiro de confiança do seu amo – o dono da fazenda – é obrigado a furtar e matar o boi de estimação do senhor para tirar-lhe a língua, obedecendo aos apelos e “desejos” de Mãe Catarina, sua mulher, que encontrava-se grávida. Fato consumado, chega ao conhecimento do amo, que enraivecido, manda fazer sindicâncias através de vaqueiros e índios para descobrir a verdade e o autor do crime. Pai Francisco, é, então, encontrado, trazido preso, e por exigência do amo, morrerá caso não venha a “dar conta” do boi. Segue-se, então, uma verdadeira pantomima, cujo teor e finalidade de processos mágicos, com a ajuda de Pai Francisco, ressuscitam o boi. O boi “urra” novamente por entre o contentamento geral. Pai Francisco é perdoado e os brincantes entoam cânticos de louvor, dançando em volta do animal na comemoração desse milagre da ressurreição. (LIMA, 1995, p. 5)

Essa trama possui personagens representativos das três etnias formadoras do povo brasileiro: o Nego Chico, um escravo que se rebela em favor de sua esposa; o Amo, representante da elite, o dono do boi e da propriedade privada; e os índios, nas figuras do Pajé, Tapuios e Caboclos Reais. Isso levou o Boi, ao longo do Século XX, a uma vinculação aos discursos da democracia racial, como uma manifestação autêntica do ideal de mestiçagem do povo brasileiro. Porém, é necessário pensar que essa composição teatral pode revelar processos e estruturas mais profundas sobre tensões e conflitos ligados à raça e classes sociais de uma sociedade brasileira passada, mais que ainda ecoa nos dias de hoje.

A mesma preocupação com a lei e a ordem e o medo da rebelião está claramente evidenciado nas atitudes da elite diante da mais popular festa da cultura maranhense: O Bumba-meu-boi. Na sociedade maranhense atual, está complexa e multidimensional "brincadeira" está baseada na representação de um auto. O negro e pobre Francisco rouba o boi mais bonito de seu mestre (amo) para satisfazer o desejo de sua esposa grávida de comer a língua do boi. Em torno desta intriga básica, músicas e episódios adicionais lidam com todos os tipos de questões de importância para os participantes e a audiência. (ASSUNÇÃO, 2015, p 18)

Desde os primeiros relatos sobre os bumbas, é notório um incômodo da elite quanto à essa manifestação. Fazendo um exercício imaginativo de olhar pela ótica de uma elite de época, percebe-se que o agrupamento de uma multidão de pessoas provenientes das classes menos favorecidas, mas que demonstram na performance uma organização social e reivindicam um espaço no centro do que era considerado a Atenas brasileira, aliado a todas críticas e uma representação teatral satírica que explorava a dicotomia entre burguesia e proletariado, soaria não somente como uma afronta, mas poderia ser considerado um estopim para revoluções.

Com o passar do tempo, o auto foi caindo em desuso na ilha de São Luís, mas sua continuidade ainda está presente no seu entorno.

No interior do Estado, sobretudo na Baixada Ocidental Maranhense, nas regiões de Guimarães, Viana e Cururupu, acontecem com bastante frequência e atraem espectadores das próprias comunidades dos brincantes e de localidades próximas. Nessas localidades, os grupos se apresentam diante de casas de particulares ou em espaços públicos como ruas e praças ou em arraiais juninos. (NUNES, 2011, p 146)

Posso compreender a supressão do auto na capital como um reflexo da dinâmica mercadológica de apresentações sistemática que se estabelece no contato mais direto entre manifestação e o Estado. Esse gerenciamento estatal das apresentações excluiu justamente um dos aspectos mais ásperos e conflitantes entre as classes sociais que fazem a manifestação e as classes sociais que operam o Estado.

O auto seria uma sátira das relações sociais de dominação dos brancos ricos, em aliança com os índios pobres, sobre os negros pobres. Pai Francisco, ao ridicularizar o patrão com o roubo do boi e livrar-se de uma punição, atua simbolizando a resistência dos dominados frente aos dominadores, por sua vez sempre atualizaria o auto com uma sátira dos acontecimentos recentes sobre política e outros temas. (ALBERNAZ, 2004, p. 60)

A trama se desenrola com base na satisfação de um desejo de uma mulher grávida, mas pobre e negra. Essa cena representa o quanto pessoas pobres ainda hoje no Brasil lutam diariamente por necessidades básicas, como o próprio acesso à alimentação. O amo só consegue exercer seu poder de encontrar e prender Pai Francisco, por meio da força de trabalho e submissão dos subalternos representados pelos vaqueiros e índios, os reais conhecedores dos campos e florestas. Pai Francisco, sem poder repor esse furto por não ter nenhum recurso, não tendo a quem recorrer, recorre ao sagrado em busca de um milagre. Após o Urro do boi como prova de ressuscitação, o amo, para demonstrar mais uma vez seu poder, perdoa Pai Francisco e a festa continua.

Refletindo a realidade da nossa sociedade, a elite ainda hoje se vale das mesmas estratégias para permanecer no poder e impor suas vontades. Nesse sentido, o auto e suas variantes buscam demonstrar de forma satírica as densas contradições da sociedade brasileira.

1.6 O caráter de crítica social

De acordo com Lima (1962), o Bumba-meu-boi, desde seus primeiros relatos históricos, sempre demonstrou uma característica de crítica social. É uma forma satírica das classes menos favorecidas de criticar as classes dominantes e as sociedades de seu tempo, por meio de um folguedo que envolvia música, teatro e dança.

No trecho dramático, é constante o sentido crítico, na maioria das ocasiões em simbolismos maravilhosamente urdidos. Ele surge como a válvula de escape, mais primorosa, das populações menos favorecidas da sociedade brasileira. Em torno do boi, tomam elas posição contra os preconceitos e diferentes males do organismo social, ridicularizam os poderosos e até elementos desajustados do próprio grupo. (LIMA, 1962, p.191)

Para Mario de Andrade (*apud* NUNES, 2011, p. 24), esse aspecto de crítica social que o boi produzia em relação aos eventos que ocorriam durante o ano assumia um caráter de revista, em que ocorria “a transformação de elementos da realidade em alimento para a brincadeira, reatualizando-a anualmente e mantendo-a viva.”

Esse caráter de revista, enfatizado por Mario de Andrade, que até hoje é encontrado no auto e também nas letras das toadas, configura-se como uma das bases para a sua sustentabilidade. É uma base flexível, mas atualizada constantemente, reinventando o Boi a

cada ano. Esse caráter é tão forte e tão presente que podemos entender os anseios e os conflitos sociais locais e até mesmo nacionais do decorrer da história, apenas lendo os versos de suas toadas.

*Rapaziada nosso boi já urrou
Que alvoroço na Ilha do Maranhão
Tem cantor que virou mercadoria
Porque já servia de objeto de leilão
Na descida da ladeira
A poeira levantou
Estão tirando carteira
Querendo ser cantador
A coisa mais engraçada
É quem nunca foi querendo ser
Ter carteira não é nada
Cantar boi é que eu quero ver
Na Ilha o grande sonho é contrato
A Mata de fato não tem mais divisão
Ribamar e Iguaíba na riqueza tão nadando
É só quatro anos pode haver imprevisão
Madre Deus tá sorrindo da tristeza da Maioba
Tenho pena da Pindoba
Que perdeu por votação
(Humberto de Maracanã - Bumba-meu-boi de Maracanã)*

Podemos perceber na toada de Humberto de Maracanã a referência ao período histórico que corresponde à formalização cadastral do Boi e sua posterior consequência, demonstrando os distúrbios ocorridos por essa relação mercadológica. É possível inferir que, logo na primeira frase – “*Rapaziada nosso boi já urrou*” –, o termo “urrou” no sentido de acordar ou levantar, como visto nas sequências de toadas, é uma advertência aos demais grupos.

*É uma beleza
Tudo que a natureza conserva sobre a terra
Pra todo povo admirar
Mas é tristeza
Quando a própria natureza
Retira o que se admira pra nunca mais aqui voltar
Dia 21 de abril de 85
Nosso presidente Tancredo Neves sucumbiu
A nação chorou Velhos, jovens e crianças
Por Tancredo
A esperança de um novo Brasil
Os anelos seguirão Porque Sarney concretiza
O homem faz os seus planos
Mas Deus é quem realiza
Descanse em paz Tancredo Neves
O destino assim traçou
Um ministério vai assumir
No Reino de Nosso Senhor
Este canto cheio de pranto*

*Foi nele que me inspirei
 Reflete-se o teu mandato
 Em Doutor José Sarney
 (Boi de maracanã, 1986)*

Nessa toada, composta em 1986, Humberto de Maracanã se reporta ao acontecimento da morte de Tancredo Neves, ocorrida no ano anterior. Trata-se de um acontecimento muito importante na trajetória política brasileira. Isso demonstra que o boi está sempre atento às questões políticas de sua época.

*Quando eu me lembro,
 Da minha bela mocidade
 Eu tinha tudo à vontade
 Brincando no Boi de Axixá
 Eu ficava com você
 Naquela praia ensolarada
 A tua pele bronzeada
 Eu começava a contemplar
 Mas é que o vento buliçoso
 Balançava teus cabelos
 E eu ficava com ciúmes
 Do perfume ele tirar
 Mas quando o banzeiro quebrava
 Teu lindo rosto molhava
 E a gente se enrolava
 Na areia do mar*

(Toada Bela mocidade - Donato Alves - Bumba-meu-boi de Axixá)

Nesse terceiro exemplo, podemos ver que não são apenas críticas, mas também anseios pessoais e universais.

*Dizem que, se a noite é feia,
 Qualquer um pode escutar
 O touro a correr na areia
 Até se perder no mar
 Onde vive num palácio
 Feito de seda e de ouro
 Mas todo esse encanto acaba
 Se alguém enfrentar o touro
 E se alguém matar o touro
 O ouro se torna pão
 Nunca mais haverá fome
 Nas terras do Maranhão
 E voltará a ser rei
 O rei Dom Sebastião
 Isso é o que diz a lenda
 Mas eu digo um pouco mais
 Se o povo matar o touro
 A encantação se desfaz.
 Não é o rei, mas o povo
 Que afinal se desencanta
 Não é o rei, mas o povo*

*Que liberto se levanta
 Como seu próprio senhor
 - que o povo é o rei encantado
 No touro que ele inventou.
 (O touro encantado, Ferreira Gullar)*

Nesta toada, podemos ver uma referência religiosa à encantaria do Tambor de Mina, à História do Rei Sebastião e ao Touro encantado na Praia dos Lençóis.

*Ó, rei dos reis
 Senhor dos senhores
 Grandes e pequenos, ficam menor
 Perante o maior que é Deus
 Permissão eu te peço pra nossa Live
 O mês de Maio acontecer
 E os mais de mil inscritos por maracanã
 Quero agradecer
 (Toada de Humberto Filho - Boi de Maracanã)*

Essa toada composta recentemente por ocasião da pandemia de COVID-19 mostra o poder resiliente e comunicativo do Boi, essa toada foi publicada em vídeo nas redes sociais para chamar as pessoas para as *lives* que ocorreram nesse período.

1.7 O Boi no momento Atual

Em 21 de março de 2020, foi publicado o primeiro decreto estadual que proibia aglomerações, incluindo ensaios de Bumba-meu-boi. Desde então, o Boi migrou para as redes sociais. Essa turbulência que acontece entre fins e inícios de séculos, entre guerras ou período de pandemias, como a que estamos passando atualmente, acaba se configurando como período de transição histórica. A música dentro desses períodos ou encontros assume um papel importante, pois é capaz de expressar os medos e anseios, além de servir como um escudo para se proteger ou tentar se desviar de um futuro desconhecido. Segundo Bohlman (2002, p.1), “essas transformações radicais, por sua vez, chamam a atenção para os momentos históricos em que a música adquire dimensões globais e, portanto, é nesses momentos que os etnomusicólogos postulam e calibram a historiografia desse campo”²⁹. Nesse momento, o impacto da pandemia de coronavírus trouxe violentamente um encontro com um futuro incerto caracterizado pela fragilidade do ser humano, da sociedade, da política e da economia. Diante disso, houve uma súbita reação da música no mundo, que pode ser vista nas audições ao vivo,

²⁹ These radical transformations, in turn, draw our attention to the historical moments when music acquires global dimensions, and it is therefore at such moments that ethnomusicologists postulate and calibrate the historiography of their field.

nas sacadas de prédios, nas mídias sociais e nas finalizações de grandes jornais de circulação nacional, como uma forma de socialização, isto é, uma tentativa de unificar as pessoas separadas fisicamente demonstrando assim o seu grande poder.

Segundo o site chamado “Sobre o Tatame”, um espaço destinado a conteúdo sobre cidadania, comportamento e cultura, a necessidade de isolamento gerou novas mudanças no comportamento e no convívio social dos brincantes, que passaram a utilizar aplicativos como WhatsApp para se comunicar. De acordo com a entrevista feita com Ribinha, atual amo do Boi de Maracanã, podemos observar esse novo comportamento:

Não é aquele contato de todo dia, na associação do boi, aos finais de semana, almoçando junto, tomando um café, uma Jussara, trabalhando fazendo manutenção das roupas dos instrumentos, enfim, por enquanto todo mundo em casa. Algumas vezes, duas ou três pessoas vão lá na sede resolver alguma coisa rapidinho. Mas a gente tá assim obedecendo as normas de isolamento e distanciamento sociais e a questão da quarentena”, [...] O investimento, para ser feito, tem que ter a garantia de que o boi vai brincar, vai apresentar, que já tem aqui uma apresentação para Secretaria de Cultura, apresentação para os arraiais privados, um patrocínio da lei de incentivo. Nós não temos como criar custos, débitos, diante de uma incerteza, sem saber como a gente pagar isso. Então, o momento mesmo é como se o ano fosse neutro em relação ao Boi se apresentar de forma presencial. Quando o Boi está se apresentando, a gente tem um apoio daqui, um apoio dali, uma apresentação, tem um contrato, tudo que a gente consegue financeiramente ir administrando dentro de um trabalho que está acontecendo. (RIBINHA *apud* FERNANDES, 2020, p. 1).

No entanto, esse momento de paralização forçada está sendo utilizado para investir em apresentações on-line. Segundo Fernandes, da revista “Sobre o Tatame”, o Boi de Maracanã “já alcançou mais de mil inscritos no YouTube e os cantadores marcam presença nas redes, postando toadas que falam sobre o momento que estamos atravessando”. Isso demonstra o quanto o Boi está inserido no contexto atual. Esse momento de aporia suscita novas discussões, como na *live* de Maria José, que aconteceu no dia 13 de junho, sobre Liderança feminina no Boi de Maracanã. Essas novas discussões de representação de etnias e gêneros, segundo Pelinski (2010), constituem um dos centros de debate em música na contemporaneidade. Nas últimas décadas, as Identidades Sociais e a Música se tornaram um dos principais assuntos debatidos pelos etnomusicólogos. Segundo Frith (1996 *apud* PELINSKI, 2010, p. 3), “a música tem o poder de dar às pessoas a experiência corporal de suas identidades imaginárias no momento da performance”³⁰. Ainda de acordo com Frith (1996 *apud* PELINSKI, 2010), o fazer musical é uma maneira de viver as ideias e não apenas de expressá-las. Além disso, as *lives* do

³⁰ la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance.

Boi de Maracanã foram acompanhadas por arrecadações que foram doadas para fundações que tratam de crianças com câncer e para moradores da área rural.

Outro exemplo é o do Boi da Maioba, um dos maiores e mais antigos Bois de Matraca, fundado em 1897. Zé Inaldo, presidente do grupo, afirma em sua entrevista ao site “Sobre o Tatame” que esse período está sendo sofrido e nostálgico, pois, segundo o depoimento de Zé Inaldo:

Nós não fazemos o boi em temporada junina. Nós vivenciamos e trabalhamos no Boi da Maioba o ano inteiro [...] não poderia não ser nostálgica a dor, muito grande, por não poder conviver com nossos amigos, nossos companheiros, nossos companheiros de luta, que nos ajudam fazer dessa constelação Maioba esse grande tesouro encantado [...] Sou muito religioso. Eu confio no meu Deus, confio nas minhas orações, no Glorioso São João, que há de fazer com que venha, né, aquela ventania para levar essa praga para além e nos deixar livre com saúde para também poder reunir o nosso batalhão e brincar um bumba-meu-boi. (FERNANDES, 2020, p. 1)

Assim como no Boi de Maracanã e diversos outros, o da Maioba também aderiu às *lives*. Segundo o site “Sobre o Tatame”, as duas primeiras *lives* no Instagram somaram mais de cinco mil pessoas. Nesse sentido, Stokes (1997) aponta o efeito integrador da música e da dança na construção de comunidades reais e imaginadas ou virtuais. Isso se traduz na utilização da música e da dança por meio da mídia (web) para unificar comunidades em situações de ampla dispersão espacial, ou, no caso, para unir as pessoas que passaram pelo isolamento social.

No dia 13 de junho de 2020, o Boi da Maioba se apresentou no circuito de *lives* do São João do Nordeste pela TV cidade. Também houve *lives* para arrecadação de alimentos. No dia 23 de junho 2020, véspera do São João, após o batizado, o Boi saiu em carreta em cima de um trio elétrico acompanhado por uma romaria de carros. Essa carreta percorreu vários bairros da cidade de São Luís. Um aspecto interessante que ocorreu durante o comboio foi a introdução das buzinas dos carros para além da matraca, do pandeirão, do tambor-onça e do maracá.

Diante do exposto neste capítulo, foi possível perceber que o Bumba-meu-boi no entorno e dentro da ilha de São Luís, vem sofrendo constantes transformações ao longo de sua história. Essas transformações acompanham e, muitas vezes, são frutos das interferências das transformações políticas e da própria dinâmica social ludovicense.

Podemos notar que o ciclo ritualístico e religioso atua como estruturas que norteiam as ações dos boieiros, ajudando-os a manter suas culturas diante das mudanças socioculturais e políticas. Porém, é possível perceber que essas estruturas são dinâmicas e flexíveis, adaptando-se aos contextos históricos e políticos de sua época.

CAPÍTULO II

Esse capítulo busca apresentar, por meio de uma revisão de literatura, os aspectos gerais do conhecimento produzidos sobre o tema da sustentabilidade musical, além de apontar para as literaturas correlatas que formaram a base teórica metodológica. Ele também busca discorrer sobre o desenvolvimento histórico e conceitual do termo patrimônio cultural e problematizá-lo.

2.1 Revisão do estado de conhecimento

Entre as primeiras obras publicadas internacionalmente sobre o tema da sustentabilidade musical, podemos citar o volume cinquenta e um do jornal internacional “The World of Music” com o tema “Music and Sustainability”, publicado em 2009 com edição de Jeff Todd Titon. Recentemente, em 2015, após uma nova série do “The World of Music”, foi publicado novamente no quarto volume um tema voltado para a sustentabilidade e música como o título “Sound Futures: Exploring Contexts for Music Sustainability” (2015), envolvendo grandes autores e suas perspectivas sobre o assunto. Entre eles, estão: Huib Schippers, Dan Bendrups, Richard Letts, Anthony Seeger e Shuba Chaudhuri. Nesse volume, o artigo “The Contributions of Reconfigured Audiovisual Archives to Sustaining Traditions” (pp. 21-34), escrito por Shuba Chaudhuri e Anthony Seeger, discute a ideia de descentralização dos arquivos e a capacitação das comunidades na documentação e gerenciamento desses arquivos, algo que de alguma forma já vem sendo feito com o avanço e o acesso às tecnologias como o smartphone que agrega filmagem, fotografia, gravação de áudio, arquivamento e transmissão em redes sociais. O isolamento da pandemia popularizou as transmissões ao vivo, uma forma de documentação e arquivamento. Porém, ainda é preciso discutir até que ponto o arquivamento de materiais digitais em redes sociais ou serviço de armazenamento em nuvem de empresas internacionais é seguro o suficiente por longo prazo. Há a experiência da rede social Orkut, que foi uma das primeiras redes sociais que se popularizou no Brasil. No entanto, ela foi descontinuada em setembro de 2014, levando consigo as informações que os usuários deixaram lá.

Outra publicação importante lançada nesse mesmo ano foi “The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology”. Nesse manual, há capítulos escritos por autores como Jeff Todd Titon, Huib Schippers, Jeffrey A. Summit, Holly Wissler e Alan Williams, que ajudam a pensar a sustentabilidade musical na perspectiva da etnomusicologia aplicada, englobando e discutindo vários conceitos e abordagens, como: gerenciamento adaptativo, resiliência, ecossistema da música, turismo de base, salvaguarda, problemas e potencialidade do comércio. Alguns desses conceitos serão discutidos no capítulo seguinte.

Para compreender o estado recente da produção científica sobre o tema música e sustentabilidade, cita-se o livro “Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy”, organizado por Timothy J. Cooley com prefácio de Jeff Todd Titon, publicado em 2019 pelo Conselho de Curadores da Universidade de Illinois. O livro é dividido em cinco partes, contemplando vinte e três capítulos debatidos por vinte e quatro autores. Entre os principais assuntos, estão: aplicação das práticas sustentáveis; linguagem, trauma e resiliência; sustentabilidade musical e mídias; respostas às mudanças antropogênicas; e pensamentos e escritas sobre sustentabilidade.

Outro importante livro publicado em agosto de 2020 é “Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays”, que é uma compilação de trabalhos de Jeff Todd Titon, publicados entre 1980 e 2015 sobre música e sustentabilidade, além de apontar em seu novo ensaio “Sustainability and a Sound Ecology” para reflexões sobre uma racionalidade ecológica centrada nos sons, destacando o reconhecimento do mundo por meio dos sons em vez do mundo dos objetos, textos e grupos sociais.

Pelo seu caráter transdisciplinar, a sustentabilidade de uma determinada cultura musical pode ser pensada com base em outras perspectivas. Como exemplo, há as questões corporativas que estão no entorno econômico dessas culturas e que as afetam dentro de um sistema mais amplo. Nesse sentido, podem-se citar os estudos de John Elkington (2012) sobre o conceito do *Triple Bottom Line*, que articula ética empresarial, justiça ambiental e igualdade social, buscando propor um direcionamento sustentável para instituições e empresas pelas relações entre os pilares econômico, social e ambiental. Podemos pensar também por meio de um ponto de vista filosófico. Para isso, cita-se a obra “Sustainability: A Philosophy of Adaptive Ecosystem Management”, em que o autor Bryan G. Norton (2005) faz uma análise filosófica e linguística sobre o tema, discutindo assuntos como o papel da filosofia, pragmatismo ambiental, gerenciamento adaptativo, éticas intertemporais e a linguagem como ambiente integrador.

No âmbito brasileiro, podemos destacar o livro “Etnomusicologia no Brasil”, organizado por Angela Lühning e Rosângela Pereira de Tugny (2016), uma obra de referência que aponta para o papel e o perfil da etnomusicologia brasileira, destacando uma epistemologia própria, voltada para uma prática ativista que busca assumir um compromisso com o povo brasileiro, fato que o difere da etnomusicologia euro-americana.

É importante questionar os efeitos da patrimonialização do Bumba-meu-boi do Maranhão que ocorreram nas duas últimas décadas, compreender como esse rótulo de patrimônio imaterial vem sendo empregado pelos brincantes e como isso afeta a sua forma de pensar e agir. Também é importante incluir discussões sobre os riscos de manipulação do

Estado por meio de projetos vindos das políticas públicas decorrentes dessa patrimonialização, como o ocorrido no Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Isso porque, segundo Sandroni (2010, p. 378), “poderíamos dizer que o Iphan não ‘apoiou’ a organização dos sambadores, mas que ele a ‘impôs’ (com a devida cumplicidade das vítimas)”. Ainda nessa perspectiva, podemos citar os estudos de Maria Acselrad (2008), Sandroni (2007) e Raiana (2009). Outra obra importante que discute o patrimônio imaterial tem como título “Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teóricos-metodológicos”, organizada por Salles e Sandroni, lançada em 2013 pela UFPE, que busca discutir as experiências ligada ao patrimônio imaterial no Nordeste.

Além disso, podemos também recorrer aos documentos oficiais, como o “Dossiê final do Registro do patrimônio Imaterial” (IPHAN, 2006), a “Resolução nº 001” (IPHAN, 2009), que discorre sobre critérios de seleção para a preparação de dossiês de candidaturas de bens culturais imateriais, e também as políticas de proteção com “Salvaguarda de bens registrados: patrimônio cultural do Brasil” (Iphan, 2017). Esses documentos são importantes para compreendermos as políticas públicas que se desencadeiam desse processo de patrimonialização.

No âmbito maranhense, podemos destacar os estudos de Antonio Evaldo Almeida Barros, voltados para o campo dos estudos africanos e afro-brasileiros, na perspectiva histórica das tradições populares do Maranhão. Entre esses, podemos citar os seguintes estudos: “o ‘espaço urbano’ e as ‘festas’ de São Luís como campo para eclosão de conflitos e tensões” (BARROS, 2008, 2009); “Reinvenção da maranhensidade a partir da metade do século XX” (BARROS, 2005); “Translocalidade e patrimônio cultural” (BARROS, 2014); e “O poder nas representações culturais dos tambores de São Luís como estratégia de luta e resistência das religiões populares e de matriz africana” (BARROS, 2019).

Podemos citar o trabalho de Albernaz (2012), que aborda as dinâmicas do bumba meu boi pela classificação em sotaques. Também podemos recorrer ao sexto capítulo do livro “Nas Entranhas do Bumba-Meu-Boi” (SILVEIRA, 2018), que trata das políticas e estratégias para colocar o Boi na rua. Outro importante autor que discorre sobre os aspectos históricos e problematiza a questão da produção da diferença com base na institucionalização dos cinco sotaques é Azevedo Neto (1997).

Ainda no âmbito do Bumba-meu-boi do Maranhão, podemos destacar o estudo publicado em livro pelo etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (2016), que aborda em cinco capítulos: “o argumento para a origem dessa manifestação no Brasil”, “sua organização”, “sotaques e mudanças estilísticas”, “sua assimilação no Maranhão” e, por fim, “uma análise das

toadas de Bumba-meu-boi”. É importante ressaltar a impressão de Mukuna quando destaca que “não é a morte e ressurreição simbólicas do boi que constituem a essência do Bumba-meu-Boi; ao contrário, é a função para a qual foi concebido - ser o meio de expressão retaliatória dos escravos.”³¹ (MUKUNA, 2016), diferenciando essa manifestação brasileira das demais manifestações que envolvem o boi no restante do mundo.

A compreensão de processos sustentáveis de uma manifestação musical pressupõe observar não somente o seu estado no mundo atual, mas também sua origem e seu desenvolvimento, apontando assim para uma perspectiva histórica. Diante disso, durante a busca por literatura, buscou-se nas bases da etnomusicologia através das definições da Society for Ethnomusicology (SEM) e de autores como Timothy Rice (1987) e Nettl (1983) aspectos que pudessem dialogar nesse sentido.

A SEM (2022), uma organização de profissionais de adesões internacional, tem por missão “promover a pesquisa, o estudo e a execução da música em todos os períodos históricos e contextos culturais.”³² Sobre a definição do campo da etnomusicologia, segundo a SEM (2022), a atuação dos etnomusicólogos tem como princípio examinar a “música como um processo social a fim de compreender não apenas o que é música, mas o que ela significa para seus praticantes e público.”³³ Apesar da pesquisa histórica estar referenciada apenas no final do terceiro item das abordagens e métodos compartilhados pelos etnomusicólogos, segundo a SEM, a compreensão histórica de uma cultura musical é fundamental e está presente nas entrelinhas não somente na missão da SEM e atuação dos etnomusicólogos, mas também no item dois, das abordagens e métodos compartilhados. De acordo com o texto, compreender a música como prática social, vendo-a como uma atividade humana moldada pelo seu contexto cultural, pressupõe um conhecimento histórico do processo de formação dessa prática social, pois toda prática social está inserida em um contexto histórico.

Nesse sentido, quando compreendemos o Bumba-meu-boi como uma prática social humana, moldada pelo seu contexto cultural, é fundamental conhecer o seu desenvolvimento histórico. Diante disso, Nettl (1983, p. 11) afirma que “o valor e a contribuição da etnomusicologia me parecem essencialmente e muito amplamente históricos”³⁴. Timothy Rice (1987, p. 473) também aponta uma preocupação histórica quando se questiona sobre “como as

³¹ It is not the symbolic death and resurrection of the ox which constitute the essence of the Bumba-meu-Boi; rather, it is the function for which it was conceived—to be the slaves’ medium of retaliatory expression.

³² promote the research, study, and performance of music in all historical periods and cultural contexts.

³³ music as a social process in order to understand not only what music is but what it means to its practitioners and audiences.

³⁴ the value and contribution of ethnomusicology seem to me to be essentially and very broadly historical.

peças constroem historicamente, mantêm socialmente e criam e experimentam música individualmente?”³⁵. Ainda nessa perspectiva, Jonathan Mccóleo e Dávido G. Hebert, editores da obra “Theory and method in historical ethnomusicology” (2014, p.3), afirmam que “claramente, a música contemporânea não pode ser totalmente compreendida na ausência de uma rica consciência de seu contexto histórico, e o sucesso notável das abordagens etnográficas não oferece um argumento convincente para a negligência da história”³⁶.

Apesar da etnografia e observação participante terem contribuído fortemente no avanço do campo da etnomusicologia, compreende-se que elas não se contrapõem a uma visão histórica, mas sim como algo que se complementam. As entrevistas, os depoimentos, o aprender fazendo, a participação, vivência local e as conversas que acessam memórias passadas são formas de compreensão histórica. Portanto, é também importante a compreensão histórica a partir deles em quantos sujeitos construtores de sua própria história e não somente sobre eles enquanto objeto. Diante disso, é fundamental um procedimento etnográfico com base em entrevistas e observação participante para construção desse trabalho.

Pelo fato dessa pesquisa ter como delimitação investigativa os últimos 25 anos, ou seja, o final do Século XX e início do XXI e em diante, é possível também incluir os estudos de Philip V. Bohlman (2002) sobre as problemáticas que ocorrem nos momentos de transição histórica, uma vez que a música dentro desses períodos ou encontros assume um papel importante, pois é capaz de expressar os medos e anseios, além de servir como um escudo utópico para se proteger ou tentar se desviar de um futuro desconhecido. Segundo Bohlman (2002, p. 2), “essas transformações radicais, por sua vez, chamam a atenção para os momentos históricos em que a música adquire dimensões globais e é, portanto, nesses momentos que os etnomusicólogos postulam e calibram a historiografia desse campo”³⁷.

Como o próprio Bohlman aponta em seu estudo (2002), a transição histórica é uma espécie de encontro que gera ansiedade pelo futuro que virá. A música dentro desses períodos ou encontros assume um papel importante, pois é capaz de expressar os medos e anseios, além de servir como um escudo para se proteger ou tentar se desviar de um futuro desconhecido.

Trazendo para o momento de isolamento social, o impacto da pandemia de coronavírus trouxe violentamente um encontro com um futuro incerto caracterizado pela fragilidade da vida

³⁵ How do people historically construct, socially maintain, and individually create and experience music?

³⁶ Clearly, contemporary music cannot be fully understood in the absence of a rich awareness of its historical context, and the outstanding success of ethnographic approaches does not offer a compelling case for the neglect of history.

³⁷ These radical transformations, in turn, draw our attention to the historical moments when music acquires global dimensions, and it is therefore at such moments that ethnomusicologists postulate and calibrate the historiography of the field.

humana, da sociedade e da economia. Diante disso, houve uma súbita reação da música, que pode ser vista nas audições ao vivo nas sacadas de prédios, nas mídias sociais por meio de grandes e pequenas *lives* e nas finalizações de telejornais de circulação nacional, assumindo assim uma forma de socialização em uma tentativa de unificar as pessoas separadas fisicamente.

No entanto, para além de uma forma de socializar, a música adquiriu um papel utópico, uma espécie de reação alternativa ao momento histórico vivido. É uma forma de abstrair do presente momento, transportando-se para um lugar ideal. Nesse sentido, a música como um elemento utópico é eficaz ao narrar a contra história, pois ela pode ser usada não só durante, mas após esse momento de inflexão histórica, que pode ser provocada por mudanças de eras, guerras, crises econômicas e pandêmicas, ou por mudanças ambientais e tecnológicas significativas. Nesse sentido, Bohlman (2002, p. 22) afirma que, após a segunda guerra mundial, “a música forneceu uma das ferramentas mais abrangentes para a construção das contra histórias que constituem o retorno da Europa, isto é, a Europa como um todo unificado e curado”³⁸. Essa função reestruturadora baseada em novas narrativas está presente em cantos religiosos, populares e em hinos institucionais. Por outro lado, o limiar histórico em que há sobreposição de passado e presente pode provocar um novo momento cultural abrindo espaços para novas formas de expressão.

Outra perspectiva importante ligada ao tema dessa pesquisa se encontra nos estudos ligados à cultura musical em tempos de incerteza ou lugares de conflitos, pois a resiliência pressupõe uma mudança de estado ocorrida por uma perturbação, geralmente externa. Com base nisso, podemos citar os trabalhos de Timothy Rice (2014) e, no âmbito brasileiro, os trabalhos de Samuel Araújo (2006), que tratam da violência física e simbólica, a desigualdade e a política da diferença no contexto de nosso país.

Em “Ethnomusicology In Times Of Trouble”, Rice (2014, p. 191) inicia seu estudo com uma pergunta inquietante: “Onde podemos trabalhar etnomusicologicamente hoje, e que tipo de trabalho deveríamos estar fazendo lá?”³⁹ Baseado nisso, Rice relaciona seis temas que ele considera como etnomusicologia em tempos de angústia: Música, guerra e conflito; Música, migração forçada e estudos minoritários; Música, doença e cura; Música em tragédias particulares; Música, violência e pobreza; e Música, mudança climática e meio ambiente. O autor aponta ainda que esses temas eram estudados por antropólogos, mas só recentemente esses temas foram anexados ao campo de estudo da etnomusicologia.

³⁸ Music has provided one of the most sweeping tools for constructing the counterhistories that constitute the return of Europe, that is, Europe as a unified and healed whole.

³⁹ Where can we go to work ethnomusicologically today, and what kind of work should we be doing there?

Como os etnomusicólogos absorvem os estudos desses novos temas, pelo menos três perguntas devem ser feitas sobre eles, questões que colocam essa pesquisa no contexto mais amplo da história do campo da etnomusicologia. Primeiro, uma etnomusicologia de tempos e lugares problemáticos mudará nossas teorias e métodos de alguma maneira? Segundo, nossa compreensão da natureza da música, construída em inúmeros estudos conduzidos em ambientes relativamente pacíficos e estáveis, pode ser útil na melhoria de casos de conflito, violência, doença e perturbação social? Terceiro, como o estudo da música em épocas e locais de problemas afetará nossa compreensão da natureza da criação musical humana?⁴⁰ (RICE, 2014, p. 193).

O interessante desses temas propostos por Rice é que alguns deles dialogam em algum ponto com questões relacionadas a problemas ambientais, tanto no sentido do ambiente natural como urbano. As guerras, conflitos, tragédias ambientais e mudanças climáticas podem tornar insustentável o ambiente social e econômico de uma região ou país, forçando pessoas a migrar em busca de alimento, segurança e melhores condições de vida. Algo semelhante pode acontecer, não necessariamente por meio dos fatores listados, mas de outros fatores como a política de Governo. No nosso país, a centralização econômica, a má utilização de políticas públicas e a distribuição de renda forçam diariamente centenas de pessoas a migrarem de suas regiões de origem. Eu mesmo fiz parte dessa migração interna para ter melhores condições de trabalho e de educação na minha área de atuação. Diante disso, Rice (2014, p. 203) faz um importante questionamento: “A música contribui para a nossa sobrevivência ou é indiferente à nossa possível extinção?”⁴¹. Acredito que a música possa ajudar. Mas há a seguinte questão: até que ponto ou em qual medida a música ajuda ou pode ajudar no sustento da condição humana?

Por fim, o autor aponta várias conclusões a respeito da etnomusicologia de tempos e lugares problemáticos. Entre esses, estão o fato de: o conhecimento necessita ser construído horizontalmente entre etnomusicólogos e a comunidade; envolvimento de etnomusicólogos em projetos locais, apontando para um trabalho aplicado; uma atenção maior aos estudos sobre sustentabilidade; os estudos etnomusicológicos sobre esses temas devem contribuir muito além dos limites de nossa disciplina; o poder da música de gerar significado e o entendimento etnomusicológico sobre ela, poderá fornecer indicações sobre programas políticos e educacionais; para melhorar casos graves de perturbação social, a música precisa estar ligada a

⁴⁰ As ethnomusicologists absorb studies of these new themes, at least three questions ought to be asked about them, questions that place this research in the larger context of the history of the field of ethnomusicology. First, will an ethnomusicology of times and places of trouble change our theories and methods in any way? Second, can our understanding of the nature of music, built up in countless studies conducted in relatively peaceful, stable settings, prove helpful in ameliorating cases of conflict, violence, disease, and social disruption? Third, how will the study of music in times and places of trouble affect our understanding of the nature of human music making?

⁴¹ does music contribute to our survival or is it indifferent to our possible extinction? does music contribute to our survival or is it indifferent to our possible extinction?

outras formas de ação social; a música pode contribuir para novos entendimentos culturais; a música pode ser usada para o bem ou mal; e estudar a música de lugares problemáticos pode avançar na direção do estudo do som e também levar a novas teorias sobre natureza da música.

A diferença social está cada vez mais aumentando e, à medida que novas crises ambientais, políticas e econômicas se sucedem, essa diferença se acentua ainda mais, gerando assim regiões e grupos sociais cada vez mais afetados pelo desemprego, pobreza e pelo avanço da violência que atua em múltiplas formas, incluindo a violência sobre as pessoas e suas manifestações culturais dentro dessas localidades. Nesse sentido, Samuel Araújo, ao estudar o Complexo da Maré, aponta para uma violência não apenas física, mas também para uma violência simbólica. Ela é expressa pelas políticas governamentais, ações policiais, interpretações de cientistas sociais privilegiados não engajados e fora do contexto real, além de um apagamento ou exclusão das mídias gravadas das músicas (funk) produzidas pelos seus moradores que narram suas experiências. Esse estudo é importante porque, apesar do Brasil possuir uma dimensão continental, com uma vasta característica geográfica e cultural, ainda assim, somos regidos por uma política centralizadora, pois os Estados são autônomos, mas não independentes. Apesar do meio urbano das capitais e de grandes cidades do Brasil possuir características distintas, ainda apresentam aspectos comuns como a violência, o desemprego e a pobreza.

Para compreender o estado em que se encontra a produção científica sobre esse tema no Brasil, fez-se um levantamento bibliográfico preliminar baseado no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes em dois momentos distintos: um em abril de 2019, durante a construção do projeto, e outro em novembro de 2022. O levantamento nos mostra que o termo Bumba-meu-Boi como manifestação da cultura maranhense, na busca seletiva por Programas de Pós-graduação em Música, tanto em 2019 quanto em 2022, teve como decorrência somente dois resultados: um no qual o resumo não pode ser consultado, pois é anterior à plataforma sucupira; o outro aborda os elementos musicais e estruturais dos vários sotaques do Bumba-meu-Boi do Maranhão como possibilidade de performance do contrabaixo. No entanto, fazendo uma busca no sentido geral, podemos encontrar uma vasta seleção de teses e dissertações sobre o Boi com predominância nas áreas de Ciências Sociais, Literatura, Antropologia, Políticas Públicas, História, Comunicação e Educação. Já o termo “sustentabilidade” foi encontrado somente em dois trabalhos que foram acompanhados por Programas de Pós-graduação em Música. Na busca geral, o termo sustentabilidade está mais associado aos Programas de Pós-graduação em Administração, uma vez que, em 2019, havia 1.759 opções; já em 2022, esse número subiu para 1997 opções. Já na área de Avaliação, em 2019, a Administração pública e de empresas,

ciências contábeis e turismo possuía o maior número com 2.454 opções. Porém, em 2022, a área de avaliação que mais se desenvolveu foi Ciências Ambientais, com 3897 opções.

Por meio desses dados, podemos perceber que o Bumba-meu-boi do Maranhão, uma manifestação enraizada profundamente na cultura musical do povo maranhense, está pouco documentado em Programas de Pós-graduação em Música. Do mesmo modo, nos estudos de Cassia sobre a Ghana Maltesa (2000) – o Boi Maranhense –, por agregar ao mesmo tempo música, dança, artesanato, sincretismo religioso e o caráter literário de revista crítica, podemos percebê-los segmentados em várias áreas do conhecimento científico. Entretanto, a escassez de estudos produzidos e voltados especificamente para a área de Música afeta consideravelmente a visão mais ampla do fenômeno do Bumba-meu-boi.

2.2 Patrimônio cultural, desdobramentos históricos e conceituais

O patrimônio cultural brasileiro, em teoria, é um conjunto de bens materiais e imateriais, que guarda referências às identidades, às ações e às memórias dos diferentes grupos formadores da nossa sociedade. Porém, não são todas as referências do passado que podem ou devem ser consideradas patrimônio cultural. Portanto, o processo de patrimonialização é uma ação política que visa à manutenção e ao desenvolvimento de uma determinada cultura. Com base nessa premissa, essa seção do trabalho busca discorrer sobre os aspectos históricos e conceituais sobre patrimônio cultural e problematizá-lo. Para tanto, serão abordados: os aspectos que compõem seu desdobramento histórico; seu conceito e significados; as definições segundo as leis brasileiras; e seus desdobramentos em referências culturais e patrimônio imaterial.

2.2.1 Patrimônio cultural e seu desenvolvimento histórico no Brasil

Para analisar e compreender como o conceito de patrimônio cultural no Brasil é empregado, primeiramente, é necessário compreender o desenvolvimento histórico das políticas públicas que ajudaram na construção do ideal de patrimônio cultural utilizado atualmente no país. Diante disso, podemos considerar a Semana de Arte Moderna de 1922 como um dos primeiros grandes eventos que propiciou mudanças de paradigma, principalmente sobre o significado de cultura. Como consequência, nas décadas seguintes, houve uma tentativa de rompimento com o conservadorismo que desprezava os valores locais e a construção de uma ideia de identidade genuinamente nacional. Um dos principais personagens desse início foi Mário de Andrade.

Se, por acaso, a reflexão e a consequente ação sobre o patrimônio cultural imaterial do Brasil tivessem um santo padroeiro, esse santo seria Mário de

Andrade. Escritor, musicólogo e polemista de ótima cepa, ele foi um dos cérebros da Semana de Arte Moderna de 1922 e um dos mais importantes nomes da cultura brasileira do século passado. Já nos anos 20 e 30, enveredava pelos mais distintos rincões do país em busca de manifestações culturais que marcassem o jeito de ser, de agir, e de se comportar do povo brasileiro. (MENEZES, 2010, p. 11)

Segundo Lopez (1983), as viagens feitas ao Nordeste por Mário de Andrade renderiam um considerável acervo com materiais de pesquisa sobre as danças dramáticas, músicas, religiosidade, crenças e poesia popular. Parte desses materiais seria publicada em artigos e ensaios, trazendo consigo reflexões sobre os bens culturais que seriam posteriormente interpretadas e comporiam o que consideramos hoje chamar de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

Em 1936, a pedido do então Ministro de Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, Mário de Andrade elaborou um anteprojeto propondo a implantação de política de preservação do patrimônio cultural brasileiro. É importante frisar que esse documento já assinalava que o patrimônio cultural compreendia outros bens além das obras de artes e monumentos; porém, não chegou a ser reconhecido como lei. Em 1937, foi criada a primeira instituição do Governo Federal voltada para a proteção do patrimônio cultural, o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Após a Segunda Guerra Mundial, a pedido da UNESCO, foi criado em 1946 o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore, fomentando o apoio e o estudo das manifestações populares, além do assessoramento ao Governo nas definições de sua política cultural.

Em 1975, Aloísio Magalhães criou o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que “consistia em documentar, formar um arquivo de saberes do fazer brasileiros que, analisados, eram devolvidos às respectivas comunidades ou instituições com inserções em seu modo produtivo para que pudessem melhorar processos e produto final” (ITAÚ CULTURAL, 2014). Em 1979, o CNRC foi incorporado pelo IPHAN. Por consequência, foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória (1979, 1990), que tinha como objetivo “contribuir para o inventário, a classificação, a conservação, a proteção, a restauração e a revitalização dos bens de valor cultural e natural existentes no País” (BRASIL, 1979).

Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, o conceito de patrimônio cultural é definido e alargado pelos artigos 215 e 216. Especificamente o artigo 215 discorre sobre o direito e o acesso à cultura nacional, além do apoio, valorização e difusão das manifestações culturais. Já o artigo 216 discorre sobre os bens de natureza material e imaterial. Em 1991, foi

criado o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), estabelecido pela Lei n. 8313, conhecida como Lei Rouanet, que tem como objetivo captar e canalizar recursos para apoiar, valorizar, promover, proteger e estimular a produção cultural brasileira. Em 2000, foi criado, pelo Decreto n. 3.551, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Segundo PNPI (2000), esse programa visa “viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do Patrimônio Cultural Brasileiro, com respeito e proteção dos direitos difusos ou coletivos relativos à preservação e ao uso desse bem”. Nesse mesmo decreto, fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. A manifestação cultural pode ser registrada em um dos quatro livros: Livro de Registro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares. Ainda nesse ano, foi estabelecido o uso do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), um instrumento técnico, metodológico de pesquisa desenvolvido pelo IPHAN para a identificação de bens culturais, tanto de ordem material como imaterial, e gestão das ações voltadas ao patrimônio cultural imaterial brasileiro, tendo em vista a possibilidades de preservação desses bens. Nesse sentido, o Manual de Aplicação do INRC objetiva:

1. identificar e documentar bens culturais, de qualquer natureza, para atender à demanda pelo reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade; e 2. apreender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferencias de sua preservação. (INRC, 2000, p. 8)

É importante ressaltar que o patrimônio cultural está historicamente ligado a uma ideia de nação e de monumento histórico, que remonta ao período da Revolução Francesa, quando passou a ser utilizado com fins políticos para unir grupos distintos na construção de um projeto de nação. Segundo Sant’anna (2003, p. 49), “o monumento histórico, em suma, vincula-se a um saber e a uma sensibilidade que se enraizam no presente e olham para o passado”.

O patrimônio nacional foi uma forma da Revolução Francesa de se apropriar das obras de arte, dos imóveis pertencentes à nobreza e ao clero e de protegê-los contra o roubo e a destruição.

Essa relação de construções arquitetônicas e obras de arte, anteriormente particular, foi reinterpretada como autênticas riquezas nacionais, fruto da genialidade de seus antepassados, constituindo assim sua “história” e influenciando as demais nações ocidentais.

As noções de autenticidade e permanência fundam a prática de preservação ocidental e orientam toda a sua lógica, conduzindo à criação de instrumentos voltados para a proteção, guarda e conservação dos bens patrimoniais, pelo

tempo mais longo e de forma mais íntegra possíveis. (SANT'ANNA, 2003, p. 51)

2.2.2 Conceitos e significados do patrimônio cultural

Segundo Pereiro (2006, p. 23), “o patrimônio cultural é um conceito que nasce na França no início da década de 1980, e que redefine os conceitos de folclore, cultura popular e cultura tradicional”. Como sugere Pereiro (2006), é importante ressaltar que, em uma visão antropológica, o termo patrimônio cultural não tem o mesmo sentido de patrimônio e nem de cultura. Portanto, cada uma delas deve ser pensada de forma distinta para que não haja confusão conceitual.

O termo patrimônio está ligado a bens ou recursos herdados por um indivíduo ou grupo social, com o intuito de garantir a sobrevivência das gerações herdeiras. No entanto, o patrimônio cultural, em muitos casos, é pensado como herança do passado. Entretanto, como sugere Rodríguez-Becerra (1999), o patrimônio cultural, como herança, não pode incluir toda a criação cultural do passado. Nesse sentido, nem toda a herança do passado pode ser considerada patrimônio cultural.

De acordo com Silva (2011, p. 109), o “patrimônio cultural é algo permanente, ao contrário da cultura que está em constante mutação. Esta é apenas estudada, não pode ser patrimonializada, pois estaríamos fadados a viver como nossos antepassados”. Portanto, segundo Cruces (1998), o patrimônio cultural pode ser compreendido como representações simbólicas das identidades dos grupos humanos. De acordo com Veloso (2006, p. 438), “o patrimônio cultural deve ser entendido como um campo de lutas a que diversos atores comparecem construindo um discurso que seleciona, se apropria de práticas e objetos e as expropria”.

A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos. (CHOAY, 2006, p. 11)

Com base nessas reflexões, é possível compreender que o termo patrimônio está ligado ao entendimento de propriedade ou algo particular. Já o termo patrimônio cultural está mais voltado para algo comunitário e com aspectos de identificação coletiva. Além disso, como podemos ver, patrimônio cultural não é cultura, pois compreende um conjunto de representações simbólicas das identidades dos grupos sociais, que estão vinculadas a um tempo e espaço específico, produzida por um coletivo relativamente pequeno de indivíduos representativos que atuaram no processo de patrimonialização.

A cultura é dinâmica e fluida. Já o patrimônio é um recorte estático de um tempo e espaço dessa cultura, que julgam ser importante, representativo e coletivo. Se o patrimônio cultural fosse a própria cultura, ele precisaria ser repatrimonializado a cada ano ou ciclo.

O patrimônio cultural atua na construção de uma nova imagem da comunidade ou da manifestação cultural, pois, ao reforçar uma determinada identidade, ele encobre as diferenças e limita socialmente as peculiaridades mais individuais, engessando ou, até certo ponto, exacerbando a criatividade da própria cultura popular, em prol da aceitação em estruturas estanques produzidas pela consequência da própria patrimonialização. Podemos ver esse uso exacerbado da criatividade nos Boi Sotaques de Orquestra de São Luís, durante os festejos juninos. Essa estrutura criada pelo patrimonialismo atua como redes de contato entre agentes, aproximando vários segmentos, como poder estatal, turismo, mercado, mídias etc. Principalmente na patrimonialização de culturas musicais, pelos aspectos comunicativos e por aglutinar um grande número de público, essas redes podem gerar clientelismo e espetacularização.

Olhando para os estudos de Mauss (2018), é possível inferir que essas estruturas produzidas pelo patrimonialismo atuam como um sistema de dádivas. Dessa forma, podemos entender as relações entre a cultura popular e os demais agentes, não somente como um mero escambo, mas como formações de novas alianças e contraprestações de serviços, que, em muitos casos, não são tão favoráveis aos criadores da cultura popular.

2.2.3 Definição sobre patrimônio cultural segundo as leis brasileiras

No âmbito Brasileiro, o Patrimônio cultural é definido pela Constituição Federal no artigo 216, como bens de natureza material e imaterial, levando em consideração cinco aspectos que referenciam a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

Apesar da incorporação de uma visão antropológica, um pouco mais democrática, ao estabelecer que o patrimônio cultural sejam bens materiais e imateriais provenientes apenas dos grupos formadores da sociedade brasileira, percebe-se ainda um aspecto historicista e folclorista, baseado em critérios estéticos e artísticos de beleza e época, como apontam os itens quatro e cinco.

Pereiro (2006, p. 25) também aponta que “esta perspectiva também é monumentalista, isto é, por exemplo, monumentalizam o moinho e pensam este como monumento e não pensam nele como cultura de trabalho. Reificam assim os bens culturais e negam memórias críticas”. Diante disso, fico a me questionar: quantos pelourinhos e espaços destinados à venda de humanos escravizados no passado são ressignificados e reduzidos a espaços de lazer para o turismo por meio das políticas relacionadas ao pensamento patrimonialista?

É importante ressaltar que esses aspectos e concepções do patrimônio cultural não foram simplesmente criados, mas sim construídos historicamente e consolidados pela Constituição Federal de 1988. Nesse sentido, podemos perceber parte desses aspectos no Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, que discorre sobre o Patrimônio histórico e artístico nacional.

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937)

Além disso, no capítulo II desse mesmo decreto, foram instituídos quatro livros do tomo, estando estabelecido que os bens só poderão ser considerados patrimônio após sua inscrição em um deles. Esses livros definem o caráter do que deve ser considerado patrimônio Histórico e Artístico e influenciará o que deverá ser entendido como patrimônio cultural. Os livros se dividem em: histórico, belas artes, artes aplicadas e os que correspondem aos bens arqueológicos, etnográficos e paisagísticos.

Esse aspecto historicista que busca recuperar a memória do passado, por meio da arqueologia, do paisagismo e das artes, parte de uma perspectiva presente, vindas principalmente de atores relacionados à administração pública, que filtram e amplificam aquilo que deve ser preservado, criando assim um novo produto cultural geralmente comercializável.

Historicamente, o Patrimônio Histórico e Artístico foi nominalmente substituído por Patrimônio Cultural Brasileiro mediante o artigo 216 da CF de 88. No entanto, o conceito de patrimônio foi ampliado, incorporando conceitos como: bens de natureza imaterial e referência cultural ao se reportar à identidade, à ação e à memória.

Além disso, houve a inclusão da comunidade apenas como colaboradora no processo de registro, observação e acatamento no processo de preservação do patrimônio. Porém, a gestão da documentação sobre o patrimônio ficou a cargo apenas da administração pública. Isso demonstra uma coesão social por meio da manutenção das situações de desigualdade entre classes. Nesse caso, a administração pública e a classe social que se estrutura dentro dela criam o patrimônio com base em uma concepção de identidade cultural baseada no passado, regulam

e otimizam para o mercado mediante as políticas de cultura. De acordo com Pereiro (2006, p. 3), “o património cultural é uma representação ideológica dessas identidades, é um instrumento de coesão e disputa ideológica que produz uma série de símbolos para a sua identificação (local, nacional, internacional, transnacional, etc.)”.

2.2.4 Referências culturais

O termo “Referências Culturais” está associado ao Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). O INRC é uma metodologia de pesquisa produzida pelo IPHAN para compreender os sentidos e os significados dos valores atribuídos aos domínios da vida social de uma cultura estudada, a fim de documentar aspectos da vida social, em busca de referências de identidade. Segundo o INRC (2000, p. 29), referência significa “alusão, ou seja, identificação indireta de algo por meio de fato, objeto ou personagens conhecidos. Mas referência também é baliza, ou seja, marca que indica limite e que estabelece termo de comparação e diferenciação”.

Na cultura popular, essas liminaridades geralmente não são escritas. São pensadas e administradas continuamente de forma orgânica, sendo, em alguns casos, produzidas apenas em momentos de perturbações e mudanças. Portanto, é necessária uma compreensão holística e multiescalar de tempo e espaço para encontrar os aspectos que podem ser considerados referências e entender que, ainda assim, são baseadas em perspectivas e cosmovisões temporais distintas.

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura. (INRC, 2000, p. 29)

Essa forma romantizada de pensar as referências com base em elementos estéticos de beleza reduz consideravelmente outros aspectos. Algumas práticas estão ali ou são feitas como são por consequência das condições sociais e econômicas precárias em que seus produtores se encontram ou pelo processo histórico de marginalização a que foram submetidos seus antepassados. Por exemplo, um grupo de tocador de tambor de crioula na esquina de uma rua do centro histórico de São Luís do Maranhão, tocando crioula, sem a roda de coreiras, com um chapéu de palha voltado para cima no meio da rua, está ali por necessidade financeira. As práticas daqueles tocadores na esquina se tornarão, com o passar do tempo, memórias de trabalho. Para o público turista, talvez seja uma memória de um autêntico espetáculo a céu

aberto em um país exótico. Para algum nativo de passagem, como eu que presenciei a cena, é uma memória estranha sem a dança das coreiras e a punça. Porém, eles estão ali porque sabem que seus tambores, seus toques e sua performance, para o turismo, tornou-se um produto comercializado, esvaziado pelo desconhecimento dos sentidos ancestrais.

Em outros casos, as manifestações culturais são o único ou principal momento de lazer, de ser e estar no mundo, para além de uma rotina implacável de trabalho.

Esses aspectos, não tão belos e visíveis, não são levados em consideração ou são minimizados diante da amplificação do belo e do apresentável. Pelo caráter preservacionista que as leis e políticas de patrimonialização no Brasil trazem, talvez esses aspectos não tão visíveis sejam minimizados propositalmente para que o lugar, o modo de fazer e o ofício não mudem e reafirmem o valor e a permanência de quem atribui a ele o título de patrimônio.

A noção de referência cultural, depois de construída, servirá como base metodológica para o trabalho de preservação.

Orientar um trabalho de preservação a partir da noção de “referência cultural” – tal como foi entendida neste texto – significa buscar formas de se aproximar do ponto-de-vista dos sujeitos diretamente envolvidos com a dinâmica da produção, circulação e consumo dos bens culturais. (LONDRES, 2000, p. 19)

Nesse sentido, a noção de referências culturais busca se aproximar não somente das informações, mas também das interpretações dos sujeitos que compõem um ciclo produtivo que se aproxima de um valor de consumo.

Tratando os bens culturais como mercadorias, utilizando as ideias de referências culturais como mourões para balizar as cercas que dividem o que deve ser preservado, as condições sociais, os aspectos simbólicos, ritualísticos ou ancestrais de quem produz não serão postos à mesa. Isso porque, para quem se destina esse consumo, esses aspectos não são palatáveis.

O entendimento de referência como parâmetro pode ser problemático, pois compreender e balizar referências culturais pressupõe apreender e documentar uma quantidade limitada de materiais de forma sistemática, a fim de produzir conhecimento, geralmente de forma escrita. É esse conhecimento, transcrito geralmente do oral para o escrito, filtrado por lentes interpretativas de um não nativo e congelado como modelo em um inventário, que será publicado e aceito como referência cultural de uma manifestação específica. Portanto, é com base nas referências culturais que os órgãos públicos tomarão medidas para prevenir ou salvaguardar, caso necessário, as manifestações patrimonializadas.

Porém, o INCR (2000) aponta para caminhos importantes que devem ser levados em consideração e que venha produzir novas formas de pensar o patrimônio no futuro.

Só muito recentemente a defesa de valores como a qualidade de vida, a proteção do meio ambiente, e a preservação de referências culturais que não apenas as de valor “excepcional” (leia-se, do ponto de vista daqueles que detêm o poder de assim defini-las), passou a ser entendida como direito do cidadão, que pressiona o poder público no sentido de assegurar para si o gozo desses direitos. As referências culturais de grupos antes sem voz própria (as chamadas “minorias”) começam a ser reconhecidas nos textos legais como objetos de direitos. Como se trata, em linguagem jurídica, de “interesses difusos”, de aferição subjetiva, sua definição para fins de proteção constitui um problema complexo, dificilmente solucionável através da transposição de modelos. (LONDRES, 2000, p. 15)

Romper com aspectos hegemônicos, basilares de pensamentos em estratos sociais distintos, provenientes do passado, é algo difícil. No entanto, deve ser exercitado cotidianamente, coletivamente e em longo prazo.

2.2.5 Implicações e definições de patrimônio imaterial

A ideia de patrimônio concebida pela visão ocidental, oriunda da seleção e preservação de objetos, foi alterada após a Segunda Guerra Mundial. Desse ponto em diante, gradativamente, os processos e práticas culturais foram vistas como bens patrimoniais sem a necessidade de um objeto mediador.

Essa nova percepção não surgiu, contudo, de uma reflexão europeia e ocidental, mas da prática de preservação oriunda de países asiáticos e do chamado Terceiro Mundo, cujo patrimônio, em grande parte, é constituído de criações populares anônimas, não tão importantes em si por sua materialidade, mas pelo fato de serem expressões de conhecimentos, práticas e processos culturais, bem como de um modo específico de relacionamento com o meio ambiente. (SANT’ANNA, 2003, p. 52)

Nos países asiáticos e no sul global, a importância não está no objeto em si, mas no conhecimento necessário para reproduzi-lo. Nessa perspectiva, a importância está nas pessoas e nas suas interações, pois são elas que detêm, conservam e transmitem o conhecimento pelas tradições vivenciadas no presente.

Esses aspectos só foram considerados pelos europeus após a aprovação da Recomendação de Paris, em 1972, quando os países componentes do chamado Terceiro Mundo (América latina, África e Ásia), insatisfeitos com a abordagem que focava apenas na antiguidade e materialidade, proveniente do pensamento Europeu, reivindicaram a realização de estudos para propor instrumentos de proteção às manifestações populares. Apesar da tentativa da UNESCO de responder a esses anseios por meio da “Recomendação sobre a

Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular” de 1989, de fato, essa demanda só foi atendida com a aprovação da Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2003.

É importante lembrar que Mário de Andrade, ainda em 1936, já havia se manifestado, mediante o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, sobre a possibilidade de alargamento do conceito de patrimônio, englobando e valorizando os bens culturais não materiais provenientes das culturas populares (SALA, 1990). Porém, isso não foi implantado pelos órgãos públicos de sua época. Tal fato pode demonstrar uma visão ainda colonial, sendo necessária a validação das ideias no exterior para serem aceitas no nosso país.

Assim, ao lado das jazidas funerárias, dos sambaquis, das cidades lacustres, dos mocambos, da arquitetura popular, estavam no rol patrimonial de Mario de Andrade os vocabulários, os cantos, as lendas, a medicina e a culinária indígenas, a música, os contos, os provérbios, os ditos e outras manifestações da cultura popular. (SANT’ANNA, 2003, p. 54)

O artigo constitucional n. 216 de 1988 é o primeiro texto legal que determina o direito a expressões de natureza imaterial no contexto brasileiro. Nele, foram incluídos os saberes, as formas de expressão e os modos de fazer. Porém, segundo Porta (2012, p. 32), “as primeiras discussões sobre a forma de incorporar o patrimônio imaterial às práticas da política de preservação, tiveram início em 1997, quase simultaneamente ao debate do tema no âmbito da Unesco” e teve como resultado a Carta de Fortaleza, que culminou, no ano de 2000, na criação do primeiro instrumento de ação, o decreto-lei n. 3.551 que institui o Registro de bens culturais de natureza imaterial.

Segundo Oliveira (2012), a comissão constituída após a Carta de Fortaleza, para a elaboração da proposta que seria oficializada na lei de patrimônio imaterial, levou em consideração apenas a opinião de especialistas da área de humanas e ciências sociais.

Não encontramos nenhum representante de manifestações culturais populares. A maioria dos nomes da comissão até tem ligação com comunidades tradicionais, estudam e pesquisam temáticas afins, mas não podemos dizer que sejam agentes culturais populares, pois se trata mais especificamente de intelectuais envolvidos com as questões dos grupos populares. (OLIVEIRA, 2012, p. 5)

Essa exclusão dos agentes da cultura demonstra uma luta de poder e cisão entre estratos sociais. Nesse sentido, os especialistas assumem um papel de canal, de transcritor e tradutor, como se as pessoas que fazem a cultura popular não tivessem a capacidade de refletir sobre ela e de propor mudanças. Nesse ponto, os pensamentos, desejos e ações dos agentes da cultura são materializados e tratados como objetos que devem ser selecionados, organizados e traduzidos

pelos especialistas, para poderem ser contemplados pelo poder público. Nesse mesmo sentido, o IPHAN concentra todo o processo de registro do patrimônio imaterial. É ele quem decide se aquela manifestação tem representatividade para receber a titulação, ou seja, são os especialistas que decidem.

Quanto à participação social, segundo o verbete “Patrimônio Imaterial”, publicado por Vianna no “Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN”, as políticas relacionadas à patrimonialização da cultura imaterial são feitas “a partir do consentimento prévio e informado, e do diálogo do poder público com grupos, comunidades e segmentos sociais interessados nesses processos de pesquisa, instrução de Registro e salvaguarda de fatos culturais.” Porém, segundo Sandroni (2010, p. 378), “poderíamos dizer que o Iphan não ‘apoiou’ a organização dos sambadores, mas que ele a ‘impôs’ (com a devida cumplicidade das vítimas)”. Na prática, em muitas situações, não há um diálogo e sim uma manipulação proveniente dos agentes públicos.

Outro principal problema nessa relação de diálogo entre poder público e cultura popular está no funcionamento burocrático das organizações públicas. Um exemplo atual desse problema foi a utilização da Lei Aldir Blanc, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural. Segundo Duarte (2021), em vários estados do país, houve a solicitação de documentações, como currículo, julgamento de mérito, CNPJ e certidões negativas de dívidas. Houve também inscrições mediante a formulação de projetos minuciosamente produzidos, incompatíveis com as capacidades e com o momento emergencial que muitos mestres e agentes da cultura estavam passando. Além disso, os critérios sobre a distribuição de benefícios não foram bem esclarecidos, podendo gerar desvio de finalidade com apresentações e espetáculos em pleno isolamento social.

É notório ver que, para o Estado e para a UNESCO, as dimensões do patrimônio material e imaterial são interdependentes, como afirma Jacques (2003), o ambiente cultural urbano é constituído de ambas as dimensões. No entanto, segundo as Nações Unidas, as disposições relativas ao patrimônio cultural imaterial são complementares e enriquecedoras das já existentes resoluções internacionais em matéria de patrimônio cultural e natural.

Essa ideia de complementaridade é bem visível no nosso país. Primeiramente, não foi criado um órgão específico para lidar com os aspectos imateriais, ficando isso a cargo do IPHAN, que já era responsável pelo patrimônio material. Como exemplo, em São Luís do Maranhão, o centro histórico foi tombado em 1974 e reconhecido como Patrimônio Cultural Mundial pela UNESCO, em 1997. Daí em diante, houve gradativamente a necessidade de estudar as culturas populares dessa região, a fim de patrimonializá-las como imateriais, como

foi o caso do tambor de crioula (2007) e o Bumba-meu-boi (2011 e 2019). Um caso inverso aconteceu com o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, cujo local seria destinado à Casa do Samba, já havia sido idealizado e sugerido pelo IPHAN em uma mansão tombada em Santo Amaro.

Para muitos sambadores, seria perfeito... se não fosse em Santo Amaro (...) A proposta apenas refletia uma política geral do Iphan, de associar sempre que possível os “dois patrimônios”. Não havia nada a fazer: para a Asseba, era “pegar ou largar”. A proposta foi afinal aceita, mas ao custo da defecção de muitos sambadores de São Félix e de Cachoeira, que se sentiram traídos. (SANDRONI, 2010, p. 384)

Conceitualmente, o termo patrimônio cultural imaterial compreende “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos [...] reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (UNESCO, 2003, p. 4).

Nesse sentido, o que corresponde à patrimônio imaterial na cultura é algo constantemente recriado em função das mudanças ambientais, econômicas, sociais e políticas. Dessa forma, até o próprio fato de uma determinada cultura receber o título de patrimônio já influi em suas práticas e interações. Diante disso, é importante ressaltar o artigo 7º do Decreto n. 3.551, que trata da ideia de avaliação constante e da possível perda do título de Patrimônio Cultural do Brasil, além da atribuição dessa avaliação a órgãos públicos, como o IPHAN e o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. De acordo com Decreto n. 3.551, parágrafo único, “negada a revalidação, será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo”. Isso demonstra que, para os órgãos públicos, esse título funciona como um rótulo que pode ser colocado e retirado a depender do Governo e não da própria comunidade. Diante disso, é possível questionar o seguinte: quais os critérios para revalidação dessa titulação? Os mesmos que orientaram sua entrada no passado ou novos baseados nas visões contemporâneas do Governo vigente?

Podemos notar que os aspectos que compõem as ideias de patrimônio cultural já vêm sendo trabalhados há quase cem anos no Brasil. Porém, é possível perceber nos desdobramentos históricos uma resistência em inserir os aspectos imateriais, talvez por representar hábitos e vivências das camadas populares que não são encontrados ou valorizados pela elite.

Nesse sentido, o patrimônio cultural está mais voltado para um senso de algo construído comunitariamente, que espelha identificações coletivas e não individuais ou privadas. No entanto, é importante frisar que o patrimônio cultural não é cultura, mas sim um conjunto abstraído de algumas representações simbólicas das identidades de um grupo, atrelado a um

determinado tempo e espaço. Sendo assim, trata-se de um recorte estático da cultura que reforça uma determinada identidade, atuando na construção de uma nova imagem da manifestação cultural e, ao mesmo tempo, atenuando as diferenças, os conflitos e as memórias críticas.

O patrimonialismo cria estruturas que atuam como redes que aproximam a cultura popular, o poder estatal, o turismo, as mídias e o mercado. Porém, cada um deles tem uma ideia distinta do que é e para que serve o patrimônio cultural. Muitos deles, por possuírem o capital, valem-se da situação econômica, muitas vezes desfavoráveis dos fazedores da cultura, para promover seus interesses, gerando clientelismo e espetacularização.

Quanto às referências culturais, é importante ressaltar não somente os aspectos relacionados a elementos estéticos de beleza, mas também às questões sociais e suas implicações futuras. Nesse ponto, é necessária uma compreensão holística e multiescalar de tempo e espaço para encontrar os aspectos que podem ser considerados referências. Também é importante compreender que a cultura é dinâmica e que os modos de fazer e viver mudam com o tempo. Portanto, as ideias de referências culturais, abstraídas por especialistas, não devem ser utilizadas como mourões estáticos para demarcar o que deve ou não ser preservado.

Apesar dos avanços provenientes da Constituição Federal e das demais leis criadas após a sua promulgação, ainda hoje, a atuação e a decisão estão nas mãos dos especialistas e das entidades públicas. Não só o diálogo com as comunidades é necessário, mas a inserção delas nas tomadas de decisões.

Compreendo que o patrimônio “imaterial” relacionado ao fazer musical é vivido no cotidiano, experienciado coletivamente, e se mantém e se adapta às circunstâncias tortuosas do processo histórico, que transmite seus conhecimentos, valores e princípios às novas gerações através do “estar junto fazendo música”, tendo muito mais a oferecer à nossa sociedade do que apenas uma apreciação visualmente degustada ou uma titulação representativa em nível nacional ou internacional.

Nesse capítulo foi possível perceber que os estudos sobre sustentabilidade das manifestações musicais, a partir de uma ótica da etnomusicologia, já vem sendo trabalhado a um tempo por etnomusicólogos em outros lugares. Os estudos sobre sustentabilidade demandam um caráter multidisciplinar. Além disso, foi possível notar a escassez de estudos provenientes de programas de Pós-graduação em Música, abordando o Bumba-meu-boi do Maranhão a partir de uma visão etnomusicológica. Os conceitos e as ideias que alicerçam o patrimônio cultural principalmente em relação ao aspecto imaterial, a forma como é pensado e executado o processo de patrimonialização, podem afetar a continuidade dinâmica das manifestações musicais isso demanda um olhar crítico sobre esse processo. Nesse sentido, os

estudos sobre a sustentabilidade a partir da ótica etnomusicológica podem contribuir para novas formas de olhar esse processo de manutenção do fazer musical e isso demanda estudar a nossa própria música, compreendendo as estruturas que ajudam nesse processo de continuidade.

CAPÍTULO III – MÚSICA E SUSTENTABILIDADE

A música, entre outras formas de expressão sonora que se desenvolveram nas diversas culturas, pode ter um papel importante na manutenção da espécie humana. Ela transita por vários espaços e tempos, pelo profano e sagrado, entre lazer e educação, atravessa gerações, capilarizando conhecimentos, reflete padrões sociais e escolhas intertemporais individuais e coletivas. A música pode expressar em seus movimentos a dor, a tristeza, a melancolia, mas também a alegria, a resistência, a resiliência, a ancestralidade e a transcendência. Nesse sentido, observar o desenvolvimento humano por meio de sua música pode ser fundamental para compreender o seu papel na manutenção ou sustentabilidade da própria humanidade. Daí então, serão apresentados alguns termos, conceitos e ideias que formam as bases teóricas e metodológicas que fundamentaram essa pesquisa.

3.1 Sustentabilidade

O termo “sustentabilidade” decorre da palavra sustentável, que significa algo passível de sustentação ou que pode ser sustentado. Esse conceito começou a ser estruturado durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano – UNCHE, em 1972. Porém, o termo ganhou repercussão internacional desde o Relatório da ONU chamado “Nosso Futuro Comum”, publicado em 1987, que ficou reconhecido como “Relatório Brundtland”. A sustentabilidade é muitas vezes confundida com apenas proteção do meio ambiente. No entanto, vale ressaltar que esse termo é proveniente da economia e foi expandido para as outras áreas, como a ecologia e até mesmo a música.

O conceito de sustentabilidade está diretamente relacionado ao termo desenvolvimento sustentável, que resumidamente significa “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem a suas próprias necessidades” (BRUNDTLAND, 1991, p. 46). Essa definição aponta dois aspectos críticos: a ideia de limites e escassez do meio ambiente, que é cada vez mais urgente; e a ideia de atender às necessidades presentes e futuras. Porém, devemos levar em consideração que as necessidades são determinadas pelas sociedades e pela cultura à qual aquele grupo pertence. Nesse sentido, ainda hoje, as classes dominantes dos países mais ricos não abrem mão do seu consumo desenfreado, que, para eles, são considerados necessidades. A própria geopolítica dos países mais ricos e a dominação mercadológica e tecnológica favorece essa manutenção de consumo insustentável. Por outro lado, as necessidades básicas das populações e países mais pobres estão cada vez mais distantes de serem atendidas. Portanto, o desenvolvimento sustentável também deve

promover valores que atuem no sentido de minimizar o consumo dentro do necessário para essas populações mais ricas.

Outro aspecto importante a ser destacado no relatório de Brundtland é que o objetivo primeiro do desenvolvimento sustentável é a redução da pobreza, pois, segundo Brundtland, (1991, p. 46), “satisfazer as necessidades e as aspirações humanas é o principal objetivo do desenvolvimento.” Isso antecede a redução da pobreza em relação ao total atendimento da qualidade ambiental. Apesar da redução da pobreza e da fome ser algo de extrema urgência, não podemos esquecer que a manutenção da qualidade do ambiente é fundamental para a eficiente redução da pobreza, pois todo o capital econômico está vinculado diretamente ao capital ambiental. Nesse sentido, é necessária uma visão mais ampla e ecológica das relações de produção e consumo.

O estudo da economia, ao longo de sua história, sempre se voltou para a eficiência do uso dos bens e dos rendimentos produzidos por ele em detrimento da qualidade e equidade de distribuição. Nesse sentido, o mercado ainda é pouco eficiente como mecanismo de distribuição.

A pobreza está aumentando no mundo, apesar do crescimento econômico global e nacional (veja abaixo). A redução da pobreza tem que vir do desenvolvimento qualitativo, da redistribuição e compartilhamento, da estabilidade da população e da solidariedade comunitária, e não do crescimento da produtividade. Os políticos, sem dúvida, desejarão o objetivo impossível de aumentar o fluxo de materiais e energia das fontes do meio ambiente, usados pela economia humana e devolvidos aos sumidouros ambientais como resíduos - aumentando o consumo de todos.⁴² (GOODLAND, 1995, p. 2).

Um dado importante frisado por Goodland (1995) é que, historicamente, os países que liquidaram seus recursos naturais e que hoje exportam recursos naturais liquidados de outros países mais pobres, ou seja, países com economia insustentáveis, são mais propensos a guerras, pois os países que sustentam seus próprios recursos tendem a ser mais pacíficos.

A ideia de desenvolvimento sustentável pode ser também utilizada estrategicamente pelos países ricos para limitar o crescimento econômico dos países em desenvolvimento, ajudando assim a sua manutenção no poder.

O desenvolvimento econômico é vital para os países mais pobres, mas o caminho a seguir não pode ser o mesmo adotado pelos países industrializados.

⁴² Poverty is increasing in the world in spite of global and national economic growth (see below). Poverty reduction has to come from qualitative development, from redistribution and sharing, from population stability, and from community sodality, rather than from throughput growth. Politicians will doubtless want the impossible goal of increasing throughput the flow of materials and energy from the sources of the environment, used by the human economy, and returned to environmental sinks as waste-by increasing consumption by all.

Mesmo porque não seria possível. Caso as sociedades do hemisfério sul copiassem os padrões das sociedades do norte, a quantidade de combustíveis fósseis consumida atualmente aumentaria dez vezes e a de recursos minerais, 200 vezes. (WWF, 2022)

É claro que o desenvolvimento dos países pobres não deve ser semelhante aos já produzidos pelos países do hemisfério norte. Porém, quando os países ricos, que continuam liquidando os recursos naturais dos países pobres, não propõem soluções viáveis e não atuam economicamente para o desenvolvimento sustentável desses países emergentes, essa ideia acaba por transferir a responsabilidade para os países pobres.

Retornando ao conceito de sustentabilidade, resumidamente, esse termo pode ser compreendido nesse trabalho como a conservação do capital, isto é, um sistema é considerado sustentável quando conserva os recursos que compõem a fonte do seu capital. Como exemplo, o capital quando bem empregado, gera rendimentos ou lucros que se acumulam, agregando-se ao próprio capital. Ao fim de um determinado ciclo produtivo, caso o dono do capital consuma apenas o lucro ou parte dele, esse sistema será considerado sustentável, pois manteve o capital intacto. Porém, se no final de um ciclo, o dono consumiu mais do que o lucro, ou seja, incluindo nele parte do capital, esse sistema será insustentável, pois diminuirá a capacidade do capital de gerar novos rendimentos no futuro. Isso se constitui como um princípio básico chamado de sustentabilidade econômica.

Nesse ponto, podemos perceber que são as práticas provenientes dos comportamentos individuais e coletivos que determinarão a sustentabilidade futura de algo. Baseado nisso, Norton (2005, p. 98) afirma que “um conjunto de comportamentos é, portanto, entendido como sustentável se e somente se a prática na geração M não reduzir a razão de oportunidades para restrições que serão encontradas pelos indivíduos nas gerações subsequentes N, O, P”⁴³.

No entanto, para além do capital econômico, podemos compreender as reservas naturais e a biodiversidade como um capital natural e também as relações sociais entre indivíduos de determinadas comunidades que permite a articulação e funcionalidade efetiva de uma sociedade como um capital Social. Essas três articulações constituídas pelo capital ambiental, econômico e social foi teorizada por John Elkington como “Triple Bottom Line”, em que as empresas deveriam considerar no seu gerenciamento não somente a questão econômica, mas também a consciência ambiental e social.

⁴³ A set of behaviors is thus understood as sustainable if and only if is practice in generation m will not reduce the ratio of opportunities to constraints that will be encountered by individuals in subsequent generations n, o, p.

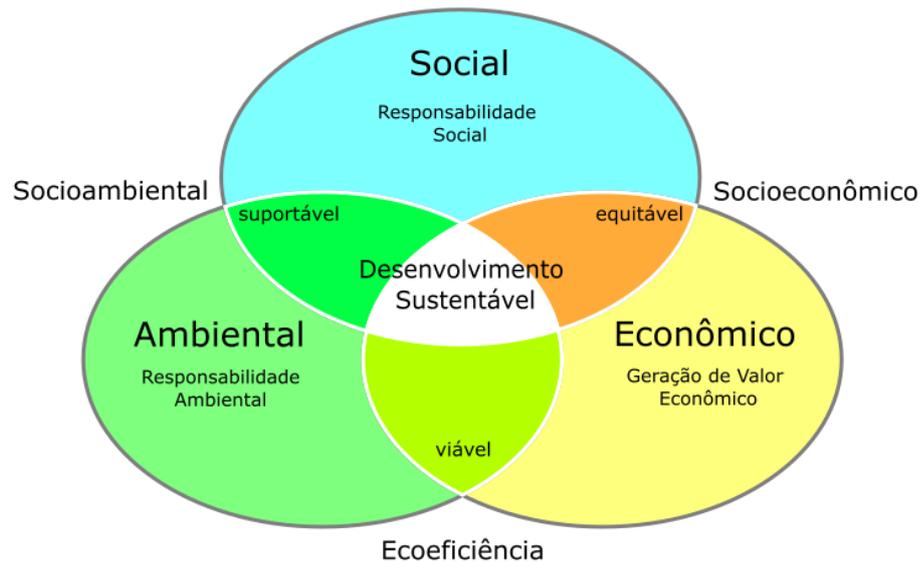
3.2 Triple bottom line

Segundo Elkington (2012), até meados da década de 1990, grandes pensadores do setor empresarial estavam deslocando suas atenções para a emergência da sustentabilidade. No entanto, o termo “desenvolvimento sustentável” ainda soava como algo impreciso, uma espécie de consumo camuflado. Porém, em 1992, a World Business Council for Sustainable Development – WBCSD cunhou o termo “Ecoeficiência”, que foi publicado em “Mudando de Curso” por Stephan Schmidheiny. Durante o Rio-92, também conhecido como a Cúpula da Terra, que difundiu o conceito de “desenvolvimento sustentável” para além do meio científico, houve apoio para o emprego do termo “Ecoeficiência” como meio para a implementação da Agenda 21 em empresas privadas, tornando a Ecoeficiência uma espécie de filosofia de gestão em busca da sustentabilidade. A ecoeficiência tem por princípio criar bens e serviços utilizando menos recursos e criando menos poluição e desperdício.

A ecoeficiência atinge-se através da oferta de bens e serviços a preços competitivos, que, por um lado, satisfaçam as necessidades humanas e contribuam para a qualidade de vida e, por outro, reduzam progressivamente o impacto ecológico e a intensidade de utilização de recursos ao longo do ciclo de vida, até atingirem um nível, que, pelo menos, respeite a capacidade de sustentação estimada para o planeta Terra”. Em resumo, diz respeito à criação de mais valor com menos impacto. (SCHMIDHEINY, 2000, p. 4)

No entanto, segundo Elkington (2012), as discussões sobre sustentabilidade com base na ideia de desenvolvimento sustentável buscavam conciliar os pilares econômicos ao emergente pilar ambiental fazendo vista grossa aos aspectos da justiça social. Isso levou a um esverdeamento do conceito de sustentabilidade. Porém, o próprio relatório de Brundtland em 1987 apontava claramente para o senso de igualdade entre gerações como centro moral da sustentabilidade. Nesse sentido, os temas relacionados à sustentabilidade não estão apenas na questão econômica e ambiental, mas principalmente nas questões sociais, éticas e políticas. Por meio dessa consciência, o desenvolvimento sustentável passou a se estruturar em três pilares, nos quais a sociedade contemporânea depende da economia e a economia depende do meio ambiente. Dessa forma, segundo Elkington (2012), o desenvolvimento sustentável pode ser compreendido e subdividida em capital social, econômico e Ambiental (Figura 19).

Figura 19 - Os três pilares da sustentabilidade segundo Elkington



Fonte: Produzido pelo autor

O capital econômico tem como pilar central o lucro. Tomando uma empresa como exemplo, o capital econômico pode ser subdividido em dois: o capital físico, constituído da soma de todos os equipamentos e fábricas; e o capital financeiro, a soma de todos os valores em investimentos e ações. Porém, se aprofundarmos um pouco mais, teremos nessa empresa o capital humano, constituído de todas as pessoas que compõem essa empresa, incluindo suas experiências e capacidades que são utilizadas para fazê-la funcionar. Teremos também o capital intelectual, que é a soma de todas as experiências, conhecimento e criatividade de cada indivíduo que conferem vantagens na competição mercadológica.

O capital natural pode ser compreendido como uma reserva ou estoque de recursos naturais produtores de valor que se estabelecem em formas de benefícios, tanto econômicos como de bem-estar às pessoas. O meio ambiente é um sistema que transforma os materiais que entram e saem dele, produzindo bens e serviços que são consumidos por todos, incluindo o humano. Esses benefícios à humanidade incluem tudo que provém da natureza e que utilizamos para viver, como o ar que respiramos, os alimentos que consumimos, a mineralização dos resíduos pelos organismos decompositores, o sistema natural de filtragem das águas que consumimos, as florestas que mantêm o ciclo de carbono e as trocas gasosas, a fauna e a flora que mantêm o ecossistema e a polinização, que ajuda na produção de alimentos. No momento em que compreendemos a natureza como capital, atribuímos a ela um sentido de valor econômico que historicamente foi ignorado. Achava-se que a humanidade não conseguiria esgotar esses benefícios que são finitos. No entanto, as mudanças climáticas e a poluição dos rios e mares mostram o contrário.

Um exemplo atual está na seca da região sudeste do Brasil, que está diretamente ligada à degradação da mata amazônica, principal fonte do corredor de umidade que fornece água em forma de chuva para essa região. Não adianta ignorar as mudanças climáticas e a degradação ambiental em outros biomas. No caso citado, para que o agronegócio do sudeste continue produzindo, é necessário investir no capital natural que compreende a mata amazônica. A degradação, ou o uso insustentável do capital natural da Amazônia, interfere no capital econômico de outras áreas relacionadas a ela.

O termo “capital social” ganhou ao longo dos anos variadas definições. Porém, a definição aqui aplicada se refere a uma norma informal que promove a cooperação entre indivíduos. De forma particular, segundo Bourdieu (1980), o capital social pode ser compreendido como um conjunto de relações que um indivíduo possui e os recursos que ele pode obter usando tais relações. Isso aponta para a ideia de expectativa, reciprocidade e confiança. De forma mais ampla, é a capacidade de trabalhar em conjunto para um bem comum. Essa capacidade surge da confiança empregada por cada um que compõe o grupo social ou de trabalho. Segundo Fukuyama (2000, p. 3), “as normas que constituem o capital social podem variar de uma norma de reciprocidade entre dois amigos, até as complexas e elaboradamente articuladas doutrinas como o cristianismo ou o confucionismo”⁴⁴.

O capital social é oriundo de normas culturais historicamente vividas e compartilhadas por um grupo social, como a religião e as tradições. Com base nesse princípio, o capital social pode promover o sucesso de uma organização, comunidade ou até mesmo de uma manifestação musical comunitária, devido às crenças compartilhadas e à vida associativa. No âmbito econômico, ela pode reduzir custos através da diminuição dos atritos sociais. Nesse sentido, o capital social engloba a coesão social, a educação, o contrato social, a diversidade cultural e os valores comunitários compartilhados, em que o rendimento ou lucro desse capital, quando positivo, é a qualidade de vida humana, que dependerá da sustentabilidade social.

3.3 Conservação, preservação e salvaguarda

Para delimitar o conceito de sustentabilidade musical da próxima seção desse capítulo, é necessário compreender as diferenças entre conservação, preservação e salvaguarda. Apesar dos dois primeiros conceitos serem frequentemente utilizados como sinônimos na área da

⁴⁴ The norms that constitute social capital can range from a norm of reciprocity between two friends, all the way up to complex and elaborately articulated doctrines like Christianity or Confucianism.

consciência ambiental, eles carregam significados diferentes na forma como o ser humano se relaciona com a natureza.

O termo preservação nasce de uma corrente ideológica chamada preservacionismo, fundada por John Muir, que tem como princípio isolar a natureza das interferências humanas. Isso significa manter as características próprias de um ambiente sem alterá-la. Nesse sentido, a natureza teria um valor em si mesmo, pois, para o preservacionismo, não há um valor econômico ou utilitário da natureza.

Abrindo o foco desse conceito para as demais áreas, no olhar preservacionista, não há, em princípio, uma preocupação em restaurar, mas sim de preservar como foi encontrado no estado original. Como exemplo, um violão raro, antigo e inutilizado pelo tempo deveria ser mantido como foi encontrado. Esse princípio preservacionista, quando se trata de patrimônios materiais, acaba tendendo a museificação, ressignificando o valor de sua utilidade que anteriormente era ser tocado e agora passa a ser apenas admirado. Outro exemplo está na preservação digital, em que há uma transformação do meio original para o digital, como: fotografias, filmagens e descrição textual. Mas isso não significa uma proteção e continuidade do meio original.

Por outro lado, o termo conservação derivado do conservacionismo, também proveniente dos estudos ambientais, tem como princípio o uso sustentável da natureza. Um dos principais pensadores do conservacionismo atual foi Aldo Leopold, que atuava para a integração do homem à natureza, por meio da educação ambiental voltada para consciência crítica do uso da terra. A conscientização do homem enquanto parte da natureza atribui a ela um valor ainda maior do que apenas isolá-la para preservá-la, além de atribuir ao homem um senso de responsabilidade em manter a natureza, pois ele faz parte dela.

Alargando essa ideia para as demais áreas, o olhar conservacionista, há uma perspectiva de restauração e conservação do objeto estudado com o objetivo na continuidade da utilidade. Tomando o exemplo anterior, no sentido conservacionista, o violão deveria ser restaurado com a finalidade de ser novamente tocado.

Para Hufford (1994), preservação implicava constância. Já o termo conservação está mais ligado aos aspectos dinâmicos da cultura. Nesse sentido, entendo que a continuidade dinâmica é a base do patrimônio cultural imaterial, pois envolve a transmissão dos saberes distintivos de uma determinada cultura para as gerações futuras. As culturas musicais podem envolver aspectos materiais e imateriais. Diante disso, esses dois termos são importantes. Porém, devem ser empregados conscientemente para que não haja sobreposições e engessamentos da dinâmica cultural.

De acordo com o dicionário Oxford Languages (2020), o termo “salvaguarda” é uma ação que visa tomar medidas para pôr algo ou alguém fora de perigo; proteger, defender, garantir ou assegurar. Segundo a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, o termo “salvaguarda” pode ser entendido como:

As medidas que visam assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão - essencialmente pela educação formal e não formal – e revitalização dos diversos aspectos deste patrimônio. (UNESCO, 2003, p. 4)

Porém, segundo Titon (2015, p.166), o termo “salvaguarda” em inglês ainda conota um sentido de preservação e não conservação. Esse sentido pode invisibilizar os aspectos do processo de continuidade da transmissão dos saberes.

Esse fenômeno pode ser percebido na constante diminuição dos Grupos de Bumba-Meu-Boi do sotaque Costa de Mão. Apesar dessa manifestação ter a titulação de Patrimônio Cultural do Brasil desde 2011, pressupondo medidas de salvaguarda, ações e investimentos públicos e privados para a sua manutenção, isso não impediu sua diminuição, como se pode ver na publicação feita pela jornalista Marla Batalha (2018), citado na introdução desse trabalho.

No Brasil, a responsabilidade pela execução das políticas de salvaguarda para o patrimônio cultural imaterial ficou a cargo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico – Iphan, que já era responsável pelo tombamento de caráter preservacionista do patrimônio material. Essa responsabilidade foi atribuída ao Iphan desde 2000, com a publicação do Decreto 3.551, que também regulamentou o artigo 216, da Constituição Federal de 1988, que discorre sobre a natureza material e imaterial dos bens culturais. Nesse mesmo decreto, foi criado no âmbito do Ministério da Cultura, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI. Nele, as políticas de salvaguarda são realizadas pelo Departamento de Patrimônio Imaterial –DPI.

Para uma manifestação cultural ser salvaguardada, ela precisa estar registrada como bem cultural em algum dos quatro livros de registro, que são similares aos livros do tomo já produzidos pelo Iphan para a preservação do patrimônio material. Com esse registro, o bem cultural é reconhecido com o título de Patrimônio Cultural do Brasil, ficando a cargo da Secretaria Especial da Cultura (Secult) assegurar a documentação e ampla divulgação e promoção, cabendo ao Iphan a manutenção dos materiais e dados produzidos durante a instrução do processo. Segundo Alencar (2017, p. 9), “em outras palavras, a consequência do reconhecimento como patrimônio cultural é a valorização do bem Registrado, sendo o Iphan responsável por realizar sua salvaguarda”.

A salvaguarda trilha caminhos burocráticos e passa por lentes interpretativas de agentes não vinculados àqueles grupos sociais ou não engajados. Muitas vezes, refletindo o pensamento político dos partidos vigentes, como a dissolução temporária do Ministério da Cultura entre 2019 e 2022, e o vínculo do que restou, a uma subordinação ao Ministério do Turismo. Nesse meio de caminho, há um grande risco de olhar a cultura apenas pelo seu valor comercial ou seu valor histórico, como uma fotografia estática.

Apesar do diálogo com as comunidades e mestres, que o próprio Iphan denomina de detentores da cultura, há sempre a predominância de uma lente sobre a outra. Isso pode anteceder as formas de pensamento do que é patrimônio imaterial a nível nacional, como o próprio Sandroni afirma:

Bastará lembrar que o patrimônio imaterial, tal como concebido pela Proclamação da Unesco, está necessariamente radicado em comunidades ou etnias geograficamente bem delimitadas (ao estilo das etnografias clássicas), e supostamente ameaçado pelas crescentes mercantilização e globalização contemporâneas. (SANDRONI, 2010, p. 375)

O poder de determinar se aquela cultura é um patrimônio ou não, e sua possível salvaguarda, fica sempre a cargo do Estado. Talvez a própria indicação já seja algo preestabelecido e baseado em interesses políticos particulares. Um exemplo disso é o próprio reconhecimento do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Apesar da intenção de abranger essa manifestação cultural no sentido amplo, compreendendo todo o território maranhense, ele enfoca predominantemente nos cinco sotaques, geograficamente próximos da capital, já bem desenvolvidos, estabelecidos e reconhecidos, salvo o Sotaque Costa-de-Mão, como já descrito. Diante disso, os estudos sobre sustentabilidade musical apontam outras estratégias, não tão vinculados ao Estado ou a um interesse econômico e turístico.

3.4 Sustentabilidade Musical

Fazendo uma análise da literatura sobre sustentabilidade e música, podemos encontrar os estudos de Jeff Todd Titon, um pioneiro em etnomusicologia aplicada e um dos principais autores que discute as abordagens ecológicas para a sustentabilidade musical e cultural.

Segundo Todd Titon (2013, p. 9), o termo “sustentabilidade” pode ser entendido do seguinte modo: “Um sistema sustentável é aquele em que o objetivo é a permanência alcançada através da utilização de recursos renováveis”⁴⁵. Já a sustentabilidade musical é um termo recente

⁴⁵ A sustainable system is one in which the goal is permanence achieved through the utilization of renewable resources.

nos estudos etnomusicológicos, o qual, de acordo com Titon (2015, p. 158), na perspectiva aplicada da etnomusicologia, a “sustentabilidade não faz referência direta à energia verde ou à economia do desenvolvimento, embora possa envolvê-los. Em vez disso refere-se à capacidade de uma cultura musical de manter e desenvolver sua música agora e no futuro próximo”⁴⁶. Nesse ponto, é importante ressaltar que o estudo etnomusicológico de culturas musicais é “o estudo de pessoas fazendo música”⁴⁷ (TITON, 1992, p. xvii).

No entanto, apesar de ser um termo recente, algumas ações relacionadas à sustentabilidade já vêm sendo empregadas em alguma medida pela etnomusicologia desde sua origem. Entre essas ações, estão: documentação, arquivamento, salvaguarda, conservação, preservação, renovação e revitalização. Nesse sentido, Titon (2015) afirma que os etnomusicólogos são conservacionistas, pois atuam não somente preservando, mas também transmitindo conhecimento musical e, no caso da etnomusicologia aplicada, intervindo para a manutenção do fazer musical.

Ao observar o desenvolvimento da etnomusicologia brasileira (LÜHNING; TUGNY, 2016), esses aspectos citados se tornam mais claros. A epistemologia própria da etnomusicologia brasileira e seu posicionamento político em se aproximar ativamente das questões sociais e políticas em defesa do povo brasileiro e da manutenção de sua cultura podem ser entendidos como uma característica sustentável.

Porém, os discursos sobre sustentabilidade musical aparentemente surgem e chegam até nós por meio de atores relacionados ao norte global. Por isso, é importante compreender as visões sobre sustentabilidade, ou qualquer outro termo equivalente, provenientes não somente de teóricos brasileiros, mas principalmente do nosso próprio povo e de suas manifestações culturais, porque são eles que, ao longo da história, mantiveram seus saberes e suas músicas apesar das adversidades, dos conflitos e da marginalização. Nesse sentido, Samuel Araujo afirma que:

Há maior consciência em muitos pontos do planeta de que concepções de modernidade mais sustentáveis que as que regem o capitalismo podem ser encontradas entre as formas de vida um dia definidas unilateralmente por um discurso europeu e pan-europeu como visão de mundo “tradicional”, resistindo a qualquer ideia de modernidade. (ARAÚJO *apud* LÜHNING; TUGNY, 2016, p15)

⁴⁶ sustainability does not directly reference green energy or developmental economics, although it may involve them. Rather, it refers to a music culture’s capacity to maintain and develop its music now and in the foreseeable future.

⁴⁷ "the study of people making music"

Talvez seja nesse sentido que autores invocaram a ecologia como metáfora ou abordagem para pensar a complexidade de fatores presentes nas culturas musicais, vinculando a compreensão ecológica de ecossistemas naturais às múltiplas iterações complexas no processo de criação, desenvolvimento e manutenção das culturas musicais, ou seja, das formas como as pessoas fazem e mantêm suas músicas.

Se a música é considerada um recurso biocultural renovável, o discurso atual em torno da sustentabilidade contribui para formas de pensar a música e as políticas culturais. Vinda principalmente de economistas desenvolvimentistas e ecologistas da conservação, a sustentabilidade fornece uma estrutura teórica e prática para a etnomusicologia aplicada.⁴⁸ (TITON, 2009a, p. 5).

Essa estrutura teórica, fornecida pela sustentabilidade, e as discussões provenientes dela, podem contribuir nos debates em questões como: patrimônio material e imaterial; preservação e revitalização; a interação entre manifestações musicais, turismo e economia; circulação da música; a administração dos recursos musicais; transmissão dos saberes e educação musical formal; relacionamento entre pesquisador e pesquisado; e entre agentes culturais e líderes comunitários. Nesse sentido, Titon afirma que essas discussões e ações devem ser norteadas por princípios ecológicos.

As tentativas de preservar a música como patrimônio cultural colocaram etnomusicólogos e folcloristas públicos em uma postura defensiva de salvaguardar os bens de propriedade. Ao apoiar a conservação desses ativos com o comércio turístico, a gestão do patrimônio está condenada ao paradoxo de construir autenticações encenadas com a música tratada como mercadoria de mercado. Em vez disso, as melhores práticas surgem de parcerias entre etnomusicólogos, folcloristas e membros da cultura musical (líderes comunitários, acadêmicos e músicos), com intervenções de sustentabilidade direcionadas diretamente às culturas musicais. Esses esforços devem ser guiados por princípios extraídos da ecologia, não da economia; e, especificamente, por quatro princípios da nova ecologia da conservação - diversidade, limites para o crescimento, interconexão e administração.⁴⁹ (TITON, 2009b, p. 119).

⁴⁸ If music is regarded as a renewable biocultural resource, then the current discourse surrounding sustainability contributes ways of thinking about music and cultural policy. Coming principally from developmental economists and conservation ecologists, sustainability provides a theoretical and practical framework for applied ethnomusicology.

⁴⁹ Attempts to preserve music as cultural heritage put applies ethnomusicologists and public folklorists in a defensive posture of safeguarding property assets. By supporting the conservation of those assets with tourists commerce, heritage management is doomed to the paradox of constructing staged authenticities with music treated as a market commodity. Instead, best practices arise from partnerships among ethnomusicologists, folklorists and music culture insiders (community leaders, scholars, and musician), with sustainability interventions aimed directly inside music cultures. These efforts should be guided by principles drawn from ecology, not economy; and specifically by four principles from the new conservation ecology – diversity, limits to growth, interconnectedness, and stewardship

A abordagem ecológica, tomada de empréstimo da biologia da conservação, na tentativa de solucionar os problemas da sustentabilidade musical e cultural, levou a um contato mais direto entre música e meio ambiente, trazendo novos caminhos e novos desafios. Nessa perspectiva, há: o estudo dos sons e das práticas musicais no meio ambiente natural; as práticas composicionais envolvendo a natureza e os ambientes; o estudo de músicas e músicos ativistas que utilizam a música como meio para conscientização ambiental; os impactos ambientais da produção de instrumentos musicais; e, mais recentemente, os impactos das práticas musicais nas mudanças climáticas. Essas perspectivas que envolvem a relação entre meio ambiente natural, a música e a cultura estão sendo trabalhadas pela Ecomusicologia. Segundo Allen (2013, p.1), essa área tem por definição “o estudo da música, cultura e natureza em todas as complexidades desses termos. A ecomusicologia envolve questões musicais e sonoras, tanto textuais quanto performativas, relacionadas à ecologia e ao ambiente natural”⁵⁰.

Há também questões relacionadas ao ambiente humanamente estruturado, como a produção sonora em ambientes urbanos relacionados às tradições sonoro/musicais que envolvem fogos de artifícios como: festejo junino, procissões e outras festas sazonais como a virada do ano, onde há um ativismo de grupos sociais em busca da redução dos ruídos dessas manifestações em defesa dos animais e de pessoas hospitalizadas.

Em relação às festas juninas, existem questões relacionadas à tradição da queima da fogueira, que estão sendo gradativamente proibidas no meio urbano devido à produção de fumaça. Porém, no São João de São Luís do Maranhão, a fogueira nos arraiais assume um papel importante na afinação dos pandeiros de pele animal, utilizados nos bois de Sotaque de Matraca. A ausência da fogueira vem interferindo na mudança do timbre desse sotaque. Falarei um pouco mais sobre esse aspecto na seção ‘Locais de apresentações’ no quarto capítulo.

Baseado nesses novos aspectos, Titon (2019) afirma que “música e sustentabilidade envolvem tanto a sustentabilidade da música como ela é praticada, quanto a sustentabilidade do planeta”.

Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada busca trabalhar conforme a primeira abordagem, no sentido da manutenção das práticas musicais. Portanto, no contexto dessa pesquisa, o pensamento na perspectiva da sustentabilidade musical reconhece que as mudanças socioculturais, ambientais, políticas e econômicas são inevitáveis e busca gerenciar essas mudanças para garantir integridade e continuidade das manifestações musicais no futuro. No

⁵⁰ the study of music, culture, and nature in all the complexities of those terms. Ecomusicology considers musical and sonic issues, both textual and performative, related to ecology and the natural environment.

entanto, o termo “sustentabilidade” atua como um objetivo, algo a ser alcançado. Isso demanda outros conceitos para suprir a necessidade do meio para alcançar esses objetivos.

3.5 Resiliência

Um dos termos empregados recentemente pela etnomusicologia, que pode suprir esse meio é a resiliência. Porém, é necessário distinguir resiliência de resistência. Diante disso, a resistência é a capacidade de um dado sistema de manter sua estrutura, identidade e integridade durante e após sofrer uma ação ou perturbação, isso é, a capacidade de resistir à ação de outro corpo. O termo resistência também tem um peso político, pois significa a recusa de submissão às vontades de outrem. Já o termo “resiliência” é a capacidade de recuperação da integridade, identidade ou continuidade de um determinado sistema após sofrer perturbações.

O seu corpo, por exemplo, mantém uma temperatura constante de aproximadamente 37 graus Celsius. Se a sua temperatura corporal aumenta, você começa a transpirar para arrefecer; se a sua temperatura diminui, os músculos tremem (arrepios) para aquecer. O seu corpo depende de feedbacks negativos para mantê-lo a funcionar da mesma maneira.⁵¹ (WALKER, 2013)

Nesse sentido, a resiliência é a capacidade de um sistema ou organismo de se reorganizar e continuar funcionando após sofrer uma ação externa ou perturbação. Segundo Pickett *et al.* (1989, p. 129), o termo “perturbação” no sentido ecológico é “uma mudança na estrutura mínima de um objeto causada por um fator externo”⁵². Nessa perspectiva, é necessário o reconhecimento dessa estrutura mínima de um dado sistema ecológico para compreender os fatores que a perturbam, pois, de acordo com Pickett *et al.* (1989, p. 129), “qualquer objeto ecológico persistente terá uma estrutura mínima, ou sistema de entidades de nível inferior que permitem sua persistência”⁵³. Para isso, Pickett *et al.* (1989) apontam para uma definição aplicável, sendo necessários: a identificação do objeto perturbado; a distinção entre mudanças no objeto que são provenientes da perturbação e os que não são; e a distinção entre consequências diretas e indiretas dos distúrbios. No entanto, devem ser levadas em consideração também as perturbações que surgem internamente como: mortes de mestres e pessoas centrais na continuidade; mudanças de religião de indivíduos que os faz se afastar dos

⁵¹ Your body, for example, maintains a constant temperature of approximately 37 degrees Celsius. If your body temperature rises, you start to sweat in order to cool down; if your temperature falls, your muscles vibrate (shiver) to warm up. Your body relies on negative feedbacks to keep it functioning in the same way.

⁵² Disturbance is a change in the minimal structure of an object caused by a factor external.

⁵³ Any persistent ecological object will have a minimal structure, or system of lower level entities that permit its persistence.

grupos a qual pertenciam; mudanças de localidade; e desentendimento do próprio grupo e entre grupos.

Um sistema amplamente resiliente pode possuir várias características. Dentre elas, estão: a diversidade de respostas, isto é, possuir várias formas de fazer a mesma coisa; gerenciamento adaptativo flexível baseado na aprendizagem; estrutura modular aberta capaz de se reconstruir pela mudança ou migração dos componentes; forte e rápida capacidade de responder às mudanças circunstanciais; estímulo à criatividade e à inovação; e capital social elevado por meio da confiança, da liderança e da rede de apoio comunitária.

A teoria da resiliência vem contrapor ao paradigma científico newtoniano do reducionismo, que se apoiou no controle das condições experimentais, nas leis deterministas e nas observações replicáveis. Essa perspectiva positivista influenciou o mundo científico, incluindo a ecologia, que, por muito tempo, manteve a ideia de ecossistema estático, que se organiza para um estado de clímax. Porém, a sociedade, a cultura e a natureza são sistemas complexos abertos. Isso significa dizer que é improvável alterar uma variável sem que outra seja modificada. Diante disso, torna-se impraticável a observação generalizada e sua replicação usando métodos tradicionais, como aponta Beinhocker (2006). Nesse sentido, a teoria da resiliência busca refletir sobre os sistemas dinâmicos não lineares.

Um dos principais contribuintes para o avanço dessa teoria foi o ecólogo Holling (1986), que observou pontos limiares ou limites em ecossistemas degradados que não voltavam para o estado de equilíbrio anterior, mas se modificam para novos estados. Ele apontou também que a ideia de equilíbrio ecológico só era válida em escalas menores de tempo e espaço. Como exemplo, o contínuo desmatamento da mata amazônica poderá chegar a um ponto limite no qual, ao perder sua capacidade de manutenção do ciclo hídrico e de sua transpiração, poderá mudar o seu estado de floresta para savana, como aponta Sternberg (2001).

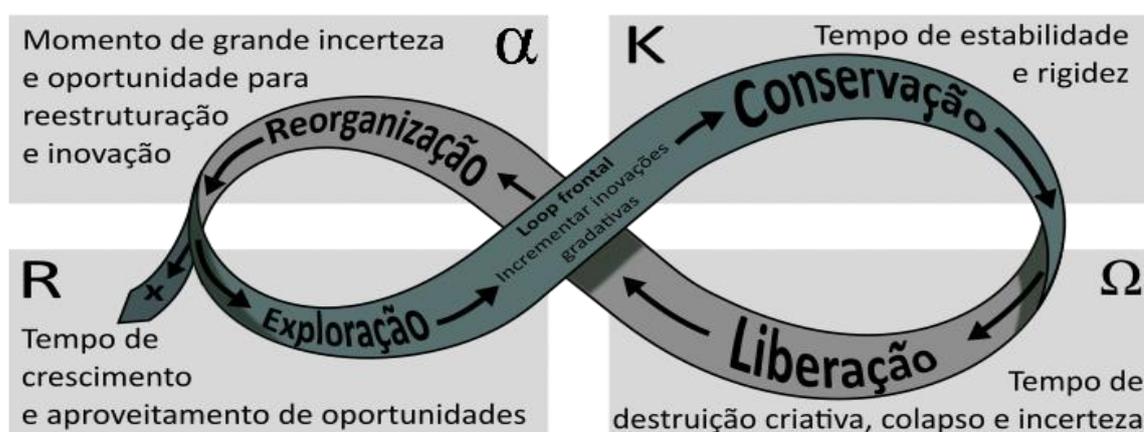
Uma forma de olhar a criação, o desenvolvimento e manutenção das culturas musicais em relação às mudanças sociais, políticas e ambientais no decorrer da história é por meio do ciclo adaptativo sugerido por Holling. Esse ciclo corresponde a quatro fases que se sobrepõem em dois momentos ou partes (Figura 20). Na fase R, no início do primeiro momento, há um relativo estágio de expansão. Nesse momento, há maior disponibilidade de recursos para um crescimento gradual que aponta para a estabilização de um sistema, caminhando para uma maior conectividade. Um exemplo foi a invasão do Brasil pelos portugueses em 1500, onde encontraram recursos diversos e se estabeleceram rapidamente como colônia.

Na fase K, há uma espécie de estabilização e manutenção que pode durar um longo tempo (anos, décadas e gerações). Há também uma rigidez da organização, mudanças lentas e

uma acumulação e armazenamento de material e energia. Como uma floresta antiga, com árvores de grande porte, que acumulam em seus troncos grande quantidade de carbono. Holling (1986) aponta que, quando o sistema se estabiliza nessa fase, ele acumula vulnerabilidades, tornando-se frágil, pois ele se adapta à resistência de pequenas perturbações.

Porém, em algum momento, poderá haver uma perturbação que causará um colapso desse sistema e sua manutenção, caracterizado pela fase Ω , que pode ser desencadeada por uma perturbação, grande ou pequena, gerando uma destruição criativa. Nessa fase, há o início do segundo momento, que parte para trás de forma mais rápida. Isso porque, durante o colapso da fase Ω , há a liberação de recursos anteriormente acumulados, permitindo a reorganização dos ativos na fase α , correspondente a um momento de mobilização, redefinição e regeneração, posteriormente iniciando um novo ciclo na fase R ou a retirada para um novo regime (x).

Figura 20 - Ciclo adaptativo



Fonte: Produzido pelo autor

Trazendo para o âmbito da nossa pesquisa, após o fim do Estado Novo, em 1945, e o fim da primeira fase de proibições do Bumba-meu-boi de São Luís, aliado ao contexto histórico internacional, quando a cultura popular se tornou um braço forte na contra história de um novo mundo pós-segunda guerra, o início da década de 50 até o final da década de 80 foi um período que correspondeu a uma nova fase inicial (R). Nela, o boi foi gradativamente se adaptando e se estabelecendo, passando a ser gradualmente reconhecido enquanto uma das principais manifestações da ilha, que culminou em sua estabilização e conservação na década de 90 com o apoio sistemático do poder público, correspondendo assim à fase K. Nas últimas três décadas, houve um equilíbrio e uma acomodação proveniente da dependência dos recursos e do gerenciamento estatal, gerando fragilidades em sua estrutura, pela própria falta de autonomia

como havia antes, quando o boi se autogerenciava tocando nas ruas e nas portas dos estabelecimentos por contrato direto.

No entanto, com a chegada da pandemia em 2020, houve uma drástica perturbação desse sistema. Repentinamente, houve o isolamento social, proibindo as performances ao vivo e a reestruturação do estado, correspondente à fase Ω . Dando início ao segundo momento de liberação, permite-se que processos criativos e experimentais pudessem ser testados, liberando energia em forma de agentes, recursos e investimentos que antes estavam focados, por exemplo, no gerenciamento da logística de apresentações em vários locais, passando a focar seus esforços, no aprendizado do uso de novas tecnologias para produzir transmissões ao vivo em redes sociais. Inicia-se assim um novo ciclo que viria se repetir com mais eficiência no ano seguinte. No caso do Bumba-meu-Boi de Maracanã, esse processo resiliente de se reestruturar para apresentar-se de forma virtual ganhou um sentido mais amplo do que somente se apresentar. As “*lives solidárias*”, produzidas pelo Boi de Maracanã nesse período, objetivavam apoio financeiro não para a manutenção do boi, mas para a comunidade local, que nesse momento de pandemia passava por dificuldades.

Em sistemas sociais complexos, como as manifestações musicais, comunidades locais ou até mesmo grandes governos, a manutenção de um sistema por um longo prazo pode criar resistência às mudanças ao sobrepujar e ignorar as pequenas perturbações que apontavam para as falhas, acumulando energia que pode se romper com pouco esforço ou em cadeia, gerando uma destruição criativa. Um exemplo disso foi a última bolha imobiliária norte-americana, que desencadeou a crise de 2008. Outro exemplo foi a Primavera Árabe, com a onda de protesto contra os regimes autoritários que iniciou na Tunísia e tomou os países do norte da África e do oriente médio. Porém foi reprimida, dando espaços para outros governos autoritários e guerras civis.

Esse momento de quebra de um sistema dá lugar a um momento de incertezas e oportunidades, gerando oportunismo de outras partes. Um exemplo disso foi a onda de protesto organizada pelo Movimento Passe Livre em 2013 contra o aumento de R\$0,20 na tarifa de ônibus de São Paulo. A pauta inicial sobre transporte foi difundida gradativamente pela imprensa nacional como combate à corrupção, dando origem a outras mobilizações populares que ajudaram os políticos de centro e de direita na derrubada da então presidente Dilma Rousseff, culminando na chegada da extrema direita ao poder.

Por outro lado, o não crescimento, adaptação e aproveitamento no período de exploração na fase R podem gerar um tempo de estabilidade curto e frágil. A atual resposta nas urnas de 2022 para presidência do país mostrou que, apesar da ascensão da extrema direita no executivo

em 2018, a gestão catastrófica de Jair Bolsonaro não conseguiu se adaptar e aproveitar as oportunidades (fase R) de estar ali para se manter por mais tempo (fase k), apesar de ter ao seu lado a máquina pública.

O ciclo adaptativo nos mostra que, mesmo que um sistema se mantenha por muito tempo, esse equilíbrio é transitório e o colapso inevitável. Diante disso, pensar unicamente na manutenção rígida de um sistema em uma trajetória fixa pode ser danoso. Em vez disso, a resiliência nos permite pensar em um equilíbrio dinâmico, que busca integrar mudança de estado e compreensão dos seus limites, evitando assim a mudança de regime, saída X no ciclo adaptativo (Figura 7). Isso significa que um sistema resiliente mudará constantemente seu estado para poder manter seu regime.

Assim como famílias, comunidades, nações, ecossistemas e biomas são estruturas organizadas em hierarquias aninhadas, os ciclos adaptativos podem se estruturar em hierarquias distribuídas no tempo e espaço, operando em escalas distintas. Essa estrutura composta por vários ciclos adaptativos que interagem entre si é chamada de Panarquia (Figura 21), pois um ciclo adaptativo de um sistema menor sempre fará parte de outro maior. Com base nisso, os ciclos adaptativos em sistemas menores são relativamente mais rápidos do que nos maiores. Nesse sentido, as pequenas mudanças recorrentes dos ciclos adaptativos menores podem provocar uma mudança nos sistemas maiores, chamada de revolta ou transformação. Por outro lado, quando um sistema menor colapsa, ao passar pela reorganização, os sistemas maiores podem ajudar a manter a estrutura e continuidade do menor, mediante o que é chamado lembrança ou permanência. Esse efeito pode ser visto na sabedoria das culturas populares que busca na ancestralidade o conhecimento e força para se reestruturar, dando sentido às tragédias para superá-las.

3.6 Equidade intergeracional

O conceito de equidade intergeracional, pertencente ao campo dos direitos internacionais, vem sendo amplamente utilizado principalmente no âmbito dos debates sobre mudanças climáticas, o uso dos recursos naturais e desenvolvimento sustentável. No entanto, para compreender o significado do conceito de equidade intergeracional, é necessário explicar cada palavra individualmente para então termos uma compreensão ampla sobre esse conceito.

Segundo a definição do dicionário Oxford Languages (2021), equidade significa “apreciação, julgamento justo ou virtude de quem ou do que (atitude, comportamento, fato etc.) manifesta senso de justiça, imparcialidade, respeito à igualdade de direitos”. Segundo a enciclopédia colaborativa Wikipédia (2021), a equidade “consiste na adaptação da regra existente à situação concreta, observando-se os critérios de justiça. Pode-se dizer então que a equidade adapta a regra a um caso específico, a fim de deixá-la mais justa”.

A primeira definição aponta para uma visão aristotélica de virtude ética associada à justiça, enquanto a segunda está ligada ao sentido político de justiça e de distribuição de renda, proposto por Jon Rawls (1997) e Amartya Sen (2011). Para esse trabalho, ficaremos com a segunda definição.

O uso dos termos “equidade” e “igualdade”, principalmente no Brasil, pode ser confuso. Nesse sentido, Wanda Pereira Patrocínio aponta que:

A etimologia da palavra equidade no aspecto semântico é muito próxima à de igualdade. Ambas possuem o elemento formador que, antepositivo do latim *aequus* que pode significar unido, imparcial ou favorável. Na Constituição do Brasil e em outros textos nota-se a tendência de equidade ser apresentada como sinônimo de igualdade. (PATROCINIO, 2010, p. 1)

Porém, o termo “igualdade” e “equidade” são duas palavras que possuem significados e desdobramentos distintos, principalmente em sociedades com uma extrema diferença social como o Brasil. Apesar do princípio de igualdade de oportunidades seja algo importante em qualquer sociedade, segundo Amartya Sen (2011), em países como o nosso, com uma diferença social muito grande, pessoas menos favorecidas terão dificuldades de acessar oportunidades que estão disponíveis a todos. Isso se dá porque elas estão presas em um ciclo resiliente auto reforçado denominado armadilha de pobreza, descrito na seção anterior.

É possível pensar em um exemplo para a realidade brasileira utilizando o caso do vestibular tradicional. Segundo a ideia de igualdade, dois candidatos a uma vaga na universidade terão igual oportunidade de concorrer a essa vaga mediante uma seleção que avaliará seu desempenho cognitivo de forma imparcial. No entanto, esse princípio não leva em

consideração todos os aspectos sociais que estão inseridos nesse processo. Retomando o exemplo, o primeiro candidato, de origem rica, teve acesso a uma boa escola, a uma boa alimentação, acesso a tecnologias e tempo suficiente para se preparar. Do outro lado, temos um candidato pobre que estudou em uma escola precarizada, sem ter acesso a uma alimentação digna e nem acesso a informações e tecnologia e, na maior parte do tempo, esteve ajudando a cuidar dos seus familiares ou buscando alimento ou dinheiro. Diante disso, quem terá mais chances de adentrar na universidade? Podemos perceber que, mesmo que o indivíduo pobre se esforce muito, jamais terá a mesma condição de disputar em igual medida com o mais rico. Nessa perspectiva, podemos compreender que a ideia isolada de igualdade funciona, nesse caso, como um filtro hegemônico de manutenção da desigualdade.

Por outro lado, a equidade busca compensar essa diferença para que os menos favorecidos tenham acesso aos bens e posições sociais que buscam. Nessa perspectiva, podemos incluir as políticas públicas referentes ao sistema de cotas e, mais atualmente, a equidade no sistema de saúde pela criação de grupos prioritários para vacinação devido à pandemia de COVID-19. Segundo Figueira (*apud* THEODORO; GOMES, 2016, p. 3), “a equidade é convencionalizada como regra aplicada a um caso específico, deixando-a mais justa e mais humana possível, denotando, ao mesmo tempo, preocupação com a aplicação da lei e com o formato mais próximo possível do justo para as partes envolvidas”.

Quanto ao termo intergeracional, podemos compreendê-lo simplificarmente como a interação de membros de diferentes gerações ou as ações realizadas entre duas ou mais gerações.

Portanto, a teoria da equidade intergeracional proposta por Edith Brown Weiss (1992) na década de 80, sintetizada por Brandão e Souza (2010, p. 169), “preconiza que as gerações humanas, não importa em que época vivam, têm iguais direitos ao meio ambiente, razão pela qual as presentes devem conservá-lo e repassá-lo às seguintes nas mesmas condições em que o receberam”. Diante disso, Dornelas e Brandão (2011, p.2) afirmam que “a mais importante contribuição da teoria da equidade intergeracional é o reconhecimento de que os direitos intergeracionais devem ser compreendidos sempre como direitos coletivos, distintos de direitos individuais, pertencentes às futuras coletividades”. Para Theodoro e Gomes, a equidade intergeracional pode ser compreendida como:

Uma teoria incorporada em diversos instrumentos legais em todo o mundo, visando promover a igualdade de acesso aos recursos naturais às gerações vindouras. Esta teoria parte da concepção de que as atuais gerações que habitam o planeta terra, não estão em nível hierárquico superior aos habitantes ainda não nascidos, cabendo, portanto, o dever de uso racional e sustentável

dos recursos ambientais, de maneira a garantir a sua existência às futuras gerações (THEODORO; GOMES, 2016, p. 3).

O princípio da equidade intergeracional também pode ser consultado nos documentos internacionais criados ao longo do Século XX, como: a Declaração da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano de 1972, em que a conferência buscou estimular “governos e povos a se empenharem num esforço comum para preservar e melhorar o meio ambiente, em benefício de todos os povos e das gerações futuras” (ONU, 1972); o Relatório de Brundtland intitulado “Nosso Futuro Comum”, divulgado em 1987 pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, em que foi concebido o conceito de desenvolvimento sustentável que busca atender “às necessidades do presente sem comprometer a capacidade de as gerações futuras atenderem também às suas” (CMMAD, 1987); a Declaração do Rio, sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, divulgada em 1992 pela Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente, a qual descreve em seu terceiro princípio “O direito ao desenvolvimento deve ser exercido de modo a permitir que sejam atendidas equitativamente as necessidades de desenvolvimento e de meio ambiente das gerações presentes e futuras” (CNUMAD, 1992). Outro texto importante que trata da equidade intergeracional se encontra na “Declaração sobre as Responsabilidades das Gerações Presentes em Relação às Gerações Futuras” (UNESCO, 1997). Por fim, podemos citar o artigo 225 da nossa própria Constituição Federal, estabelecendo que “todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações” (BRASIL, 2021).

Em suma, a equidade intergeracional pode ser compreendida como o compromisso das gerações presentes com as gerações futuras. De acordo com Brandão e Souza (2010, p. 167), “para que haja essa preocupação transtemporal, todavia, é necessário que possam os indivíduos de uma geração identificar-se com os das futuras: essa noção, retirada da psicologia transpessoal, é denominada autotranscendência”.

Porém, como podemos alcançar essa autotranscendência se não cuidamos, identificamos ou nos preocupamos com o outro, o menos favorecido, no mundo contemporâneo? Na maioria das vezes, ignoramos o processo histórico social causador desses problemas. A maior parte dos governantes, legisladores, juízes e líderes mundiais tem sua origem em classes hegemônicas que se beneficiaram de todo o processo histórico que culminou na situação atual. Como esses irão deixar seus tronos históricos em prol de um futuro comum?

É notório observar que as evidências e apelos provêm muitas vezes do sul global. Porém, essas declarações e discussões sobre o que fazer provêm, na maioria das vezes, do norte global.

A meu ver, essas preocupações com o bem-estar das gerações futuras parecem ser as deles, e não a de todos. De outra forma, haveria a preocupação em reaver a história e as diferenças sociais do mundo contemporâneo, mas ainda não chegamos a esse ponto. Para mim, esses discursos soam, em alguns momentos, como uma transferência de responsabilidade, ou seja, a geração passada dos outros, sul global, sacrificou-se e se sacrifica para permitir o bem-estar do norte global no presente e, aparentemente, apenas isso não basta: esses estão cada vez mais precisando de capital ambiental para manter sua cultura e seu poder. Porém, os recursos naturais de nosso planeta são finitos: não tendo recursos naturais, não tem poder.

3.7 Gerenciamento adaptativo

Um dos principais estudiosos sobre gerenciamento adaptativo foi o engenheiro florestal Aldo Leopold, um dos principais conservacionistas norte-americano do Século XX. Leopold tinha uma grande afinidade com o pragmatismo ambiental. Essa forma de pensar surgiu num período em que o movimento conservacionista estava dividido em duas formas de pensamento: de um lado, Gifford Pinchot, com o utilitarismo econômico que defendia o uso sábio das florestas; de outro, John Muir, que defendia a preservação, deixando a natureza intocada.

Segundo Leopold (*apud* NORTON, 2005, p. 89), certa vez, perguntou-se por que os conservacionistas falam o tempo todo sobre ideias, “em vez de sair para a terra e experimentá-las”.⁵⁵ Ele argumentou que não seria possível encontrar soluções com base em princípios universais e gerais para solucionar problemas locais. Diante disso, ele apontou que os desafios locais deveriam ser pontos de partida para novas oportunidades, experimentando técnicas e ideias diferentes e aprender com o processo. Daí então, a experiência seria a única forma de aprendizagem e deveria ser a base de todas as pesquisas, pois os princípios não podem sobrepujar a experiência.

Leopold apontava que a epistemologia de sua época, construída e organizada com base no “geral”, do “abstrato” e do “a priori” para a observação no modo local, não daria conta de explicar um mundo aleatório, multifacetado e em constante mutação. A verdade deveria ser observada da perspectiva do particular, e os princípios gerais construídos com base nas várias verdades particulares. Esse pensamento pragmático daria forma e fundamento a uma abordagem da gestão ambiental que hoje é chamado gerenciamento adaptativo.

De acordo com Norton (2005, p. 92), o gerenciamento adaptativo pode ser definido como um conjunto de abordagens compromissadas em “compreender, justificar e implementar

⁵⁵ instead of going out on the land and giving the a trial.

políticas que afetam o meio ambiente”⁵⁶ e que pode ser compreendido com base em três princípios básicos:

1. Experimentalismo. Os gerentes adaptativos enfatizam o experimentalismo, tomando ações capazes de reduzir a incerteza no futuro; 2. Análise multiescalar. Gestores adaptáveis entendem, modelam e monitoram sistemas naturais em múltiplas escalas de espaço e tempo; 3. Sensibilidade ao lugar. Os gestores adaptativos adotam os lugares locais, entendidos como lugares geográficos de ocupação humana, como a perspectiva a partir da qual se orienta a gestão multiescalar.⁵⁷ (NORTON, 2005, p. 92)

O experimentalismo pode ser pensado como um método que usa constantemente as experiências grupais e individuais para reduzir as incertezas e corrigir os objetivos. Dessa forma, as metas e objetivos são flexíveis e estão abertos a alterações, alimentando assim um processo de aprimoramento e aprendizagem à medida que mais experiências são utilizadas. Contudo, essas experimentações devem ser observadas cuidadosamente durante o processo.

Porém, para propor modificações e minimizar os riscos nas escolhas provenientes do experimentalismo, é necessária a compreensão dos problemas. Nesse sentido, a gestão adaptativa busca entender os desdobramentos das ações em múltiplas escalas de tempo e espaço, analisando os efeitos não somente de forma imediata e individual, mas em escalas maiores de tempo como décadas ou gerações, pois podemos deduzir erroneamente que uma prática é permanente apenas examinando um período curto ou podemos deixar de prestar atenção em efeitos e ações, por estarem parcialmente submersos temporalmente ou redistribuídos espacialmente. Além disso, a análise multiescalar se comporta também como uma base para o acompanhamento das consequências das nossas ações.

A sensibilidade ao lugar ou localismo busca compreender os problemas a partir do contexto local, enfatizando os aspectos particulares desse ambiente e das pessoas que ali vivem. Ela objetiva entender os valores, motivações e ações individuais e grupais. Porém, isso não exclui as interferências e interações regionais e globais. Outra característica importante do localismo é compreender pelo ponto de vista das pessoas que compõem a comunidade local. Nesse olhar local sobre os comportamentos e valores do mesmo local, pode-se apontar, de forma mais clara e coletiva, as metas que nortearão essas investigações ou ações. Nesse sentido, o gerenciamento adaptativo é participativo.

⁵⁶ understanding, justifying, and implementing policies that affect the environment.

⁵⁷ 1. Experimentalism. Adaptive managers emphasize experimentalism, taking manly occupied geographic places, as the perspective from which multi- scalar management orients. actions capable of reducing uncertainty in the future. 2. Multiscalar analysis. Adaptive managers understand, model, and monitor natural systems on multiple scales of space and time, 3. Place sensitivity. Adaptive managers adopt local places, understood as humanly occupied geographic place, as the perspective from which multiscalar management orients.

Sobre os aspectos citados, Titon (2015, p. 158) afirma que “o gerenciamento adaptativo está conseguindo fortalecer a resiliência, diminuindo a vulnerabilidade em grupos sociais que enfrentam mudanças indesejáveis e em indivíduos enfrentando estresse e trauma.”⁵⁸

Trazendo o aparato conceitual do gerenciamento adaptativo e da resiliência para o foco desse estudo, o recente momento de pandemia de COVID-19, o súbito isolamento social, a crise sanitária do sistema de saúde, a queda na economia, o despreparo do setor público e o descaso dos seus gestores, levaram agentes da cultura popular, líderes e mestres a reagir, gerenciando essas mudanças para garantir a continuidade de suas tradições. No caso do Bumba-meu-boi do Maranhão, especificamente os grupos do Sotaque de Matraca, uma das principais mudanças foi a utilização do ambiente virtual como meio de contato entre a manifestação e o público. Nesse sentido, a performance foi um dos aspectos reconfigurados para transmissão ao vivo em redes sociais.

Devido ao agravamento da crise sanitária, as perdas humanas foram muitas e irreparáveis. É possível que, muitos mestres idosos e pessoas da cultura popular foram vítimas da COVID-19, levando consigo muitos saberes importantes que ainda não tinham sido repassados para as novas gerações, pessoas que muitas vezes eram tidas como centrais ou importantes na manutenção das culturas populares. Durante a entrevista, Cândido relembra que “foi um ano que perdemos muitas pessoas no boi. Perdemos matraqueiros, perdemos pandeireiros... No ano da pandemia, você pensa que o nosso boi não ficou sem alguém? Ficou!”. Falarei um pouco sobre esse momento na seção ‘o período de isolamento social’ no quinto capítulo. Nesses casos, essa doença e suas consequências devastadoras assumiram um papel de perturbação dessas manifestações, e isso demandou ou ainda demanda um gerenciamento para contornar essas mudanças, produzindo assim aspectos resilientes na forma e na atuação desses grupos.

Esse momento de crise e isolamento exigiu desses agentes culturais e músicos, experimentar novas formas de dar continuidade ao seu trabalho, baseando-se na análise de suas experiências passadas e das experiências das outras manifestações e grupos ao seu redor.

Outro aspecto importante a se destacar é que muitas políticas públicas que buscam manter as culturas musicais podem eventualmente ser originadas de pesquisas unilaterais, isso é, de uma única equipe de pesquisa com finalidades muito específicas. No final, os órgãos públicos terão como elo um dossiê que se assemelha a um recorte fotográfico estático, sem profundidade de campo e talvez com baixa qualidade, a depender da qualidade dos

⁵⁸ Adaptive management is succeeding in strengthening resilience and decreasing vulnerability in social groups facing undesirable change, and in individuals facing stress and trauma.

equipamentos e recursos ou um plano de ação baseado em uma pesquisa de curto prazo, mediante a urgência da situação, uma espécie de fio condutor fino e frágil que liga dois mundos. Parece pessimismo, mas, à medida que a cultura é tratada como algo sem valor pelos agentes públicos, o baixo investimento leva a isso.

O sujeito é outro elemento importante, pois é ele quem pratica a ação. Isso significa dizer que quem observa, analisa, seleciona e propõe mudanças também está localizado em um espaço-tempo dentro de um sistema ambiental que pode ser ou não o mesmo observado.

Diferentemente do processo de salvaguardar, que implica tomar medidas lentas e burocráticas após a perturbação ocorrer, geralmente no sentido de dar proteção por ações pensadas por pessoas externas àquele meio, a resiliência parte primeiramente de quem está dentro do grupo ou do processo e requer deles um gerenciamento adaptativo, isso é, um planejamento e controle das ações que reagem às mudanças circunstanciais sofridas no momento das perturbações. Nesse sentido, é importante ressaltar o protagonismo das pessoas que fazem as manifestações: os mestres/as; os músicos; e as comunidades locais, agentes do próprio gerenciamento adaptativo, ficando a cargo das políticas públicas apenas promover tais manifestações pelas ações dos próprios grupos.

Por outro lado, ao pesquisar essas manifestações musicais nesses períodos de aporia, é importante observar, durante e após esse momento de perturbação, quais elementos sofreram transformações permanentes ou temporárias, quais permaneceram inalterados, quais estratégias foram tomadas e quais aspectos resilientes foram utilizados ou formados.

Diante disso, o estudo de como as manifestações musicais gerenciam as adaptações frente às mudanças históricas pode funcionar como uma teia esquemática de sustentabilidade, servindo como modelo útil para compreender e gerir mudanças nas culturas musicais que estão passando por dificuldades.

3.8 Ecossistema musical e o pensamento ecológico

Um dos primeiros autores que aponta para a importância de uma visão ecológica da música foi William Kay Archer (1927 -1997), ao escrever em 1964 um artigo chamado “On the Ecology of Music”, que buscava relacionar os aspectos políticos, culturais e as modificações no campo da música daquela época aos estudos etnomusicológicos, apontando para a música como um fenômeno ecológico. O seu texto enfatiza que, a dinâmica de mudanças da música está inter-relacionada com as dinâmicas da cultura. Sendo assim, ele aponta que a música assume um índice das necessidades culturais de um tempo. Archer (1964, p. 28) sugeriu que a música “seja especialmente suscetível a uma abordagem ecológica na qual exista uma inter-

relação móvel, fluida e dinâmica com todos os outros aspectos sociais (às vezes de forma transparente, às vezes não)”⁵⁹.

Após Archer, vários autores invocaram a abordagem ecológica como base filosófica ou metafórica nos estudos sobre música e cultura. Entre esses autores, está Daniel Neuman, com “The Ecology of Indian Music in North America” (1984), que chama a atenção sobre a música clássica indiana ao se opor ao deslocamento transcultural paralelo às estruturas econômicas e políticas daquele período. Enquanto os EUA disseminavam seu modelo cultural e econômico para a Ásia, a música indiana caminhava no sentido contrário, ocupando o território norte americano. Segundo Neuman (1984, p. 2), “a persistência de uma música tradicional em um ambiente social e cultural muito alterado atesta a força e resiliência da cultura musical indiana e a relevância de seus sons para uma consciência contemporânea”⁶⁰. Ele afirma que a importância da música indiana em outro território não está ligada diretamente à cultura do continente de sua origem, e a resiliência dessa música é um efeito de suas possibilidades adaptativas em ambientes culturais diferentes.

Mark Slobin, em “Retuning Culture” (1996), aponta a música como medida de identidade individual e coletiva em sociedades em transição, analisando as culturas musicais do bloco oriental europeu. Tina K. Ramnarine, em “Ilmatar’s Inspirations” (2003), explora a criatividade e o papel crítico que a música desempenhou no nacionalismo finlandês, abordando a ideia de música folclórica nos ambientes em mudança e buscando compreender as visões dos novos músicos folclóricos sobre as práticas o passado e do presente. Daniel Sheehy, em “Mariachi Music in America” (2006), que aborda a mudança de ambientes por meio da imigração em massa de mexicanos para os EUA e as circunstâncias sociais, culturais e econômicas que circundam a música Mariachi no EUA. Keith Howard, em “Preserving Korean Music” (2006), que aponta a importância da música ao desempenhar um papel central como símbolo da identidade nacional coreana frente ao desenvolvimento da modernidade desse país. Nesse trabalho, é fornecida uma primeira análise abrangente do sistema de preservação da cultura coreana, que se tornou um modelo para Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade da UNESCO.

Dan Bendrups e Huib Schippers, em “Sound Futures” (2015), sugere que as convenções e políticas provenientes da salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial pode, em alguns casos,

⁵⁹ We are perhaps justified then in suggesting music to be especially amenable to an ecological approach in which a mobile, fluid, dynamic interrelationship with Every Other social aspect exists (sometimes transparently).

⁶⁰ The persistence of a traditional music in a much changed social and cultural environment testifies to the strength and resiliency of Indian music culture and the salience of its sounds for a contemporary consciousness.

ameaçar a diversidade cultural a qual se comprometeram a proteger. Em contrapartida, os autores indicam a abordagem ecológica para a compreensão e manutenção das culturas musicais. Jeff Titon (1992, 2013, 2015, 2022), que ainda hoje publica textos periodicamente em seu *blog* intitulado “Música Sustentável”, apresenta estudos sobre música e sustentabilidade envolvendo assuntos como: patrimônio cultural imaterial, turismo e economia criativa; preservação versus conservação; e direito cultural e propriedade e relacionamento entre agentes e líderes comunitários.

Um aspecto comum a se notar que interliga esses estudos é a noção de mudança no ambiente e suas consequências e conflitos, tanto no sentido temporal como a mudança histórica entre o novo e o velho, como no sentido espacial, como a mudança de território ou *habitat*.

O termo ecossistema musical, sugerido por Schippers (2015), pode ser compreendida como uma ferramenta útil para a compreensão e atuação sustentável das manifestações musicais. Esse termo tem suas raízes nos estudos sobre o meio ambiente, mais precisamente em Arthur George Tansley (1935), fundador da teoria do ecossistema. Segundo Tansley, em seu artigo “O Uso e Abuso de Conceitos e Termos Vegetacionais”, ecossistema pode ser descrito como:

Todo o sistema (no sentido da física), incluindo não apenas o complexo do organismo, mas também todo o complexo de fatores físicos que formam o que chamamos de meio ambiente do bioma, os fatores de habitat no sentido mais amplo. Embora o organismo possa reivindicar nosso principal interesse, quando estamos tentando pensar fundamentalmente, não podemos separar eles de seu ambiente espacial, com o qual eles formam um sistema físico.⁶¹ (TANSLEY, 1935, p. 299)

Nesse sentido, Tansley (1935) aponta que o olhar ecossistêmico tem como princípio observar o organismo complexo interagindo com fatores físicos mais amplos que formam o ambiente ou o bioma ao qual pertence. Levando essas ideias para o campo da música, isso aponta uma visão holística sobre as manifestações musicais. Após Tansley, outros ecólogos se aproximaram cada vez mais essa ideia que inicialmente descrevia os *habitats* vegetais e animais para outros *habitats*, incluindo o humano, a ponto de ser utilizado para descrever qualquer interação entre organismos vivos e os processos físicos em um determinado local.

Schippers (2015) ainda aponta que não é necessário se distanciar muito do conceito inicial de ecossistema, elaborado por Tansley. Ele ressalta que a interação entre a música e o

⁶¹ the whole system (in the sense of physics), including not Only the organismo-complex, but also the Whole complex of physical factors forming what we call the environment of the biome -the habitat factors in the widest sense. Though the organisms may claim our primary interest, When we are trying to think fundamentally we cannot separate them from their special environment, with which They formo n physical system.

seu ambiente pode muitas vezes ser de forma literal. No entanto, o ambiente está em constante mudança, e o processo de globalização, o acesso e a influência da cultura midiática e da tecnologia, o crescimento populacional e as várias formas de migrações, aceleram esse processo de mudança, podendo produzir conflitos ou novas formas de fazer música a partir desses contatos culturais. Além disso, as culturas migrantes também podem se adaptar as necessidades ou anseios das culturas locais, como podemos notar no estudo de Neuman (1984), sobre a ocupação da música indiana no território norte americano.

Portanto, creio que isso pode estar relacionado à capacidade resiliente e adaptativa da música em se moldar aos aspectos socioculturais, econômicos e estruturais relacionados ao ambiente que a cerca e a produz. Diante disso, Schippers define um Ecossistema musical como:

Todo o sistema, incluindo não apenas um gênero musical específico, mas também o complexo de fatores que definem a gênese, o desenvolvimento e a sustentabilidade da cultura musical circundante no sentido mais amplo, incluindo (mas não se limitando a) o papel de indivíduos, comunidades, valores e atitudes, processos de aprendizagem, contextos para fazer música, infraestrutura e organizações, direitos e regulamentos, diáspora e viagens, mídia e indústria musical.⁶² (SCHIPPERS, 2015, p. 137 *apud* TANSLEY, 1935, p. 298)

Essa visão ecológica também traz um importante entendimento de que o ser humano é integrante da natureza, e suas ações e produções socioculturais, políticas e econômicas estão intimamente ligados a ela. Diante disso, a produção humana, incluindo a música, também faz parte dessa complexa relação ambiental que, no caso particular da música, pode ser pensada em duas frentes, pois o ser humano depende do meio ambiente natural, tanto no sentido da utilização de recursos naturais para a sobrevivência, produção e viabilização do fazer musical como também como referência simbólica na construção de cosmovisões necessárias para a sua manutenção física e espiritual, no sentido individual e no coletivo.

Com base nesses apontamentos, creio que é necessária uma compreensão ecológica das manifestações musicais de nosso país para compreender o quanto elas afetam ou contribuem na manutenção de nossa própria existência em nível local, regional e nacional.

Não existe uma tendência “natural” de se mover em direção a um estado de equilíbrio dinâmico ótimo e clímax. O ser humano ainda é parte integrante da natureza, mas a natureza também pode ser avaliada em termos dos “serviços” ou benefícios que os ecossistemas oferecem à humanidade. Para tanto, os ecossistemas são gerenciados para se movimentarem em direções mais

⁶² the whole system, including not only a specific music genre, but also the complex of factors defining the genesis, development and sustainability of the surrounding music culture in the widest sense, including (but not limited to) the role of individuals, communities, values and attitudes, learning processes, contexts for making music, infrastructure and organisations, rights and regulations, diaspora and travel, media and the music industry.

desejáveis e, quando alcançados, são sustentados na medida do possível por meio de estratégias de resiliência.⁶³ (TITON, 2020, p. 192)

Portanto, compreendo o ecossistema musical como uma rede complexa de indivíduos interagindo entre si e entre processos socioculturais, históricos, políticos, econômicos, espirituais e físicos do ambiente dentro de um contexto musical em uma perspectiva que vai do local para o global. Isso aponta uma visão holística, contextual e multidisciplinar que já vinha sendo enfatizada por Nketia em seu artigo “The Problem of Meaning in African Music” desde 1962.

O conceito de ecossistema musical pode ser útil em dois momentos: como ferramenta para descrever o *habitat* de uma determinada cultura musical e como um ponto de vista ecológico para auxiliar na criação de ações e políticas públicas mais consistentes voltadas para a sustentabilidade das práticas musicais. De acordo com Schippers (2015, p. 138), para uma prática musical ser considerada sustentável, é necessário a adesão de pelo menos alguns desses elementos: “processos de transmissão robustos, fortes vínculos na comunidade, prestígio, configurações adequadas e infraestrutura para praticar a música, mídia de apoio, uma indústria musical engajada e leis e regulamentos que não impedem negativamente o gênero”⁶⁴.

Diante do que foi exposto, considerar a manifestação musical por uma ótica ecossistêmica poderá nos ajudar a entender o processo sustentável e assim auxiliar no gerenciamento do bioma de culturas musicais que estão passando por necessidades. Nesse sentido, Titon (2009, p. 124) afirma que “‘obras-primas’ do patrimônio vivo são mais bem mantidas gerenciando o solo cultural que os cerca”⁶⁵.

Para exemplificar as variantes que compõem a complexidade da música, fiz um pequeno exercício imaginativo sobre interações complexas de um ecossistema musical em torno de uma aparentemente simples apresentação ao vivo.

Quando um Bumba-meu-boi de Matraca marca uma apresentação em uma esquina do centro histórico de São Luís, no fim da tarde de uma sexta-feira, antes mesmo de acontecer a performance musical, cada integrante precisa interagir com o meio urbano dessa cidade, isso é, cada pessoa que compõe o grupo ou que admira essa manifestação precisa se deslocar de sua

⁶³ There is no such thing as a “natural” tendency to move toward an optimal, climax state of dynamic equilibrium. Human beings are still part and parcel of nature, but nature can also be evaluated in terms of the “services” or benefits that ecosystems offer to humankind. To that end, ecosystems are managed for movement in more desirable directions, and when those are reached they are sustained insofar as possible by means of resilience strategies.

⁶⁴ a robust transmission processes, strong links in the community, prestige, appropriate settings and infrastructure for practicing the music, supportive media, an engaged music industry, and laws and regulations that do not impede negatively on the genre

⁶⁵ ‘masterpieces’ are best maintained by managing the cultural soil surrounding them

casa até esse local, que pode ser a pé, de bicicleta, de ônibus, carro etc. Cada um terá uma estimativa do tempo para chegar ao local, pois todos conhecem a cidade e suas formas de locomoção. Durante esse processo de deslocamento, caso aconteça uma interrupção no trânsito por conta de uma batida ou um protesto, nesse horário de bastante fluxo, o tempo estimado para o início da apresentação estará comprometido, pois parte das pessoas chegará atrasada. Nesse sentido, a infraestrutura da cidade e as perturbações em outros pontos dela podem interferir no adiamento temporal da performance musical ou no desfalque pelo atraso ou falta dos componentes.

No momento em que os pandeirões e matracas começarem a soar, esse fluxo sonoro atingirá não somente quem está ali, mas outras pessoas em outros locais. Nesse caso, será uma interação física pela audição do som propagado no ar, que se concretizará em uma interação simbólica e emocional, que pode ser bem-vinda caso o ouvinte à distância for um amante e brincante do Bumba-meu-Boi. À medida que o cortejo sai pelas ruas de São Luís e se aproxima desse ouvinte à distância, essa interação física ganha mais volume a ponto desse ouvinte sentir no próprio corpo as vibrações das pancadas dos tambores, reforçando ainda mais suas lembranças afetivas em relação a essas manifestações. Se o ouvinte sair na rua quando o Boi estiver passando por ela, seus olhos serão inundados de cores em movimentos; se esse ouvinte se misturar na multidão, ele será parte ativa desse organismo cultural vivo.

Por outro caminho, posso deduzir que, para essa apresentação acontecer, houve por parte de alguns integrantes uma interação de ordem econômica com a produção agrícola dos pequenos agricultores do entorno da ilha. Isso porque o alimento que foi utilizado como fonte de energia naquele dia foi comprado na Feira da Praia Grande ou em outro comércio local, já que grande parte dos alimentos consumidos pelo povo brasileiro ainda é produzido pela agricultura familiar. Sendo assim, para essa apresentação acontecer, são necessários uma enorme cadeia produtiva e um aparato econômico funcional.

Para aquele pandeirão soar como tal, algum animal precisou ser abatido, sua carne servida como alimento e sua pele destinada à membrana de um tambor que dá seu timbre ao ser aquecido em uma fogueira. Assim como a matraca foi um dia parte de uma árvore, hoje parte de uma manifestação sonora, todos os recursos materiais, incluindo do mais simples ao mais sofisticado instrumento, foi retirado da natureza, manufaturado de uma habilidade construída temporalmente e distribuído por meio de um sistema de comercialização.

A forma como os Caboclos-de-pena e índias dançam seus passos, como os músicos tocam seus pandeirões e matracas, não é apenas uma questão de aprendizagem e simples reprodução, pois há muitas formas de fazer a mesma coisa. É também parte de uma interação

ancestral, que se concretiza nos corpos presentes, pois os movimentos como são feitos hoje foram construídos e lapidados por gerações e gerações de outras pessoas que vieram antes, sendo repassados a nós por meio de alguma forma de aprendizagem, que, no caso da música popular, geralmente participativa. Cada vez que tocamos juntos, imprimimos nessa construção ancestral um pouco de nossas próprias formas de fazer, que se agregará em uma continuidade futura à medida que o tempo passa ou quando daqui partimos.

São inúmeras as interferências e interações que podem acontecer em uma apresentação de uma manifestação musical. Esse exercício imaginativo foi apenas uma pequena parte do que provavelmente pode surgir quando pensamos a cultura musical como um ecossistema musical.

3.9 Afroperspectivas e a etnomusicologia

Segundo Renato Noguera (2011), a filosofia afroperspectivista é uma expressão conceitual que busca “a reunião de produções filosóficas africanas, afrodiaspóricas e comprometidas com o combate ao racismo epistêmico” (NOGUERA, 2011, p. 44). De forma resumida, Noguera (2017) aponta que a “afroperspectiva é uma forma de abordar o conhecimento, uma maneira de se construir o conhecimento, uma possibilidade de se pensar a partir de um território epistêmico que não seja ocidental, mas dialogando com esses territórios”.

Ao estudar uma disciplina chamada “Tópicos em etnomusicologia: música e relações étnico-raciais”, ministrada por Eurides dos Santos e Pedro Acosta da Rosa em 2021, pude ter um pouco de contato com as visões provenientes da intelectualidade negra e perceber o quanto elas têm a nos ensinar. Diante disso, não posso me afastar do legado intelectual das comunidades negras que compõem e que sustentam grande parte das tradições musicais de nosso país. Uma etnomusicologia oriunda da perspectiva negra é promissora, principalmente sobre sua própria forma de pensar a manutenção das manifestações musicais. Além disso, apontar parte dessas visões nesse trabalho é também uma questão ética em busca de equidade de pensamento frente à histórica marginalização desses grupos sociais e suas próprias epistemologias.

O atual “Manifesto das Pessoas Negras Contra o Racismo nos Cursos De Música”, publicado em março de 2021 pelo Coletivo Mwanamuziki, composto por pesquisadores negros do campo da música, coloca no centro da roda o debate e o combate contra o racismo nos cursos de música no país.

Apesar dos dados do IBGE, segundo Prudente (2020), mostrarem que mais da metade da população brasileira é negra, os cursos de música no Brasil não contemplam as necessidades

dessas populações, principalmente no que diz respeito ao acesso, epistemologias, metodologias e cosmovisões produzidas por pessoas negras e pela cultura e filosofia africana e afrodiáspórica.

Esse manifesto mostra o quanto os cursos de música refletem e dão continuidade a uma monocultura de saberes (GOMES, 2009) que propaga uma hegemonia racista e eurocêntrica, ao se eximir de tratar esses assuntos e de modificar seus paradigmas. É impressionante pensar que, no âmbito da Universidade Pública, em que a ciência se faz através do conhecimento produzido por meio da pesquisa, da formação superior e da disseminação de saberes por extensão, ela assume um papel quase dogmático, pedante e incipiente em prol de um racismo estrutural que se institucionaliza. Diante disso, Eurides dos Santos (2020) descreve racismo estrutural “como a formalização e naturalização de práticas sociais que conferem privilégios a um grupo social e prejuízos a outros”. Isso nos mostra o quanto ainda hoje a Universidade Pública se assenta em pilares históricos da mesma ciência unilateral que ajudou a disseminar e estruturar o racismo no mundo.

Portanto, é necessário o estudo das epistemologias e cosmovisões provenientes da cultura e da intelectualidade negra para uma mudança de paradigma (GOMES, 2009). Nesse sentido, o que pretendo expor nessa sessão é como a sustentabilidade musical se manifesta ou é construída com base nos princípios, epistemologias e cosmovisões negras, sintetizadas por etnomusicólogos e intelectuais negros. A minha hipótese é que o pensamento negro e as manifestações musicais de origem negra podem apontar caminhos possíveis para resignificação ou complementação do que é compreendido como sustentabilidade musical.

O primeiro ponto a se destacar é uma forte intelectualidade orgânica (GOMES, 2009). Isso é, por meio de uma revisão bibliográfica com base nos estudos sobre música e cultura que parte de autores negros (MARTINS, 2003; NASCIMENTO, 2020; MUKUNA, 2018; NKETIA, 1962; NZEWI, 2020; NOGUERA, 2011; ROSA, 2020; SANTOS, E., 2020; SANTOS, M., 2020; SILAMBO, 2020; SILVA, 2020.), pode-se perceber que todos buscam manter uma ligação com suas culturas e classes sociais de origem, atuando em prol de mudanças nos padrões sociais que subjugarão essas culturas ao longo da história. Essa atuação na busca de mudanças pode vir em várias frentes, agregando outros grupos minoritários numa rede colaborativa, proporcionando espaços de fala às pessoas e não falando sobre elas ou por elas. Segundo Marcos dos Santos Santos:

Me parece necessário, para que se alcance equidade nas disputas discursivas ou que se reverbere os sons produzidos em decorrência de e para além dessa estrutura, buscar o confronto e negociar tensões nos espaços de poder, onde, no caso do campo etnomusicológico, cabe proporcionar a amplificação das

vozes dxs pouco escutadx a partir de seus próprios enunciados. (SANTOS, M., 2020, p. 32)

Outro fator importante da intelectualidade negra é que o pensamento científico acadêmico e o pensamento proveniente das culturas populares não se anulam, mas se encontram e se unem no mesmo pensamento e no mesmo corpo, como descrito no depoimento a seguir.

Pelo contrário, sendo eu fruto dos encontros, busco aqui aliar o que de mais potente pude apreender destes universos; os quais possuem, cada um, o seu lugar de singularidade, acreditando que é do movimento que se originam as coisas, e através deste mesmo movimento tais coisas se transformam. (SANTOS, M., 2020, p. 16)

A música como função é outro elemento importante trazido pela etnomusicologia negra e pelas manifestações musicais afrodiáspóricas. Nesse sentido, ela assume um papel protagonista, não no sentido de ser apenas o centro de importância, mas um centro de conexões, um ponto de interseção, ou melhor, uma encruzilhada (MARTINS, 2003, p. 69). Integram-se assim variadas funções que vão muito além de uma visão aristotélica eurocêntrica de “Arte pela arte”, a qual, ao mesmo tempo, coloca a música em um pedestal desconectada do mundo, neutralizada propositalmente pelo conceito de estética para ofuscar seus reais fins dentro de uma perspectiva civilizatória. Além disso, essa concepção de “Arte pela arte” do eurocentrismo, fora de seu território, utiliza uma função truculenta por meio de comparações e desconsiderações que são utilizadas quando lhe convém em prol da dominação do outro. Nessa perspectiva, Micas Silambo afirma que:

Por um lado, o sistema musical tonal europeu foi/é usado como um processo de colonização e aniquilamento da cultura africana, e por outra, os etnógrafos civilizados, maioritariamente estrangeiros, foram, em linhas gerais, os estudiosos, saqueadores e analistas das práticas africanas a partir do seu contexto civilizatório desconsiderando a reflexão e contribuição contextual dos seus verdadeiros produtores africanos. (SILAMBO, 2020, p. 45)

Essas variadas funções que a música pode empenhar, dentro da cultura africana e afrodiáspórica, atuam como uma poderosa arma no combate ao racismo, segregacionismo e etnocídio. Segundo Nzewi (2020, p. 119), “fundamentalmente, na África indígena, a ênfase no intelecto e na produção musical foca na funcionalidade.” Dessa forma, a música ajuda na manutenção da integridade dos indivíduos e das comunidades, desempenhando variadas funções.

Um exemplo é a função de ponte entre o legado ancestral e a comunidade. Nesse sentido, Mukuna (2018, p. 18) afirma que, “em uma cerimônia ritual, a música constrói a ponte de

comunicação entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais”⁶⁶. Esse legado ancestral não se limita ao ponto de vista africano, mas também é refletido nas comunidades afrodiáspóricas. Com base nisso, Mukuna (*apud* BAKOS, 2000) aponta um aspecto psicológico que é a “retenção ou persistência” desses princípios e cosmovisões na memória do portador, que se reestrutura na nova sociedade do outro lado do atlântico e que emerge da memória acionado pela música. Podemos ver esse sentido no relato de Pedro Fernando Acosta da Rosa, quando descreve que:

É como se estabelecesse pela via da música a possibilidade de encontro e conversa com ancestrais, nos quais a morte jamais pode impedir a criatividade negra; e o musicar é uma forma de estabelecer essa conversa entre letra e melodia, entre Vladimir, Oliveira Silveira e os(as) Sopapeiros(as). (ROSA, 2020, p. 180)

Ainda nesse sentido, em relação à música da diáspora, Santo, E. (2020, p.5) afirma que “essas manifestações culturais não constituem essencialidades, mas reelaborações de formas expressivas da afro-diáspora”.

A música também pode ser vista como função militar. Como exemplo, o *Xigubu* é descrito por Silambo (2020, p. 52) como um tambor e ao mesmo tempo uma dança tradicional guerreira da África que é “praticada antes das batalhas como forma de preparar os militares e inculcar neles um sentimento de autoestima, bravura e coragem, de celebrar as vitórias”. Essa estratégia de utilização da música numa intenção guerreira de manutenção e de celebração também pode ser encontrada aqui no Brasil no Maculelê, até mesmo no Xaxado, empregado no Cangaço. Por outro lado, também temos a função diplomática apontada por Nzewi (2020, p. 129) quando afirma que “as artes musicais foram a principal força atitudinizadora [*attitudinizing force*] na gestão, efetivação e reparação das relações diplomáticas na África indígena”.

Há também a função de envio de mensagens, como os Cocos de Recado cantados pela Mestra Dona Lenita para a sua filha Mestra Ana do Coco, avisando que alguém estava querendo brigar ou bagunçar as festas no quilombo do Ipiranga, como na seguinte letra do Coco: “*bota barro na parede/ quero ver cair o pó/ aqui de dentro dessa sala/ quanto mais sério melhor*” (NASCIMENTO, 2020, p. 214). Nesse caso, trata-se de um aviso de alerta.

Outro fator importante na manutenção dos indivíduos e da comunidade é a utilização da música como uma forma de bem-estar que se estabelece por meio da saúde física, mental e grupal, como apontado por Meki Nzewi, que descreve as Artes Musicais Africanas como uma ciência humana humanizadora, a qual:

⁶⁶ In a ritual ceremony, music builds the bridge of communication between the world of the living and that of ancestors.

é concebida e projetada, estruturalmente e em apresentação pública, para fornecer saúde mental sublime, primeiramente, e assim possibilitar que se ganhe saúde fisiológica básica, articulando interativamente relações cordiais (interpessoais, intracomunais e intercomunais), garantindo também ocupações de subsistência diárias sem estresse. (NZEWI, 2020, p. 117-118)

Ainda no sentido de bem-estar, podemos descrever as funções terapêuticas e medicinais encontradas nos timbres do *Mafahlawa*, que, de acordo com Silambo (2020, p. 54), “também é usado no dia a dia dos médicos tradicionais e daqueles que se preparam para tal profissão”.

Segundo Nzewi (2020, p. 120), “a filosofia educacional africana é que a maneira mais eficaz de se adquirir conhecimento duradouro no corpo e na mente é através da experiência prática”. Nesse sentido, Mukuna (2018, p. 17) afirma que a música “é um veículo perfeito através do quais vários aspectos culturais de um grupo étnico são preservados e o conhecimento cultural é transmitido oralmente de uma geração para outra”⁶⁷. Dessa forma, ela assume uma função didática e ao mesmo tempo como ferramenta descritiva que para registrar (MUKUNA, 2018, p. 18) “informações êmicas sobre a paisagem geográfica percorrida por uma etnia em seu movimento migratório de um ponto a outro”⁶⁸. Além do aspecto educacional, a música atua na função política, no autorreconhecimento étnico e no empoderamento feminino negro, como aponta Silva e Santos (2020), por meio dos estudos sobre o protagonismo de Mestras do Coco, que atuam na música e na comunidade dentro dos territórios quilombolas na região paraibana.

Há também o reconhecimento dos espaços como lugar de cultura e de história, ajudando na consciência da conservação desses espaços e do meio ambiente em sua volta, como o ocorrido no quilombo do Ipiranga (NASCIMENTO, 2020). Essa consciência de conservação pode vir também quando a música “exalta marcos com canções sobre os rios, a flora e a fauna”⁶⁹ (MUKUNA, 2018, p. 17).

Um fator importante a se destacar é que, apesar do enfoque desse trabalho ser a música, nas tradições africanas e afrodiáspóricas, ela não está dissociada de outros elementos igualmente importante, como a dança. Nesse caso, Mukuna (2018, p.16) afirma que, “na África, a dança está para a música o que na cultura ocidental a nota está para a música”⁷⁰. Quanto a isso, Silambo (2020, p. 45) também indica que “aqui o ponto geral a enfatizar é que a maioria dos gêneros musicais africanos é composta de dança, música, instrumento, voz, corpo e intenção”. Por isso, é importante uma compreensão contextual, holística e multidisciplinar na

⁶⁷ It is a perfect vehicle through which numerous cultural aspects of an ethnic group is preserved and cultural knowledge is transmitted orally from one generation to another.

⁶⁸ emic information about geographic landscape travelled by an ethnic group in its migratory movement from one point to another.

⁶⁹ exalts landmarks with songs about rivers, flora and fauna.

⁷⁰ In Africa, dance is to music what in Western culture the note is to music.

abordagem e análise da música africana e afrodiaspórica, como aponta o etnomusicólogo Joseph Hanson Kwabena Nketia desde 1962 em seu artigo “The Problem of Meaning in African Music”.

Nenhuma dessas funções precisa estar escrita em formato de textos impressos e armazenados em bibliotecas, como na cultura ocidental. Para que esses conhecimentos sejam repassados para as próximas gerações, eles precisam ser vivenciados na prática por meio do cotidiano. O que se conhece por oralidade, no contexto africano, não se limita apenas ao repasse do conhecimento unicamente por meio da voz, mas também se escreve no corpo, no movimento, no gesto por meio das relações de convivência em um constante acordo intergeracional. Nesse sentido, Leda Martins aponta que:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (MARTINS, 2003, p.66).

De acordo com Mukuna (2018, p. 16), “em suma, a música resume a essência da filosofia africana da existência expressa em uma frase simples, ‘Eu pertencço, portanto, eu sou’, ou como um zulu diria: ‘Eu sou porque você é e você é porque eu sou’”⁷¹. Além de atuar na tomada de consciência de que pertence a algo maior e comunitário, a música também assume um papel de sustentação da integridade física e mental diante da opressão, vivida diariamente por esses povos, como afirma Silambo (2020, p. 71): “A música está sempre lá, se adequando aos novos contextos em forma de refúgio das dores das chicotadas”. Joseph (2017) argumenta que o Blues foi o elemento principal para a manutenção da saúde mental, ajudando na sobrevivência dos negros norte-americanos pós-escravidão e que, na atualidade, essas mesmas características estão sendo utilizadas por *rappers* como Kendrick Lamar. De acordo com Ellison (1992, p. 62 *apud* JOSEPH, 2017, p. 3), “de acordo com a tradição do blues, o testemunho pessoal da tragédia heroica é usado para encontrar um sentimento de pertença ou, como observou o romancista negro Ralph Ellison, é ‘uma crônica autobiográfica da catástrofe pessoal expressa liricamente’”⁷².

⁷¹ In short, music summa-rizes the essence of the African philosophy of existence expressed in a simple phrase, “I belong, therefore, I am,” or as a Zulu would say, ‘I am because you are and you are because I am.’

⁷² According to the blues tradition, the personal testimony of heroic tragedy is used to find a sense of belonging or, as noted Black novelist Ralph Ellison explained, it is “an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically”

Esses aspectos musicais se aglutinam a tantos outros, formando uma complexa cosmovisão negra que deságua em uma consciência coletiva cíclica que se sustenta no entrelaçamento entre passado, presente e futuro, projetando nos indivíduos uma consciência ampla de ser e estar no mundo, dentro de uma perspectiva de coletividade e continuidade que se expressa na filosofia Ubuntu. Nesse sentido, Ngugi wa Thiong'o aponta que, na cosmovisão africana:

Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gémeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva. (THIONG'O *apud* MARTINS, 2003, p.75)

Nogueira (2015) corrobora essa perspectiva ao afirmar que “a Filosofia afroperspectivista define a comunidade/sociedade nos termos da cosmopolítica bantu: comunidade é formada pelas pessoas que estão presentes (vivas), pelas que estão para nascer (gerações futuras/futuridade) e pelas que já morreram (ancestrais/ancestralidade)”.

Desde os estudos etnomusicológicos de Niketia até o recente “Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música”, produzido e publicado pelo Coletivo Mwanamuziki, assim como as epistemologias e cosmovisões advindas do pensamento e das manifestações populares negras, em conjunto com termos que emanam dessa ecologia de saberes, como ancestralidade, artes musicais e encruzilhadas, entre outros, há uma preocupação não somente em preservar o passado, mas em manter ou conservar a vida, o pensamento e as manifestações provenientes dessas culturas, tendo em vista as gerações futuras de forma equitativa.

Por adquirir várias funções, a música africana e afrodiáspórica atua como um elemento importante para a manutenção da integridade dos indivíduos e da comunidade. Esse caráter orgânico multifuncional ajuda na sustentabilidade cultural. Por isso é tão persistente.

Analisando o conceito de sustentabilidade musical e colocando-o em perspectiva com as epistemologias e cosmovisões negras, podemos perceber que a sustentabilidade da música é também a sustentabilidade do ser humano no seu aspecto fisiológico, mental e sociocultural. Nesse sentido, não é a música apenas o principal a ser sustentado, mas também a integridade do ser humano. Isso não deve ser entendido como colocar a música em segundo plano, pois garantir a integridade e continuidade das manifestações musicais no futuro é também ajudar a garantir a sobrevivência dos seres humanos.

Podemos perceber que a afroperspectiva tem muito a oferecer diante das crises sociais, econômicas e ambientais do mundo contemporâneo. As cosmovisões e musicalidades produzidas por agentes negros podem servir como um olhar mais abrangente e humanizador sobre os aspectos da sustentabilidade musical. Nossa humanidade se dá apenas através de outros seres humanos, e isso se aprende na prática, por meio das relações entre indivíduos e comunidade.

CAPÍTULO IV - O UNIVERSO DO BOI DE MARACANÃ E AS PERTURBAÇÕES ECOSSISTÊMICAS

Nesse quarto capítulo, apresenta-se o fenômeno de forma detalhada, abordando as características do grupo de Bumba-meu-boi de Maracanã, identificando e descrevendo o papel dos indivíduos, da comunidade e os elementos circundantes que vem ajudando a manter essa cultura musical.

4.1 Origem e desenvolvimento

Boi de Maracanã, também conhecido como “Batalhão de Ouro”, é um dos principais grupos de Bumba-meu-boi do Sotaque de Matraca da ilha de São Luís. Ele tem sua origem confundida com a própria fundação do bairro do Maracanã. Segundo a Presidente do grupo Maria José Soares (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022), cinco anos após a fundação do bairro em 1875, houve o Boi do Maracanã se apresentando nessa localidade. Essa história de sua origem foi consolidada em uma toada composta por Humberto de Maracanã.

*Maracanã
Em você estou inspirado
Este ano para cantar
Algumas coisas do teu passado
Foram cinco famílias
Que aqui tudo começaram
Pereira, Coutinho e Barbosa
Costa e Algares
Por cem mil réis te compraram
Teu povo vivia de lavoura e pescaria
Carvão no Coufinho
Pra cidade iam vender
Teu meio de transporte
Era mesmo embarcado
Pelo Rio Bacanga
Tanto fazia chover
E o teu nome
Tu ganhou de um arvoredor
Que aqui tinha demais
Batizado por nossos velhos pais
Em mil oitocentos e setenta e cinco
Aconteceu a tua fundação
no dia treze de junho
os nossos velhos pais festejaram
Santo Antônio e São João
As matracas e os pandeiros
É que faz tremer o chão
(Maracanã e suas Raízes – Toada de Humberto)*

Segundo Carvalho (1995 *apud* SOUSA, 2020), o Boi de Maracanã historicamente iniciou seus trabalhos como Boi de promessa, que se realizava em agradecimento por uma graça alcançada a São João. Por isso, não havia uma continuidade nem um dono específico, pois a obrigação de fazer o Boi e arcar com os custos da festa era do pagador da promessa, que nem sempre tinha recursos financeiros suficientes para colocar o Boi para brincar. Nesse caso, aquele que organizava a festa era considerado o dono do Boi.

Durante seu percurso, houve vários momentos de paralisação e retorno com vários donos mediante o pagamento de promessa. Porém, em 1955, o Boi de Maracanã recebeu o nome de “Flor Nascente”. Nesse período, foi comandado por Zé Martins, tio de Humberto de Maracanã, cujo cantador era Ângelo Reis. Entre 1957 e 1959, o Boi passou por várias paralisações e tentativas de organização. No entanto, em 1960, retornou a se apresentar com o nome União do Povo, devido a sua primeira tentativa de organização comunitária. Porém, as interrupções continuariam até o início da década de 1970. Em 1971, voltou a se apresentar como Boi de promessa; apenas em 1973, o Boi passou a se organizar enquanto grupo em um movimento coletivo.

Segundo Cardoso (2016), a formalização da Associação foi estabelecida em 1979 com o nome de Associação Folclórica e Beneficente de Maracanã e foi reconhecida como entidade jurídica em 1983. Atualmente, essa entidade é denominada “Associação Recreativa e Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã” (ARBFCUM). A mudança do nome se deu devido a conflitos de moradores do bairro do Maracanã, que reivindicavam o seu uso como uma Associação de Moradores. Essa Associação está localizada na sede do Boi de Maracanã, que é popularmente chamada de Barracão do Boi de Maracanã (Figura 22).

Figura 22 - Barracão do Boi de Maracanã (ARBFCUM)



Fonte: Foto produzida pelo autor (2023)

Ainda em 1973, Humberto de Maracanã passou a cantar no Boi, dividindo a cantoria com outros cantadores. Em 1981, passou a ser o principal cantador desse grupo. Seu peso artístico e sua militância política ajudaram a consolidar essa Associação frente ao cenário cultural local e nacional.

Com a homenagem do “Prêmio Culturas Populares”, que Humberto de Maracanã recebeu em 2008, da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC), a Associação ganhou do Ministério da Cultura o certificado de “Ponto Cultural no Maranhão”. Daí então, a associação passou a receber financiamento para realizar ações de impacto social na comunidade local; nesse caso, trata-se do projeto “Maracanã - Arte e Cultura na Preservação da Tradição”. Segundo o depoimento de Lavínia da Assunção Silva (*apud* CARDOSO, 2016, p. 169), “não foi o Ponto de Cultura que deu origem ao Boi, tudo acontece por causa do nome do Boi. Mas aí, apesar de ser uma coisa ligada a outra, a gente tem limites de gastos”.

Mediante a atuação representativa de Mestre Humberto de Maracanã frente ao grupo como amo e líder comunitário por quarenta anos, o Bumba-meu-boi de Maracanã conseguiu envolver, durante esse período, pessoas de várias regiões da ilha de São Luís. Atualmente, o Boi de Maracanã é composto por integrantes de vários bairros da capital e do seu entorno, que se agregam em um grande conjunto, ou batalhão, como é comumente chamado, apresentando-se em arraiais e festividades em todo o território maranhense e até mesmo fora dele.

Seu desenvolvimento histórico, sua forma social, sua atuação pública e o modo de viver e celebrar de seus integrantes refletem elementos que compõem a cultura do povo maranhense. Atualmente, o Boi de Maracanã é reconhecido como tradicional, pois busca preservar o máximo de seus modos de fazer e brincar as festas juninas.

Como Cardoso (2016) aponta, essa associação folclórica que se organiza em torno do Boi de Maracanã se apresenta em duas interfaces: uma jurídica e formal e outra familiar e afetiva. Nesse sentido, sua atuação formal e institucional buscou estabelecer, ao longo de sua história, relações de contrato, diálogo e parcerias com o poder público e empresas privadas, no sentido de buscar recursos econômicos para a manutenção financeira dessa manifestação musical. Essa forma de organização social mediante a formalização jurídica foi algo necessário na história do bumba-meu-boi maranhense para se inserir na conjuntura sociopolítica ocidental do mundo contemporâneo. Por outro lado, essa associação possui um caráter social e comunitário, representando laços familiares e afetivos ao promover reuniões regulares, rituais (como o Batismo e a Morte do Boi), almoço e teto para os brincantes do Boi durante o período festivo, disponibilizando sua estrutura e conhecimento para atender projetos culturais e sociais

para a comunidade, além de ajudar a comunidade local na busca de recursos para seu território. Isso aponta para uma forma de organização social comunitária que se aproxima das suas raízes étnicas negras e indígenas. Porém, no cotidiano, esses dois aspectos estão diluídos nas práticas cotidianas com a predominância de um sobre o outro a depender da ocasião.

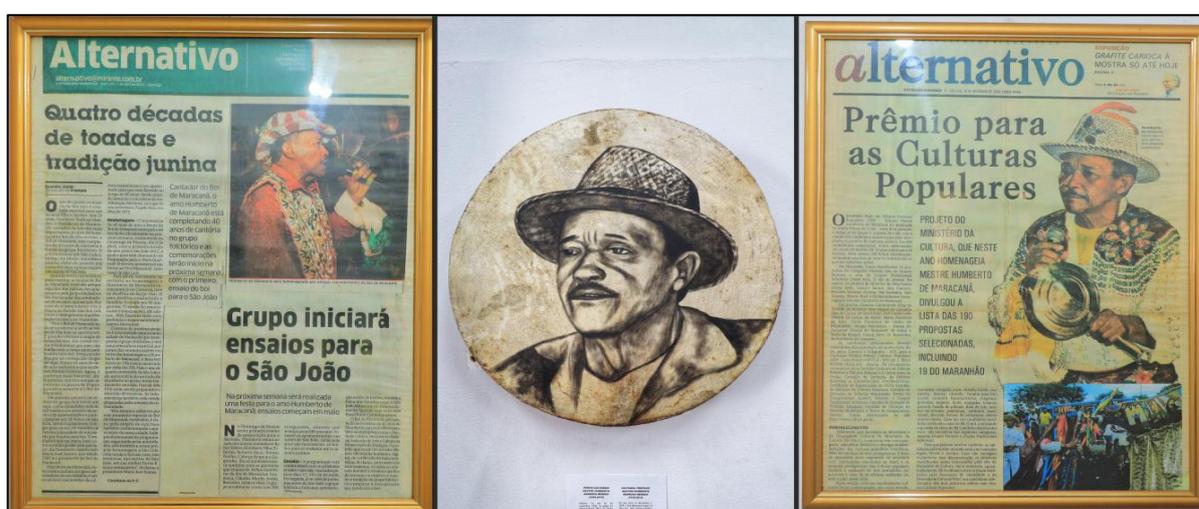
Esse aspecto ao mesmo tempo formal/institucional e comunitário/afetivo que se expande para além da sede física, sem que um esteja acima do outro, demanda dos seus agentes um equilíbrio dinâmico e constante do seu gerenciamento, ajudando assim na manutenção desse espaço de convívio, nas relações sociais entre os indivíduos que a compõem, na sociedade ao seu redor e na própria sustentabilidade do Bumba-meu-boi de Maracanã.

4.2 Principais nomes

4.2.1 Humberto Barbosa Mendes - Humberto de Maracanã

Um dos principais nomes que contribuiu diretamente para a consolidação do Boi de Maracanã foi Humberto Barbosa Mendes (Figura 23), que atuou como líder e Amo do Boi por quarenta e três anos. Era reconhecido popularmente como “Humberto de Maracanã”. Porém, ele também se denominava “o Guriatã”. Segundo Melo (2005, p. 54), é uma “referência da cultura popular maranhense”. Humberto foi cantor de Boi e Samba, compositor, líder comunitário, agricultor e militante da zona rural. Ele teve uma família grande construída com seis mulheres e 23 filhos.

Figura 23 – Humberto de Maracanã



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)⁷³

⁷³ Artigos de jornais expostos no museu da Sede do Boi de Maracanã. Desenho de Humberto no couro de um pandeirão, na exposição permanente dos principais cantadores de Bumba-meu-Boi no Museu Casa do Maranhão.

Ele conquistou, em 2012, a medalha Ordem dos Timbiras com o grau de Comendador do IV Centenário de São Luís (SOUSA, 2020) e o prêmio Mestre da Cultura Brasileira no 23º Prêmio da Música Brasileira (BASTOS, 2019).

Humberto nasceu em 2 de novembro de 1939 e faleceu no dia 19 de janeiro de 2015, aos 75 anos, vítima de falência múltipla dos órgãos, por conta da diabetes. Sua morte teve repercussão nacional e, durante seu velório, foi declarado luto oficial por três dias pelo Estado do Maranhão. Segundo Cardoso (2016, p. 148), ele foi um dos “últimos cantadores que faziam da devoção a principal justificativa para sua vinculação ao Boi, reivindicando a tradição do lugar do sagrado e do rural, o que está desaparecendo com a morte dos líderes mais velhos dos grupos”.

Segundo Bastos (2019, p.3), “por conselho de pessoas próximas, seu Humberto voltou seus olhos para uma manifestação ainda relativamente tímida e pouco conhecida na cidade, mas que, comandada por seus baluartes, já representava o orgulho da aguerrida comunidade do Maracanã”.

Durante a infância, Humberto foi criado pelo pai, pela sua irmã e pelos avós paternos, por conta do falecimento de sua mãe quando ele tinha 3 anos. Entre os 6 e 7 anos, ele se mudou com o pai para a região da Maioba, região de um dos Bois de matraca mais antigos de São Luís, o Boi da Maioba. É nessa região que começou a brincar com Boi de cofo, um boi cuja estrutura do corpo era feita de Paneiro de palha de palmeira Buriti, uma espécie de cesto muito utilizado pelos povos indígenas e ribeirinhos da região da baixada maranhense para transportar alimentos como farinha, Juçara (açai), buriti, camarão, entre outros. Humberto de Maracanã fez uma toada lembrando dessa época de criança, quando começou a cantar no Boi de cofo.

*Com 11 anos comecei cantar
Com uma latinha machucada
Era meu maracá
Eu não usava toalha
E nem vidro de mel
Mas já tinha umas meninas
Prá segurar meu chapéu
Hoje estou forte
Com meu batalhão
Cantador só tem valor
Nos festejos de São João
(Humberto de Maracanã)*

O Boi de cofo de mestre Humberto era feito de paneiro de palha coberto com pano e a cabeça foi feita por um artesão que fazia tamancos. Uma observação interessante no relato de Humberto é que o Boi, mesmo sendo de cofo, sempre tocou por contrato, mesmo que

informalmente (*apud* LIMA, 2008, p. 136): “assim, o boi ficou pronto e passamos a ganhar dinheiro. Quando contratavam, a gente se apresentava, depois repartíamos o dinheiro com todos ou então nós comprávamos amendoim ou bolachinhas e dividíamos”.

Entre os 14 e 15 anos, seu pai se mudou para o cruzeiro do anil, que fica mais próximo da capital, região que foi lugar de refúgio para os brincantes do Boi durante as proibições dos anos 30. Humberto, nesse período, já havia aprendido a profissão de sapateiro e resolveu voltar para Maracanã. Segundo Humberto (*apud* LIMA, 2008, p.136), “como fui sempre muito agarrado com o mato, natureza, voltei para Maracanã”. No geral, Humberto teve uma infância pobre, mas uma educação rígida e um ambiente cultural rico e muito próximo da natureza.

Seu Humberto iniciou sua carreira de cantoria do Boi de Maracanã em 1972, após ver o mau comportamento dos dois principais cantadores do Boi de Maracanã, Ângelo Reis e Antônio Maconha, que se escondiam quando eram solicitados para cantar. “Decidi que no ano seguinte, se o Boi fosse continuar, eu estava candidatando-me a cantar no Boi e acabar com esta molecagem” (HUMBERTO MENDES *apud* LIMA, 2008, p. 147). Esse seria então o início de uma carreira como Amo do Boi de Maracanã, que, em associação com outros mestres de outros Bois, levaria essa manifestação popular, tempos depois, a um status de referência cultural maranhense.

Após sua entrada e seu estabelecimento como Amo do Boi e organizador do grupo, Humberto atuou significativamente para a renovação das estruturas do grupo, como o apoio à participação de crianças, jovens e mulheres, apesar da contrária opinião dos mais velhos.

Uma das primeiras medidas dele, quando assumiu de fato a brincadeira, foi incluir mulheres no grupo. Antes, era uma coisa só de homens, eles achavam que somente eles poderiam participar. Já Humberto [do Maracanã] dizia que as mulheres eram mais organizadas, mais concentradas e que todas estas competências deveriam ser incluídas na composição do grupo. (BASTOS, 2019).

Outro aspecto forte de mestre Humberto e do bumba meu boi de Maracanã, evidenciado nas letras de suas canções, está no sincretismo religioso entre catolicismo popular e o reino da encantaria, relacionados às entidades espirituais do Tambor de Mina.

O Bumba meu boi é uma manifestação cultural, mas também religiosa, onde envolve o tambor de mina, porque a maioria das pessoas, um percentual bem grande de pessoas as participa também do tambor de mina, porque tem a ver com o Boi. No começo não queria admitir, quando as pessoas se pronunciavam e ofereciam ajuda no aspecto espiritual, eu dizia: Larga isso de mão, besteira. Não gostava de ir aonde eles frequentavam, mas depois fui tomando consciência da realidade, da influência forte dos 'guias' com a brincadeira de Bumba meu boi, isso faz parte de todas as brincadeiras, qualquer terreiro de Bumba-boi que você vá, encontrará o altar de São João e

a pessoa que faz o Boi tem alguém que ele se comunica nesse aspecto de saber o que deve ou não fazer para que o Boi saia bom (HUMBERTO MENDES *apud* LIMA, 2008, p. 164).

Mestre Humberto também se autodenominava o “Guriatã”. Ele afirmava que, na tradição do Bumba-meu-Boi, cada Amo, ao iniciar sua trajetória no canto, deveria escolher um pássaro cantador. Humberto afirmava: “quando iniciei meu viveiro, foi na folha da palmeira” (*apud* LIMA, 2008, p.173), referenciando as matas que compõem o território geográfico de Maracanã. Nesse caso, trata-se do Guriatã, um pássaro pequeno, de cor azul escuro com amarelo, que canta nas palmeiras daquela região. Tanto na sua trajetória de vida quanto na encantaria, na sua própria autodenominação e nas letras de suas toadas, podemos ver um forte vínculo com a natureza local. Como o próprio Humberto afirmava, “a poesia torna-se mais forte quando nasce do homem que está ligado à natureza, a inspiração vem das belezas naturais” (*apud* LIMA, 2008, p.154).

Nesse sentido, outro legado que Mestre Humberto deixou para os seus filhos e para a comunidade do Bumba-meu-boi maranhense, de forma geral, é a importância das letras e melodias e o valor da informação que é repassada através dela. Mestre Humberto tinha noção do peso político, social e histórico das letras de suas canções. Por isso, ele era cuidadoso na composição dessas letras, como ele mesmo aponta: “procuro ver o que faz bem cantar, que tipo de informação vou dar, quais histórias que vou trazer para o povo, de modo que se alguém pedir para explicar as razões daquilo eu posso dar uma resposta” (HUMBERTO MENDES *apud* LIMA, 2008, p. 155).

4.2.2 Dona Maria José Lima Soares

Dona Maria José nasceu na comunidade de Itapara de Maracanã, zona rural de São Luís, em 1966. Foi criada pela mãe e os avós maternos, devido ao falecimento de seu pai, quando ela tinha apenas dois anos de vida. Aos cinco anos, ela foi morar com o tio no Bairro Cruzeiro do Anil, próximo ao centro da Capital, para poder prosseguir nos estudos.

Segundo Maria José Soares (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022), ela começou a namorar com Humberto de Maracanã, aos 18 anos, em 29 de junho de 1984, na capela de São Pedro. Quando chegou ao ginásio, Humberto sempre a incentivou a estudar. Assim que começou a namorar com Humberto, voltou a morar em Itapera para poder ficar perto dele. Porém, a dificuldade era grande, pois, na comunidade rural, não havia ônibus, precisando se deslocar cerca de 4 km para poder ter acesso ao transporte público. Porém, com muito esforço, conseguiu prosseguir com os estudos, passando primeiramente no vestibular em zootecnia na UEMA, deixando o curso para se formar em Pedagogia pela mesma instituição. Logo em

seguida, ela se formou também em Ciências Sociais na UFMA. Hoje, possui seis especializações nas áreas de gestão e planejamento, psicopedagogia e docência do ensino superior. Ela atuou profissionalmente como professora de escola pública no ensino fundamental e, no presente, é gestora escolar do Estado.

Maria José se tornou uma das esposas de mestre Humberto de Maracanã, que já possuía um relacionamento simultâneo com outras duas esposas, e teve com ele três filhos; atualmente, tem duas netas. Maria José também é a atual presidente da Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã. Segundo Cardoso (2016), assumiu a administração das atividades do Boi desde 1997. Atualmente, ela não só cuida das questões institucionais, mas também opera nas questões religiosas relacionadas aos festejos juninos.

Na entrevista dada por Maria José e Jhonatham Oliveira a um podcast de cultura popular (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022), percebe-se que, mesmo o Boi sendo patrimônio, ainda há muitas dificuldades. Segundo Maria José (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022), “não é fácil conseguir recursos para a cultura popular”. Diante da pandemia, Maria José relata que o Boi de Maracanã ainda é um dos grupos que consegue se sustentar pelo fato de ter uma organização interna e por ter uma religiosidade que ainda é exercida pelos seus integrantes.

Quanto à questão de sua atuação como administradora, na busca pela continuidade da brincadeira, Maria José (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022) afirma que, “somos só um seguimento”, dando a entender um sentido de pertencimento, um legado, algo que foi entregue a ela e que deve ser cuidado para ser usufruído pelas gerações futuras. Nesse sentido, Maria José (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022) afirma que, o Barracão “é uma memória viva”, algo que a revigora, isso é, o local e todas as histórias contidas nele é algo que traz sentido à sua vida. Segundo Maria José (PODCAST UM DEDO DE PROSA, 2022), cuidar do Boi de Maracanã é parte de sua vida, “é algo que aprendi fazer e amar”. Outro fator importante que Maria José relata nesse podcast é que a construção de amizades é um dos maiores benefícios de estar ali.

4.2.3 José de Ribamar Algarves Mendes - Ribinha de Maracanã

José de Ribamar Algarves Mendes, conhecido no Boi como Ribinha de Maracanã, é um dos 23 filhos do Mestre Humberto. Atuante no Boi de Maracanã desde a infância, hoje, juntamente com seu irmão e seu sobrinho, Humberto Filho e Emanuel Victor, compõe a equipe de cantadores do Boi de Maracanã, levando o legado da cantoria de seu pai para as novas gerações. Segundo Cardoso (2016, p. 149), “Ribinha é apontado pela comunidade maracanense como o filho que foi preparado para ser o herdeiro artístico de Humberto, seja pelo seu carisma,

seja pelo canto, muito parecido com o do Guriatã”. Além de intérprete, é também compositor. Segundo Mendes (2021), começou a compor suas primeiras toadas aos nove anos de idade, no Boi da Escola. Atualmente, Ribinha compõe o coletivo “Ponto Br”, juntamente com Mestre Walter, Renata Amaral, Eder O Rocha, Thomas Rohrer, Henrique Menezes e Mestra Zezé de Iemanjá.

Ribinha, em uma entrevista ao portal Diário do Turismo (2022), apontou que a brincadeira do Boi na Ilha de São Luís foi ganhando cada vez mais integrantes de outras classes sociais à medida que foi reconhecido.

Quando esses grupos foram fundados, foram criados por pessoas da região rural, ou seja, pescadores, lavradores, pessoas que trabalhavam na roça, em emprego público, com comunidades. Então, com o passar do tempo, os grupos foram crescendo, ficando conhecidos, foi popularizando e hoje o boi tem, do pescador ao lavrador, ao juiz, ao advogado, ao engenheiro, ao secretário, ao prefeito, ao governador, o delegado, o policial. (DIÁRIO DO TURISMO, 2022)

4.3 O local

4.3.1 A Sede do Boi

A sede ou barracão está localizado na comunidade do Maracanã na região oeste do município de São Luís, aproximadamente 18 km do centro da capital. Está dentro de uma Área de Proteção Ambiental (APA DO MARACANÃ, 2022), que faz divisa com o Parque Estadual do Bacanga (PES DO BACANGA, 2022). Essa área abriga a nascente do Rio da Prata, afluente do Rio Batatã, cuja represa fornece a principal fonte de abastecimento de água da ilha de São Luís. É também o local reconhecido pela festa da Juçara (açai), que acontece nesse bairro desde 1970 (FESTA DA JUÇARA, 2022).

Após a sua organização, enquanto grupo coletivo em 1973, segundo Humberto (*apud* LIMA, 2008), os ensaios e reuniões passaram a ser feitos na casa de José Martins. Depois, passaram a ser feitos no local onde acontecia a Festa de Reis, na casa de Ezequiel, pelo fato do espaço já ter equipamentos como o barracão do baile e materiais de cozinha. À medida que o bairro foi crescendo, a manifestação ganhou popularidade e adeptos; assim, com a construção da estrada, o espaço foi ficando cada vez menor. Como o próprio Humberto relata:

Nessa ocasião houve até um problema comigo, entrei em choque com alguns pela minha vontade de querer transformar as coisas muito rápido, porque já tinha experiência de trabalho em grupo, queria que o boi fosse uma entidade única, onde pudéssemos ter um trabalho de comunidade, com bastante democracia, ouvindo a opinião, sugestões de todos para que não caísse o peso só em cima de mim. (HUMBERTO *apud* LIMA, 2008, p. 169)

Em 1975, foi construído um barracão de palha no terreno cedido por Rose Mochel, ao lado da estrada, para a construção da Sede do Boi. Em 1976, a sede começou a ser reconstruída de alvenaria e seria ampliada aos poucos com o passar do tempo (Figura 24).

Figura 24 - Área interna da Sede do Boi de Maracanã



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)⁷⁴

Em 1987, houve um acidente no dia do ritual da morte do boi. Nesse dia, a cozinha estava desocupada, pois a comida estava sendo feita em outro local. Um grupo de boieiros resolveu armar suas redes na cozinha para dormir, pois o ritual da morte do Boi tem início pela manhã, quando os boieiros trazem, cantando em cortejo, o mourão que é erguido em frente ao barracão para prender e matar o Boi. No início da manhã desse dia, os blocos vasados onde foram amarradas as redes não resistiu, cedendo junto às paredes e às madeiras do teto, atingindo três pessoas, sendo que uma morreu no local. Diante disso, toda festa foi cancelada. Por conta desse acidente, mestre Humberto fez um alojamento em sua própria casa para atender aos brincantes que moravam em localidades distantes.

A sede do Boi de Maracanã, até o momento, é constituída por três estruturas. Primeiramente, o Barracão do Boi de Maracanã, principal espaço onde são feitos os rituais, ensaios e as reuniões. É o local onde são guardados os materiais, indumentárias, instrumentos e o Boi. Ele é constituído por: um salão grande; uma pequena cozinha na lateral direita; uma capela; uma estrutura mais elevada destinada a um altar, onde ficam o Boi principal e o Santo São João; um vestuário e quartos que funcionam como depósitos, onde são guardados as indumentárias e os instrumentos, as carcaças dos bois anteriores e outros pertences (Figura 25).

⁷⁴ Da esquerda para direita: Área interna da Sede do Boi de Maracanã, altar com o Boi do ano de 2022.

Figura 25 - Capela interna, cozinha, quartos das indumentárias, Viva Maracanã



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)⁷⁵

Há também, ao fundo do salão, uma sala com computadores, onde funciona o projeto “Estação Tec”, para a aulas de informática disponíveis à comunidade. Por fim, do lado direito do salão, há um museu, com os instrumentos, indumentárias, premiações, certificados, e um memorial com fotos dos antigos integrantes e capa de jornais, contando os feitos do Boi de Maracanã durante o decorrer dos anos (Figura 26).

Figura 26 - Museu do Boi de Maracanã



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)

⁷⁵ Da esquerda para a direita: Chapéu de Caboclo-de-penas; quarto, onde é guardado as indumentarias; capela interna em que o boi é batizado; cozinha; e Viva Maracanã.

Dentro do terreno da sede, há também uma pequena capela em reforma, para comportar o museu que será mais detalhado no capítulo seguinte. Há também dois outros espaços: uma escola comunitária e um alojamento com uma cozinha maior. Do outro lado da avenida, há uma praça chamada Viva Maracanã, que também é administrada pela associação do Boi de Maracanã (Figura 27).

Figura 27 - Área pertencente à Sede do Boi de Maracanã



Fonte: Foto aérea retirada do *Google Maps* e editada pelo autor (2023)⁷⁶

4.3.2 O Bairro Maracanã

De acordo com o relato de Humberto Barbosa Mendes (LIMA, 2008), a comunidade do Maracanã teve início aproximadamente no ano de 1875, quando o proprietário dessas terras, um senhor chamado Antônio Algarves, resolveu vendê-las para voltar para Portugal. Essas terras foram compradas por cinco famílias, incluindo camponeses e alforriados que já residiam no local. Segundo Humberto (LIMA, 2008), eram três famílias de camponeses: a família Costa, Algarves e Barbosa que trabalhavam na fazenda do senhor Antônio; além disso, eram duas famílias de escravos alforriados: a família Coutinho e Pereira. Com o tempo, houve a migração de famílias de outros territórios para essa região, dando início ao Bairro de Maracanã. Era uma comunidade agrícola de subsistência que viviam da roça, da pesca de camarão e da extração de madeira.

Inicialmente, era uma comunidade isolada, que, apesar de estar dentro da ilha de São Luís, necessitava do transporte aquaviário para percorrer o rio Bacanga até desembarcar no antigo porto do Desterro no centro da capital para vender os produtos cultivados em suas terras.

⁷⁶ Da direita para a esquerda: diagrama aproximado da sede do Boi de maracanã; foto aérea com a área pertencente a sede, o Barracão, a capela, o dormitório, a escola comunitária e o viva. Disponível em: <https://www.google.com/maps/@-2.6337991,-44.279388,107m/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR>.

Com a construção da linha férrea São Luís - Teresina (EF-225), na primeira metade do Século XX, houve progresso econômico na localidade. Segundo Bastos (2019, p.2), “várias pessoas que residiam em outras localidades, passaram a ver o Maracanã como ‘um local de oportunidades’. Os mais antigos, em busca de nova vida não somente no aspecto econômico, levaram também as suas tradições e costumes”.

Atualmente, o bairro é cortado lateralmente na região leste, pela BR-135, que proporciona o principal acesso ao bairro. Essa via é também o principal acesso entre a ilha de São Luís e o continente.

Como dito anteriormente, Maracanã está dentro de uma Área de Proteção Ambiental (APA DO MARACANÃ, 2022), fazendo divisa, no lado norte, com o Parque Estadual do Bacanga (PES DO BACANGA, 2022) e mais ao noroeste com o Terminal Marítimo de Ponta da Madeira e Porto do Itaqui, que há 30 anos manda embora todo o minério de ferro e manganês das minas Carajás.

O Maracanã possui uma floresta ombrófila, com rios e igarapés de água doce que suprem o Rio da Prata, principal afluente do Rio Batatã, cuja represa fornece o abastecimento de água da capital. Seu clima é tropical quente e úmido típico da região amazônica e suas matas são predominantemente feitas por juçara (açai), buriti, bacuri e cupuaçu.

Quanto à infraestrutura, o bairro possui as vias principais asfaltadas e centro de abastecimento de água, mas com o sistema de esgoto ainda precário. Na área de educação, o Maracanã conta com escolas municipais, estaduais e comunitárias além de um Instituto Federal do Maranhão, Campus Maracanã. Seu sistema de saúde é composto por Centro de saúde municipal, Posto de Saúde e a Casa de Parteira do Maracanã. Não existe um centro para explorar o turismo ambiental da região, apenas guias para o acompanhamento nas trilhas ambientais das áreas de proteção ambiental. Além disso, possui uma proximidade com Distrito Industrial de São Luís, que fica do outro lado da BR, que acaba por influenciar na crescente demanda populacional.

4.3.3 As festas tradicionais do Maracanã

Maracanã também é reconhecido por outras festas populares. Uma delas é a Festa de Reis, que ocorre a partir do dia 31 de dezembro até o dia 6 de janeiro, dia de Santos Reis. Vale ressaltar que essa festa também tem o apoio da Associação do Boi de Maracanã. Nesse sentido, o Boi de Maracanã, enquanto organização coletiva, assume um papel de entidade cultural local que ajuda a manter outras tradições ao seu redor.

Segundo Ester Marques, professora de Comunicação Social da UFMA (*apud* ANDRADE, 2013), nas décadas de 50 e 60, a manifestação do Reisado era bastante popular e disputada pelas famílias que queriam produzi-las. Porém, ao longo dos anos, essa festa perdeu espaço em consequência do aumento e concorrência de outras formas de entretenimento e da falta de incentivo financeiro e estrutural para manutenção dessa manifestação. Nesse sentido, questiona-se até que ponto é dever do Estado ou do setor empresarial ajudar a manter manifestações do passado? E por qual motivo o Boi ganhou espaço e o reisado perdeu?

É fato que o Estado e as empresas ajudaram a trazer a concorrência de outras formas de entretenimentos e ajudaram, no decorrer do tempo, a selecionar entre as várias manifestações do passado, julgando qual deveria receber mais incentivo do que outra, ao apoiar e valorizar apenas algumas. No entanto, não se pode simplesmente achar que é uma questão externa à manifestação ou uma questão de poder de escolha. As sociedades mudam junto com seus valores e anseios, e as manifestações produzidas por essas sociedades também mudam com o passar do tempo, adquirindo características desejáveis ou não para a sociedade que dela usufruem e que se sucedem. Pode ser que as tradições que se estabelecem e que se modificaram para permanecer venham suprir, de alguma forma, algum tipo de anseio das sociedades atuais.

Além do Boi e da festa de Reis, há também a festa de São Sebastião, em 21 de janeiro. Porém, outra grande festa tradicional que acontece no território de Maracanã é a Festa da Juçara (Açaí). Essa talvez seja a principal festa oficial destinada a uma fruta no calendário cultural da ilha de São Luís. Seu início se deu em 1970 e, atualmente, está na 53ª edição. A iniciativa de criação da Festa da Juçara na década de setenta partiu da engenheira agrônoma e professora Rosa Mochel, que residia no sítio Piranínga, situado no Maracanã. Ao perceber o potencial produtivo da fruta nessa região e o insuficiente escoamento dessa produção, ela resolveu produzir uma festa para atender essa demanda produtiva.

A festa acontece sempre nos fins de semana do mês de outubro, devido ao amadurecimento da fruta nesse período. O local onde é realizada a festa foi doado pela própria Rosa Mochel, que foi batizado como Parque da Juçara. Atualmente, segundo a própria página oficial da Festa da Juçara no Facebook (2022), “o evento que acontece no Parque da Juçara, Maracanã, zona rural de São Luís, oferecendo shows, parque de diversões, feira de artesanato e dispõe de barracas com a comercialização de comidas típicas e o consumo da polpa da juçara”. Atualmente, a Festa da Juçara tem como patrocinador o Governo do Estado, através da Secretaria de Estado da Cultura (Secma), por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Além dessas festas mais reconhecidas externamente, Jhonatan Oliveira aponta que:

Temos o Boi de Maracanã, tem ainda o Boi de Maracujá, tem o boi da Itapera, tem o Tambor Orgulho de São Benedito da Itapera, nós temos Casa de Raiz de matriz africana... Aqui nós temos Tambor de Crioula, nós temos o Reis do Alecrim, nós temos o Divino Espírito Santo, nós temos Baile de Carnaval, Bloco de Carnaval de Rua, aqui na comunidade. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

De acordo com Jhonatan Oliveira, a região do Maracanã é um berço cultural. Porém, não é reconhecida e valorizada por não estar localizada no centro, e sim no meio rural.

4.3.4 Maracanã, zona de proteção ambiental

O território do Maracanã é uma região considerada Área de Proteção Ambiental (APA de Maracanã), criada no ano de 1991 como grupo de uso sustentável, possuindo uma área de 1.831,00ha. O bioma pertence à Amazônia legal, tendo como instância responsável o Estado do Maranhão. Essa área de proteção ambiental se sobrepõe ao norte com outra área de proteção ambiental chamada Parque Estadual do Bacanga (PEB), criada no ano de 1980 como grupo de proteção integral, possuindo uma área de 2.973,00ha, ficando também sobre a responsabilidade do Estado (Figura 28).

Figura 28 - Localização do Bairro de Maracanã no Mapa de São Luís



Fonte: uc.socioambiental.org, mapa modificado pelo autor

Atualmente, o Bairro de Maracanã passa por uma especulação imobiliária e industrial forte, devido a seu ponto estratégico, entre o terminal da Vale no Porto da Madeira e o Distrito Industrial do outro lado da BR, causando uma constante ameaça urbana, que degrada cada vez

mais seu ambiente natural, gerando assim conflitos nesse território. Segundo Cardoso (2016, p. 131), “uma causa dessa tensão, são questões ambientais e conflitos por terra: grandes empresas e o próprio Estado vêm desenvolvendo ações que estão poluindo rios, devastando a mata virgem da região, construindo prédios residenciais e comerciais.” Essas modificações causam impacto tanto na comunidade local como na própria manifestação do Boi de Maracanã, que reagem a essas mudanças por meio de mobilizações sociais e denúncias nas mídias e ao Ministério Público.

Diante disso, o Bumba-meu-boi de Maracanã, que, desde sua origem, exalta através do canto as belezas naturais de seu território, como próprio mestre Humberto (*apud* LIMA, 2008, p.154) contava “a inspiração vem das belezas naturais”, agora vê sua inspiração sendo degradada. Nesse sentido, suas toadas, que antes exaltavam a natureza preservada e convidavam as pessoas a conhecê-la, agora atuam como um símbolo contra a degradação ambiental de seu local.

Como já havia dito anteriormente, a região do Maracanã era repleta de rios e matas densas. Eu, quando criança, tive a oportunidade de frequentar esses riachos. Eram locais de banho muito frequentados pelas pessoas do centro da capital durante os fins de semana. Se essas matas e rios fossem preservados, poderiam ser locais de ecoturismo, trazendo benefícios para a própria região. Porém, durante a minha visita a sede, perguntei sobre os rios, e Jhonatan Oliveira, que atualmente tem 25 anos, relatou o seguinte: “quando eu era guri, eu fui para São Paulo estudar e quando eu voltei, já não existia mais”.

Jhonatan Oliveira relata que foram construídos três conjuntos residenciais: “Amendoeira, Santo Antônio e Morada do Sol” (Figura 29). As empresas que as construíram, juntamente com os órgãos públicos, não se importaram com os impactos ambientais.

Figura 29 - Aerofotografia do Bairro do Maracanã entre 2007 e 2022



Fonte: Foto aérea retirada do googlemaps e editada pelo autor (2023)⁷⁷

⁷⁷ Mudanças com a construção dos novos bairros à esquerda das duas fotos, entre 2007 e 2022.

Ribinha relata que esses residenciais foram construídos acima da cabeceira dos principais rios locais. Com o tempo, essas e outras construções impactaram o meio ambiente. Jhonatan Oliveira aponta que essas construções impactaram negativamente em vários aspectos: a poluição, o saneamento básico e a segurança. Houve a inserção de pessoas de fora do bairro que trouxe a violência e a criminalidade.

Eu sou proletariado, mas graças a Deus temos uma educação muito boa, caráter e dignidade. Aqui a gente é um povo muito unido, só que a nossa segurança começou a ficar muito vulnerável porque a população de lá foi de pessoas que já tiveram uma educação diferente. Nesse período começou a ter muito assalto, a gente não podia ficar na porta de casa a partir das seis horas, era gente invadindo e até uma vez fizemos diversas manifestações para tentar embargar. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Podemos notar que a construção de um residencial e a migração de pessoas de outras localidades pode alterar não só um ambiente ou um ecossistema físico, mas também cultural. Jhonatan Oliveira afirma que, atualmente, a questão da violência está gradativamente reduzindo, talvez pela migração dessas pessoas violentas para outros locais ou pelo contato com a própria cultura local.

4.4 Sotaque e as características sonoras no Boi de Maracanã

O boi de Maracanã é pertencente ao Sotaque de Matraca, que também pode ser denominado como Sotaque da Ilha, como já descrito no capítulo I. O termo “sotaque” para o maranhense está ligado à forma peculiar da fala de uma pessoa ou de uma determinada comunidade.

Na entrevista feita em janeiro de 2023, Elias Rodrigues, um dos Boieiros que participou da pesquisa etnográfica, ressalta que: “Aqui, se eu não me engano, tem trinta e seis Bois de Matraca, mas nenhum é igual ao outro. É a mesma coisa da batida do tambor de crioula: a gente sabe que é tambor de crioula, mas tem diferença de um para o outro”. Nesse trecho do depoimento, Elias Rodrigues está se referindo especificamente às diferenças sonoras por meio das variações rítmicas particulares de cada grupo.

Posso incluir nessa perspectiva as variações timbrísticas dos instrumentos, a forma melódica e estrutural de compor e cantar, assim como a performance musical da trupiada, como aspectos que estabelecem diferenças entre os grupos de mesmo sotaque.

Os instrumentos que compõem essa característica sonora são: o Pandeiro, a Matraca, o Tambor Onça e o Maracá (Figura 30).

Figura 30 - Instrumentos musicais do Boi de Matraca



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)⁷⁸

4.4.1 Pandeiro ou pandeirão

Segundo Cândido, atualmente, há dois tipos de pandeiros sendo utilizados no Boi de Maracanã: o pandeiro de couro e o pandeiro de pele sintética.

O pandeiro de couro é feito com couro de bode e arco de jenipapeiro, uma espécie de árvore encontrada na própria região do Maracanã. Dessa árvore, são retiradas tábuas que são torcidas em um gabarito e coladas com cola de sapateiro para fazer o corpo do tambor, chamado por Cândido de “arco”. Em média, esses pandeiros são feitos com diâmetro entre 22, 24 chegando até 26 polegadas.

Para cobrir o pandeirão, é preciso beneficiar o couro do bode. Isso significa deixá-lo de molho na água de um dia para o outro, aproximadamente vinte e quatro horas, para que o couro amoleça. Dessa forma, fica mais fácil a retirada dos pelos e a flexibilidade no momento de cobrir o pandeiro, podendo ser esticado.

Cândido aponta que esse processo de raspagem para a retirada do pelo, no qual é utilizado uma espécie de faca, deve ser feito de forma cuidadosa para não rasgar ou perfurar o couro. Um pequeno furo no couro do pandeiro pode gerar uma fissura maior durante o processo de afinação, que ocorre geralmente antes das apresentações. Isso porque o processo de afinação do pandeiro é feito através da contração térmica do couro ao aproximá-lo do calor de uma fogueira.

O pandeiro de pele sintética pode ser construído com outras madeiras mais leves. Atualmente, estão sendo produzidos pandeiros com o corpo em madeirite. Segundo Cândido, esses instrumentos são muito leves, mas extremamente frágeis. Esses pandeiros de pele sintética

⁷⁸ Da esquerda para direita: Elias Rodrigues com a matraca, Márcia Rosana com o tambor onça e Marisa Lúcia com a matraca; Cândido José demonstrando o pandeiro de pele sintética, o pandeiro de couro e o tambor onça.

são afinados com tarraxas fixas. O processo de afinação envolve apertar as tarraxas dando saltos entre duas ou três tarraxas para que a pressão seja distribuída de forma uniforme em todos os lados do aro do pandeiro, evitando que haja torções e empenamentos. Na entrevista com Cândido, a depender do local da apresentação, o pandeiro de pele sintética já supre o de couro. Isso não significa que o pandeiro de couro seja substituível. Essa mudança será exposta com mais detalhes no capítulo seguinte.

4.4.2 Matracas

As matracas são compostas por dois pedaços de madeira maciça no formato de paralelepípedo ortogonal, geralmente retiradas de troncos de árvores que possuem madeira rígidas e pesadas como Maçaranduba, Tatajuba ou Pau-d'arco. Em algumas matracas, são feitas cavas paralelas no meio da superfície que será batida. Esse recurso altera o timbre da matraca, deixando-a com o som mais fechado, enfatizando as frequências mais graves.⁷⁹

Existe matracas de vários tamanhos. De acordo com Cândido, há boieiros que usam matracas de um metro ou mais. Porém, muitas vezes, são feitas de madeiras leves, como Pinho, e fica difícil de fazer o movimento de fechar uma matraca contra a outra, “e, pelo peso, você jamais vai bater o São João, a noite todinha”. Ele ainda aponta que esse tipo de matraca serve principalmente para atrair turistas.

4.4.3 Tambor-Onça

O tambor-onça é uma espécie de cuica grande com corpo de madeira, que atualmente pode ser encontrado também em zinco. Ele possui um aro de metal com tarraxas fixas nas laterais. A pele é de couro de bode e passa pelo mesmo processo de umidificação e limpeza do pandeiro. No centro dessa pele, é amarrado o “Gambito”, uma espécie de vara fina feito do galho da árvore Canela de Veado. Esse Gambito deve ser flexionado com um pedaço de pano, uma estopa ou uma esponja de lavar molhada com água. Os boieiros responsáveis pelo toque das onças geralmente levam uma pequena garrafa de água para umedecer constantemente os panos, pois a sonoridade das onças só pode ser gerada por um desses objetos umedecidos.

4.4.4 Maracá e apito

O maracá e o apito são instrumentos que ficam sobre a guarda do Amo. O apito funciona como um sinalizador sonoro que avisa quando começar e quando terminar cada toada. É um tipo de apito de metal, o mesmo que se usa em jogos de futebol. O maracá é um chocalho feito

⁷⁹ O link a seguir direciona a um exemplo da sonoridade das matracas, sem e com as cavas: https://drive.google.com/file/d/1_DTs9GWT2YdrO8c6dDsYTSLxjifi6tbJ/view?usp=drive_link.

de metal. São considerados os maiores entre os maracás dos diversos sotaques de Bumba-meu-boi do Maranhão. O balanço do maracá dá o andamento que é seguido pela trupiada, sendo reforçado pelas onças.

Há uma sequência de sonoridades que se estabelece em cada toada por meio desses instrumentos, que será mais bem detalhado na seção sobre toadas.

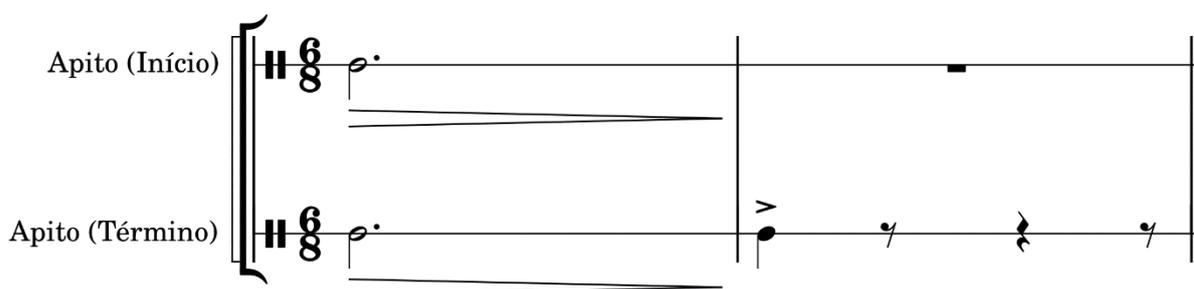
4.4.5 Padrões rítmicos do apito

Existe geralmente dois tipos de silvo (Figura 31). O primeiro pode ressoar metricamente como uma unidade de compasso. Analisando as performances do Boi de Maracanã, foi possível perceber que dificilmente o ataque do apito inicial ultrapassa mais de um compasso, ou termina antes da metade do primeiro. Com a frequência disso, o silvo inicial não é apenas um alerta, mas parte da música, atuando como uma contagem interna do Amo.

Em alguns casos, devido a uma sequência de toadas e o tempo curto de apresentação, o silvo inicial pode ser omitido, ou seja, não há a necessidade de silvo inicial quando é cantada uma toada atrás da outra, deixando apenas o silvo final como marcador de fins e inícios. Há também um efeito de *fade out* ao tocar o apito.

No Apito final, há dois silvos: um preenchendo o compasso inteiro com um leve decaimento e um no segundo compasso, apenas para marcar ou acentuar o fim.⁸⁰

Figura 31 - Padrão rítmico do Apito do Amo



Fonte: Produzido pelo autor

4.4.6 Padrões rítmicos do maracá

Logo a seguir, há três exemplos de células rítmicas mais utilizadas no Boi de Maracanã (Figura 32). A primeira (Maracá 1) possui a função de marcação, ditando o andamento principal, que se prolonga pelo restante da música. As duas seguintes (Maracá 2 e 3) são

⁸⁰ No link a seguir, há um exemplo da sonoridade do apito inicial e final na toada de Ribinha (Editado pelo autor: recorte e introdução de pulso metonímico para a melhor identificação): https://drive.google.com/file/d/1CdhW-a9jEZphlsHLaurVrL8tkab_P4p1/view?usp=drive_link.

utilizadas em alguns momentos de curta duração apenas para causar uma tensão rítmica momentânea.⁸¹

Figura 32 - Padrões rítmicos do Maracá

Maracá 1

Maracá 2

Maracá 3

♩ = 93

Fonte: Produzido pelo autor

4.4.7 Padrões rítmicos do tambor-onça

As onças são os instrumentos mais graves da trupiada. Elas dão peso e continuidade ao andamento. No momento da performance, os maracás que iniciam o andamento podem até parar de tocar momentaneamente, mas as onças devem permanecer mantendo a pulsação.

Figura 33 - Padrões rítmicos do Tambor-Onça

Onça 1

Onça 2

Onça 3

♩ = 93

Fonte: Produzido pelo autor

A sonoridade da onça provém de dois movimentos básicos (Figura 33): O primeiro movimento, representado pelo (V), consiste em puxar a estopa em volta do gambito, de dentro

⁸¹ No link a seguir, há um exemplo das células rítmicas do Maracá na toada de Ribinha (Editada pelo autor: recorte e reforço das frequências agudas): https://drive.google.com/file/d/1qbU7Ml_cFJKpRPtTY5AKruTb-TwcTSif/view?usp=drive_link.

para fora do corpo do tambor; e o segundo movimento consiste em empurrar a estopa em volta do gambito para dentro do tambor, num movimento contrário.

Segundo a entrevista com Cândido, durante o processo de aprendizagem, a primeira célula rítmica na imagem a seguir (Onça 1) é a mais fácil de aprender. Por isso, ela é a primeira a ser repassada nas oficinas. Porém, seu movimento de vai e vem, acaba por ser mais cansativo que as demais. São seis movimentos por compasso. Isso exige do Boieiro uma resistência física maior.

Na segunda célula rítmica (Onça 2), há uma economia de movimento em relação à primeira, com apenas quatro movimentos por compasso, apesar de haver uma acentuação no segundo tempo; o peso grave e longo da primeira nota enfatiza o tempo forte da pulsação. Durante a pesquisa de campo, percebeu-se que, nas entrelinhas do bailado do caboclo de pena, esse ritmo está presente e se manifesta na movimentação dos seus grandes chapéus.

De acordo com Cândido, a terceira célula rítmica (Onça 3) é considerada a mais complexa, pois exige do executante a retirada de dois sons sucessivos em um único movimento. Essa sonoridade é realizada pressionando a estopa duas vezes em um só movimento durante a puxada do gambito, gerando assim as duas primeiras notas. Essa técnica provoca seis sons em quatro movimentos.⁸²

4.4.8 Padrões rítmicos da matraca

Segundo Cândido, são três os padrões rítmicos mais comuns, sendo produzidos por dois tipos de movimentos (Figura 34). Esses padrões rítmicos são sobrepostos, gerando polirritmia de três por dois. Nas gravações em estúdio, esses padrões geram *loops* bem audíveis. Porém, na dinâmica de uma apresentação ao vivo, com uma grande quantidade de matraqueiros, essas variações e acentuações se acumulam, gerando uma massa sonora, movimentando-se entre essas duas células rítmicas.

⁸² No link a seguir, há um exemplo das três células rítmicas produzidas pelas Onças: https://drive.google.com/file/d/10mErWlCxtqoUjK1i2j_sQ6oUYnk4Z4eq/view?usp=drive_link.

Figura 34 - Padrões rítmicos da Matraca

The image shows three staves of musical notation for matracas. The top staff is labeled 'Matraca 1' and has a tempo marking of $\text{♩} = 93$. It shows a 6/8 time signature and a 2-measure rest. The middle staff is labeled 'Matraca 2' and the bottom staff is labeled 'Matraca 3'. Both have 6/8 time signatures. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like accents (v).

Fonte: Produzido pelo autor

É importante ressaltar que existem outras formas de se tocar; além disso, o tamanho da matraca também influencia na forma como será percutida. Há boieiro que apoia a matraca com uma mão e bate a outra sobre ela. Há também aqueles que apoiam a matraca sobre os ombros e batem apenas a ponta da matraca umas nas outras. Esses vários tamanhos e formas de se tocar geram sonoridades e acentuações que colaboram para esse fluxo sonoro. Nesse sentido, os matraqueiros buscam executar seus instrumentos de forma a atingir uma dessas duas células rítmicas, e isso acaba por enfatizar essa polirritmia.

Como havia dito anteriormente, essas três células rítmicas são produzidas por dois movimentos. A sequência de *frames* a seguir (Figura 35) foi retirada das gravações em vídeo de Cândido durante a pesquisa de campo e busca exemplificar o movimento que é feito nas duas primeiras células rítmicas (Matraca 1 e 2).⁸³

Figura 35 - Primeiro movimento de ataque da matraca

Fonte: Produzido pelo autor (retirado do vídeo de Cândido)⁸⁴

⁸³ No link a seguir, há um exemplo das duas primeiras células rítmicas produzidas pela matraca (maraca 1 e 2) no primeiro movimento horizontal (trecho executado por Cândido durante a pesquisa de campo e editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/15FZMFKdGqdEM0yPKNbHx-xF05OcVwhba/view?usp=drive_link.

⁸⁴ Imagens retiradas do vídeo produzido durante a entrevista com Cândido demonstrando a forma horizontal de tocar.

Nesse primeiro movimento, as matracas são percutidas no sentido horizontal, ou seja, os antebraços se deslocam em uma movimentação horizontal, abrindo e fechando a matraca. Conforme a entrevista com Cândido, esse tipo de movimentação é mais fácil; assim como a Onça, ele também é ensinado nas oficinas, como movimentos introdutórios.

Para o segundo movimento, pela complexidade de sua execução, foi necessário agrupar uma sequência com mais frames para a sua compreensão (Figura 36).

Figura 36 - Segundo movimento de ataque da matraca



Fonte: Produzido pelo autor (retirado do vídeo de Cândido)⁸⁵

Esse movimento é geralmente executado para a acentuação do terceiro exemplo de célula rítmica, apresentado na Figura 36 (Matraca 3). Nesse segundo movimento, podemos notar que há um sentido vertical e semicircular da movimentação da matraca.

Nesse caso, Cândido não abre e fecha os antebraços para percutir a matraca. Ele desliza verticalmente seus antebraços em direções opostas; enquanto uma matraca sobe, a outra desce.

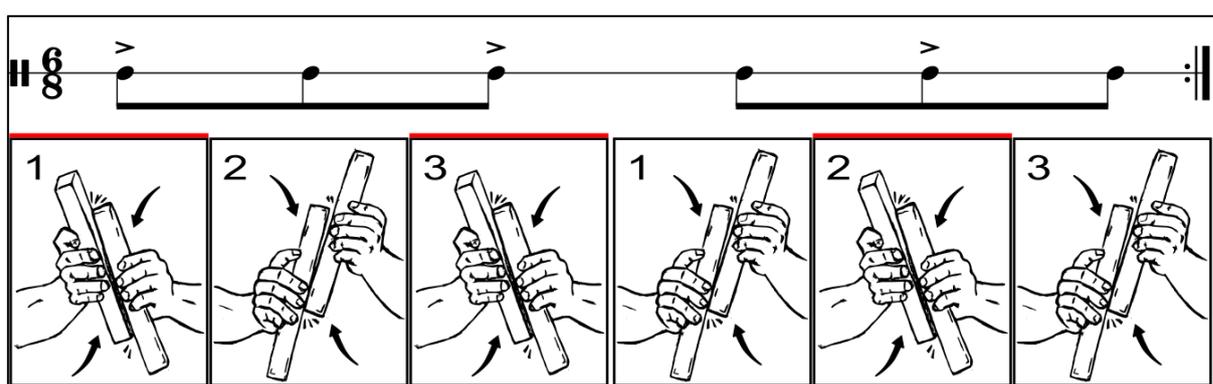
As matracas não são apenas percutidas. Após seu contato, elas deslizam uma sobre a outra, gerando uma sonoridade a mais. Podemos notar que os momentos de choque entre matracas ocorrem no primeiro, quarto e oitavo *frame*. Porém, há um pequeno choque na ponta da matraca no segundo *frame*, que foi enfatizado por uma seta verde. Esse mesmo padrão foi

⁸⁵ Imagens retiradas do vídeo produzido durante a entrevista com Cândido demonstrando a forma vertical de tocar.

visto em todos os outros frames seguintes, que corresponde à repetição dessa célula rítmica. Portanto, não se constitui como um erro de execução, mas sim de um micro ritmo que se junta à primeira nota.

Quando utilizamos as duas mãos em uma atuação percussiva, muitas vezes iniciamos ou atacamos o tempo forte com a mão dominante. Por esse segundo movimento ser binário, ele favorece a acentuação da terceira célula rítmica apresentada abaixo (Figura 37). Isso significa tocar uma sequência de seis notas acentuando de duas em duas.⁸⁶

Figura 37 - Exemplo da acentuação binária da terceira célula rítmica executada com o segundo movimento



Fonte: Produzido pelo autor

Como as matracas são feitas de madeira maciça e pesada, Cândido ressalta que os matraqueiros iniciantes devem ter cuidado com as pontas dos dedos e as matracas devem ser percutidas longe do abdome, para que não ocorra nenhum ferimento.

Há também variações no toque da matraca que Cândido chama de repenicados. Essas variações seguem os mesmos princípios das variações rítmicas do pandeiro, que será exposto mais adiante.⁸⁷

Durante a pesquisa etnográfica, Elias Rodrigues, Márcia e sua irmã Marisa (2023) executaram três padrões rítmicos simultaneamente com uma onça e duas matracas (Figura 38) para o registro da massa sonora formada.⁸⁸

⁸⁶ No link a seguir, há um exemplo da terceira célula rítmica produzida pela matraca (matraca 3) no segundo movimento vertical (trecho executado por Cândido durante a pesquisa de campo e editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/1A4IOcxHrAmLbYRLz82vjI-jLj19kMmm/view?usp=drive_link.

⁸⁷ No link a seguir, há um exemplo de variação rítmica produzida pela matraca (trecho executado por Cândido durante a pesquisa de campo e editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/1SuMYmNGCNghua8E-EIM22bwOpOUwwwas/view?usp=drive_link.

⁸⁸ No link a seguir, há um exemplo da sonoridade produzida por duas matracas com acentuações e movimento diferentes e acompanhada por uma onça (trecho executado por Elias, Márcia e Marisa durante a pesquisa de campo e editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/17zgHlu0zML9mGBPq5TcrRniTI_JYM686/view?usp=drive_link.

Segundo a entrevista com Cândido, o movimento de percutir o pandeiro é chamado de “murro ou murrada”. No Pandeiro, existem dois grupos de padrões rítmicos, que Cândido chama de marcação e repenicado (Figura 40)⁸⁹.

Figura 40 - Forma básica da Marcação e Repenicado sugerida por Cândido

Forma básica da Marcação



Forma básica do Repenicado



Fonte: Produzido pelo autor

Porém, essas duas células rítmicas possuem variações amplamente usadas durante a performance (Figura 41). As Marcações possuem a finalidade de manter o andamento. Já os Repenicados possuem a finalidade de ornamentar o ritmo básico ou até mesmo de se contrapor a ele. Vale ressaltar que o repenicado se constitui de variações rítmicas envolvendo também a produção de acentuações e timbres mais agudos.⁹⁰

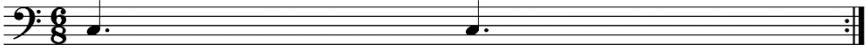
⁸⁹ No link a seguir, há um exemplo do ritmo básico da marcação e do repenicado (trecho executado por Cândido durante a pesquisa de campo e editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/1LUK0x3j6o6DqL3_Mdd6VBTDu7wP8ii05/view?usp=drive_link.

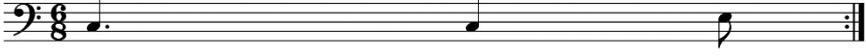
⁹⁰ No link a seguir, há um exemplo de variações sugeridas por Cândido durante a pesquisa de campo (editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/11LAcU2ZBcLzwiY9Qq-W9sfLqm2426pFr/view?usp=drive_link.

Figura 41 - Variações da Marcação e do Repenicado

Variações da Marcação

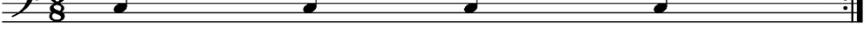
Pandeiro var. 1.1 

Pandeiro var. 1.2 

Pandeiro var. 1.3 

Pandeiro var. 1.4 

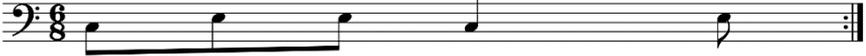
Pandeiro var. 1.5 

Pandeiro var. 1.6 

Variações do Repenicado

Pandeiro var. 2.1 

Pandeiro var. 2.2 

Pandeiro var. 2.3 

Variações do Repeicado que busca contrapor a Marcação

Pandeiro Contr. 1 

Pandeiro Contr. 2 

Pandeiro Contr. 3 

Fonte: Produzido pelo autor

Essas variações possuem duas finalidades: a musical e a fisiológica. Musicalmente, essas variações buscam não somente ornamentar, mas criar tensões rítmicas temporárias, assim como no maracá e na matraca. Essa criação de contrastes rítmicos temporários quebra a rigidez do padrão rítmico básico, gerando interesse e dinâmica de fluxo ao variar seus padrões. Além disso, essas variações criam uma espécie de diálogo entre os músicos, pois, enquanto uns repenicam, outros fazem a marcação. Cândido aponta que outra finalidade dessas variações é fisiológica, ou seja, essas variações são usadas para quebrar a rigidez do movimento muscular repetitivo que se estabelece ao longo da performance ao se tocar o mesmo padrão rítmico. É uma forma de descansar a musculatura sem parar a execução musical, pois, segundo Cândido, tocar o mesmo ritmo durante uma apresentação de trinta minutos cansa.

4.5 Processos de aprendizagem

O processo de aprendizagem é algo que pode acontecer de forma orgânica, no sentido de um desenvolvimento natural, algo que muitas vezes não é assimilado como um processo de aprendizagem pelos indivíduos, pelo fato desse processo não se encaixar em parâmetros formais de ensino. Isso ocorre principalmente quando o processo acontece desde a infância, muitas vezes dentro de um vínculo familiar, pelos filhos daqueles que também participam desse folgado. Jhonatan Oliveira, quando questionado sobre como aprendeu a dançar, afirmou: “Eu não sei responder, até hoje eu não sei responder. Eu falei assim: Olha, eu acredito que a única coisa que eu nasci sabendo foi dançar Boi, porque quando eu já me entendi, eu já dançava Boi”.

Jhonatan, ao perceber que muitos jovens queriam aprender o bailado, mas não sabiam dançar, em 2017, propôs-se a escrever um projeto chamado “Oficina no Bailado do Caboclo-de-pena” (Figura 42). Porém, ele relata que foi um grande desafio pelo fato de não haver um direcionamento sistemático de como trabalhar essa dança dentro de estruturas formais, como uma oficina. Para suprir essa necessidade, ele fez uma pesquisa com os Caboclos-de-pena do próprio Boi de Maracanã. Essa pesquisa buscava compreender a origem e o papel dos Caboclos-de-penas, além de observar e analisar a dança de cada um deles para poder adequar a um processo de ensino que pudesse ser ofertado em uma oficina.

Figura 42 - Cartaz Oficina Caboclo-de-pena

The image shows two posters for a workshop. The left poster is for the '16ª SEMANA MARANHENSE DE DANÇA' and features 'OFICINA CABOCLO DE PENNA' with Jhonatan Oliveira as the instructor. It is scheduled for November 16-19, 10h-13h at Centro Cultural Vale Maranhão. The right poster is for 'Território Corpo' at CCVM, featuring 'Oficina de Caboclo de Pena' by Jhonatan Oliveira. It is on November 12, 19h-20h at Centro Cultural Vale Maranhão.

Fonte: Instagram do Boi de Maracanã, editado pelo autor⁹¹

⁹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/boidemaracana/>.

No entanto, Jhonatan afirma: “Eu coloquei oficina só para ganhar um título, para as grandes empresas comprarem ou para os editais, mas não existe a forma exata de ensinar. É daquela forma assim, como eu aprendi. Então eu mostro isso e dá super certo. Hoje em dia eu já tenho alunos que dançam no Boi”. Jhonatan, em entrevista, aponta que houve uma tentativa de levar esse projeto para as escolas “porque é lá que está o jovem”. Porém, houve uma resistência do poder público. Para contornar isso, ele aproveita o projeto Estação Tec, que é feita na própria sede do Boi, onde há curso de robótica e informática para atrair esses jovens para os aspectos culturais da própria sede.

Eles vão fazer aula de informática das uma às três, mas depois a gente vai fazer uma roda de conversa para eles entenderem o que é o Boi de Maracanã [...] e eles entendem e começam a gostar, porque é muito lindo a história, e eles fazem parte da história. Eles precisam entender que o livro de história que a gente estudou e que eles estudam não conta essa história, mas essa história é viva. (Entrevista com Jhonatan)

No ano de 2022, no mês de março, houve oficinas de dança e percussão com aproximadamente trinta a quarenta jovens participando todos os sábados. Jhonatan exclama: “Presidente, olha o nosso futuro! tá aqui o nosso futuro! [...] além deles se tornarem capacitados de uma formação que vai trazer renda para eles, eles também ficaram cheios de informações [...] e vão ter propriedade na fala, porque vivenciaram isso”.

Por outro lado, em entrevista, Ribinha aponta que a maior parte do processo de aprendizagem acontece durante os ensaios, pois as oficinas têm uma finalidade muito específica e possuem um curto espaço de tempo. Nesse sentido, Ribinha afirma que “geralmente vai aprendendo mesmo é nos ensaios, porque as oficinas são muito técnicas e você bater pandeiro em uma oficina com dez, com cinco, é diferente de você bater no meio de quarenta”. Isso não quer dizer que as oficinas produzidas atualmente não tenham seu valor e espaço. Elas contribuem como um impulso motivacional para as pessoas se inserirem no contexto do Boi.

Para Cândido, as oficinas é um momento importante, porque, “hoje em dia você vê muitas pessoas querendo aprender, mas quer aprender já no São João” e as oficinas produzidas no mês anterior ajudam no processo de aprendizagem, principalmente na questão da experiência perceptiva e na desinibição. “O medo do povo é errar. Como é que eu vou aprender se eu não errar? Quem que não vai errar? Quer dizer que eu tenho que chegar e bater certo? E o que eu digo é: pode errar, eu quero que tu erres para eu ver onde é que está”. Há também pessoas que iniciam nas oficinas acreditando que tocar os instrumentos é só bater de qualquer jeito: “A pessoa vê o Boi lá e... Murrada! [pancada forte] e pensa que é só estar encostando a mão [movimento no pandeiro], mas tem toda uma cadência e, se você for lá, você vai errar. Na batida

do pandeiro tem vários murros, mas dentro da cadência”. As variações rítmicas associadas às variações de timbre, tanto do pandeiro quanto da matraca, sobrepõem-se muitas vezes de forma polifônica, gerando um fluxo sonoro complexo. Nesse sentido, as oficinas com poucos instrumentos podem atuar de forma didática na compreensão desses elementos.

Cândido, em sua oficina de pandeiro e matraca, sempre utiliza uma caixa de som com as toadas do Boi de Maracanã, pois “a maneira mais fácil de você aprender é ouvindo. Aí a gente põe as toadas e, na batida do pandeiro, nós levamos todo mundo junto com a trupiada”. Após um determinado momento tocando junto, Cândido dá uma pausa na caixa de som para que todos continuem tocando. Dessa forma, ele consegue ver quem está tocando bem e quem está precisando de correções. Outra técnica que Cândido utiliza é a imitação vocal por mimologismo, utilizando a pronúncia da célula rítmica juntamente com o timbre para imitar a batida do instrumento, como no exemplo a seguir (Figura 43)⁹².

Figura 43 - Pronúncia da célula rítmica com o timbre

The image shows two musical staves. The top staff is for the Pandeiro, in 6/8 time, with notes and rests corresponding to the syllables Pim, Pê, Pim, and Bim. The bottom staff is for the Onça, also in 6/8 time, with notes and rests corresponding to the syllables Rôm, Rô, Rôm, Rô, Rôm, Rô, Rôm, and Rô. Above the Onça staff, there are small square symbols indicating accents or breath marks.

Fonte: Produzido pelo autor

Cândido aponta que a numeração das batidas atrapalha no processo de aprendizagem. Para ele, a pronúncia do ritmo com o seu timbre é mais didática.

Há também outras oficinas que estão relacionadas ao artesanato e à confecção das indumentárias, como o bordado.

O chapéu é feito pela mão do boieiro mesmo, a roupa de pena, [...] as oficinas servem para a gente também. Ah Cândido, você vai aprender a bordar? Eu vou! Eu quero! Eu posso bordar o chapéu do cantador do Boi de Maracanã, eu posso bordar o de Ribinha, o de Humberto filho e posso bordar o chapéu de outros cantadores e ganhar meu dinheiro. (Entrevista com Cândido)

Márcia, em entrevista, relata que, desde a década de 80, assistia às apresentações do Boi de Maracanã. Porém, não imaginava que um dia seria percussionista do Boi, tocando pandeiro e matraca. Em 2014, passou a acompanhar o Maracanã, por meio de sua irmã e seu cunhado, que já faziam parte desse grupo. Em 2015, começou a aprender pandeiro com mestre Burunga,

⁹² No link a seguir, há um exemplo da técnica de mimologismo que Cândido utiliza nas oficinas para ensinar a rítmica e a forma de tocar o pandeiro (editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/1f1SdzOeZZquS_VP8EYZ_iRpJEh5PpCIO/view?usp=drive_link.

percussionista antigo do boi de Maracanã. Em 2016, passou a integrar a trupiada, tocando Pandeiro e Matraca. Em 2022, Márcia aprendeu a tocar Onça durante as oficinas.

Analisando os relatos dos entrevistados sobre a questão do processo de aprendizagem, pude perceber que tanto as oficinas quanto os ensaios são importantes momentos de aprendizagem. As oficinas têm uma estrutura didática voltada para o conhecimento do instrumento, que vai desde sua origem, os tipos de materiais utilizados e as variadas formas de tocar; já no ensaio, há uma espécie de prática de conjunto mais intensa. No entanto, as oficinas no mês anterior contemplam um público que, de alguma forma, já teve contato com o Boi, que está empenhado a aprender ou ter essa experiência de tocar. Porém, os ensaios podem promover experiências ao público presente. Nesse sentido, Márcia afirma que, “às vezes, acontece nos ensaios: uma pessoa, um turista que chega de outro estado, fica olhando. Aí eles [integrantes do Boi] perguntam: Quer aprender? Quer aprender a matraca? Toma a matraca! Aí eles vão ensinando”.

4.6 A toadas

4.6.1 Toadas obrigatórias e a formação do repertório

Segundo Ribinha, em todos os anos, devem ser feitas as toadas que ele chama de oficiais ou de cativoiro, que são: o Guarnicê, o Lá-vai, a Chegada, o Urro do Boi e a Despedida. Geralmente, entre a Chegada e o Urro, são encaixadas toadas de conteúdo mais livre. Segundo Elias Rodrigues, “lá no Maracanã, eles têm o hábito de cantar para a natureza, o mar, a lua, a estrela, o povo da encantaria [...] e cantar para os outros cantadores, que ninguém é besta! [expressão de sorriso]”. As cinco primeiras citadas por Elias são uma espécie de toada de Saudação e a última, uma toada de Pique em resposta a algum cantador. Nesse sentido, Ribinha relata que:

Geralmente todos os anos eu, como cantador, devo estar preocupado em lançar toadas novas. Isso não significa que no decorrer das apresentações do ano eu tenha que cantar somente toadas novas. Não! O público vai me pedir toadas novas mas, de vez em quando, vai me pedir, canta aquela lá [...] Aí a gente vai cantando uma antiga e outra nova”. (Entrevista com Ribinha)

Isso demonstra que o processo de sequenciamento do repertório é flexível e está atento aos interesses do público.

Segundo Elias Rodrigues, no boi de Maracanã, atualmente, são três cantadores, dois filhos e um neto de Humberto. No entanto, no dia da Cantoria, quando são apresentadas as novas toadas, cada cantador tem que apresentar a sua toada. Em entrevista, Ribinha ressalta

que, durante as apresentações no festejo junino, cada cantador canta a sua toada. No entanto, caso um cantador não estiver presente e o público pedir sua toada, o outro cantador pode cantar.

Outro aspecto importante é que, para cada ritual, cerimônia ou momento, há uma toada específica, ou seja, a música dentro dessa manifestação possui variadas funções. Ribinha comenta que, “no Auto do Boi, na hora de fazer a comédia do auto, nós temos as toadas que cantamos para cada cena, para cada momento”, até mesmo toadas para o Dia das Mães e outros momentos específicos que as pessoas pedem.

Existem também as toadas de Pique, que são compostas para serem cantadas por outros cantadores, no sentido de provocação, em que um canta para outro responder. É uma forma de duelo criativo. O que está em jogo é a provocação pelas críticas e a capacidade de responder às ofensas do outro pela música.

As provocações das toadas de Pique exercem nos brincantes e ouvintes a expectativa pela resposta à altura da provocação. Isso gera prestígio naqueles que conseguem responder de forma criativa através das letras das músicas, devolvendo a crítica, gerando assim um diálogo entre cantadores. Segundo Elias Rodrigues, “é só uma provocação mesmo, pra manter a tradição. Ninguém briga. Terminou, tá todo mundo junto ali brincando”. Logo a seguir, temos um exemplo de toada de pique, composta por Ribinha de Maracanã e cantada por Elias Rodrigues durante a entrevista.

*Estou falando, minha opinião vou manter
Pra cantor teleguiado eu não vou mais responder
Vocês são viciados em toadas dos outro cantar
Vivem desnordeado, sem ter rumo e nem boi pra cantar
Pra essa cambada ruim, não dou cartaz nem valor
Por que comparado a mim,
Nenhum de vocês é cantador
(Toada de Pique - Ribinha de Maracanã)^{93,94}*

4.6.2 Forma musical das toadas

Ao iniciar uma toada, o Amo primeiramente dá um silvo longo com o apito, indicando que uma nova toada vai começar. Nesse momento, há uma espécie de silêncio respeitoso gerado por um estado de concentração dos brincantes, como se esse fosse o momento do líder falar. Desde então, o Amo começa a cantar os primeiros versos das toadas quase que sozinho e sem instrumentos. Porém, os participantes também podem cantar, mas geralmente fazem isso com

⁹³ Trecho da Toada de Pique composta por Ribinha de Maracanã e cantada por Elias Rodrigues durante a entrevista.

⁹⁴ No link a seguir, há uma toada de Pique composta por Ribinha de Maracanã e cantada por Elias Rodrigues durante a entrevista (editado pelo autor): https://drive.google.com/file/d/1Lo7E7Xrtptd9l2-ieNa63tnJ722kqr-o/view?usp=drive_link.

uma intensidade menor, em respeito ao líder. Um pouco antes do momento da repetição do verso, o Amo grita “ê boi” e faz o gesto de levantar o Maracá. Esse sinal avisa a trupiada que é para ficarem atentos ao início da batucada.

Mestre Humberto tinha um gesto peculiar. Ele levantava o Maracá um pouco acima do rosto e sacudia o Maracá com uma inclinação um pouco abaixo de quarenta e cinco graus, gerando uma sonoridade própria. Pelo seu prestígio na comunidade de boieiros de São Luís, muitas vezes, esses gestos foram copiados por outros cantadores.

Assim que o Amo balança o Maracá e o andamento é gerado, a trupiada entra junto com as onças, as matracas e os pandeiros, que, em seguida, são produzidas variações rítmicas, timbrísticas e de acentuações. Nesse momento, os versos que o Amo cantou são repetidos em coro por todos os participantes que querem cantar, incluindo a audiência. Não há uma intenção de criar variações nesse canto repetido, assumindo assim uma característica de reforço daquilo que o líder disse anteriormente pelo canto em conjunto numa intensidade mais elevada, dando uma ideia de união ou coesão social.

Essa sequência sonora que se estabelece por meio desse conjunto de gestos formais, aliados às melodias e às letras das toadas, emana nos participantes e até mesmo nos ouvintes valores simbólicos e afetivos que se concretiza na performance. Dessa forma, cada toada pode funcionar como uma espécie de ritual.

Podemos resumir que as toadas têm dois momentos distintos: a primeira em que o Amo canta a toada sozinho e a segunda em que o grupo repete a mesma toada com o auxílio dos instrumentos. Esse aspecto difere o Bumba-meu-boi de Matraca de outras manifestações circulares, como o Coco de roda, em que há uma espécie de diálogo entre perguntas e respostas, ou até mesmo o Tambor de Crioula, o qual possui um tema curto que se repete intercalando pequenas variações no mesmo tema cantado pelo mestre.

No primeiro momento da toada, posso perceber que a importância está na mensagem a ser repassada pela letra cantada. Nesse momento, não há a interferência de instrumentos e dos dançarinos. O foco incide sobre o Amo, que canta sozinho, demonstrando seu virtuosismo ao utilizar elementos de interpretação como ralentando e vibratos. Além disso, o Amo utiliza uma projeção vocal mais elevada para o maior alcance da mensagem.

Apesar de atualmente o Amo cantar com auxílio de microfones, devemos compreender que esse estilo provém de épocas que não havia esse recurso.

Como já havia dito anteriormente, no segundo momento, há uma concordância do grupo ao cantar repetindo a mesma toada com o apoio dos instrumentos. Isso passa uma ideia de organização grupal que reafirma o que foi dito pelo líder. As toadas podem ser repetidas duas

a três vezes a depender da ocasião. É importante notar que, na segunda repetição, o Amo canta junto, destacando sua voz enquanto o coro canta de forma mais livre e alguns boieiros cantam “ê boi! ê boi! ê boi!” e emitem sons, que a meu ver, aproxima-se de uma textura sonora de celebração indígena, dando um sentido de espontaneidade, união e comemoração.

Para exemplificar, foi feita uma análise da estrutura de uma toada de pique composta por Humberto de Maracanã (Figura 44).⁹⁵

Figura 44 - Parte A, da análise estrutural da toada de Pique

Não vou responder pra quem cantou (Humberto de Maracanã)		Letra da toada
Apito (1 Silvo de Introdução)		
A – O Amo canta solo (ausência de instrumento)	A1 – Introdução (2x)	Não vou responder pra quem cantou E sim, pra quem fez pra ele cantar
	A2 – Primeiro recado da toada (Argumenta a crítica recebida) (no último verso, responde a provocação)	És consciente Da existência do reinado Professou errado Ainda manda meu regime perguntar? Meu Objetivo É progresso e qualidade O despeito na verdade, é teu fraco, e sempre foi! Cuidado pra <u>t</u> não sair da lista, Sistema capitalista vai acabar com teu boi! Este palanque tão falado é preparado Pra quem no palanque que eu subo, nuca tem vez. Se existe regime, tirania. Na ilha só quem pratica é vocês
	A2* – Repetição do último verso – (Um reforço da resposta)	Se existe regime, tirania. Na ilha só quem pratica é vocês
	A3 – Segundo recado da toada (recomendação aos contrários) (justifica sua função, autoridade e permanência)	Esqueçam Meu maracanã Sempre fiz ele feliz Faço hoje e amanhã O teu povo Diz com muita sobra Que vocês estão acabando com a tradição da <u>Maioba</u> A minha vaidade, é cuidar do meu touro E o meu orgulho É mostrar na ilha o meu batalhão de ouro (2x)
	A3* – Repetição do último verso	A minha vaidade, é cuidar do meu touro E o meu orgulho É mostrar na ilha o meu batalhão de ouro (2x)

Fonte: Produzido pelo autor

Na primeira parte da toada, quando o Amo canto o solo (A), que é iniciado com um verso que se repete duas vezes (A1), avisando para quem se destina essa toada de pique, não especificamente para quem cantou, mas para que compôs. Isso se concretiza como uma ofensa, pois, entre os boieiros, o bom cantador é também aquele que cria sua própria toada.

Em seguida, ele trabalha o primeiro recado da toada (A2), que considero uma argumentação da crítica recebida e aponta o seu primeiro objetivo como cantador (“é progresso

⁹⁵ No link a seguir, pode se ouvir Toada de Pique – Não vou responder pra quem cantou - composta por mestre Humberto de Maracanã: https://drive.google.com/file/d/1h0g6n13DYwS18JY7EXOCv6mPMsHSIrTK/view?usp=drive_link.

e qualidade”), além de avisar ao seu rival sobre os possíveis problemas ao se entregar aos anseios do mercado (“sistema capitalista vai acabar com teu boi!”). No último verso, ele responde a provocação: “quem é tirano é vocês”. Esse último verso é repetido novamente (A2*) para reforçar o que foi dito.

Após essa repetição, é cantado o segundo recado da toada (A3), que se inicia com uma recomendação ao cantador adversário (“esqueça meu Maracanã”). Além disso, Humberto aponta para o seu compromisso (“sempre fiz ele feliz, faço hoje e amanhã”). No verso seguinte, ele aponta para onde vem a provocação (Boi da Maioba). Daí, conclui no último verso afirmando sua vaidade e orgulho em apresentar o Boi de Maracanã para toda a ilha de São Luís. Esse último verso do segundo recado é repetido novamente (A3*) para reforçar o que foi dito, semelhante ao (A2*).

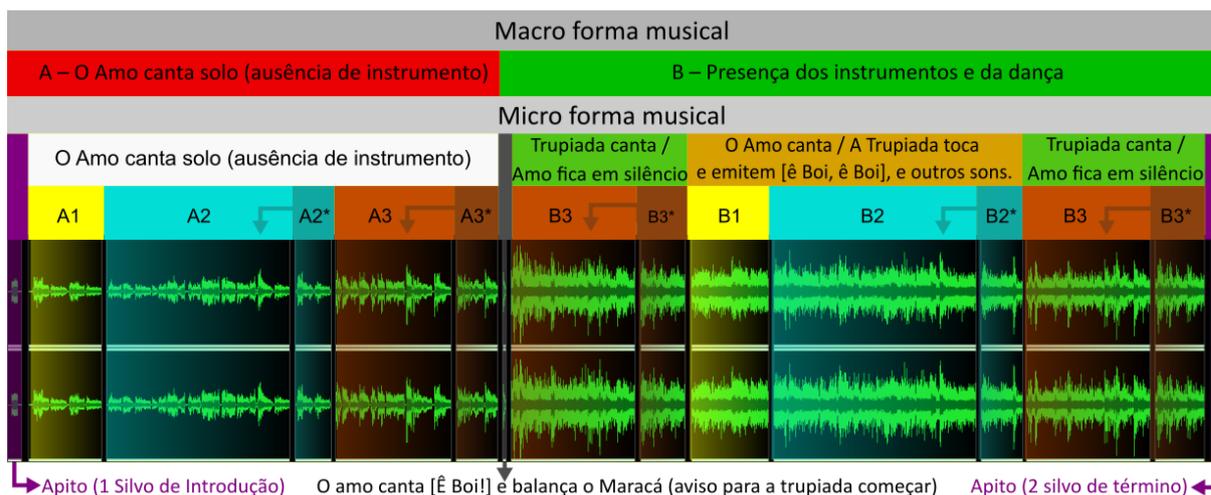
Em seguida, Humberto canta (“ê boi”) e balança o maracá, avisando que é para a trupiada começar. Desde então, é dado início à parte B, em que a comunidade de boieiros começa a tocar, dançar e cantar juntos (Figura 45).

Figura 45 - Parte B, da análise estrutural da toada de Pique

O amo canta [Ê Boi] e balança o Maracá (aviso para a trupiada começar)		
B – Presença dos instrumentos e da dança	B3 – Trupiada canta/ O Amo fica em silêncio	Repetição do A3
	B3* – (Repetição do último verso)	Repetição do A3*
	B1 – O Amo canta/Trupiada toca e emitem ê Boi ê Boi, e outros sons. Obs. A Trupiada também canta de forma mais espontânea em outras toadas	Repetição do A1
	B2 – Mesma textura sonora do B1	Repetição do A2
	B2* – (Repetição do último verso) Obs. O amo canta novamente [Ê Boi]	Repetição do A2*
	B3 – Trupiada canta	Repetição do A3
	B3* – (Repetição do último verso)	Repetição do A3*
	Apito (2 silvos de término)	

Fonte: Produzido pelo autor

Essa parte tem sua estrutura mais livre, podendo ser repetida várias vezes a depender da toada. No entanto, nessa música, os boieiros não começam a cantar desde a introdução, e sim do segundo recado (A3), que considere chamar de B3 por estar nessa segunda parte (B). É importante notar que, nesse momento, Mestre Humberto não canta. Só a partir da repetição da introdução que o amo canta, e os boieiros emitem sons (“ê boi, ê boi, ê boi”). Outro aspecto importante é que, no final do B2*, o amo canta novamente (“ê boi”), dando um sinal para os boieiros cantarem os versos novamente. Nesse momento, o Amo silencia e espera o fim do último verso para dar os dois silvos de encerramento. Essa mesma estrutura pode ser mais bem visualizada na trilha de áudio a seguir (Figura 46).

Figura 46 - Forma estrutural da toada de Pique

Fonte: Produzido pelo autor

4.6.3 Processo de composição das toadas

Segundo Humberto de Maracanã (*apud* JADFILMS, 2012), a inspiração para compor vem da natureza: “o vento é que nos traz a inspiração, quase todo o cantor diz isso, o vento! [...] a gente viajando, às vezes na madrugada também, na solidão, no momento de solidão, quando você está sozinho”. De acordo com Ribinha, “compor é uma dádiva, é um dom que você traz da natureza, de Deus, desde quando nasce”. Porém, para cantar, Ribinha relata que “o que agrada o ouvinte é a voz, é a letra, é a melodia, então é um contexto de coisas que agradam”. No entanto, Ribinha aponta na entrevista que há dois tipos de composição de toadas: aquela que vem por inspiração, de forma aleatória e imprevisível, e aquela que precisa ser desenvolvida como as toadas oficiais.

No primeiro caso, pelo fato da inspiração vir a qualquer momento, Ribinha relata a técnica que herdou do seu pai para registrá-la.

Meu pai me dizia uma coisa que eu aprendi: A maior arma, o maior instrumento de um compositor é um gravador, [...] e antigamente a gente precisava de um gravador, com aquela fita cassete! [...] hoje, a gente precisa disso? Não! porque a gente tem um celular. Você está bem aqui dirigindo seu carro, ou atravessando a baía no ferry boat, ou você tá no seu trabalho, lá na indústria e, de repente você começa a cantar uma coisa ali, começa a vir uma inspiração e tal. Aí de repente você puxa o celular e grava. Então você não esquece mais. Por quê? O que que acontece? Às vezes vem a inspiração, você começa a cantar e cantar, e se distrai com o trabalho, com isso e aquilo e quando você procura... Já foi! Já se esqueceu! Às vezes lembra novamente, às vezes não. Por isso, essa é a tática, pintou a inspiração, gravou! (Entrevista com Ribinha)

No segundo caso, a composição precisa ser desenvolvida. Nesse sentido, Ribinha utiliza como exemplo o Guarnicê do boi, no qual é necessário primeiramente compreender como a

letra será desenvolvida em cima dos aspectos rítmicos, o que se adequa melhor à “pegada” desse tipo de toada. Daí e tão, ele procura reaver quais são as letras aplicadas tradicionalmente ao Guarnicê. Geralmente, são utilizadas letras e frases parecidas, contendo palavras que fazem parte do repertório de Guarnicês específicos do boi de Maracanã, que foram construídos historicamente pelos seus antepassados, como: palmeira, a lua, o vento, o guriatã. Segundo Ribinha, a composição desenvolvida é feita com “frases parecidas, com melodias diferentes e com colocação das frases também diferentes, alguém vai ouvir eu cantar dez Guarnicês falando na palmeira, mas as frases são invertidas, eis o segredo. Vou inverter as frases, vou enxertar mais alguma coisa aqui que nunca cantei”.

Na entrevista, Ribinha também relatou a história de alguém que fez uma toada com a palavra mangueira no lugar de palmeira, e queria que ele cantasse no Boi de Maracanã. Porém, Ribinha recusou com o seguinte argumento: “Se eu falo em mangueira, o público e o batalhão vão estranhar, eles não aceitam assim. ‘Ribinha? Por que mangueira? Se Humberto sempre cantou falando em palmeira?’ Você tá entendendo? Então isso é uma questão de continuidade”.

Como já dito anteriormente, as frases e seus significados são construídos ou reconstruídos nas novas toadas com base em um repertório consolidado pelos seus antepassados, mediante um processo histórico simbólico que acaba por caracterizar o Boi de Maracanã, gerando assim um estilo único que é reconhecido pelos seus próprios brincantes e pelos demais boieiros. Essa continuidade não se aplica apenas ao conteúdo das letras, mas também na construção das linhas melódicas das frases. Nesse sentido, Ribinha, assim como seus irmãos que também cantam no boi, procura imprimir em suas toadas aspectos melódicos e rítmicos próximos ao que seu pai fazia, apesar de não serem iguais. É o que ele chama de linha melódica com “mesma pegada” ou “pegada parecida”.

O Maracanã não é o melhor, mas ele tem uma diferença de melodia. A melodia de Humberto, a melodia de Humberto filho, a melodia de Ribinha, a melodia de Têêco, de Emanuel Victor é a mesma melodia de Humberto. Não é que sou Humberto, mas é a linha melódica[...] Eu não estou usando a melodia do meu pai, eu estou usando a linha melódica, eu estou usando a pegada parecida. (Entrevista com Ribinha)

Para exemplificar, Ribinha cantou, durante a entrevista, duas toadas: uma de sua própria autoria e outra composta por seu Pai, Humberto de Maracanã (Figura 47). Pode-se fazer uma breve análise para compreender essa questão da mesma pegada.⁹⁶

⁹⁶ O link a seguir traz um exemplo de pegada parecida: https://drive.google.com/file/d/1JYpRRSPuLawsZ8O2o7bdvfly7BdHw1x1/view?usp=drive_link.

*Ô lua
Tu és linda demais
Cheia, nova, minguante, crescente tanto faz
Ilumina as ondas
Onde o veleiro galeia
Onde a moça bonita vem brincar na areia
(Toada de Humberto de Maracanã)*

*Ê lua, tu és tão bonita
Quero ver teu brilho
Refletindo na areia
Ê lua, tu és tão bonita
Quero ver teu brilho
Refletindo na areia
Até as nuvens se movem lá no alto
Pra mostrar o teu clarão
Onde o meu touro vadeia
(Toada de Ribinha de Maracanã)*

Figura 47 - Exemplo de linha melódica com a mesma pegada

Ê lua tu és tão bonita Ribinha de Maracanã

Ô lua tu és linda demais Humberto de Maracanã

Fonte: Toada de Ribinha e Humberto de Maracanã, transcrito pelo autor.⁹⁷

Podemos perceber que, nas duas toadas cantadas por Ribinha para exemplificar a ideia de “pegada parecida” ou “linha melódica”, existe a utilização do fraseado característico de Mestre Humberto como referência composicional. Nesse pequeno trecho, vê-se a utilização de um salto de oitava na introdução, algo comum em várias toadas de mestre Humberto. Há também padrões rítmicos parecidos e conclusão de frases ou semifrases melódica e ritmicamente parecidas. Além disso, as duas toadas são iniciadas com a palavra “lua” preenchendo o primeiro compasso após a anacruse.

Além desse exemplo sugerido por Ribinha, busquei analisar sua toada em relação à outra toada composta por mestre Humberto de Maracanã, que também fala sobre a lua (Figura 48). Nesse segundo caso há uma semelhança ainda maior na primeira frase das duas toadas, pois são ritmicamente igual e melodicamente próximas.

*Ô lua
A tua beleza
Me faz lembrar o tempo bom que se foi*

⁹⁷ A transcrição completa das duas toadas está em anexo.

*Teu brilho
Quando vem surgindo
Vai transluzindo o couro do nosso boi*

*Clareia o terreiro, clareia
Aonde o meu batalhão, vadeia (2x)
(Toada – Clareia o terreiro clareia – Humberto de Maracanã)*

Figura 48 - Segundo exemplo de linha melódica com a mesma pegada

Ê lua tu és tão bonita Ribinha de Maracanã

Ê lu - a - a tu és tão bo-ni - ta - a que-ro ver teu bri - lho re-fle-tin-do na are - i - a - a Ê

Clareia o terreiro clareia Humberto de Maracanã

Ô Lu - a - a a tu - a be-le - za - a me faz lem-brar o tem-po bom que se foi Teu

Fonte: Toada de Ribinha em comparação a toada de Humberto de Maracanã, transcrito pelo autor.⁹⁸

A pura imitação da melodia era algo que o próprio mestre Humberto não gostava. Segundo o relato de Ribinha, quando um cantador de outro boi usou sua melodia, Humberto logo fez um Urro do boi para apontar que o cantador tinha cantado uma toada na sua melodia.

Muitas pessoas hoje cantam na melodia dele porque sabe que ele não está aqui pra ouvir, porque se ele estivesse aqui, ele não aceitava. [...] Eu estou imitando a melodia de Humberto porque sou fã de Humberto. Pra ele, isso não justificava. Ah! Eu estou imitando a melodia de Humberto porque eu comecei a cantar boi com Humberto! Isso não justificava. Ele era ele! Ele era a pessoa mais humilde que você poderia ter visto na tua vida, mas aquilo que era dele ele queria pra ser dele! E eu tenho todo o direito de respeitar isso como filho. (Entrevista com Ribinha)

O prestígio que mestre Humberto adquiriu durante sua trajetória, como compositor de belas toadas e líder de um dos maiores batalhões da ilha de São Luís, ajudou a construir uma espécie de modelo de cantador, uma espécie de referência não só composicional, mas também artístico visual.

Quando ele começou usar calça branca e sapato branco, todos os cantadores começaram a usar calça branca e sapato branco, [...] todos os cantadores usavam chapéu com a franja. Aí meu pai não usou mais franja, começou a usar o chapéu enfeitado com as peninhas aqui [do lado esquerdo]. Então você olha os cantadores: nenhum mais usa franja, todo mundo usa a pena igual a que Humberto usava. (Entrevista com Ribinha)

⁹⁸ O link a seguir traz um segundo exemplo de toada feita para a lua, composta por Humberto de Maracanã: https://drive.google.com/file/d/1RTA-vqN06b4xvxsiha8VoSIsbBBWyrHT/view?usp=drive_link.

Esse prestígio frente à comunidade de boieiros da ilha de São Luís, aliado a uma liderança comunitária de longo prazo por meio do Boi, são dois elementos que Schippers (2015) sugere como sustentáveis em uma prática musical, como apontado no capítulo três sobre o conceito de ecossistema musical. Esse conjunto de inovações que seu pai produziu ao longo de sua história é algo que Ribinha procura dar continuidade: “Se meu pai deixou bem aqui as cores verde, amarelo e vermelho, então eu vou usar as cores verde, amarelo e vermelho”.

A ideia de seguimento e de continuidade de um legado construído por seu pai, pela comunidade do Boi de Maracanã e seus antepassados está muito presente na fala de Ribinha. Porém, isso não significa que ele deva copiar o que seu pai foi e fez. Nesse sentido, o passado é uma fonte de inspiração para o momento presente. Como próprio Ribinha ressalta.

Humberto para ser Humberto, não precisou imitar um outro Humberto. Humberto era Humberto e pronto. Ribinha, filho de Humberto, é um seguimento de Humberto. Eu posso me adequar a alguma coisa dele? Sim! Porque eu já tenho em quem ter como exemplo. Mas isso não significa que eu tenho que ser ele. Ele é ele, eu sou eu. Eu o admiro! Eu sou fã dele! Eu mantenho um legado que é dele! Eu continuo fazendo o que ele fazia, mas eu sou eu! [...] Tem cantador que quer ser Humberto até em dizer o ‘ê boi’, eu digo como eu digo. Eu, Ribinha. (Entrevista com Ribinha)

Esse aspecto de continuidade de um legado ancestral, e ao mesmo tempo imprimindo sua própria forma de ser e estar pelo fazer no presente, aponta na mesma direção da cosmovisão negra assinalada por Ngugi wa Thiong'o no capítulo três sobre afroperspectiva.

4.7 Características performáticas

O Bumba-meu-Boi do maranhão, em especial o Boi de Maracanã, aglutina uma complexidade de elementos que se concretiza na performance como: dança; música, teatro, artesanato, festa, lazer, devoção e fé. Porém, o que podemos considerar como performance, para o boieiro, é chamado de brincar. Durante as entrevistas, pude perceber na fala dos entrevistados que, na maioria das vezes, o Boi não se apresenta: o Boi brinca. O termo brincar conota algo que vai além de uma apresentação, envolvendo uma satisfação pessoal, algo muitas vezes voluntário ou por condição impulsionada pela fé, devoção ou promessa. Portanto, a depender do contexto e do ponto de vista, o termo “performance” pode não se encaixar perfeitamente nesse tipo de evento. Porém, isso demanda estudos mais aprofundados nessa área específica. Outro aspecto importante a ser lembrado em relação à performance musical é que, segundo Stokes (1997), as comunidades podem ser simbolizadas pela música. Ela pode estruturar através de sua expressão o relacionamento entre particular e coletivo, masculino e feminino, passado e presente, além de fortalecer e transformar a comunidade através do afeto

que é gerado na performance. Nessa seção, pretendo descrever os momentos de performance, envolvendo os lugares, os dias, os rituais relacionados e as preparações que antecedem a performance musical, assim como as formas de organização espacial que a brincadeira utiliza em eventos distintos. Além disso, serão pontuadas algumas mudanças e interferências recorrentes nesse processo.

4.7.1 Dias oficiais em que o boi brinca e os momentos de performance

Os dias em que o boi passa a brincar oficialmente têm início com a tradicional “Cantoria”, que acontece no primeiro Domingo de Páscoa, na própria sede do Boi. Durante a cantoria, que se inicia às 13:00 da tarde e vai madrugada adentro, são apresentadas novas toadas da temporada do ano que se segue. É também nesse encontro que é divulgado o nome do touro que irá brincar durante esse ciclo. Esse encontro é acompanhado por uma feijoada distribuída a todos que participam desse momento.

É importante notar que, no cartaz divulgado no perfil do Instagram oficial do Boi de Maracanã (Figura 49), o dia da cantoria de 2023 é acompanhado por outras manifestações ou gêneros musicais, como a seresta de Yara Brena.

Figura 49 - Cartaz da cantoria de 2023, publicada no Instagram do Boi de Maracanã



Fonte: Instagram do Boi de Maracanã (2023)⁹⁹

Em seguida, há os dias de ensaios, que acontecem no mês de maio. É importante ressaltar que tanto a cantoria quanto os dias de ensaios são abertos ao público, caracterizando-se também como uma forma de apresentação. Ao todo, são quatro ensaios, sendo três ensaios

⁹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqT5w2bJgsw/>.

no mês de maio e um no mês de junho. O primeiro ensaio acontece tradicionalmente na véspera do Dia das Mães e começa desde a meia-noite e vai até às seis da manhã. Os dois ensaios seguintes são combinados entre o grupo, que acontecem nos finais de semana do mês de maio. A depender do ano, esses dois ensaios podem ser intercalados entre finais de semana, todos seguindo o mesmo padrão de horário do primeiro. Porém, o ensaio final, também chamado de “Ensaio Redondo”, é feito no início de junho. Nesse período, o Boi já está brincando por contrato em outros territórios, e também já tem Arraiais erguidos em outras localidades, como praças de bairros e até mesmo em *shoppings*. Essas apresentações que antecipam o período oficial dos festejos juninos de São Luís, que vai do dia 23 a 30 de junho, também podem ser chamadas “prévias”.

É importante ressaltar que o Boi que sai para brincar em outros territórios durante esse período de prévias ainda é o Boi com couro do ano anterior. O boi com couro do ano que se sucede só pode ser apresentado no dia 24 de junho com a cerimônia do batismo. No entanto, no caso específico do Boi de Maracanã, esse boi com o couro novo pode ser visto brincando durante os ensaios na própria sede. Porém, com o couro totalmente recoberto, e só será exposto após o batismo.

Todos os ensaios do Boi de Maracanã são feitos tradicionalmente na própria sede, que está dentro da comunidade de Maracanã. Essa tradição de ensaiar no próprio território ajuda e reforça um senso de identidade e pertencimento ao local, aspecto importante para a manutenção de sua identidade e continuidade. No entanto, alguns Bois de Matraca já não seguem mais essa característica.

A finalidade dos ensaios é o aprendizado das toadas e as correções na rítmica dos instrumentos. Nesses ensaios, as toadas são repetidas várias vezes para que os integrantes se familiarizem. O cantador Ribinha descreve como é esse processo de ensaios para a correção dos instrumentos.

Ah! Tem um batedor ali que tá batendo errado no meio de 200 pessoas, tu não percebes muito. Mas tem um que bate errado demais que dá para perceber. Aí com esse, nós iremos conversar educadamente: - Meu amigo, a gente entende que você quer bater, mas você precisa aprender. Vamos aprender, vamos ver como é que é, olha! É assim: [gesto da mão com a matraca] Então alguém vai ensiná-lo e ele não vai deixar de bater a matraca dele. Agora ele tem que se adequar, como também o pandeiro que, se tiver ali 40 pandeiros tocando, aqueles pandeirões e, quando um atravessa, os outros todos erram! [...] E geralmente dá para a gente saber quem é. Pelo gesto da mão do pandeiroiro, o repenicado dele lá, a gente sabe aqui se ele está repenicando muito diferente dos outros. (Entrevista com Ribinha)

A questão da exposição das pessoas na correção da sonoridade foi outra mudança que ocorreu nas últimas décadas. Segundo Ribinha (2020), seu pai, Mestre Humberto, parava o ensaio e chamava pelo nome daquela pessoa que estava batendo errado e era uma relação social considerada normal. Porém, “hoje já não se fala citando no nome de quem está batendo errado[...] A gente educadamente já pede: Ô pessoal! Vamos ter cuidado! Tem um pandeiro aí atravessando”. Nesse momento, há uma equipe de pessoas responsáveis para ir até aquela pessoa para conversar e ensinar.

Durante os ensaios, geralmente, as músicas novas são intercaladas com as mais antigas. Para aguentar a madrugada de música, é servido mingau de milho para todos os brincantes. Márcia fala com entusiasmo sobre a experiência dos ensaios: “do jeito que começa, amanhece! Aí começa a cantar aquelas antigas mesmo, as Clássicas! As que todo mundo conhece. Então, quando pensa que não, já são seis horas da manhã!”. A fala de Márcia nos mostra como o tempo é relativo quando se faz aquilo que gosta.

O dia do ritual do batizado do Boi é outro momento de performance muito importante. Geralmente, nesse dia, é apresentado o Auto. O batismo sempre acontece na virada do dia 23 para o dia 24. Márcia afirma que, “desses bois da ilha, o único que mantém a tradição, que o batizado é meia noite de 24, é Maracanã. Os outros já não fazem mais, são poucos que mantém essa tradição”. Esse também é o dia em que todos os brincantes se encontram na sede. É um dos momentos em que o aspecto religioso está mais visível. Durante a cerimônia, são entoadas ladainhas em latim e seguidas por toadas específicas para esse momento. É o dia do ressurgimento ou nascimento do Boi com o couro novo, pronto para brincar o São João. É importante ressaltar que a dança está sempre presente durante os vários processos performáticos, ficando ausente durante as ladainhas provenientes do catolicismo popular.

Após o batizado, há um momento de atividade mais intensa da performance, correspondente ao período das brincadas, que vai até o dia 30 de junho. Durante esse período, o Boi se apresenta em vários arraiais e outros locais de apresentações, exigindo um grande esforço dos brincantes durante as performances.

De acordo com Cândido (2013), nesse período, o boi pode chegar a se apresentar em dez locais diferentes em apenas uma noite. Geralmente, cada apresentação gira em torno de trinta minutos, podendo chegar a alcançar uma hora de apresentação em determinados locais. Essa intensidade de apresentações demanda dos boieiros uma preparação física grande, que, em parte, é estimulada pela devoção aos santos São João, São Pedro e São Marçal. Cândido (2013) ressalta que, “No São João chega cansar quando chega no João Paulo, porque batiza dia 23 de junho e vai até o dia 30, que é no João Paulo. [...] Agora, imagina: do dia 23 até o dia 30! O

boieiro que gosta! Que só chega em casa, cochila e volta. Ai dele, viver sem o boi dele!”. Segundo Cândido (2013), em uma noite, o descanso acontece durante as viagens entre os locais de apresentações. O dia 27 de junho é considerado dia de descanso dos boieiros para aguentar a jornada que virá a seguir nos dias 28 a 30. Porém, em 2022, após o relaxamento das medidas de isolamento social, não houve esse descanso. Segundo Elias Rodrigues, as apresentações nos dias normais terminam geralmente a uma da madrugada: “não pode passar das duas”. Isso acontece em razão das penalidades quanto à perturbação do sossego alheio previstas por lei, como a Lei de contravenção penal no art. 42.¹⁰⁰

Após o circuito de apresentações na noite de 28 de junho, o boi amanhece no dia 29 no largo de São Pedro. Segundo Elias Rodrigues, o boi chega em frente à capela de São Pedro entorno de sete da manhã, faz uma apresentação no largo de São Pedro e depois se recolhe para sair apenas à noite. No dia 30 de junho, dia de São Marçal, Elias Rodrigues relata que o Boi “amanhece no Bairro de Fátima. Quando é 6 da manhã, sobe para o João Paulo [...] Ali é teste pra cardíaco! Você chega às 6 horas da manhã lá, dá 2 horas da tarde e a gente ainda está naquele sol quente ali!”.

Essa jornada exaustiva de apresentações é superada por conta de alguns elementos: a fé, as promessas e a devoção aos santos; o senso de pertencimento ao grupo; a necessidade de estar juntos fazendo música; o tempo relativo de quando se faz algo que gosta; o fazer parte de um ciclo ritualístico que se repete mais uma vez e que dar sentido de continuidade a vida; e as comidas típicas, como o mingau, o caldo de feijão do dia de São Marçal e a cachaça.

O último dia oficial em que o Boi de Maracanã brinca é durante o ritual da morte, que é marcado tradicionalmente para o Dia dos Pais, fechando um ciclo, como Márcia aponta: os ensaios começam no Dia das Mães e a morte se dá no Dia dos Pais. No entanto, para além dos dias oficiais, atualmente, o Boi brinca em diversos períodos do ano.

4.7.2 Disposição espacial da brincadeira e as formas de se apresentar

A disposição espacial da brincadeira no formato mais comum é executada ao ar livre, em terreiros, praças, ruas ou espaços amplos o suficiente para que todos fiquem no mesmo patamar. As Índias, Caboclos-de-penas e demais personagens dançam de forma circular e cíclico, gravitando ao redor do boi, enquanto a trupiada fica um pouco mais atrás, juntamente com o Amo. Porém, ele tem liberdade para andar por entre as partes. Esse formato é o mais utilizado durante as festividades na própria sede do boi. Esse tipo de disposição mais tradicional

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11737484/artigo-42-do-decreto-lei-n-3688-de-03-de-outubro-de-1941>

possibilita a aproximação do público com os brincantes e convida os mesmos a participar ativamente, ajudando assim a multiplicar seu prestígio e a atrair novos seguidores que os boieiros chamam de “Mutucas”¹⁰¹. Esses limites não tão definidos entre *performers* e audiência podem gerar um contato mais direto, provocando no ouvinte uma sensação não somente visual e auditiva, mas também corporal, tátil, olfativa e até mesmo gustativa, através dos alimentos e bebidas disponibilizados ao redor. Além disso, podem-se desencadear sensações psicológicas de acolhimento pelo estar junto e de poder fazer, mesmo que temporariamente, parte desse movimento.

Durante a pesquisa etnográfica, feita em janeiro de 2023, pude acompanhar duas apresentações do Boi de Maracanã: uma ocorreu no dia 06 de janeiro, na avenida Dom Pedro II no centro da Capital, durante a cerimônia de recondução do governador, e outra ocorreu no dia 17 de janeiro, durante uma reunião pedagógica no auditório de um CAS - Centro de Ensino e Apoio à Pessoa com Surdez, no bairro da Alemanha em São Luís.

Durante a apresentação que ocorreu no fim da tarde na avenida Dom Pedro II, pude observar como esses limites entre performance e audiência não são tão distintos, quando acontece essa disposição espacial mais tradicional na performance do Boi.

Diante disso, posso fazer uma comparação entre os dois grupos que se apresentaram nesse mesmo encontro (Figura 50). É importante ressaltar que essa comparação não visa a uma desconsideração de um sobre o outro. São performances diferentes, feitas por grupos diferentes com objetivos diferentes.

A seguir, temos as imagens das duas apresentações. Na imagem superior, vê-se o Boizinho Barrica, um grupo parafolclórico pertencente à Companhia Barrica¹⁰², que tem como objetivo apresentar de forma sintética, através da performance, o boi e os vários folguedos populares do Maranhão. Na parte inferior, há o Boi de Maracanã, que se apresentou logo em seguida.

¹⁰¹ Mutucas: são famílias de moscas fêmeas hematófagas que se alimenta do sangue do gado. No sentido dessa manifestação cultural, as mutucas são mulheres e pessoas que seguem o boi durante as performances no período do festejo junino.

¹⁰² Disponível em: <http://www.ciabarrica.com.br/ciabarrica/>.

Figura 50 - Limites entre performance e audiência



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)

Podemos notar que, no Boizinho Barrica, os brincantes (dançarinos) estão no mesmo patamar da audiência. Porém, há uma notória distinção dos limites entre ambos, não havendo uma interferência nítida entre as partes. Além disso, o cantador e os músicos estão em um palco distante dos demais. Somente no fim da performance, nas últimas músicas, é que o público é convidado a participar dançando junto.

No Boi de Maracanã, ocorre o oposto. Não há uma divisão nítida entre brincantes e audiência. Todos estão no mesmo patamar: o público, o Boi, os dançarinos, os músicos e inclusive o Amo que praticamente some na multidão.

Para fazer as filmagens e fotografias desse momento, tive que me afastar e colocar a câmera em um tripé, levantando-a acima dos ombros, para ter o enquadramento suficiente para o registro visual.

Porém, minha esposa, que estava próxima ao boi dançando junto, teve a experiência mais interativa. Durante a apresentação, um dos Caboclos-de-pena cedeu temporariamente seu

chapéu de pena para que ela pudesse dançar como um Caboclo-de-pena entre eles. Ao final da festa, ela recebeu uma pena do chapéu que foi quebrada durante a performance como lembrança da experiência interativa. Eu, durante as entrevistas, recebi de Márcia e sua irmã Marisa duas lembranças que são postas no mourão e são distribuídas durante o ritual da morte do Boi (Figura 51).

Figura 51 - Lembranças do Boi de Maracanã durante a pesquisa etnográfica



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)

Cândido relata que, em algumas ocasiões, os músicos da trupiada cedem temporariamente seus instrumentos durante a performance como pandeiro e matraca para os turistas e observadores baterem. Isso pode causar problemas, porque muitos acabam se empolgando no volume, podendo atrapalhar a trupiada. Por isso, há uma recomendação de não oferecer os instrumentos a outras pessoas durante a performance.

Na segunda apresentação, no dia 17 de janeiro, que ocorreu em um pequeno auditório de uma escola pública da capital, o Boi estava com uma formação diferente, com um número bem reduzido de integrantes, tanto na trupiada como na quantidade de personagens. A apresentação foi bastante curta, envolvendo apenas as toadas mais comuns, que foi acompanhada ao canto pelo próprio público. Nessa apresentação, o público ficou sentado em forma de plateia de teatro. Em alguns momentos, as Índias, Caboclos-de-pena e de fita dançaram em forma circular. Porém, a disposição espacial do Boi para essa performance foi predominantemente semicircular, adequado ao contexto visual da plateia. Essa apresentação foi composta por apenas seis matracas, três pandeiros de pele sintética e duas onças. Nessa

apresentação, Cândido, que é responsável pelos instrumentos da trupiada, assumiu a função de Miolo¹⁰³ do Boi, pelo fato do Miolo principal não poder estar presente nesse momento.

Em ambos os contextos, as apresentações do Boi de Maracanã foram bem-sucedidas, tendo como culminância a emoção e satisfação do público. Isso não quer dizer que não haja problemas recorrentes durante esse processo, que vão desde a combinação de quem tem disponibilidade para estar presente até a logística de transporte de ida e vinda dos boieiros.

Um exemplo de perturbação, que ocorreu na primeira apresentação do dia 06 de janeiro, aconteceu quando o Boi de Maracanã foi chamado para ser a primeira apresentação da cerimônia. Por conta disso, ele já estava presente bem cedo no local. No entanto, houve uma mudança repentina na ordem de apresentações, sem a devida comunicação. Nesse caso, o Boizinho Barrica se apresentou primeiro no fim da tarde, deixando a apresentação do Boi de Maracanã para o início da noite. Porém, nesse mesmo dia e horário noturno, estava começando a festividade Reis do Alecrim¹⁰⁴ na comunidade do Maracanã. Essas pessoas também faziam parte da apresentação e já deveriam estar lá.

Essas duas apresentações, que pude presenciar durante o curto período da pesquisa de campo, mostraram as atuais resiliência e adaptação às circunstâncias espaciais e locais do Boi de Maracanã e as perturbações que podem ocorrer de diversas formas.

4.7.3 Preparações que antecedem a performance

Existem também preparações individuais, que muitas vezes podem assumir um caráter ritualístico, que vão desde preparações físicas, alimentares e até espirituais. Segundo Ribinha, o cantador precisa se preparar para a jornada de apresentações. Por isso, é necessária uma educação alimentar. Isso envolve não ingerir bebidas alcoólicas e geladas durante esse período. A orientação é tomar bastante água e se alimentar com alimentos saldáveis. Ribinha inclui no seu cardápio bastante peixe. Na própria sede do Boi, há uma cozinha onde esses alimentos são preparados e distribuídos aos brincantes.

Humberto de Maracanã, pai de Ribinha e Cândido, em entrevista a Zelinda Lima (2008), afirmava que, durante o período da pré-temporada, ausentava-se de diversos hábitos, inclusive o namoro. Sua dieta era baseada em alimentos naturais, como peixes, verduras, frutas e líquidos.

Quanto à voz, tomo mel com limão, cravinho, evito comer alimentos gelados, tomo bastante líquido, evito gritar, educar a voz. Tem que cantar como se estivesse conversando normal, colocando apenas um pouco mais de tom na voz, evitar o grito porque a maioria tende a isso. Antigamente as pessoas

¹⁰³ Miolo é o nome dado ao dançarino que dar movimento ao boi, ele fica dentro da carcaça do Boi, encoberto pela barra.

¹⁰⁴ Reis do Alecrim é uma festividade da comunidade do Maracanã relacionada ao reisado.

diziam: fulano tem muito peito, tem voz forte, mas às vezes não é melódica, acaba adoecendo, pois, força demais. (HUMBERTO DE MARACANÃ *apud* LIMA, 2008, p. 167)

Segundo Cândido, a cachaça é algo que está sempre presente e faz parte do boieiro. Porém, quando o boieiro se excede na bebida, pode ocasionar problemas, como “bater atravessado” (fora do ritmo), esquecer o pandeiro na fogueira, dar o instrumento para outra pessoa ou simplesmente perdê-lo em algum lugar. Isso exige de Cândido, o responsável pela trupiada, uma flexibilidade e gerenciamento constante para evitar esses transtornos.

Há também um preparo espiritual, em que os preceitos religiosos estão presentes e afetam a performance. Nesse sentido, Jhonatham Oliveira relata ao podcast “Um dedo de prosa” (2022) que seu avô, Mestre Humberto, sempre recomendava: “Vestiu a roupa! Esquece a pessoa que quer dar uma bitoquinha [Beijo]”. Nesse mesmo podcast, Jhonatham relata que seu avô mandou retirar a indumentária após vê-lo dar um beijo em uma índia.

Jhonatham Oliveira afirma que, atualmente, as índias dançam com os pés calçados por questões estéticas, por serem “o cartão postal do Boi [...], mas os Caboclos-de-penas têm esse costume de dançarem descalço para sentir a natureza, para sentir a espiritualidade”.

Humberto de Maracanã relatou a Zelinda Lima (2008) que, antes do primeiro ensaio, é feita uma reza ao santo para que tudo transcorra bem. Ao final do último ensaio, há um agradecimento e um pedido de proteção para a temporada.

Há também a presença de entidades da Encantaria durante as performances, principalmente durante os dias de rituais. Humberto de Maracanã (*apud* LIMA, 2008, p. 167) afirma: “percebo quando alguém está brincando com alguma entidade incorporada, outros não. Pela maneira como ele fala ou cumprimenta. A maioria é caboclo da mata, índios da corrente do Léguas-Boji que são mais ligados ao Bumba-Meu-Boi”.

Diante do exposto, podemos perceber que a performance é parte de um processo que envolve uma série de elementos simultâneos e hiperconectados. Nesse sentido, as preparações individuais, as formas de comunicação e de organização, as formas de locomoção e a logística por trás de cada evento são cruciais para que a brincadeira saia de forma satisfatória.

4.8 Locais de apresentações

O boi brinca em várias ocasiões e lugares. Segundo Cândido, “o boi brinca em todo o lugar. Só não brincou e não vai brincar ainda em igreja evangélica, mas em igreja católica, casamento, aniversário, o que você imaginar, o Maracanã brinca. Brinca em quadra, brinca em

escola, brinca em hotel”. Na entrevista com Cândido, podemos perceber que o Boi brinca em diversos locais. Porém ainda há espaços onde o Boi não é aceito.

Essa possibilidade de brincar em diversos locais e situações demanda deles uma flexibilidade na disposição espacial, na quantidade de brincantes, no tempo de execução, no tipo de repertório e até mesmo na sonoridade com a substituição dos pandeiros de couro pelos pandeiros de pele sintética, devido a determinados ambientes não serem propícios a acender uma fogueira para afiná-los.

Esse aspecto de brincar em vários locais é algo que o boi já desenvolve ao longo de sua história. Desde os primeiros relatos dessa manifestação em São Luís, percebe-se que o Boi viaja e se apresenta em outros territórios e locais onde ele é bem-vindo. Porém, segundo Ribinha, a quantidade de brincantes durante a performance mudou após a pandemia.

No entanto, não são todos os locais em que o Boi consegue brincar de forma satisfatória. Na entrevista com Cândido, “onde o boi puder brincar com um pandeiro de couro, nós vamos fazer uma fogueira”. A sonoridade do pandeiro de couro é algo importante que remete a um sentido de tradição, de continuidade dos seus antepassados que Cândido pontua em vários momentos de sua entrevista, e a sonoridade do pandeiro de couro está intimamente ligado à fogueira. Cândido relata que muitas pessoas que produzem os arraiais e espaços de apresentações, inclusive o setor público, não levam em consideração esse aspecto. Em muitos desses lugares, não há um espaço destinado para queima de uma fogueira. Muitas vezes, é necessário fazer uma fogueira em local muito distante, atrapalhando a performance, porque os boieiros precisam constantemente afinar seus instrumentos. Essas perturbações e conflitos relacionados aos locais de apresentação e as mudanças na quantidade de brincantes a se apresentar serão mais bem detalhados no capítulo seguinte.

Os locais de apresentações muitas vezes provêm de políticas de governo, como a construção dos Vivas, na década de 90. Essas políticas de governo buscam produzir novas formas de espetáculo por meio de novos lugares de apresentações, visando geralmente atender ao setor turístico e comercial pela aglomeração de um grande número de pessoas.

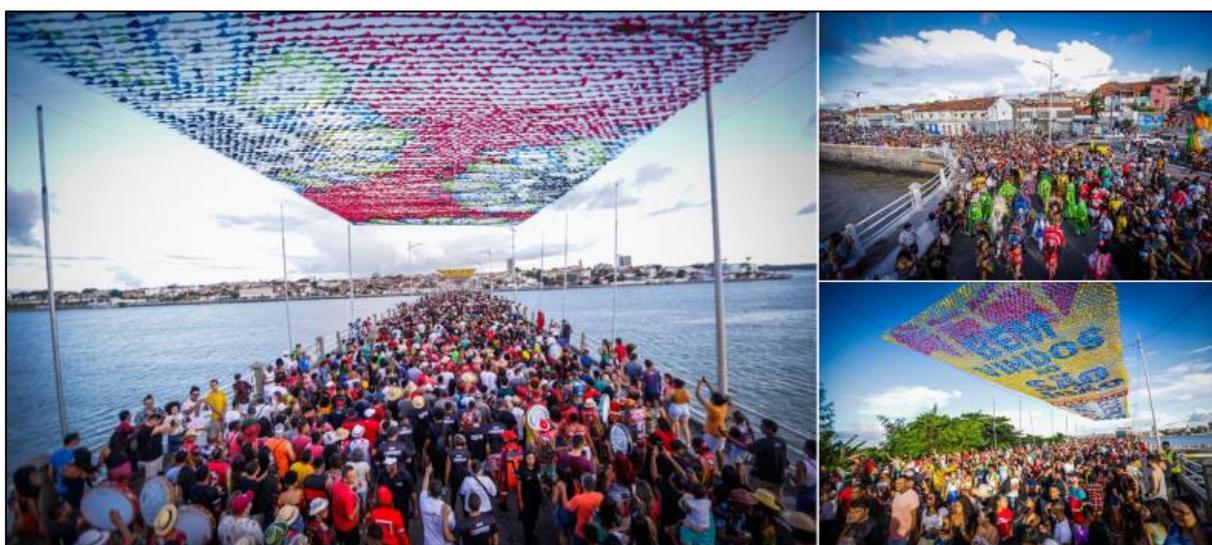
No São João de 2022, depois de dois anos de adiamento do festejo de forma presencial, o Governo do Estado do Maranhão lançou um novo local de apresentação chamado “Travessia Junina”¹⁰⁵, que aconteceu em 29 de maio de 2022.

Segundo o atual Secretário de Estado da Cultura, Paulo Victor (*apud* MARANHÃO, 2022), “o Travessia Junina foi uma ideia que surgiu para revitalizar culturalmente a ponte do

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/travessia-junina-reune-milhares-de-brincantes-na-ponte-do-sao-francisco>

São Francisco, e levar alegria e música, em combinação com o colorido do mosaico de bandeirolas que foi montado sobre a ponte. Agradeço a todos que compareceram, foi uma linda festa”. Esse evento considerado “inovador” pelo próprio site do Governo do Estado teve como objetivo um cortejo de Bumba-meu-boi sobre a ponte José Sarney, comumente chamada de ponte do São Francisco (Figura 52). Porém, foi muito parecido com outras festividades, como o Carnaval de Recife, que também passa por uma ponte. Esse primeiro evento teve sua concentração na Beira-mar e contou com a participação de Boi de Ribamar, Nina Rodrigues e o Boi de Maracanã.

Figura 52 - Imagens da travessia Junina de 2022



Fonte: Governo do Maranhão, editada pelo autor¹⁰⁶

A primeira lembrança relatada por Márcia foi que a ponte balançou devido ao intenso fluxo de pessoas. Por isso, o próximo evento foi transferido para o Espigão Costeiro da Ponta d'Areia¹⁰⁷ na semana seguinte¹⁰⁸, dia 05 de junho. Elias Rodrigues, que também estava presente nesse evento, relata: “Jogaram o boi em cima da ponte, aí a ponte começou ir pra direita, ir pra esquerda! [...] Quando o cantador diz que o boi faz tremer o chão, o cara acha que é brincadeira! Mas pise descalço onde o boi está se apresentando pra você sentir como o chão treme mesmo!”

Qualquer estrutura arquitetônica grande, como uma ponte, precisa ter um nível resiliente de flexibilidade para poder reagir à distribuição de peso e aos impactos das mudanças climáticas cotidianas, como temperatura e pressão atmosférica, ou seja, uma ponte realmente balança. No

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/travessia-junina-reune-milhares-de-brincantes-na-ponte-do-sao-francisco/fotos>.

¹⁰⁷ Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Espig%C3%A3o_Costeiro_da_Ponta_d%27Areia.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2022/noticia/2022/06/03/travessia-junina-sera-realizada-neste-domingo-5-no-espigao-costeiro-em-sao-luis.ghtml>.

entanto, o fato desse evento chamado “Travessia Junina” ser transferido imediatamente, no domingo seguinte, para outra localidade, mais estável, que não era uma ponte, dá a entender, um possível risco desse evento sobre essa estrutura. Porém, chama a atenção o fato de que, ao fazer uma pesquisa nos principais jornais de circulação de São Luís sobre esse evento, não se encontra qualquer reportagem abordando a movimentação da ponte.

Um aspecto a se pensar diante disso é que grande parte da mídia maranhense, assim como de outros Estados, está ligada historicamente a pessoas do meio político e que detém o poder. Em muitos casos, essas situações são propositalmente esquecidas, deixando de fazer parte de um processo histórico escrito, ficando apenas na memória oral daqueles que realmente fizeram o evento acontecer. Fico a imaginar quantas situações do cotidiano que nortearam os caminhos dessas manifestações deixaram de ser escritas, ficando apenas os reflexos da mudança para as gerações posteriores.

Por outro lado, também temos locais de apresentações que foram concebidos pela interação e resistência dos próprios brincantes. Conforme o relato de Elias Rodrigues, quanto ao local onde hoje é realizada a festa de encerramento do calendário junino oficial, a festa de São Marçal, que ocorre em 30 de junho, na atual avenida São Marçal, segmento da antiga avenida João Pessoa, correspondente à proximidade do 24º Batalhão de Infantaria de Selva.

Aquela tradição de Boi no João Paulo, ali! Aquilo já deu muita confusão no passado! [...] Aquela brincadeira não era naquela avenida, era em ruas do bairro. Agora, na avenida, se eu não me engano, foi em 82 ou 81. Foi quando a Maioba procurou confusão lá! Parou o boi no meio da avenida, encheu de pneu queimado e brincou! No outro ano, Maracanã veio junto com a Maioba e preparou também! Aí foi juntando com a Iguaiá e hoje é uma das maiores festas daqui! (Entrevista com Elias Rodrigues)

Um fato importante a se destacar é que o protagonismo dos brincantes sobre a consolidação dessa festividade nesse local da avenida, como no depoimento em questão, não está presente em textos e documentos escritos de fácil acesso. Durante a pesquisa documental sobre o festejo de São Marçal, foram encontrados escritos que pontuavam a década de 80 como o período em que a festividade ganhou sua forma no local atual, sem detalhava esse processo.

Esses dois exemplos mostram a importância da pesquisa etnográfica e do papel do pesquisador para a reconstrução de uma história escrita. A história documentada em textos escritos e audiovisuais de grande circulação e de fácil acesso provenientes de imprensas, como jornais e editoras, ainda está fortemente associada a pilares hegemônicos que filtram o que for desfavorável, influenciando, atualmente de forma digital, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido.

4.9 A religiosidade

Elias Rodrigues aponta que o perfil religioso da maior parte dos integrantes do Boi de Maracanã é “católico e de religiões de matriz africana”. Segundo Jhonatan Oliveira, no São João do Maranhão, entre os que fazem parte dessa manifestação, “99% são pessoas de promessa, por isso que não acaba o São João”.

Por outro lado, também há pessoas que participam pela herança cultural transmitida pelos seus familiares. Nesse sentido, Márcia relata que a sua família veio da tradição de Boi de Zabumba herdada de seu avô, que participava de um Boi que sempre amanhecia em frente à sua casa nos dias de São João e São Pedro. Mesmo criança, indiretamente, ela participava, pois precisava ajudar a arrumar a casa e fazer a comida; quando o Boi chegava, ela dançava junto. Mesmo após a morte de seu avô, ficou a tradição do Boi sempre amanhecer na porta da casa de sua avó: “Você sabe, que se é promessa, você tem que pegar essa promessa e fazer até morrer. Pelo menos nós não pegamos nenhuma promessa mas, em compensação, nós ficamos nessa vivência de cultura”.

Durante a entrevista, Jhonatan Oliveira ressalta que, quanto às questões religiosas, elas “são coisas ocultas que não vou poder falar. Algumas coisas sim, algumas coisas não”. Portanto, ele mantém a tradição de seguir a recomendação do seu avô, Humberto de Maracanã. A questão religiosa envolve segredos e aspectos pessoais que devem ser preservados. Essa atitude de não falar sobre tudo relacionado a sua religiosidade é algo que o próprio mestre Humberto indica na toada a seguir.

*Na praia linda,
Fui passear
Pedi licença
Pro rei ogum beira mar
Salve a estrela Dalva
A estrela Maria
Tem coisas que a gente não pode dizer em cantoria
(Toada – Na praia Linda - Humberto de Maracanã)¹⁰⁹*

Jhonatan Oliveira declara que “você vai encontrar muitas pessoas de matriz africana aqui, porque tem essa vertente”. Nesse sentido, ele compara o Caboclo-de-pena ao Caboclo, o Bumba-meu-boi a Toro Negro, São João a Xangô: “Quem tá na frente é Xangô. Na hora que a gente começa a fazer o ritual, a gente sente essa energia dele”. Durante a entrevista, Jhonatan Oliveira cantou uma doutrina que fala sobre essa relação.

¹⁰⁹ No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa toada: https://drive.google.com/file/d/148iScodcLk01b7MW-Qmc4wEXiPH4U5Ar/view?usp=drive_link.

*Senhor, São João Batista
Ele é Xangô
É dono do meu destino até o fim
Se um dia me faltar a fé no meu senhor
Derrama a pedreira sobre mim
(Doutrina cantada por Jhonatan Oliveira durante a entrevista)¹¹⁰*

Portanto, a ancestralidade está sempre presente e sempre sendo acessada para pedir autorização para cada coisa feita. Ele também ressalta que o Boi é uma brincadeira; porém, “uma brincadeira com responsabilidades”. Isso significa dizer que, apesar do Boi ser uma manifestação popular, há também as obrigações religiosas por parte de alguns brincantes. Porém, segundo Jhonatan Oliveira, há também as “pessoas cruas”, aquelas que estão ali apenas porque gostam e querem participar.

A nossa ancestralidade está sempre acesa, a gente é muito natureza. No boi, vovô cantava muito para os orixás. O que é o orixá pra mim? [Jhonatan respira profundamente]. Tu não tá respirando? Isso é orixá! Tu não tá olhando? Isso é um orixá! Vovô cantava muito pra eles, pra mata, pro mar, pra sereias... porque a gente acredita que são intercessores de glória que fortalece tudo isso pra gente. Então, na nossa religião, a nossas raízes de matriz africana é muito forte. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Nas religiões e cosmovisões afro diaspóricas, há uma ligação muito forte com a natureza. Há um respeito ao local e às entidades que ali abitam. No Maranhão, o Bumba-meu-boi está associado à Encantaria do Tambor de Mina. Os Encantados são geralmente descritos como:

1) seres invisíveis à maioria das pessoas ou algumas vezes visíveis a certo número delas; 2) que habitam as encantarias ou “incantes”, situados “acima da Terra e abaixo do céu”, geralmente em lugares afastados das populações humanas; 3) que tiveram vida terrena e desapareceram misteriosamente, “sem morrer”, ou que nunca tiveram matéria; 4) que entram em contato com algumas pessoas em sonhos, fora de lugares públicos (na solidão do mar, da mata, por exemplo) ou durante a realização de rituais mediúnicos em salões de curadores e pajé, barracões de mina, umbanda, terecô e em outros locais onde são chamados. (FERRETTI, 2008, p.1)

Nesse sentido, os Encantados não são considerados como santos, espírito de pessoas que morreram, espécies de demônios ou anjos. Também podem ser representados por meio de animais como o Touro Negro, encantado do Dom Sebastião que habita a ilha dos lençóis nas Reentrâncias Maranhenses, e a Princesa Doralice, encantada em uma troirinha (espécie de lagartixa) que vive na pedra de Itacolomi, uma rocha no meio do mar que fica próximo à Baía de Cumã, entre a costa dos municípios de Alcântara e Guimarães. Este é um dos lugares de

¹¹⁰ No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa doutrina: https://drive.google.com/file/d/1iLABpPcsabED66ztmQqWu9aSVe-ZmoYH/view?usp=drive_link.

naufrágio do litoral maranhense, considerado sagrado na encantaria, pertencente ao encantado João da Mata ou Rei da Bandeira. Podemos notar a referência aos encantados e aos locais de encantaria em várias toadas de Mestre Humberto, como na toada a seguir.

*Sereia linda de Cumã
Não vai esquecer Maracanã (2x)
Vem ver o meu touro brincar
Fazendo poeira no chão
Itacolomi, ainda é teu meu batalhão (2x)
(Toada - Sereia linda de Cumã - Humberto de Maracanã)¹¹¹*

Como afirma Ferretti, esses incantes, ou locais de encantaria, são importantes e devem ser preservados.

Os locais de encantaria são descritos pelos médiuns como lugares de muita energia, de muito poder, de uma força inexplicável ou como lugares de muito mistério, de muita “mironga”, de muito segredo. Afirma-se que nos principais, passam muitas correntes espirituais. Em vários deles existem encontros de águas (do mar com água doce), de rios e matas, e em muitos deles existem pedreiras. Os lugares mais isolados, intocados, virgens concentram mais força. É por isso que se afirma que o turismo e o afluxo de pessoas para aqueles locais, pode ser prejudicial. Fala-se que em Alcântara há uma concentração muito grande de forças vindas da África, pois recebeu grande número de escravos, e de forças de lá mesmo. (FERRETTI, 2008, p.4)

Essa cosmovisão proveniente da encantaria e das demais religiões de matriz africana está muito presente nas toadas de Mestre Humberto. Elas são importantes para uma consciência ambiental de ser e fazer parte do mundo natural, pois transcende a simples relação ser humano, preservação e conservação. Diferentemente de outras religiões, em que o divino está desconectado da natureza ou se impõe sobre ela, essas formas de pensar trazem os seres espirituais para dentro da natureza, sendo parte dela, onde o mundo natural e espiritual se encontra no mesmo plano.

“Maranhão, meu tesouro meu torrão” é uma das principais toadas que mestre Humberto de Maracanã compôs em homenagem ao Maranhão. Nessa toada, observa-se essa relação entre cultura local, natureza, ancestralidade e os encantados.

*Maranhão, meu tesouro, meu torrão
Fiz esta toada pra ti, Maranhão
Terra do babaçu que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa é que me dá inspiração
Na praia dos lençóis tem um touro encantado
E o reinado do rei Sebastião
Sereia canta na proa*

¹¹¹ No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa toada: https://drive.google.com/file/d/1ncVl_EoHAL4EMDljVecGS4KY8R39Qqx/view?usp=drive_link.

*Na mata o guriatã
 Terra da pirunga doce
 E tem a gostosa pitombotã
 E todo ano, a grande festa da Juçara
 No mês de Outubro no Maracanã
 No mês de Junho tem o bumbá-meu-boi
 Que é festejado em louvor a São João
 O amo canta e balança o maracá
 A matraca e pandeiro é que faz tremer o chão
 Esta herança foi deixada por nossos avós
 Hoje cultivada por nós
 Pra compôr tua história Maranhão
 (Toada - Maranhão, meu tesouro, meu torrão - Humberto de Maracanã)¹¹²*

Os Encantados mais ligados ao Bumba-meu-boi estão relacionados aos santos do período junino, como João da Mata, o Rei da Bandeira, Touro Negro (que é a forma encantada do Rei Sebastião) e Léguas-Boji, linhas de caboclos relacionados às matas que se apresentam em forma de vaqueiros. Para descrever essa forte relação entre o Boi, a Encantaria e as demais religiões de matriz africana, mestre Humberto de Maracanã compôs a toada “Reis da Encantaria” em homenagem a essas entidades.

*Salve os terreiros
 Que o pai Oxalá mandou
 Turquia, Casa das Minas
 E a Casa de Nagô
 Viva Deus
 Viva as Rainhas
 E os Reis da encantaria
 Reis Badé, rei Verequete
 O rei da Alexandria
 Rei Guajá, Rei Surrupira
 Rei Dom Luís, Rei Dom João
 Rei dos feiticeiros, dos Exus
 E Rei Leão
 Rei Oxossi, Rei Xangô
 Rei Camundá, Rei Xapanã
 E Barão, Rei de Guaré
 Proteja o Boi do Maracanã
 Rei da Bandeira, o Rei da Maresia
 Rei de Itabaiana, salve o Rei da Bahia
 E os reis que eu não falei em verso
 Falo no meu coração
 Salve Rei dos Índios
 Salve o Rei Sebastião
 (Toada - Reis da Encantaria - Humberto de Maracanã)¹¹³*

¹¹² No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa toada: https://drive.google.com/file/d/128V_CzX2Cb1utZaHRokqngy5oQmEABqx/view?usp=drive_link.

¹¹³ No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa toada: https://drive.google.com/file/d/1Sxnuy1mGwKW0AIRQJiCAwk5Df_daFZqG/view?usp=drive_link.

Jhonatan Oliveira declara o seguinte: “o que me mantém vivo em ter fé, vem disso, vem da natureza, o pé firme no chão”. Na entrevista, Jhonatan é contundente em dizer que “o Boi se sustenta através da fé” e da herança ancestral. Cândido aponta no mesmo sentido da ancestralidade, e sugere que a maior parte dos novos integrantes que dão continuidade ao boi é filho dos que participaram antes e que já se foram (Figura 53).

Amanhã pode ser eu. Como vai ser um dia. Vou partir, mas vai ter um filho meu lá dando continuidade [...]. Eu quero que eu esteja bem velho e meu filho esteja cuidando do boi de Maracanã e o filho dele continue cuidando para que daqui a 100 anos o boi de Maracanã exista, e não acabe com isso. Porque hoje tá difícil, mas creio que lá atrás foi mais difícil. (Entrevista com Cândido)

Figura 53 - Os primeiros integrantes do Boi de Maracanã



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)¹¹⁴

O legado ancestral é algo recorrente nas toadas de mestre Humberto. Nesse ponto, as toadas não assumem apenas a função de homenagear as pessoas que vieram antes, mas também de consolidar seus nomes e suas histórias pela poesia entrelaçada em linhas melódicas de uma toada, sendo acessada toda vez que é novamente cantada. Nesse sentido, os primeiros integrantes que estão na Figura 52 também são citados na toada “Primeiros guerreiros desse Batalhão”.

*Batalhão de ouro começou assim
Com Geraldo, Agripino
Zé Pédi, Dionizio e Zé Martins
Zé Costa, Wilas
Juvenal, Germano
Mane causa preta
Rufino e Vitoriano
Onorato, Aristides e Mundico
João Meireles, Claudio, Valdemar
Burro Brabo, Murilo e Lourenço*

¹¹⁴ Galeria de fotos dos primeiros integrantes do Boi de Maracanã, exposta no museu da sede do Boi de Maracanã.

*Graciliano, Adelço Avelar
 Ezequiel, Inacio, Valdemiro
 Gerson Wilson e Zé Ceará
 Piloto Celestino, e o saudoso Marão
 Todos foram os primeiros guerreiros desse batalhão
 Dona Naide, sempre mandou na cozinha
 Temperando com gosto
 Mingau e feijão
 Dona Josefa, vendia café com bolo
 Para arranjar o dinheiro para pagar o caminhão
 Salve a grande história
 Do meu Maracanã
 E os vinte e cinco anos de glória do nosso Guriatã
 (Toada – Primeiros guerreiros desse Batalhão - Humberto de Maracanã)¹¹⁵*

A ancestralidade norteia os princípios, valores e visões, ajudando a estruturar o Boi, apontando caminhos possíveis, pois muitos dos percalços nos caminhos atuais já foram trilhados pelos seus antepassados.

A gente sempre fala em três palavras: qualidade, responsabilidade e tradição. A gente não foge dessas três palavras, porque se a gente fugir, a gente perde essa essência, essa natureza nossa. Eu sempre falo que nós somos ancestrais. Quando a gente fala em ancestralidade, a gente pensa em outras pessoas que já viveram isso. Almas que já viveram, por isso a gente sempre segue essa linha. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Ainda nessa perspectiva, sobre o legado que seu avô deixou, Jhonatan Oliveira informa: “vovô não morreu espiritualmente, ele morreu fisicamente, carne. Mas o espírito dele está entre nós, porque ele nos dá força para conseguir manter”. Isso aponta para o papel dos indivíduos na continuidade dessa manifestação. Nesse sentido, o legado ancestral é também um ponto de apoio importante na resistência e permanência daqueles que estão dando continuidade na atualidade. Diante disso, pode-se citar a toada “Rio do mirinzá”. No último verso, Humberto de Maracanã reforça aos familiares o seu juramento de cantoria no Boi de Maracanã.

*Me lembrei do rio do mirinzá
 De Dudu, Mãe Felipa
 Cancánja, mãe Zebia-ia (2x)
 Papai Deodoro, Nanança e Tataça
 Papai Hermíno, Vovó e Nãã
 Juro pra Dadá, enquanto eu cantar, não vou deixar Maracanã (2x)
 (Toada - Rio do mirinzá -Humberto de Maracanã)¹¹⁶*

¹¹⁵ No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa toada: https://drive.google.com/file/d/1hAyWkRzPoVUtyBnbY96zqXgWASv6LSsq/view?usp=drive_link.

¹¹⁶ No link a seguir, pode-se ter acesso ao áudio dessa toada: https://drive.google.com/file/d/17-3-3GakFYzXNWosrnvips33LyHSiLTH/view?usp=drive_link.

4.10 O Papel dos indivíduos

O papel dos indivíduos é algo importante na sustentabilidade das manifestações musicais. Nesse sentido, pela sua grande dimensão, o Boi de Maracanã é estruturado por uma equipe técnica composta por: Presidente do Boi, Dona Maria José; pelos cantadores Ribinha, Humberto filho e Emanuel Victor; e um setor administrativo responsável pela construção e execução de projetos e pelo diálogo com o setor público e privado. Porém, sua estrutura vai além disso, envolvendo uma equipe de organização maior, com pessoas responsáveis por aspectos específicos como: tomar conta da sede; manutenção das indumentárias; e manutenção, distribuição dos instrumentos e supervisão da trupiada. Jhonatan Oliveira fica responsável pelas mídias sociais e pela identidade visual do grupo. Existe também uma equipe de pessoas responsáveis pela cozinha. Há uma pessoa responsável pelas índias, pela manipulação dos fogos, pela fogueira, pela contratação dos ônibus e caminhões, assim como as rezadeiras responsáveis pelas cerimônias religiosas.

Além disso, há um artesão responsável por fazer a estrutura de madeira do boi, chamada de capoeira, e outra artesã, chamada Teresinha, responsável pela confecção do couro do boi, isto é, a arte em bordado de miçanga e canutilhos que recobrem toda a estrutura do Boi (Figura 54). Nesse caso, essa artesã mora em outro município, chamado Cururupu, a 465 km de São Luís. No entanto, todos os instrumentos e indumentárias são feitos na sede pela própria comunidade que integra o boi de Maracanã. Jhonatan Oliveira afirma que sabe um pouco de tudo; só não sabe ainda bordar.

Figura 54 - Bordado do Boi de 2022



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)

Há também a comunidade de boieiros, composta pelos dançarinos, músicos e mutucas, que ultrapassa os limites geográficos da comunidade de Maracanã. Nesse sentido, Cândido afirma que “o boi é feito por várias comunidades”, envolvendo indivíduos de outros bairros e localidades como: Vinhais, bairro de Fátima, Alemanha, Anjo da Guarda, Vila Nova, Cohatrac, Itapera, Maioba, Pindaí, Mercês, Santa Clara e até mesmo pessoas de outros municípios, como Raposa e São José de Ribamar.

Um fato interessante é que, durante o mês de março, antes da Cantoria, há uma tradição em que os integrantes da equipe de organização visitam cada comunidade que integra o boi de Maracanã. É uma forma de estabelecer um compromisso.

A nossa tradição segue mantida. Todos os anos antes na nossa cantoria, que acontece no Domingo de Páscoa, temos nossas visitas nas comunidades parceiras do Boi de maracanã. Seguidas desde os tempos de comando do Mestre Humberto, onde ouvimos o que cada comunidade tem a nos dizer sobre o ano que se passou e suas perspectivas para o ano junino que se inicia. Assim sabemos se poderemos contar com a determinada comunidade e seu povo para a temporada. São pessoas amigas que nos ajudam a fortalecer o reinado. Brincantes, matraqueiros, pandeiros, onçeiros... Famílias completas que estão conosco todos os anos. (BOIDEMARACANA, 2023)¹¹⁷

Elias Rodrigues relembra: “se não me falha a memória, são 22 bairros que compõem o boi de Maracanã”. Segundo Cândido, “o Boi é todo um contexto: é o brincante, é o instrumento, é quem está ali te ajudando, é o matraqueiro, é o pandeiroiro. Então você tem que ter uma conexão com esse pessoal todinho”. O senso de comunidade está sempre presente nas falas dos integrantes. Isso não quer dizer que não haja problemas ou atritos recorrentes em algum ponto dessa estrutura.

Todo mundo dentro do boi é importante! Cada um é uma peça importante. Cada pessoa tem a sua importância. Esse aqui é mais importante? Não! O trabalho deste é, o daquele é e o desse também é. Agora uma coisa que a gente tem que aprender: respeite aquele lá no que ele é. Esse bem aqui, o que fez o couro, essa pessoa merece respeito porque ele é um artista dentro do trabalho dele. Eu preciso ser respeitado dentro do meu trabalho. Cada um no seu critério, cada um na sua posição. (Entrevista com Ribinha)

Percebe-se na fala de Ribinha que a estrutura social que mantêm a comunidade do Boi não é apenas uma questão de hierarquização, mas principalmente de função. Ele aponta para a necessidade de respeitar a sua função para manutenção dessa estrutura social. Essa função está ligada às habilidades individuais; em alguns momentos elas, são bastante flexíveis em favor da dinâmica, como Cândido, responsável pelos instrumentos aponta: “Em tudo que eu posso, eu

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqRGO01Jp0P/>.

ajudo, porque aqui tem várias funções. Aqui na sede nós fazemos tudo. Tem dias que nós tiramos para limpar toda a sede, então aí quem tem essa função, já vai fazer outra”.

Recordando a quarta seção, ao falar sobre resiliência, esse aspecto flexível das funções é algo importante na manutenção desse grupo, pois, caso seja flexível demais, a estrutura hierárquica pode ser questionada, podendo gerar atritos e sobreposições, quebrando assim a sua própria estrutura e causando uma perda de identidade. Por outro lado, se não houver um nível de flexibilidade dessas funções, a dinâmica do processo será comprometida, pois a falta de um integrante comprometerá o desenvolvimento de todo o trabalho. Nesse caso, a flexibilidade das funções deve ser constantemente gerenciada.

Cândido aponta que a sua função de cuidar dos pandeiros e da trupiada exige um gerenciamento constante: “Cuidar de uma trupiada é uma confusão! Porque o cara quer chegar e esquentar o pandeiro do jeito dele, ele quer fazer o que ele bem entender com o pandeiro”. Muitas vezes, é necessário intervir e estipular algumas regras, como “quem furar vai pagar o pandeiro”. Cândido relata que há também os que querem tocar no pandeiro de couro, mas não querem ir para o calor do fogo para afiná-lo. Cândido afirma que “o combustível do boieiro é o aperitivo [...]. Enquanto eles estão bem de saúde e não beberam nada, ele ainda entende. Mas quando eles já estão pra lá do normal, vai falar que o pandeiro está errado! Então você tem que ser um cara humilde mesmo e deixar passar”. Para não criar problemas, os pandeiros são enumerados e entregues pelo próprio Cândido para os que chegam primeiro, porque alguns pandeireiros querem pegar os melhores pandeiros, gerando confusão.

Outro aspecto importante que Cândido pontua sobre a participação nos indivíduos na brincadeira é que não existe uma seleção de quem deve brincar: “No nosso Boi, brinca quem quer brincar o boi. Não tem uma seleção de meninas para brincar de índias. [...] Ah, você quer brincar o boi? Então vai ensaiar! Deu certo? Deu! Você sairá do boi só quando bem entender. Se você estiver andando na linha, você brincar o boi até ficar velho”. Essa seleção citada por Cândido vem sendo utilizada principalmente nos Bois do sotaque de Orquestra, influenciando os demais Sotaques. Nos Bois desse sotaque, muitas vezes, há uma seleção de brincantes com base no biotipo corporal, envolvendo até mesmo aspectos raciais em busca de um padrão erotizado de beleza.

No Boi de Maracanã, há também as mudanças de função com o decorrer do tempo. Cândido relembra que a sua primeira função, que mestre Humberto lhe deu, foi cuidar da fogueira. Atualmente, ele é responsável por cuidar dos instrumentos e da trupiada.

Jhonatan Oliveira tem 25 anos e atua no Boi desde os 5 anos de idade, e um dos motivos pelo qual ele se propôs a ir para a internet, é mostrar aos demais “jovens da web” que o Boi é

feito por jovens também. Jhonatan afirma que “bumba-meu-boi sem criança e sem jovens se torna um boi apagado, porque as gerações mudam, então a gente precisa começar a cultivar essa nova geração”. Isso mostra a importância das crianças e jovens como indivíduos fundamentais no processo de continuidade.

O cantador ou amo é outro indivíduo importante, principalmente durante a performance. Ele não é apenas um cantor: é também um regente que guia a trupiada. Durante o auto, ele é o dono da fazenda, o líder.

Esse símbolo de liderança muitas vezes ultrapassa os próprios limites dessa manifestação, sendo refletida na própria comunidade local. Um exemplo disso foi o próprio mestre Humberto, que adquiriu conhecimento sobre liderança comunitária por meio do trabalho com a comunidade eclesial de base, buscando desenvolver sua política em busca da melhoria de vida dos trabalhadores rurais de seu território.

Com a minha experiência da igreja, quis trabalhar também o lado social, pois via aqueles coitados fazendo o sinal da cruz e com fome. Porque Jesus não deve ser visto somente como homem de oração, mas como trabalhador, nós devemos ampliar essa mentalidade, essa filosofia. O homem não vive só de orar ele tem que trabalhar para o seu sustento. Então pedi a Deus o seguinte: meu Deus, vou ser um político, agora, se for para fazer parte dessa política que existe aí, não deixe que ganhe. (HUMBERTO DE MARACANÃ *apud* LIMA, 2008, p. 175)

De fato, Mestre Humberto não foi eleito vereador pelo PT em 1982. Porém, ele foi um líder comunitário durante sua vida toda, trazendo benefícios a sua comunidade por meio do seu prestígio artístico à frente do Boi de Maracanã.

Eu, por minha vez, conduzi isso de forma que não transparecer pedantismo, coloquei-me sempre ao lado do povo, agradeço a Deus pelo meu jeito de ser, sou consciente que não conduzo isso com vaidade. Às vezes no Boi sinto que, quando estou, fica todo mundo, quando saio, as pessoas dispersam, porém venho combatendo isto. (HUMBERTO DE MARACANÃ *apud* LIMA, 2008, p. 171)

Atualmente, o cantador Ribinha de Maracanã, o filho homem mais velho de Mestre Humberto, afirma que “somos só um seguimento [...], mas temos a competência de ir lá, de cantar, de atender o pedido do público, do fã, dar aquela satisfação agradável aos brincantes e às nossas comunidades que, juntos, nós fazemos o boi de Maracanã”.

Podemos perceber que o senso de continuidade e de comunidade está sempre presente. Quando Ribinha fala sobre o Boi atual ser um seguimento, ele aponta para um passado construído pelos seus ancestrais, vivenciado no presente, mas que só terá sentido na continuidade dos que virão depois. Outro aspecto interessante em sua fala é que o Boi não é

apenas um espetáculo, não visa apenas ao público, mas também a satisfação de sua própria comunidade. Márcia, que é psicopedagoga, relata que:

Desses bois que eu já fui e já acompanhei, para mim, a Pindoba e o Maracanã, em relação ao acolhimento, não tem outro igual. Por exemplo, tem os ensaios [...] Você vai no primeiro, você vai no segundo, quando não vai no terceiro, eles perguntam: Ei! Cadê? Por que que não veio? Então lá você se sente em uma família. Eles lhe chamam pelo seu nome e tem toda aquela vivência. Para quem gosta de cultura, é muito bom ter aquele acolhimento. Você passa a semana todinha trabalhando, quando você vai para o ensaio, tá nem lembrando! Chega lá e amanhece! (Entrevista com Márcia)

A experiência de Márcia mostra um sentimento de pertencimento que nasce pela acolhida e se desenvolve através do estar e tocar junto. Isso acaba por transformar a sede do Boi e seus eventos em um espaço de convivência e de lazer.

4.11 Infraestrutura e questões logísticas

Nas sessões anteriores, a sede é um local que agrega vários significados e várias funções. Ela é um local de ritual, de memórias, de ensaios, de lazer e de educação. É também o local onde as reuniões administrativas são feitas, onde são preparados os alimentos durante o período junino, o local de abrigo temporário dos boieiros que moram distantes, o lugar onde são guardadas as indumentárias, os instrumentos e as carcaças dos bois.

Os trabalhos na sede são constantes. Nesse sentido, Cândido afirma que os integrantes da administração se encontram na sede quase todos os sábados, não somente no período junino, mas durante o ano todo. É necessário um cuidado constante, principalmente das indumentárias. Caso contrário, elas podem mofar ou serem corroídas por insetos. Por isso, elas são periodicamente limpas e expostas ao sol.

Segundo Jhonatan Oliveira, o Boi de Maracanã tem indumentária para “26 Caboclos-de-penas e mais de 50 Índias que também são de penas”. Maria José (RIO DO MIRINZÁ, 2006)¹¹⁸ relata que há também “5 Negos Chico, e 110 roupas de Rajados que são feitos com fitas longas de cetim”.

Os materiais dessas indumentárias são comprados pela equipe técnica com o dinheiro do próprio Boi, sendo confeccionadas por pessoas específicas e também nas oficinas de artesanato. As indumentárias são cedidas aos brincantes durante o festejo junino.

¹¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-J_OhOH5270&ab_channel=PaiolFilmes

Segundo Cândido, atualmente, na sede, há 60 pandeiros (de couro e de pele sintética), 10 onças e 100 pares de matraca. Porém, pela cobrança de cuidar desses instrumentos, muitas pessoas da trupiada já trazem seus próprios instrumentos.

Como o Batalhão do Boi de Maracanã é muito grande, o custo para manter essa brincadeira também é elevado.

Tudo que se pensa em fazer requer o fator capital, não se faz nada sem dinheiro. Por mais que eu diga que eu vou lá e faço minha parte, o transporte que me leva não vai de graça. Eu tenho que pagar o transporte, por mais que eu faça de graça. Agora, fazer de graça, muitas vezes requer o meu tempo, e o meu tempo, eu preciso dedicar para o meu trabalho, onde eu ganho o meu sustento. Então é uma coisa que a gente precisa ter, realmente, estrutura e disponibilidade para manter um grupo cultural. (Entrevista com Ribinha)

Ribinha, também aponta que existe uma contrapartida do poder público, que paga pelas apresentações e, de vez em quando, por algum projeto de incentivo à cultura. Porém, “a estrutura para se manter uma brincadeira, às vezes, supera o que se ganha”.

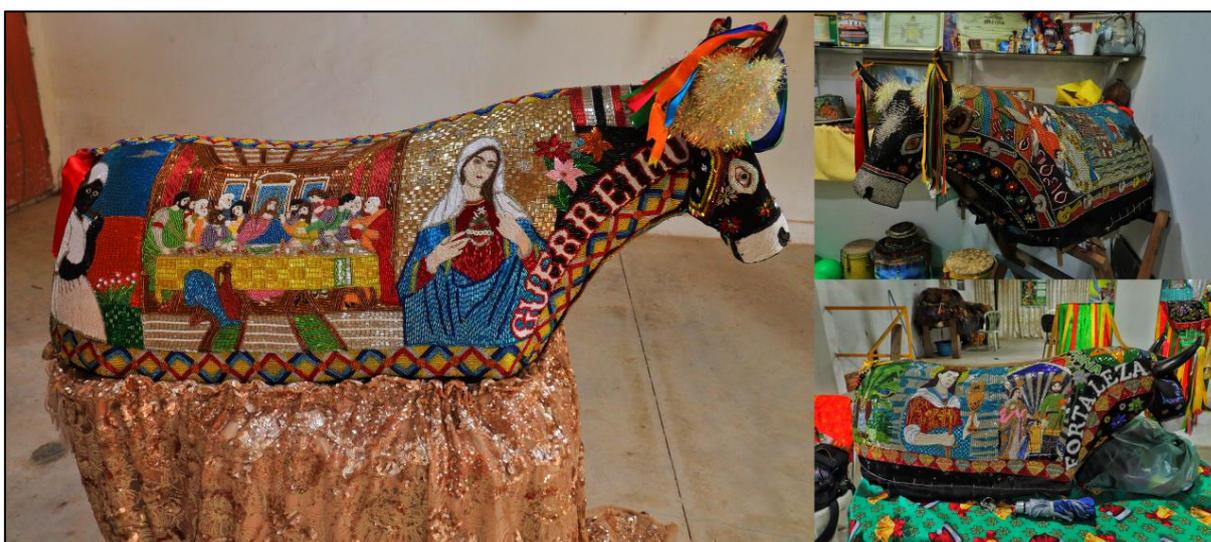
Os gastos são variados, indo desde a reforma das indumentárias até o custeio da alimentação, estadia e transporte dos brincantes durante o período junino. Por exemplo, as indumentárias das índias e caboclos-de-pena, por serem feitas de tecido e penas de ema, sofrem ação da umidade das madrugadas juninas. Além disso, as penas quebram constantemente com o próprio bailado durante as apresentações, e isso demanda um trabalho de reconstrução constante desses materiais. Jhonatan Oliveira afirma em entrevista: “Só para vocês terem uma ideia, um quilo de pena [de ema] custa 2000 reais. Em uma roupa dessa de caboclo-de-pena precisamos de três quilos, uma roupa só. Uma fita dessas está 17 reais um metro, e a gente precisa geralmente de 5 mil metros de fitas para fazer 80 roupas de fitas”.

Cândido afirma que um pandeiro feito por boieiros especializados, com material de qualidade, gira em torno de 350 a 400 reais. Ele também aponta que, em uma temporada, pode ser necessária a aquisição de vinte pandeiros para substituir os pandeiros danificados. Por conta disso, é adquirido apenas o couro do bode, que é tratado para recobrir os pandeiros na própria sede. Cândido ainda aponta que os pedidos de couro demoram a chegar, vindos geralmente do interior do estado; no período junino, quase não é achado, pela alta demanda.

O Boi atualmente é o artefato artesanal mais caro. Segundo Cândido, antigamente, a capoeira, a armação de madeira que dá a estrutura ao Boi, era feito do talo central da folha do buritizeiro. A cabeça do boi era esculpida em madeira maciça e eram colocados chifres de boi. Cândido relata que a capoeira era geralmente destruída e as pessoas levavam as partes para fazer fumaça. Atualmente, ela é aproveitada para fazer um novo boi. Ribinha afirma: “só essa capoeira de dentro [estrutura interna do boi], acho que tá na média e de 1000 a 2000 reais”. Ela

é feita por um artesão específico. A barra, que é um tecido que recobre o miolo que movimentava o Boi, segundo Ribinha, está custando em média 300 a 400 reais um metro. Já o couro bordado, que é feito por outra artesã, em um outro município do Estado do Maranhão, custa em torno de 8 a 10 mil reais, incluindo materiais e mão de obra. Durante a minha visita à sede, Cândido apontou algumas capoeiras: uma estava no museu, outra estava no salão e as demais estavam guardadas, na parte superior, perto do telhado da sede, enroladas em lonas para evitar acúmulo de poeira (Figura 55). Essas capoeiras antigas e os couros dos anos anteriores podem ser vendidos para turistas ou pessoas interessadas.

Figura 55 - Boi Guerreiro de São João de 2022 e as capoeiras dos anos anteriores



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)

Durante o período junino, há também os gastos com a alimentação dos boieiros, como Jhonatan Oliveira aponta:

No mínimo 300kg de carne, 10 caixas de frango, 5 fardos de arroz, 2 paneiros de farinha, feijão, macarrão. Porque é assim. Ainda tem isso: como a gente não paga os integrantes do grupo, a gente quer oferecer uma comida de boa qualidade, um café bom, que eles têm direito. A gente não pede para eles estarem aqui, eles vêm porque gostam. Então, nós temos que oferecer uma coisa boa e de qualidade. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Esses alimentos são provenientes do próprio caixa do grupo e de doações de pessoas da comunidade de admiradores do boi. Segundo Ribinha, toda a ajuda é aceita e é bem-vinda. A alimentação é algo presente não somente durante o período de festejo junino, mas durante todo o ciclo. Ribinha relata que, “nesse período que já vai começar, a partir de março e abril, quase todos os dias têm pessoas aqui na associação fazendo trabalhos de manutenção, de reforma das indumentárias”. Portanto, o Boi também é responsável por suprir a alimentação dessas pessoas.

Muitas dessas doações vêm por conta de apreço pela manifestação e pelo grupo, como promessa para ajudar o Boi. Porém, muitas doações também possuem uma contrapartida, ou seja, dão-se em troca de uma apresentação, chamada de apresentação de cortesia.

O transporte é uma das despesas mais citadas pelos entrevistados. Apesar dos custos com a indumentaria e alimentação serem elevados, o transporte é um dos fatores que mais demanda da questão financeira.

Para se apresentar em um determinado local ou durante o período de festejo junino, é necessário se locomover entre os arraiais e as demais apresentações. Nesse caso, são necessários ônibus e caminhões. Esses veículos são alugados por apresentação, por noite ou temporada. Segundo Cândido, “o Boi de Maracanã sai com 12 ônibus lotados de pessoas: são matraqueiros, pandeireiros, mutucas e dançarinos”.

Apesar dessa manifestação ter a titulação de patrimônio imaterial da humanidade, de haver incentivo do poder público e privado na construção de arraiais, de espaços e circuitos de apresentações em que esses dois agentes se beneficiam pela arrecadação de impostos e do fluxo de renda proveniente do aumento do turismo, não há qualquer política pública voltada para auxiliar no traslado dessas pessoas que fazem o São João acontecer.

Jhonatan Oliveira afirma em entrevista que o Boi é responsável pela alimentação, transporte e estadia dos brincantes. Isso quer dizer que o setor público e privado apenas paga pela apresentação, que, na maioria das vezes, vem depois. Não há um incentivo para que essas manifestações permaneçam, mas um comércio baseado na prestação de serviços. Isso é um dos questionamentos que Jhonatan Oliveira aponta e que será debatido na seção das relações políticas e comerciais.

Os brincantes são responsabilidade do Boi. Eles são compostos não somente por pessoas adultas, mas também por idosos, adolescentes e crianças, das várias comunidades que integram o Boi de Maracanã, incluindo pessoas do interior. Nesse ponto, Jhonatan Oliveira relata que o Boi oferece local para dormir no anexo que fica na própria sede, com redes e camas. Caso haja necessidade, são alugadas casas próximas para comportar essas pessoas durante o período de festa, do dia 23 até o fim de semana após o término do São João, quando acontece a festa do Lava-Boi¹¹⁹ em São José de Ribamar.

Além do transporte, alimentação e estadia, Ribinha aponta que, às vezes, o Boi oferece uma ajuda de custo a alguns integrantes, por estarem a semana inteira na sede.

¹¹⁹ Lava-boi é um festejo que acontece no município de São José de Ribamar, no primeiro final de semana após o término do São João oficial.

O Boi em si, a capoeira, o brinquedo, ele não tem vida. Ele pode estar aqui todos os dias, mas o ser humano não, o ser humano precisa se alimentar, ele precisa trabalhar, ele precisa de um remédio, ele precisa manter sua família, o filho está pedindo leite, o outro quer pagar um aluguel, então essas pessoas vêm de livre e espontânea vontade [...] Então às vezes o boi ajuda sim. Algumas pessoas não querem essa ajuda. (Entrevista com Ribinha)

O mesmo pode acontecer durante as apresentações no período de festejo mais intenso. Nesse caso, Ribinha afirma que, “se for necessário pagar uma diária de um integrante, o boi paga. Tudo tem um combinado, tudo sai de dentro da própria brincadeira”.

No dia do batizado, todos os brincantes estão aqui, com algumas exceções. Mas no decorrer dos outros dias, você vê que já intercala. Já não tem todo mundo, porque esses outros dias as pessoas não se programaram, até mesmo porque não podem. Você pode pedir um dia para o seu patrão, mas uma semana ele não vai dar. (Entrevista com Ribinha)

Esse relato nos mostra que a performance e a dinâmica de apresentações são alteradas pela questão do trabalho e do estudo de muitos integrantes. Isso aponta para outro problema: a relação entre trabalho e apresentação, que será exposta no capítulo seguinte.

Como os gastos para manter o Boi se dão antes da remuneração das apresentações, isso exige dos seus líderes e administradores um gerenciamento financeiro que garanta a sua manutenção durante o ano inteiro. Ribinha aponta que “o público quer ver o boi sempre bonito. O boi não pode cair o padrão. Tem que ser todo tempo o batalhão de ouro, mas esse batalhão de ouro, é de ouro mesmo, porque é caro, caro para se manter um grupo desse”. Portanto, os ensaios, as doações, os projetos e as pequenas apresentações que ocorrem antes e depois do período junino ajudam na manutenção e na captação de recursos. Mas isso não dá uma garantia de que o Boi tenha o suficiente para passar o ano. Nesse caso, Jhonatan Oliveira afirma que “temos fé naquilo que não olhamos, naquilo que não vemos, e a gente sabe que São João tem um caminho pra gente, ele vê a gente ficar desesperado, ele já sabe onde buscar”.

Tudo que se faz, um canutilho, uma miçanga, uma pena, uma fita, um couro pra cobrir pandeiro... Tudo. Tudo tem que ter pagamento! Então, as pessoas que fazem, fazem mesmo porque gostam, e até aquele que gosta precisa do pagamento, porque senão ele não consegue se manter, e se ele não consegue se manter e se cuidar, como é que ele vai conseguir manter uma estrutura dessa? (Entrevista com Ribinha)

A reflexão de Ribinha mostra que esse grupo, assim como essa manifestação popular, não estão desconectadas do mundo do trabalho, dos aspectos econômicos locais e do bem-estar social dos seus integrantes. Nesse caso, pode-se ver um gerenciamento adaptativo constante dos elementos citados, em busca de uma organização e manutenção em curto e longo prazo.

Portanto, para que essa manifestação de fato aconteça e permaneça, é necessária uma rede complexa de fatores que envolve desde a estrutura física e econômica até as contribuições individuais e coletivas, por meio da disponibilidade de seus integrantes e admiradores. Portanto, dentro da perspectiva do conceito dos três pilares estruturais da sustentabilidade ou Triple Bottom Line, apresentada por Elkington, as ideias apresentadas mostram o capital social, ou as pessoas e suas relações, como base para os demais aspectos econômicos e ambientais.

4.12 Relações políticas e comerciais

Como podemos ver nas seções anteriores, o poder público cria os rótulos e titulações, assim como organiza os espaços e circuitos de apresentações dentro de uma perspectiva econômica, voltada para atender ao setor turístico. Porém, como Elias Rodrigues resume em poucas palavras, “o Governo, na realidade, não dá um tostão para a brincadeira. Ele compra a apresentação”. Elias ainda relata que, muitas vezes, o Boi é mantido pelos contratos com particulares, no sentido financeiro. É algo que o Boi faz desde antes do agenciamento público, quando ainda brincava somente no João Paulo e Anil.

Como Elias aponta, não há um incentivo financeiro por parte do poder público para auxiliar na manutenção dos grupos de Bumba-meu-boi. Isso é um dos questionamentos de Jhonatan Oliveira durante sua entrevista: “A minha inquietação é o antes. Por que o Governo não investe nos grupos culturais, para que a gente possa fazer uma linda festa de São João? É uma linda festa! Mas por trás de tudo, existem custos”.

Devido a questões burocráticas que lentificam as ações do próprio Poder Público, algumas vezes, essas remunerações posteriores às apresentações atrasam. Como aponta Jhonatan Oliveira, “o boi é chamado pelo Governo para se apresentar, mas o pagamento só sai depois: 15 dias, 1 mês, 2 meses”. Pela frequência que isso ocorre, os líderes e organizadores dos Bois já levam esse aspecto em consideração no seu gerenciamento financeiro. Porém, muitas vezes, acabam contraindo dívidas, devido ao não pagamento dos honorários dos transportes alugados e dos demais insumos comprados, ou seja, o Governo faz a festa primeiro e paga depois, quando der.

Jhonatan Oliveira afirma que, quando o Governo compra uma apresentação durante o festejo junino, o custo gira em torno de 5 a 7 mil reais a depender da apresentação. Quando o Boi consegue vender uma roupa antiga de caboclo de Pena, ela é vendida a 5 mil reais. Isso significa dizer que o Governo paga por uma apresentação o equivalente a uma roupa de caboclo-de-pena. No entanto, atualmente, por conta das mídias sociais, o Governo tem redistribuído seu

orçamento junino e apoiado arraiais de *youtubers*, o que será debatido no próximo capítulo, na seção de outras perturbações e interferências.

Durante a entrevista, Jhonatan Oliveira questiona: “o São João do Maranhão é tradicional ou é um mercado?” De fato, concordo com Jhonatan ao reconhecer que o São João do Maranhão, atualmente, possui essas duas características. No entanto, existe uma complacência e, ao mesmo tempo, uma luta simbólica entre elas.

Trata-se de uma tradição porque ainda existe um processo de continuidade de costumes e rituais, que são passadas de geração a geração e que são mantidas pelas comunidades que compõem essas manifestações culturais. Porém, há a necessidade de se manter no mundo contemporâneo, e isso passa por questões econômicas, envolvendo essas comunidades em um processo de submissão aos desejos e critérios de uma elite que ainda detêm o poder.

É importante ressaltar que o poder público é composto por uma classe social muito bem definida, que, na maioria das vezes, não tem contato ou não tem sua origem na cultura popular. Outro fato é que o poder público e o mercado estão historicamente interligados, e isso acaba influenciando os critérios de preferência de atendimento. Nessa relação, o mercado geralmente vem primeiro.

A meu ver, quando o mercado reconheceu o poder mercantil do Bumba-meu-boi do Maranhão, principalmente em relação ao turismo, o Governo tratou de sistematizá-lo, de rotulá-lo e tutelá-lo, não em favor da sobrevivência e bem-estar dessas comunidades, mas em favor do próprio mercado.

Na percepção de Jhonatan Oliveira, “para o Governo, a gente é produto. Isso nós sabemos. O produto tá aqui e de alguma forma o Governo, para sustentar o turismo, precisa entender que as pessoas não vêm olhar um Wesley Safadão aqui, no tempo de São João e sim, o Boi. Os grupos culturais”. A fala de Jhonatan aponta para uma nova perspectiva de mercado, que se preocupa com as manifestações culturais locais. A inserção de personagens globalizados não reflete uma cultura local. Talvez esse seja um dos fenômenos com potencial de crescimento e capaz de abalar o futuro do São João em São Luís.

4.13 O uso das mídias sociais

Antes de mestre Humberto de Maracanã falecer, ele lançou uma provocação para seus netos, incluindo Jhonatan Oliveira: “Quando eu morrer, será que vocês, netos, vão cuidar?” Esse questionamento levou Jhonatan a querer estar mais presente no Boi e saber mais sobre sua origem. Segundo Jhonatan Oliveira, seu avô não gostava de mídias e afirmava que “o Boi de maracanã não se faz por internet, por um celular”. Porém, desde 2018, Jhonatan começou a

produzir um estudo sobre a trajetória e identidade do Boi de Maracanã, visando criar conteúdo para divulgar na internet.

Jhonatan então pediu autorização para a presidente Maria José e criou uma conta no Facebook, somente para informações básicas sobre datas de apresentações. Em seguida, Jhonatan se lançou no ramo da *social media* e começou a trabalhar de forma mais profissional. Em 2019, ele começou a criar um *site*. Criou também um perfil do Boi de Maracanã no Twitter e no Instagram. Desde então, os internautas começaram a se engajar, e isso gerou uma oportunidade de repassar esses conhecimentos de sua pesquisa sobre o Boi. Jhonatan Oliveira relata: “Eu pegava a identidade e criava conteúdo para internet, para que as pessoas conhecessem o nosso tradicional em outro país”. Porém, em 2020, com a chegada da pandemia e do repentino isolamento social, o ambiente virtual da internet se tornou o espaço quase obrigatório para as relações sociais, envolvendo estudo, lazer, entretenimento e trabalho. Nesse período, não houve a Cantoria. Na entrevista, Jhonatan Oliveira afirmou: “A presidente Jogou a responsabilidade: Agora é contigo! Agora a internet precisa estar mais presente, porque houve uma cobrança do nosso público. [...] Olha, já que você faz isso, veja o que é melhor para que a gente esteja sempre na mídia”. Diante disso, Jhonatan montou uma equipe com fotógrafos e *copywriters*. Então, ele começou a rever os arquivos audiovisuais de seu avô. Em abril de 2020, começou a programar conteúdos semanais. O primeiro conteúdo foi lançado no domingo de páscoa, na noite em que seria a cantoria, mostrando um vídeo da cantoria de mestre Humberto, gravado há 13 anos.

Após essas primeiras postagens, houve grande engajamento dos integrantes e admiradores na *web*. Houve também o recebimento de mensagens de empresas querendo ajudar e patrocinar os eventos seguintes. Com a continuidade da pandemia, a crise social e a interdição do festejo junino, Jhonatan e sua equipe escreveram um projeto de *live* solidária (Figura 56) e entrou em contato com essas empresas interessadas para obter patrocínio. Com o apoio e a verba captada pelo projeto, foi contratada uma produtora que fez as *lives* de forma profissional. Em 2020, foram realizadas três *lives* solidárias: a primeira em 13 de junho, a segunda em 30 de junho e a terceira em 8 de agosto.¹²⁰

120

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=zNpvkFvN7m8&ab_channel=BoideMaracan%C3%A3Oficial;
https://www.youtube.com/watch?v=AYM9_SCg5O8&ab_channel=BoideMaracan%C3%A3Oficial;
https://www.youtube.com/watch?v=-F8z63JtY&ab_channel=BoideMaracan%C3%A3Oficial.

Figura 56 - Cartaz das *lives* de 2020

Fonte: Instagram do Boi de Maracanã, editada pelo autor

Quanto à essa inserção nas redes sociais e seu uso durante a pandemia, Jhonatan afirma:

Foi muito difícil a gente migrar para internet. Hoje em dia, a gente já tem mais de 16 mil seguidores no Instagram. A gente atingiu 7 mil seguidores no Facebook. No Twitter também. No Youtube, a gente tem canal que está com mais de 5 mil e com mais de 10 mil visualizações. Está realmente estourado, porque a gente seguiu uma tradição. Só que o meu grande desafio agora é manter a tradição pra dentro da internet. Como é que eu vou fazer isso? Porque as Lives ficaram no passado e a gente precisa continuar. Então eu vim com um novo projeto para a presidente, para que a gente sempre mantenha as redes sociais e a internet, a fim de atrair novos patrocinadores. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Atualmente, Jhonatan coordena um setor de *marketing* composto por profissionais da fotografia, *videomaker*, *copywriting* e *social media*. Esses profissionais são pagos com o dinheiro das apresentações ou com financiamento de patrocinadores destinados apenas ao setor de *marketing*.

A gente oferece nossa marca, porque nós sabemos que temos credibilidade. Sabemos como trabalhar com isso dentro da internet, porque temos pessoas que entendem. A internet está para todos e a minha preocupação era essa: de não perder a tradição e graças a Deus ainda não estou perdendo a linha de raciocínio, porque quando eu perder essa linha, ou eu morro, ou eu vou sair do Boi, algo assim. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Essa preocupação de Jhonatan, que se apoia em uma linha tênue entre a manutenção de um legado ancestral e a cultura digital contemporânea, pode levar a caminhos reflexivos interessantes. Até que ponto uma manifestação popular deixa de ser considerada ou até mesmo rotulada como “tradicional” apenas por estar em contato ou dialogando com elementos ditos modernos ou tecnológicos do mundo contemporâneo? Se olharmos para o passado, muitas manifestações culturais sempre dialogaram com a tecnologia do seu tempo.

As mídias sociais têm um poder de alcance comunicativo muito grande, e o Boi de Maracanã sabe utilizá-la para agregar valor econômico e social. Em 2022, o Boi de Maracanã lançou junto a uma camisaria local, camisas com estampas sobre o Boi de Maracanã (Figura 57).

Figura 57 - Camisas com as estampas do Boi de Maracanã



Fonte: Instagram do Boi de Maracanã, editada pelo autor

Jhonatan Oliveira afirma que foram fabricadas cem camisas. Com apenas dois dias de publicidade nas redes sociais, foram vendidas todas. Com a internet, o Boi conseguiu expandir ainda mais a sua rede colaborativa, que é constituída de pessoas, comunidades, patrocinadores, investidores e setor público. Porém, a internet pode também trazer problemas, como os apontados por Jhonatan:

A internet dá uma visibilidade imensa. Porém, da mesma forma que ela levanta, ela pode cair. Nós fomos atacados diversas vezes pela internet, com o nosso nome, com o nome da presidente, com o nome do Boi... A internet é um mundo muito sujo, só que nós, graças a Deus, conseguimos ainda manter o marketing do Boi e preservar essa identidade dentro de uma rede social. (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Isso aponta para um aspecto interessante: a internet não é apenas uma ferramenta para se expressar e se comunicar. Ela também funciona como um campo de disputa social, econômica e política. Os limites éticos na *internet* ainda não são bem claros, e o uso das redes sociais ainda não foi regulamentado. Muitas vezes, a criptografia proposital dessas redes preserva o anonimato daqueles que produzem e divulgam *fake news* e discurso de ódio, ajudando na impunidade. Portanto, saber gerenciar as informações, ações e reações dentro desse novo ambiente virtual é importante não só para aumentar a rede colaborativa e atrair novos integrantes, mas também evitar conflitos e distrações que venham afetar a continuidade das ações desse grupo no cotidiano.

Parafrazeando Tansley quanto ao conceito de ecossistema, embora a música reivindique o nosso principal interesse de estudo, quando estamos pensando através de uma lente ecossistêmica da música, relacionado ao seu processo de manutenção e continuidade, não devemos separar a música do seu ambiente espacial, temporal, político, sociocultural e filosófico com o qual essa manifestação forma um sistema mais amplo. Portanto, nesse capítulo, busquei descrever as características do Boi de Maracanã apontando alguns aspectos que pude perceber como importantes na manutenção dessa prática musical.

CAPÍTULO V - PROCESSOS RESILIENTES E SEUS GERENCIAMENTOS NO BOI DE MARACANÃ

Esse capítulo elenca os aspectos que sofreram transformações temporárias e permanentes e os que permaneceram inalterados durante esse período histórico. Ele descreve como se deu o gerenciamento dessas mudanças após ou durante os momentos de perturbação que garantiram sua integridade e continuidade. Além disso, são apontados alguns fatores de perturbação desse ecossistema musical atuantes até hoje e as mudanças e perturbações no recente período de isolamento social.

5.1 Modificações na sede

Um dos aspectos em constante transformação é a própria estrutura física da sede do Boi. Durante minha visita, pude observar que sua estrutura arquitetônica não foi concebida inicialmente como a atual. Ou seja, ao longo do tempo, houve adaptações em busca da melhoria e da criação de novos espaços de acordo com as novas necessidades. Isso é, a sede cresceu ao longo do tempo à medida que o Boi também cresceu.

Durante a pesquisa de campo, a sede estava em processo de mudança. Nesse momento, eram feitos alicerces para a construção de uma mureta para dividir seu terreno em duas áreas, isolando a área mais interna, talvez um reflexo das necessidades contemporâneas frente ao avanço da criminalidade como a que foi descrito por Jhonatan Oliveira no capítulo anterior.

Segundo Cândido, a ideia desse novo projeto é fazer uma praça nessa área externa em frente à sede.

Outro projeto já quase em fase de conclusão no momento da minha visita foi o novo local destinado ao museu do Boi de Maracanã, que será transferido para a antiga capela externa, anteriormente construída para ser o local de ritual (Figura 58). Porém, como o ritual do batismo sempre foi feito na pequena capela dentro do próprio barracão, esse espaço não vinha sendo utilizado.

Figura 58 - Modificações na sede para 2023

Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)¹²¹

De acordo com Cândido, há um projeto para ser executado em 2023, contemplando a reforma dos demais ambientes, como a grande cozinha, os dormitórios e a escolinha comunitária, que pertencem à sede, mas que ficam por trás dela. O espaço da escola comunitária foi cedido temporariamente a uma escola que estava passando por reformas. Porém, após o período da pandemia, esse espaço não foi utilizado até o momento da pesquisa etnográfica. Como a sede do Boi de Maracanã é um ponto de cultura, essas reformas são feitas a partir de projetos concebidos pelo Boi de Maracanã com o apoio do Governo do Estado e entidades não governamentais.

5.2 O período de isolamento social

O período de isolamento social foi um momento em que a capacidade resiliente do Boi foi colocado em prova. Ribinha afirma: “Foi um momento que ninguém podia estar cobrando quase que ninguém, todo mundo no mesmo barco e todo mundo querendo resolver a situação das pessoas”. Ele aponta para um aspecto positivo: “a solidariedade das pessoas”, tanto dos membros da comunidade quanto do público. As *lives* solidárias ajudaram a arrecadar recursos para o boi e para a sua comunidade, como cestas básicas e material de construção. Elias Rodrigues afirma o seguinte: “Eu ganhei muitas cestas lá no dia da live e saí distribuindo aqui, para os amigos que eu conheço e que estavam passando necessidade”. Elias também afirma que esses materiais de construção foram doados à comunidade local.

¹²¹ Da esquerda para direita: foto da capela reformada para ser o novo museu. Nessa mesma foto, logo ao fundo, vê-se um espaço em amarelo onde funcionam os dormitórios. No canto superior direito, há a escola comunitária; em baixo, a cozinha aberta, local em que são feitos os alimentos no período mais intenso de festejo.

Jhonatan Oliveira ressalta que, desde a ascensão da direita no poder, com a eleição de 2018, o Boi já sofria às interferências dessa nova corrente política: “Em 2019, o nosso São João já não foi lá essas coisas, nós sofremos os impactos por conta do Governo bloquear recursos. Então a gente não conseguiu projetos. Eu me lembro da fala da presidente: ‘E aí? O que nós iremos fazer?’”. É importante lembrar que nesse período foi extinto Ministério da Cultura, e o que restou foi absorvido pelo Ministério da Cidadania em forma de Secretaria e posteriormente vinculado ao Ministério do Turismo, voltando a se tornar Ministério da Cultura, apenas em 2023. Essa ação no sistema político federal assumiu um caráter de perturbação que influenciou toda a cadeia de ações relacionadas aos Estados e Municípios, gerando um processo resiliente dentro de um ciclo adaptativo interconectado por conta da hierarquia aninhada do nosso sistema político.

Com a pandemia de 2020, essa política de desencorajar a cultura foi reforçada. Houve, porém, a criação de incentivos públicos, como a Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020, chamada de Lei Aldir Blanc. Porém, cabe ressaltar que essa Lei, que foi iniciativa da deputada Benedita da Silva (PT), só foi implantada por cobrança dos partidos da esquerda. Entretanto, o repasse ficou a cargo das Secretarias de Cultura dos Estados e dos municípios, as quais já eram sucateadas e mal administradas pela própria escassez de recursos. Esse aspecto colaborou para a má administração e distribuição dos recursos provenientes dessa lei emergencial.

Durante a pandemia, esses recursos chegaram aos grupos culturais no Maranhão pelos editais. Apesar do caráter emergencial à qual foi destinada a execução dessa lei, os editais funcionaram como um filtro extremamente burocrático que, em alguns momentos, tratava os grupos culturais, como empresas, que privilegiaram aqueles com conhecimento na elaboração de projetos.

Como Jhonatan Oliveira ressalta, a Secretaria de Cultura do Governo tem um setor de mapeamento cultural, com a lista dos grupos culturais que estão na ativa. Porém, esse mapeamento não foi levado em consideração na distribuição dos recursos financeiros.

Todos esses grupos culturais ativos não deveriam fazer nada de edital e sim chegar: Tem a grana? Tá aqui a grana! É de vocês! Sentem todos e repartam. Eu fiquei muito triste. Eu vi amigo meu que vive disso, que não teve como ele passar porque não conseguiu algum documento. Eu me lembro que, conversando com alguns grupos culturais, eles falaram assim: Olha, eu não vou fazer nada, porque eu não tenho dinheiro pra fazer! Tenho mau dinheiro aqui pra comer. Se eu tirar o meu aqui, dos meus cabeçudos [filhos], eu vou comer como? (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Durante os seminários promovidos pelo Governo no período da pandemia, Jhonatan sugeriu a criação de cursos de capacitação na área de produção cultural, em vez de pequenos

workshops para instruir os demais que fazem cultura, mas que não sabem escrever projetos. Porém, sua proposta não foi levada em consideração.

Diante disso, Jhonatan aponta em entrevista uma preocupação com outros grupos culturais, que sofreram por não ter essa capacitação profissional para lidar com essas questões burocráticas. Segundo Jhonatan Oliveira, a presidente sugeriu o seguinte: “Se eu conseguir um dinheiro, depois de tudo isso que aconteceu, nós iremos pagar esses profissionais para justamente capacitar essas pessoas”. Como o Boi de Maracanã já passou por um processo de formalização jurídica desde a década de 80, e vem ao longo desses anos dialogando com o poder público e privado por meio de editais, ele soube trabalhar com essa situação. Saber dialogar com o setor público e privado funcionou como uma ferramenta resiliente em sua estrutura, para ajudar a contornar a perturbação proveniente do isolamento social no que se refere ao aspecto econômico.

Segundo Ribinha, o período de isolamento social deixou marcas profundas na performance e na logística das apresentações que serão discutidas nas sessões seguintes. Jhonatan Oliveira também aponta que esse período demandou um processo de aprendizagem mais profunda sobre como trabalhar na *internet* em favor da manutenção e visibilidade do Boi. Atualmente, ele usa esses conhecimentos para continuar produzindo conteúdos sobre o Boi.

Em 2023, durante a visita à sede, Cândido me apresentou o Boi do ano anterior, que estava próximo ao altar. Em seu bordado, estava escrito “Guerreiro de São João”, o nome de batismo de 2022 (Figura 59). Cândido relata que esse nome foi dado em homenagem às pessoas do Boi que se foram com a pandemia. Ele também relatou que, nesse mesmo ano, Ribinha compôs um Urro que fala das pessoas que foram levadas por essa tragédia.

Figura 59 - Cândido do lado de seu afilhado o Boi guerreiro de São João de 2022



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)

Podemos ver mais um significado que as artes proporcionam: a arte como uma forma das pessoas e da comunidade de lidar com a perda dos seus entes queridos. O ciclo ritualístico

do Boi que envolve nascimento, vivência social e morte também marca um ciclo temporal, que se assemelha ao nosso. A não presença física dessas pessoas, nesses rituais sazonais em conjunto às homenagens prestadas, ajuda de alguma forma a fechar um ciclo de luto pela aceitação da perda. Além disso, esses momentos históricos fixados nas letras das toadas mostram uma forma de grafar sua própria história por meio da música.

5.3 Na performance, na organização e na logística

Uma das marcas que o período de isolamento deixou na performance foi a possível redução do número de integrantes durante as apresentações. Segundo Ribinha, havia um preconceito entre os boieiros quanto à quantidade mínima de brincantes, motivo pelo qual não se podia reduzir significativamente o número de participantes para se adequar a determinados ambientes em detrimento desse preconceito.

Rapaz, nunca se imaginava, antes da pandemia, que um dia o Boi de Maracanã fosse se apresentar com trinta pessoas. Ah, se alguém visse o Boi de Maracanã com trinta pessoas: “Olha aí o tamanho desse boi? Isso é um bezerro!”. Depois que veio a pandemia, que todo mundo, não só Maracanã, conseguiu criar esse formato pra *live*, para apresentação restrita, aí acabou esse negócio de bezerro. (Entrevista com Ribinha)

Outro aspecto no período de isolamento foram as apresentações em condomínios, em que o Boi se apresentava sozinho para que o público pudesse assistir de suas sacadas.

Atualmente, segundo Ribinha, há dois formatos na logística de apresentações: o formato tradicional, com todos os integrantes, que acontece geralmente nos ensaios e apresentações do calendário junino; e o formato restrito, proveniente do período da pandemia, com finalidade de se apresentar em espaços menores (Figura 60). Nesse caso, já existe um grupo formado para esses eventos, com 25 a 30 pessoas.

Figura 60 - Formato de apresentações em pequenos espaços



Fonte: Foto produzida e editada pelo autor (2023)¹²²

Durante o período que vai do início do século XXI até os dias de hoje, a substituição do pandeiro de couro pelo pandeiro de pele sintética tem alterado a sonoridade desse sotaque. Cândido se considera um ativista pela utilização do pandeiro de couro: “Antes, lá em 2000, no Boi de Matraca, você via 10 pandeiros de pele e o restante era couro. E aqui no Maracanã, nós entregamos primeiro os de couro”. Ele ainda relata que, atualmente, há uma tendência de os pandeireiros não quererem se aproximar do calor da fogueira para afinar seus instrumentos.

Elias Rodrigues também ressalta que “a tradição do pandeiro de couro alguns grupos já aboliram, mas o boi de maracanã ainda tem”.

Há dois motivos para essa mudança ao longo desse tempo. A afinação, mas duradoura do pandeiro de pele sintética, traz uma versatilidade que se encaixa às exigências de apresentações mais rápidas no mundo contemporâneo. Outro problema é que os órgãos públicos e privados que organizam os arraiais não se preocupam com os aspectos sonoros, simbólicos e históricos desses grupos.

O que ocorre é que eles colocam pessoas para organizar os “vivas” e arraiais, mas não procuram saber como a brincadeira funciona e não deixa um local para a gente fazer uma fogueira. Daí não tem como esquentar um pandeiro. Onde o Boi de Maracanã vai, ele leva uma lenha para fazer o fogo e tem que ser a 200 metros, porque lá não tem um local. É por isso que muitas brincadeiras não usam mais. (Entrevista com Elias Rodrigues)

¹²² Apresentação durante uma reunião pedagógica no auditório de um CAS - Centro de Ensino e Apoio à Pessoa com Surdez no bairro da Alemanha em São Luís.

Nos grandes centros urbanos, a tradição da fogueira, que antes aquecia e enfumava as noites juninas, e também esquentava os pandeiros, está sendo gradativamente substituída por signos visuais, representações icônicas de fogueira, mas sem fumaça, sem cheiro e nem calor.

Segundo Cândido, “antigamente, mulher não podia estar no Boi”, apesar de que a inserção de mulheres já acontece há um tempo: na performance, com a entradas das índias; na logística, com as cozinheiras bordadeiras e artesãs; e na religiosidade, com as rezadeiras. Espaços muito masculinizados, ao longo desse período de vinte e cinco anos, vem sendo gradativamente preenchidos por figuras femininas, incluindo a consolidação da liderança na administração com a presidente Maria José, desde 1997. Há ainda a entrada de boieiras na percussão, como a pandeireira Márcia, que entrou em 2016 na trupiada, ambiente que ainda é predominantemente masculino.

Outro problema que persiste até os dias atuais, relacionado à logística de apresentações, é quando o poder público e o privado, que promovem os arraiais, não atendem às demandas dos boieiros quanto às questões de espaços para os brincantes, local destinado à fogueira e local de desembarque e embarque dos brincantes. Quanto ao espaço de apresentação, Elias Rodrigues relata que, “em um Boi grande, só entre pandeiros, matracas e brincantes, dá uma faixa de 300 a 400 pessoas. Então, eles fazem um palco para 60 ou 80, daí a gente dá um jeitinho brasileiro”. Márcia também relata que: “Fica um tanto aqui, e os outros se apertam. Ah, você quer tocar nessa? Você toca! Se não quiser, fica só olhando”.

Um boi grande desse vai com 8 a 10 ônibus, quando ele chega no arraial, não tem onde parar o ônibus. Aí ele vai estacionar esses ônibus a 2 quilômetros de distância do local da brincadeira, porque quem organizou, não pensou nisso. Aí quando termina a brincadeira, você se “lôca de pés” até chegar ao transporte. Isso é uma falha dos organizadores de eventos. (Entrevista com Elias Rodrigues)

Esses problemas provenientes da gestão dos arraiais, ao longo da noite de brincadeira, atrasam os grupos culturais. Porém, Elias Rodrigues afirma que “o Governo quer que a gente brinque em tal hora e se chegar atrasado não brinca”. Elias Rodrigues acrescenta que esses problemas são recorrentes, pois o Governo não chama os líderes das brincadeiras para ajudar a organizar os arraiais.

Por promessa ou por vontade própria, muitas vezes, os boieiros passam a noite toda se apresentando e, pela manhã, vão para os seus empregos, para não levar falta e serem penalizados. Apesar do setor público e privado se beneficiarem do aumento de suas receitas com o turismo nesse período de São João, não há nenhuma política pública voltada no sentido de ajudar os boieiros a não ter que passar por uma rotina exaustiva de apresentação e trabalho.

Márcia, diante disso, afirma que “às vezes, acontece de ir direto para o serviço, tomava café na casa de mamãe, pegava a roupa, banhava e se mandava para o serviço, depois emendava de novo. Uma vez, eu emendei 23, 24 e 25. Os três dias! Cheguei em casa ‘bombinha’ pra ir para o serviço, mas fui. Nunca faltei serviço!”. Márcia ressalta que quem trabalha no serviço público tem uma vantagem. Eles conseguem folgas com mais facilidade e possuem uma maior flexibilidade no trabalho. Jhonatan Oliveira, que trabalha na comunicação de um vereador, afirma que sempre consegue combinar suas férias para o mês de junho.

Pude perceber que essas demandas são visíveis e amplamente debatidas pelos boieiros. Porém, o Governo, um dos principais beneficiários, omite-se dessas questões.

Outra questão que ainda gera pontos de conflitos durante esses vinte e cinco anos são os ambientes em que o Boi é chamado para se apresentar. Atualmente, o Boi se apresenta em vários ambientes, como *shoppings*, escolas, repartições públicas, conferências e outras cerimônias. Cândido relata que, em alguns ambientes onde o Boi se apresenta, ainda há muito preconceito e discriminação, incluindo os arraiais. Ele aponta que as pessoas que trabalham nesses locais, como os seguranças, deveriam conhecer a cultura do Boi. Cândido relatou que “você chega lá com um feixe de lenha e o segurança quer barrar”. Ele também já presenciou um momento em que um segurança tomou um litro da bebida de um boieiro, sem nenhum diálogo.

Certo que tem ambientes que vou ter que botar um sapato, mas o boieiro é o que você ver no São João. É aquele cara de chinela no dedo, de bermuda... Aquele cara fumando o cigarro dele com a cachaça aqui debaixo do braço... Isso é que é o boi! O boieiro raiz! Eu não posso chegar para o meu boieiro e dizer: ‘A partir de hoje você vai ter que andar de terno e gravata’. Não! Aí vai acabar a tradição! (Entrevista com Cândido)

Outra mudança empregada atualmente, a qual impacta consideravelmente a forma de se comunicar e organizar para se apresentar, é a utilização de aplicativos como o Whatsapp. Como já exposto no capítulo anterior, o Boi é formado por pessoas de várias localidades, e essa forma de comunicação mais instantânea ajuda nas tomadas de decisões. Durante as entrevistas, pude notar que a comunicação por mensagens de texto, áudios, vídeos e fotografias em grupos do Whatsapp relacionados ao Boi de Maracanã é algo constante. Além disso, essas redes sociais reforçam ainda mais os vínculos comunitários existentes.

5.4 No ciclo ritualístico e religioso

No Boi de Maracanã, o ciclo ritualístico está fortemente ligado aos princípios éticos regidos pela religiosidade, ancestralidade e ideia de tradição. Nesse sentido, poucas mudanças

significativas foram criadas durante esse período. Houve modificações durante a pandemia apenas por motivos das exigências do distanciamento social.

Compreendo que o ciclo de rituais que se desdobra ao longo do ano consiste em fundamentos sobre os quais se estruturam as demais ações dos Boieiros. Ele suscita nos seus integrantes um sentimento de coesão social. A repetição desses rituais, mergulhados em valores simbólicos, que se formaliza na performance, corrobora para um sentimento de segurança, de ordem, solidez e continuidade desse grupo social.

Dentro da proposta de pensar a manifestação musical, no caso, o Boi de Maracanã como um ecossistema musical, quando me refiro a fundamento, estrutura e solidez, eles não são elementos estanques ou estáticos. São estruturas menos maleáveis, que podem se modificar temporariamente por motivos das perturbações, buscando conservar seu aspecto básico, mas elas retornam ao estado desejado após a perturbação passar. Pensando de forma mais metafórica, o ciclo ritualístico funciona como o esqueleto humano cuja estrutura dá suporte e forma; junto aos demais elementos, ele proporciona sua fisionomia e seu deslocamento no tempo. Compreendo que, nesse caso, a lente ecossistêmica sobre a manifestação musical busca olhar essas estruturas por uma visão biológica e não arquitetônica, ou seja, algo que está vivo e que se move, feito e composto por seres vivos.

5.5 Nas relações sociais e políticas com o poder público, mercado e turismo

Quando pensamos em um ecossistema musical composto por uma rede complexa de indivíduos interagindo entre si e entre fatores físicos mais amplos do ambiente, incluindo fatores econômicos e políticos, não se pode esquecer da perspectiva espacial, que vai do local ao global. Nesse sentido, os sistemas políticos municipais, estaduais e federal estão interconectados e têm o poder de interferir consideravelmente nas manifestações musicais.

A crise social e econômica atual não foi fruto apenas da pandemia, mas também da gestão dos últimos governos federais, como o próprio Jhonatan Oliveira afirmou no capítulo anterior. Em 2019, o Boi já sofreu o impacto da gestão do Governo Federal. Por outro lado, nosso país faz parte de um bloco econômico emergente e o impacto das crises globais também pode interferir fortemente em nossa economia, gerando processos inflacionários. Isso influencia toda a cadeia produtiva e econômica. Sendo assim, o Boi também é afetado, pois depende de um processo econômico em sua produção.

Pude perceber que as relações sociais com o poder público dependem da gestão vigente. As mudanças de governo podem gerar um ciclo de tensão e relaxamento, de valorização ou de descaso, a depender de quem está no poder.

Ao longo desse período histórico, houve gestões que apoiaram e incentivaram a cultura popular, mas também gestões que a desestimularam, como Jhonatan Oliveira aponta: “Já tivemos gestão que atrapalhou bastante a gente. Nossos projetos, certificados...Nossa! Passamos uma dificuldade imensa!”.

Porém, algo que pude notar nas entrevistas com todos os participantes é a falta de agentes públicos que tenham conhecimento técnico voltado para compreender e atender às necessidades específicas das várias manifestações populares do Maranhão.

O Secretário de Cultura, precisa ter administração formada e ter conhecimento no ramo cultural. Como é que eu sou arquiteto e vou me tornar um Secretário de Cultura se eu não sei nem como se coloca uma pena numa roupa? Como é que ele vai saber o que a gente precisa? (Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Inicialmente, quando o Boi ainda era de promessa, a questão da manutenção do boi, no sentido financeiro, ficava a cargo do dono da promessa. Com o passar do tempo, o Boi passou a se manter financeiramente por meio das apresentações por contratos com moradores e comerciantes das várias localidades. À medida que o boi foi institucionalizado e financiado pelo poder estatal, desde a década de 70, ele passou a angariar mais recursos, aumentando seu tamanho, seu poder e prestígio. Porém, ele perdeu um pouco de sua autonomia ao se adequar ao sistema de apresentações e remunerações proveniente dessa relação. No entanto, essa relação sempre foi conflituosa, até mesmo pela variação de gestão no poder. Contudo, ao longo desse período histórico, o Boi vem ganhando cada vez mais a autonomia que havia perdido.

Quando questionei sobre essa dependência do Estado, Jhonatan Oliveira afirma que o Boi está cada vez menos dependente. O descaso e a lentidão do poder público e a pandemia nesses últimos anos também geraram a necessidade dessa independência. Jhonatan explica: “A gente tem um produto, mas a gente tem uma tradição. A gente vende o produto e encaixa a tradição”. Ele ainda aponta que, atualmente, os patrocinadores que compram o projeto do Boi de Maracanã são compostos por empresas não somente do Maranhão, mas de outros Estados como São Paulo. Nesse sentido, Jhonatan Oliveira afirma que “a mídia ajuda bastante para que nós não fiquemos limitados só por conta do Governo”.

Segundo Jhonatan Oliveira, recentemente após o período de pandemia, o Governo vem promovendo seminários para os grupos culturais começarem a desenvolver seus projetos e legalizarem suas instituições, a fim de ganharem certificados e irem atrás de financiamentos públicos e privados. Isso me chama a atenção para duas interpretações: uma em que o Governo realmente está interessado em promover uma autonomia dos grupos culturais frente ao mercado e outra cujo interesse é se livrar do peso financeiro construído em torno dessas manifestações.

Isso significa subsidiar a autonomia financeira desses grupos culturais para minimizar a cobrança de auxílio na manutenção deles e otimizar os lucros do São João, numa espécie de terceirização.

Grande parte desses atritos e incompreensões provenientes dessa relação entre manifestação popular e poder público é reflexo da luta de classe entre a classe dominante, que detém o poder, e as classes populares, que realmente produzem essas manifestações e fazem o São João de fato acontecer. Diante desses problemas, Jhonatan Oliveira afirma: “A gente vive para a cultura e não de cultura, porque a gente não consegue viver de cultura”.

Nessa interação social entre os boieiros e o poder público e privado, há também preconceitos e discriminações. Diante disso, Elias Rodrigues declara que “um cidadão faz um ‘viva’, um arraial, e contrata a brincadeira. Enche de gente! Mas quando a gente passa perto da mesa de um bacana, eles olham pra gente assim, com nojo [expressão de desconfiança]. Nós somos conhecidos como cachaceiros”. Márcia, diante desse preconceito das classes dominantes, afirma:

Não sabendo que hoje em dia tem gente de tudo quanto é jeito. Por exemplo: eu sou psicopedagoga. Tem psicopedagoga, tem médico, tem advogado, tem tudo! Tem o agricultor, tem todo mundo. O empresário o engenheiro... Tá cheio! Antigamente não, mas agora? (Entrevista com Márcia)

Sobre a discriminação, Elias Rodrigues afirma que “o boi só chegava até o Anil. Do Anil pra lá, a confusão era feia! Era aquela história da discriminação de antigamente. Era proibido até pela polícia!”. Quando questionei sobre o que ajudou a mudar esse pensamento, Elias Rodrigues respondeu: “Eu acredito que foram os governantes que entraram com a cabeça cultural”. Márcia afirma que: “Nesse caso, o Governo Roseana”. Elias Rodrigues confirma essa informação afirmando que “foi do Governo dela pra cá que foi liberando os espaços. Começaram fazer os ‘Vivas’, porque a gente ia só pra arraial de rua e bairros, e foi sofisticando a festa até o dia que chegou no palácio”. Márcia aponta que a tradição já existia. No entanto, “com essa mudança, vem também a parte do empreendedorismo e aí une uma coisa com a outra”. Porém, Elias Rodrigues ressalta que a discriminação “Nunca deixou de ter não, melhorou”. Para recordar esse aspecto, Elias Rodrigues relembra um trecho da toada de Humberto de Maracanã: “Mas como diz a toada do homem [Humberto]. ‘Cantador só tem valor no festejo do Senhor São João!’”.

5.6 Na utilização das mídias

Uma das contribuições tecnológicas das duas últimas décadas foi a miniaturização dos computadores, que hoje se concretiza nos *smartphones*. Seu amplo comércio barateou seu custo e propiciou acesso ao mundo digital a parte da sociedade brasileira. Essa expansão tecnológica incentivou mutuamente as mídias sociais, que atualmente transformam os meios de comunicação e interação social. Assim, muitas integrantes das culturas populares gradativamente utilizam esse novo espaço para promover suas culturas no meio digital.

Como estabelecido nos capítulos e seções anteriores, a utilização das mídias sociais no Boi de Maracanã possui um caráter transversal. Essas novas redes sociais são compostas por aplicativos amplamente utilizados atualmente na sociedade brasileira, e são usados para potencializar as ações do grupo em várias situações: instrumento de comunicação instantânea e privada, utilizado para otimizar sua organização e logística; ferramentas de divulgação de seus eventos e delineamento de sua identidade visual; e local de publicação e armazenamento de documentos gráficos, fotográficos e audiovisuais.

As mídias sociais têm o potencial de atrair novos seguidores, influenciando na sua manutenção. Nesse ponto, a utilização das redes sociais ajudou na maior aproximação e diálogo com a audiência e no acréscimo de participantes, apoiadores e colaboradores, aumentando assim o seu capital social. Também há o potencial de atrair novos investidores, pela relevância do Boi de Maracanã diante da sociedade local e digital, influenciando o seu capital econômico.

É importante ressaltar que a *internet* também se concretiza como um campo de disputa social. Nesse sentido, ter uma equipe técnica voltada para o manuseio dessas ferramentas é importante, pois ajuda a manter o foco na divulgação e na identidade visual desse grupo. Evita-se assim possíveis atritos pelo seu mau através de postagens desnecessárias e conflituosas.

5.7 Outras perturbações e interferências nas relações sociais e políticas

Entre outras questões que surgiram durante as entrevistas, há a distribuição de verbas entre as festas sazonais de São Luís, especialmente o Carnaval e o São João. Jhonatan Oliveira ressalta: “Eu fico até preocupado, porque de repente acontece o carnaval e eles gastam milhões! E o São João acaba se tornando reduzido”. Jhonatan também aponta que a quantidade de visitantes, de turistas e o fluxo de pessoas da própria São Luís, durante o período de São João, é consideravelmente maior do que no carnaval.

Outra preocupação atual entre os boieiros é o recente arraial de Youtuber, como o São João da Thay, cujas apresentações principais não são as brincadeiras locais, mas atrações de fora. Essa espécie de arraial exclusivo conta com o apoio e parceria do Estado do Maranhão.

Tudo que vem a apoiar a economia local, que apoia o ambulante, pois eu sei a dificuldade do povo maranhense e ludovicense, eu gosto. Mas só que eu fico imaginando... Por que não pegar um projeto de um grupo cultural? Vou citar o boi de Itapera, que é um grupo menor, porém eles têm muita força de vontade em crescer. Eles têm um projeto lindo, socioeducativo, sociocultural pra dentro da comunidade... Aí quando a gente vai oferecer isso para a secretaria, eles acabam que engavetando, porque não interessa, não é número. ((Entrevista com Jhonatan Oliveira)

Como Jhonatan Oliveira bem esclarece, a questão aqui apresentada não é a inovação, mas as escolhas do Estado e a exclusão daqueles que realmente precisam de apoio. Esse relato nos mostra que a visão do Estado sobre as manifestações culturais ainda está fortemente associada a um processo econômico e não ecológico.

5.8 O que ajuda a manter o Boi

O que ajuda a manter o Boi de Maracanã foi um dos últimos questionamentos que fiz aos entrevistados durante a pesquisa etnográfica. Obtive diversas respostas. Muitas delas se agrupam e se amplificam.

De acordo com Jhonatan Oliveira, o que ajuda na manutenção do Boi de Maracanã é a “União! Estamos unidos e reunidos”. Dentro dessa perspectiva, ele aponta para uma união e continuidade não só no sentido do seu grupo, mas também da própria manifestação: “Eu sempre penso no dia de amanhã. Hoje eu estou aqui, mas amanhã eu posso não estar. Então a gente precisa se solidarizar com os nossos irmãos, com as outras manifestações”. Jhonatan Oliveira também descreve o Boi do seguinte modo: “O boi é união, é paz, é espiritualidade, é amor, é fé e esperança”.

Ribinha aponta para o caráter conservacionista, no sentido de continuidade da utilização. Para ele, o que mantém o Boi é a força de vontade daqueles que estão vivendo no presente. São eles que darão continuidade dinâmica ao legado ancestral.

O legado só é mantido porque tem alguém conduzindo isso. Pessoas conduzindo isso. Porque nós conhecemos alguns amigos, artistas, cantadores que já se foram, que não tiveram o privilégio de ter alguém conservando e mantendo isso. Às vezes alguém conserva uma imagem, uma história, um nome, mas você não escuta mais ninguém cantando aquela toada, aquela música. (Entrevista com Ribinha)

Podemos perceber na fala de Ribinha que a museificação preservacionista não faz sentido sem que haja a continuidade dinâmica do legado dos seus antepassados. Após a morte do mestre Humberto, houve uma reunião com todos os brincantes para decidir o futuro e a continuidade do boi. Segundo Ribinha, nessa reunião alguns se questionaram: “E agora? Vamos continuar ou não? Ah, Ribinha, agora é contigo! Eu digo: Comigo não! Porque se for pra ser só comigo, eu não quero! Essa questão do legado é isso: nós nos dispomos a continuar”.

No entanto, de acordo com Cândido, o que ajuda a manter o Boi são as apresentações, as trocas. Ele aponta que, “quando os órgãos ajudam, é porque eles querem alguma coisa”. Quanto à motivação para as pessoas brincarem o Boi, Cândido afirma que “é pelo amor”. No caso específico do Boi de Maracanã, ele afirma que “Em memória, muita gente ainda lembra: Esse é o boi de Humberto! Muita gente ainda ama as toadas dele, como nunca deixaram de ser cantadas”.

Cândido também aponta como aspecto importante o senso comunitário aliado às potencialidades individuais na construção e manutenção desse grupo.

O Boi de Maracanã vai existir até um bocado de tempo! É porque dentro do boi sempre existiu o cara que fazia o boi, o cara que fazia a roupa de pena... Sempre existiu o cara que trabalhava no chapéu de fita... Então é coisa que você agrada, mas não paga. No São João, se você tá desempregado e você precisa de alguma coisa do boi, é claro que o boi não vai te negar. (Entrevista com Cândido)

O sentido desse “agrada, mas não paga” significa que, na maioria das vezes, não há uma remuneração específica e contratual pelo trabalho e dedicação da maior parte dos integrantes. Porém, o boi está sempre disposto a ajudar os seus integrantes nos momentos difíceis. Cândido também aponta que o Boi faz parte de sua vida e de sua rotina: “Para mim, se eu não brincar boi alguma coisa aconteceu”.

Elias Rodrigues ressalta a necessidade de estar e fazer parte dessa manifestação.

Eu acho que o que mantém é aquela vontade da gente de estar no meio dele todo tempo. A gente ajuda quando não tem ninguém, porque se depender de dinheiro de fora, o boi acaba. Um certo dia, Humberto falou para gente que vai chegar um tempo que boi grande vai ficar pequeno e boi pequeno vai se acabar, e isso já está acontecendo. Se não fosse a força de vontade dos brincantes, não existia mais boi. (Entrevista com Elias Rodrigues)

De acordo com Márcia, “A gente pode dizer assim: é a força da comunidade e de quem realmente gosta de cultura e quem gosta de Bumba-meu-boi que mantém essa tradição”. Márcia também destaca a atuação da juventude e de sua representatividade na renovação e manutenção do boi. Após a morte de mestre Humberto, muitos achavam que o Boi iria acabar. Porém, no ano seguinte à sua morte, houve a inserção de muitos jovens nos ensaios. Nesse sentido, Elias

Rodrigues afirma: “Eu sempre digo que cada cantador tem seu próprio público. Quando os filhos assumiram, vieram ouros jovens também. Acredito que é assim que continua. A juventude sempre acompanhando, e forma um boi centenário que ninguém sabe a data que foi fundado”.

Nesse capítulo, podemos notar que o processo resiliente no Boi de Maracanã envolve adaptar-se às várias e constantes transformações do mundo contemporâneo, renunciando determinados aspectos em detrimento de outros de forma temporária ou permanente, sem a perda das estruturas mais primordiais como os rituais, a religiosidade, a ancestralidade e o senso comunitário. Esse processo de adaptação envolve um aprendizado constante que se acumula nos seus saberes e são repassados às novas gerações.

CONCLUSÃO

Retomando o centro dessa pesquisa, busquei com base em estudos sobre sustentabilidade musical observar, compreender, apontar e refletir sobre os pontos que considere importantes na manutenção do Boi de Maracanã durante esse período histórico. Ressalto que, diante da complexidade do tema da sustentabilidade musical, dentro de uma ótica ecossistêmica, muitos pontos não foram enfatizados ou não percebidos por mim. Isso demanda estudos mais aprofundados e diversificados sobre esse tema.

Apesar de nosso centro de interesses ser as pessoas fazendo música, quando pensamos de forma ecossistêmica, não podemos separá-la do seu ambiente físico, espacial, temporal, étnico, cultural, político, econômico e social. Isso é, uma lente ecossistêmica da música busca observar o máximo de interações ao seu redor.

Portanto, metodologicamente, diante dos nove conceitos apresentados nesta pesquisa, busquei não me aprofundar em um conceito específico, pois seria contraditório em relação à ideia básica de observar a cultura musical por meio de uma lente ecossistêmica, que busca olhar de forma holística e multiescalar, levando em consideração toda a complexidade do contexto. Apesar de ter produzido critérios de escolhas daquilo que deveria ser escrito de modo a se adequar a um trabalho monográfico, tentei não produzir uma balança de importância ou prioridades, pois todos os aspectos citados têm sua importância e estão interconectados em múltiplas encruzilhadas. Porém, como os dois primeiros objetivos específicos deste trabalho buscava observar as mudanças temporárias e permanentes provenientes das perturbações, o aspecto resiliente em alguns momentos tornou-se mais evidente.

No primeiro capítulo, busquei apresentar um panorama histórico, assim como os aspectos ritualísticos, simbólicos e estéticos que caracterizam o Boi do Maranhão de forma mais genérica, abrangendo os sotaques mais comuns do entorno da Capital.

Ao se tratar da sustentabilidade dessa manifestação, é possível listar uma série de princípios norteadores. Nas reuniões e ensaios, pode-se ver as atribuições voluntárias dos integrantes ou da comunidade, que gera um sentimento de pertencimento. Em muitos casos, essa doação de si não ocorre apenas no momento, mas é vivido o ano inteiro. Outro aspecto é o seu caráter religioso sincrético e transcendente com as suas narrativas de caráter simbólico-imagético que se põe em ação mediante os rituais cíclicos, baseando-se no movimento da natureza, como o nascimento, a vida pública e a morte, encontrados no ciclo anual e nas sequências das músicas. Nesse caso, compreendo como formas orgânicas de ver e viver no mundo. Há também interação direta com o público, como nos Bois de Matraca, em que os ouvintes e brincantes se misturam. Por fim, destaca-se o seu poder comunicativo, utilizando a música para comunicar seus anseios, valores e criticar não só o mundo ao seu redor, mas a si mesmo.

Outro fator importante é o seu fundamento artístico estético que, reúne os principais elementos: o visual, que está presente nas distribuições das cores nas penas, fitas e nos elaborados bordados das indumentárias; a teatralidade na arte performática da representação e dramatização do auto; a sua movimentação no espaço, por meio da dança; e, principalmente, a música, a energia que impulsiona, que dá movimento, que identifica de forma mais primordial e que roteiriza essa manifestação.

Além disso, podemos destacar algumas estratégias utilizadas pelos Bois para si manter e si adaptar as mudanças históricas: a flexibilidade do festejo como no alargamento do período de brincadas que hoje vai de maio a julho, mas sem retirar os momentos importantes dos rituais; a diminuição ou até mesmo a exclusão de algumas partes como a retirada do auto para diminuir o tempo e se encaixar em um modelo de circuito de apresentações; a utilização de pessoas importantes do seu tempo para gerar mais visibilidade, como nos casos dos padrinhos e madrinhas não pertencentes àquele local, mas com grande prestígio ou dinheiro; a utilização de outros eventos para atrair novos frequentadores, como as radiolas de *reggae* e os shows de forró; a utilização e criação de novos espaços de lazer; saber recuar, reorganizar e recriar novos locais em momentos adversos de perseguição, como no período do Estado Novo; e a aproximação com o poder público e com o setor privado e a utilização de mídias físicas como CDs e de espaços virtuais como redes sociais.

No segundo capítulo, aponte para a literatura produzida sobre o tema da sustentabilidade musical. Nesse capítulo, é possível notar que grande parte dos trabalhos publicados sobre esse tema estão em língua estrangeira, provindo, na sua maioria, de autores que estão ligados ao norte global. No entanto, o perfil da etnomusicologia brasileira possui uma epistemologia própria, a qual se volta pra uma prática ativista compromissada com o povo e a cultura brasileira. Esse ativismo demonstra que parte das consequências desses estudos é a busca pela manutenção das práticas musicais do Brasil.

A revisão de literatura também nos mostra que o tema da sustentabilidade possui um caráter transdisciplinar, sendo pensada em várias perspectivas. Diante disso, foi necessária a busca por literaturas correlatas que ajudassem na construção da base teórica na qual seria alicerçada essa pesquisa. Além disso, foi possível notar que o bumba-meu-boi do Maranhão está pouco documentado em Programas de Pós-graduação em Música.

Como o Boi do Maranhão atualmente é considerado patrimônio imaterial da humanidade, também busquei discorrer sobre o desenvolvimento histórico e conceitual do termo patrimônio cultural. Diante disso, pode-se notar que a titulação “patrimônio” funciona como um rótulo instituído com base em visões governamentais daquilo que deve ser preservado. Nesse sentido, a atuação e decisão do que deve ser mantido ou rotulado como patrimônio ainda hoje está nas mãos de especialistas e das entidades públicas. Quanto a isso, ainda falta a inserção das comunidades nas tomadas de decisão.

Outro aspecto importante é que a cultura é dinâmica e o patrimonialismo provém de um recorte estático de um tempo e espaço dessa cultura considerado importante. Nesse sentido, o patrimônio cultural atua reforçando uma determinada identidade em detrimento de outras mais individuais, construindo uma nova imagem, um tanto engessada, da manifestação cultural.

No terceiro capítulo, foram expostos e debatidos nove conceitos que deram corpo às bases teóricas e metodológicas que fundamentaram essa pesquisa.

O termo desenvolvimento sustentável, que deu origem ao termo sustentabilidade, tem por objetivo atender às necessidades do presente, sem comprometer as necessidades das gerações futuras. Esse objetivo é bastante amplo e dá margem para várias interpretações e ações. Os anseios do Relatório Brundtland não são simples e não passam apenas por questões econômicas e ambientais, mas por aspectos geopolíticos enraizados na cultura e pela equidade, não apenas entre gerações, mas entre povos.

Quando utilizamos o conceito de sustentabilidade para analisar determinada cultura, devemos buscar compreender não somente os comportamentos das gerações atuais, mas

também das gerações que se sucederam. Isso porque o desdobramento nas novas gerações demanda um processo de continuidade.

Também foi apresentada a ótica de Elkington (2012), que sugere compreender a sustentabilidade com base em três pilares: econômico, ambiental e social. Ele nomeia esse conjunto “Triple Bottom Line”. Dentro desse ponto de vista, podemos notar que a capacidade de trabalhar em conjunto para um bem comum, que se constitui como capital social, é algo presente e importante na manutenção do Boi de Maracanã.

A ideia de legado, de ancestralidade e até mesmo de tradição passa pela concepção de manutenção por meio da continuidade. Isso aponta para um sentido conservacionista na forma de pensar dos integrantes do Boi de Maracanã. Podemos notar esse aspecto na provocação de mestre Humberto para os seus netos, questionando se eles dariam continuidade a seu legado. Ribinha e Maria José (PODCAST - UM DEDO DE PROSA, 2022) também apontam nesse sentido, quando sugerem que são apenas um seguimento.

O termo “sustentabilidade musical”, sugerido por Titon (2015), pode trazer caminhos reflexivos interessantes. No entanto, é importante compreender essa visão de sustentabilidade na perspectiva do nosso próprio povo e de suas manifestações culturais. Foram essas pessoas que mantiveram seus saberes e suas músicas apesar das adversidades provenientes de um processo exploratório e colonial que reverbera até os dias de hoje. Outro aspecto importante quanto ao uso desse e dos demais termos é o cuidado para que esses conceitos não sobrepujem o que já vem sendo empregado por essas comunidades.

Compreendo que o conceito de resiliência foi importante para compreender as estruturas e os processos dinâmicos que mantiveram esse grupo e essa manifestação ao longo do tempo. A diversidade de respostas e a velocidade em que foram produzidas diante das perturbações, como no caso do período de isolamento social, depende não só das experiências passadas do próprio grupo, mas também das experiências individuais, e principalmente da forma de gestão. Nesse caso, podemos perceber que essa gestão é pragmática e adaptativa, aprendendo e se moldando ao longo do processo pelo experimentalismo para reduzir as incertezas.

Analisando a cultura do Boi de Maracanã, pude perceber que a autotranscendência é fruto da ideia de continuidade proveniente da ancestralidade e do senso de comunidade. Nesse caso, a busca pela equidade entre gerações está presente nas ações contidas na educação, na participação de toda a comunidade e na performance, envolvendo não somente adultos, mas crianças, adolescentes, jovens e idosos.

A cosmovisão da ancestralidade proveniente do pensamento negro e indígena situa as pessoas, que estão no presente, em um momento temporal cíclico, tornando-as parte de um

processo ou de um todo maior que se repete. Isso ajuda a perceber a função de continuidade, mediante a importância dada àqueles que vieram antes, a importância dos que estão hoje mantendo e as aspirações na busca pela juventude e pela transmissão às gerações futuras. Esse aspecto de continuidade não se aplica apenas na manutenção do grupo, mas na continuidade dessa manifestação, pois é notória a busca pela melhoria de qualidade e bem-estar dos boieiros.

Nesse trabalho, o conceito de ecossistema musical atuou como uma lente interpretativa para compreender de forma ecológica essa manifestação e, em especial, a trajetória histórica do Boi de Maracanã. Tentei olhar essa manifestação e esse grupo como um organismo complexo, constituído por uma rede complexa de indivíduos interagindo entre si e entre processos socioculturais, históricos, políticos, econômicos, espirituais e físicos do ambiente que o cerca. Portanto, tentei não isolar esse fenômeno musical das interações ambientais ao seu redor, seguindo a ideia do próprio autor do termo “ecossistema”, Tansley (1935). Diante disso, como dito, necessitei explorar outros conceitos, pois essa manifestação ou esse ecossistema musical se toca com vários outros aspectos e fenômenos ao seu redor.

Através desse estudo, também busquei enfatizar que o ser humano é integrante da natureza, e suas ações e produções socioculturais, políticas e econômicas estão intimamente ligados a ela. Nesse sentido, o ser humano depende do meio ambiente natural para a sua sobrevivência física e viabilização de sua música. De outra forma, a natureza também pode assumir uma referência simbólica na construção de cosmovisões necessárias para a manutenção do indivíduo e de sua comunidade, no sentido cultural, psíquico e espiritual. Isso é bastante visível na Encantaria do Tambor de Mina, cujos aspectos espirituais e o ambiente físico e natural se encontram no mesmo espaço e são refletidos nas toadas do Boi de Maracanã.

A afroperspectiva nesse trabalho aponta para o legado intelectual das próprias comunidades que formam essas manifestações e dos intelectuais que as sintetizam e as amplificam em busca de uma equidade de pensamento, frente a uma histórica marginalização desses grupos sociais e suas epistemologias.

As lentes interpretativas da afroperspectiva mostraram que a música produzida pelo Boi de Maracanã possui diversas funções, muitas vezes interrelacionadas. Uma das funções percebidas no legado de mestre Humberto foi a descritiva, que atua como um registro histórico e didático dos pontos importantes, devendo ser lembrado pelas toadas. Mestre Humberto cantou sua origem, a origem do seu Boi, cantou os primeiros integrantes, cantou para a natureza local, cantou para o povo da encantaria e para o próprio Maranhão. Tanto é que a toada “Maranhão meu tesouro meu torrão” é, para muitos, um hino representativo da cultura maranhense, tornando-se Patrimônio Imaterial do Estado do Maranhão.

Relembrando a afirmação de Mukuna (2018, p. 18), em que a música estabelece uma ponte entre os vivos e os ancestrais, posso inferir que, no Boi de Maracanã, acontece o mesmo.

A cosmovisão afro-indígena, representada nas letras das toadas do Boi de Maracanã, atua como reconhecimento dos espaços, como lugares de história, de cultura e de religiosidade, sacralizando esses lugares, podendo ajudar na conscientização e na conservação desses espaços e do meio ambiente ao seu redor.

As toadas aliadas aos rituais sazonais e ao senso comunitário também atuam na conscientização de que seus integrantes pertencem a algo maior. As várias funções que as toadas adquirem podem ajudar na integridade física e mental dos seus integrantes. Nesse caso, a música em performance atua como um espaço de convivência, de lazer e bem-estar.

O aspecto comunitário, a ancestralidade, a forma como gerenciam as adversidades e as formas religiosas dessas comunidades, sintetizados através do seu fazer musical, podem apontar caminhos possíveis para a ressignificação do que é compreendido como sustentabilidade musical. Como afirmado, não é a música apenas o principal a ser sustentado, mas também a integridade do ser humano. Nesse sentido, a sustentabilidade da música dessas populações é também a sustentabilidade do ser humano no seu aspecto fisiológico, mental e sociocultural.

No quarto capítulo, busquei apresentar o Boi de Maracanã de forma mais detalhada, abordando sua origem e desenvolvimento, seu local e suas características sonoras e performáticas. Também identifiquei e descrevi o papel dos indivíduos, o processo de aprendizagem, os locais de apresentação, a religiosidade, os processos de composição e a forma estrutural das toadas, a infraestrutura e questões logísticas, as relações políticas e o uso das mídias sociais. Foram indicados os elementos que ajudam a manter essa cultura musical e também as perturbações ecossistêmicas.

No quinto capítulo, discorri sobre os processos resilientes e o gerenciamento adaptativo observado no decorrer desse trabalho, apontando para as transformações temporárias, permanentes e os aspectos que permaneceram inalterados, além de enfatizar os principais fatores de perturbações desse ecossistema musical e as mudanças ocorridas durante o período de isolamento social.

Nesses dois últimos capítulos, observou-se que a origem e desenvolvimento passa pelo desejo da comunidade de se organizar em torno da manutenção de uma manifestação cultural, aliado ao prestígio artístico e a liderança desenvolvida pelo mestre Humberto. A sede se apresenta não somente como uma interface jurídica formal de associativismo comunitário, mas também como um ambiente familiar e afetivo. A herança artística deixada pelo mestre Humberto, a liderança de sua esposa Dona Maria José, a continuidade do legado de cantoria

pelos filhos de Humberto e o senso familiar e de pertencimento entre os indivíduos, das várias comunidades que integram o boi, são aspectos importantes que ajudam a dar continuidade a essa história e reforça o seu capital social.

Ao longo desse período, o local vem sofrendo a consequência da expansão humana, sem a devida manutenção do meio ambiente natural. Tais condições também afetam os aspectos culturais locais.

Quanto ao sotaque e as características sonoras, podemos observar que, apesar de ser considerado Sotaque de Matraca, o Boi de Maracanã possui características próprias, reconhecidas pelos seus próprios integrantes e pela demais comunidade de boieiros, sendo, algumas vezes, imitadas pelo prestígio do Boi no São João ludovicense. Há também a questão das mudanças de timbres dos pandeiros, devido à dinâmica de apresentações nos festejos juninos.

O processo de aprendizagem acontece de duas formas. A primeira é mais orgânica, sendo muitas vezes não compreendida como processo de aprendizagem, por não se estruturar em parâmetros formais de ensino, como o ocorrido com os filhos dos integrantes, que desde pequenos são introduzidos no Boi. A segunda forma é pelos ensaios e oficinas. Nesse caso, as oficinas atuam como um impulso motivacional para a posterior inserção no grupo e também de forma didática na compreensão dos elementos polirrítmicos complexos. Por outro lado, os ensaios atuam como uma prática de conjunto mais intensa.

Quanto às toadas, atualmente, o sequenciamento do repertório é flexível e está atento aos interesses do público. Há também toadas específicas para cada momento, rituais ou cerimônias, atribuindo-lhes uma função dentro dessas estruturas ou momentos. Analisando sua forma, percebe-se que a toada no Boi de Matraca possui dois momentos distintos: a primeira quando o amo canta sozinho, no sentido de projeção da informação contida na letra da toada; e a segunda em que o grupo canta e toca junto, repetindo o que foi cantado pelo amo, numa intenção de afirmação daquilo que foi dito. Essa característica estrutural da toada difere das demais canções produzidas pelas outras manifestações locais.

A performance assume um caráter de encruzilhada. É no momento da performance que muitos aspectos se encontram e se aglutinam: a música; a dança; o teatro no bailado do boi; as cores e o brilho do artesanato; o lazer; a festa; a apresentação pública; o senso de pertencimento ao grupo; a ancestralidade nos movimentos corporais, nos toques e nas toadas cantadas em coro; a necessidade de estarem juntos fazendo música; os aspectos ritualísticos que reafirmam o compromisso coletivo; o fazer parte de um ciclo que se assemelha à vida e que dá sentido de continuidade; as comidas típicas, o vinho e a cachaça; e a fé e a devoção ao sagrado. É no

momento da performance que até as entidades da encantaria se fazem presente. Os pés descalços dos caboclos-de-pena reafirmam a conexão entre humano e natureza.

A performance exige dos seus executantes preparação física e muitas vezes espiritual. A jornada exaustiva de apresentações reforça a vitalidade, o apressado e o compromisso com essa manifestação. É importante ressaltar que esse momento é chamado de brincar, e isso vai além de uma apresentação. Envolve uma satisfação pessoal, um desejo voluntário ou impulsionado pela fé, devoção ou promessa.

Neste estudo, foi possível notar o caráter resiliente na performance do boi, o qual se manifesta em suas formas de brincar, modificando-se para atender aos mais variados locais de apresentações. Também foi possível perceber que várias perturbações estão relacionadas aos locais de apresentação promovidos pelo setor público e privado, que não leva em consideração as necessidades dos boieiros.

É interessante notar que o Boi, desde sua origem, sempre viajou e se apresentou em vários locais fora do seu território. Alguns desses locais foram concebidos de forma estratégica em busca de sua permanência, como no Anil e no João Paulo. Por outro lado, também há locais provenientes de políticas de governo, que busca a espetacularização dessa manifestação.

A religiosidade é um dos aspectos que dá corpo ao Boi de Maracanã e a essa manifestação popular. Percebe-se que há um sincretismo religioso entre catolicismo popular e as religiões de matriz africana em busca da manutenção da cosmovisão afro-indígena. Quando Jhonatan Oliveira compara São João a Xangô, bumba-meu-boi a Toro Negro e Caboclo-de-pena ao Caboclo, compreendo esse sincretismo como uma sobreposição historicamente estratégica para manter as religiões originárias desses povos, submersa e confusa aos olhares daqueles que ainda hoje as perseguem.

Nessas religiões afro-indígenas, há uma ligação forte com a natureza. Isso é algo marcante na Encantaria do Tambor de Mina, muito presente nas toadas de Humberto de Maracanã. Creio que essa cosmovisão da Encantaria, que traz os seres espirituais para dentro da natureza, onde o mundo natural e o espiritual se encontram no mesmo local, é importante para uma consciência ambiental de ser e fazer parte do mundo natural.

A ancestralidade é outro aspecto que devo pontuar como marcante na manutenção desse grupo, pois ela norteia as ações, princípios, valores e visões, estruturando o Boi. Ela também ajuda na manutenção ao ser acessada, pois os problemas do cotidiano são cíclicos ou espiralares. Nesse sentido, muitos dos problemas nos caminhos atuais já foram trilhados de forma parecida pelos seus antepassados.

Analisando o papel dos indivíduos dentro da estrutura social que mantém esse boi, foi possível perceber que essa estrutura não se estabelece apenas por uma questão de hierarquização, mas principalmente de função. Isso aponta para as habilidades individuais de cada um. Em alguns momentos, elas são utilizadas de forma flexível em favor da dinâmica de produção. Nesse caso, cada indivíduo é uma peça importante na estrutura do boi e precisa ser respeitado naquilo que sabe fazer de melhor.

O Boi de Maracanã também não se estrutura apenas em função das apresentações, mas busca a satisfação de sua própria comunidade, propiciando alimentação, transporte, estadia e até ajuda de custo para alguns integrantes. Também não existe uma seleção de indivíduos que devem brincar ou tocar.

O cantador é também um regente, um líder da trupiada. Esse símbolo de liderança pode ultrapassar os limites da manifestação, como o ocorrido com o mestre Humberto, que também atuou como líder comunitário.

A liderança feminina através da presidente Maria José durante esse período histórico, além da participação das mulheres na estrutura organizacional do Boi e na performance, é outro ponto importante na manutenção desse grupo. Essa foi uma das primeiras medidas que Humberto ajudou a implementar quando assumiu a liderança do Boi no final dos anos setenta.

Nas relações políticas, não há um investimento do setor público no sentido de garantir a manutenção desses grupos, mas sim uma remuneração paga posteriormente às apresentações. Outro fator preocupante é a crescente introdução de personagens da mídia nacional que não refletem a cultura local.

O uso das mídias sociais, principalmente durante a pandemia, foi algo importante para a manutenção das atividades do Boi de Maracanã. Atualmente, ela é usada não somente para divulgação e como repositório audiovisual, mas também para aproximar seu público, para facilitar a organização e comunicação interna e para agregar ou expandir seu valor social, ajudando a captar recursos pelo seu prestígio frente à comunidade virtual.

Diante do exposto neste estudo, podemos concluir que a perspectiva da sustentabilidade musical, baseada em uma visão ecossistêmica, buscando compreender os processos resilientes que ocorreram durante um determinado período histórico, é importante para entender o processo de continuidade do Boi de Maracanã e seu estado na atualidade.

A música, ou o estar junto fazendo música, é um dos principais pontos de encruzilhada que une as várias dimensões, no sentido filosófico, religioso e transcendental e no sentido físico. Ela está presente desde as primeiras reuniões, como na cantoria, até a retirada do mourão onde o boi foi sacrificado. Ela está presente nos rituais religiosos que reafirmam o compromisso

comunitário com o santo e também nas trocas comerciais através das apresentações para o setor público e privado.

O entendimento do processo de continuidade do Boi de Maracanã, e de outros grupos, pode ajudar a implementar políticas públicas mais consistentes direcionadas à manutenção desse e de outros grupos similares. Isso demanda compreender os processos resilientes e o gerenciamento adaptativo de outros grupos ao redor, para obter uma visão mais ampla dessa manifestação. Incluem-se também os grupos ou manifestações musicais que estão passando por dificuldade ou entrando em processo de extinção.

A afroperspectiva e os estudos da epistemologia afro-indígena têm grande potencial para revelar novas formas de sustentabilidade musical, ou até mesmo substituir ou ressignificar esse termo. Isso aponta para futuros trabalhos nessas perspectivas.

Ao revisitar o processo histórico dos Bumbas, compreende-se que o Boi é um símbolo de resistência, de resiliência, de renovação, de tradição, de fé, de vontade de viver e, acima de tudo, de sabedoria popular. Essa sabedoria criou o Boi em um universo cíclico, que a cada ano se refaz, trazendo consigo um Ano Novo, sensações e sentimentos que só quem dele brinca saberá. O Boi, artefato que ganha vida pela benção de um santo, que vive sua vida pública para além do período de brincadas, que foge e se esconde do mourão para não morrer, gera empatia em quem dele toma consciência, pois faz lembrar que a vida é curta. O Boi que sabe fugir do mourão também sabe fugir de situações sociais adversas. Fugiu para o interior, mas, no momento certo, soube voltar. O Boi que sabe trabalhar vendeu o seu próprio auto para poder se afirmar. O Boi que sai para a brincadeira com a melhor roupa possível, porque sabe agradar. O Boi educado pede licença para brincar, saúda o dono da casa e se despede antes de se retirar. O Boi que compõe poesia sem saber ler. O Boi de língua solta, que critica, que se afirma, que zomba do outro e que elogia. Esses são alguns aspectos que, na tentativa de verso, tentei repassar.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. Registro do Patrimônio Vivo: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública – políticas de reconhecimento e transmissão. *In: ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 4. 2008. Maceió. **Anais eletrônicos** [...] Maceió: Deise Lucy Oliveira Montardo, 2008. p. 445-451.
- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Dinâmicas do bumba-meu-boi maranhense: classificação em ‘sotaques’ e participação do público. **Olhares Sociais**, v. 2, n. 2, p. 3-24, 2012.
- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão**. Campinas, 2004. 346 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- ALLEN, Aaron S. “Ecomusicology”. **Grove Dictionary of American Music**. ed.2. Oxford: Oxford University Press, 2013. Disponível em: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/A_Allen_Ecomusicology_2013.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.
- ALLEN, Aaron S. ‘Fatto di Fiemme’: Stradivari’s violins and the musical trees of the Paneveggio. *In: AURICCHIO, Laura; HECKENDORN, Elizabeth; PACINI, Giulia (eds.). Árvores Inestimáveis: Culturas da Natureza, 1660–1830, SVEC*. v. 8. Oxford: Voltaire Foundation, 2012. p. 301–315. Disponível em: https://www.ecomusicology.info/wp-content/uploads/Allen/Fiemme/26_Allen.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.
- ANDRADE, Mário. Danças dramáticas do Brasil. *In: ALVARENGA, Oneida (Org.). Danças dramáticas do Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ANDRADE, Késia. **Reisado: conheça um pouco mais sobre a Festa de Reis**. Portal da UFMA, 2013. Disponível em: <https://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=41122>. Acesso em: 12 ago. 2022.
- APA DO MARACANÃ. **Área de Proteção Ambiental da Região de Maracanã**. Unidade de conservação no Brasil. Mapa e dados sobre o APA do Maracanã. Disponível em: <https://uc.socioambiental.org/pt-br/arp/780>. Acesso em: 09 abr. 2022.
- ARAÚJO, Samuel. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. *In: Ethnomusicology*. v. 50. Illinois: University of Illinois Press: 2006. p. 287-313.
- ARAÚJO, Samuel. O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. Prefácio. *In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (Orgs.). Etnomusicologia no Brasil*. Ed. SciELO - EDUFBA, Edição do Kindle, 2016.
- ARCHER, William Kay. “On the Ecology of Music.” **Ethnomusicology**, v. 8, n. 1, 1964, p. 28–33. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/849769>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. A formação da cultura popular maranhense. Algumas reflexões preliminares. *In*: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003. p. 37-50.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Cultura popular e sociedade regional no maranhão do Século XIX. **Revista de Políticas Públicas**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 29–66, 2015. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/3672>. Acesso em: 23 out. 2022.

BAKOS, M. M. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomuseológicas (Kazadi Wa Mukuna). **Estudos Ibero-Americanos**, v. 26, n. 2, p. 175-177, 2000. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/24779>. Acesso em: 21 nov. 2021.

BARBOSA, Alex. Bois da Maioba e de Maracanã realizam batizado para o São João 2019: Cerimônia reuniu uma multidão de admiradores e também jornalistas estrangeiros. **G1 Maranhão**, São Luís, 24 jun. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/sao-joao/2019/noticia/2019/06/24/bois-da-maioba-e-de-maracana-realizam-batizado-para-o-sao-joao-2019.ghtml>. Acesso em: 5 mai. 2020.

BARROS, A. Evaldo. A Cidade na festa, a festa na cidade: Negociações e tensões nos festejos juninos na São Luís da primeira metade do século XX. *In*: Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, 19. 2008, São Paulo. **Anais Eletrônicos** [...] São Paulo: ANPUH/SP, 2008. p. 1-16. Disponível em: <https://docplayer.com.br/25165435-A-cidade-na-festa-a-festa-na-cidade-negociacoes-e-tensoes-nos-festejos-juninos-na-sao-luis-da-primeira-metade-do-seculo-xx.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BARROS, A. Evaldo. A terra dos grandes bumbas: a maranhensidade ressignificada na cultura popular (1940-1960). **Caderno Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 2, n. 3, p. 97-123. jan./jun. 2005. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/227>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BARROS, A. Evaldo. Ao ritmo de tambores e maracás: tambor de mina e pajelança no maranhão de meados do século XX. **Projeto História**, São Paulo, v. 65, p. 130-168, mai.-ago., 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/42115/29347>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BARROS, A. Evaldo. Bumbas e tambores num circuito translocal: notas sobre a construção translocal do patrimônio cultural do Maranhão. **Revista de Políticas Públicas**, São Luís, v.18, Número Especial DA VI JOINPP, p. 341-349. jul, 2014. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/2725>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BARROS, A. Evaldo. Usos e abusos do encontro festivo: Identidades, Diferenças e Desigualdades no Maranhão dos Bumbas (c. 1900-50). 8. 2009, São Luís. **Dossiê Escravidão** [...] São Luís: UEMA, 2009. p. 1-26. Disponível em:

https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/download/169/111/530. Acesso em: 08 abr. 2022.

BARROS, A. Evaldo A. **O Pantheon Encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense**. 2007. 317 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (PÓS-AFRO), Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), Salvador, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2007.

BASTOS, Thiago. Do surgimento do bairro ao nascedouro das toadas do Boi de Maracanã. **Jornal O Estado do Maranhão**, São Luís, 15 jun. 2019. Disponível em: <https://www.joeljacintho.com.br/do-surgimento-do-bairro-ao-nascedouro-das-toadas-do-boi-de-maracana/>. Acesso em: 09 abr. 2022.

BATALHA, Marla. Sotaque de Costa de mão corre risco de desaparecer. **O Imparcial**, São Luís, 27 mar. 2018. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2018/03/sotaque-de-costa-de-mao-corre-risco-de-desaparecer/>. Acesso em: 5 ago. 2019.

BEINHOCKER, E. D. **The origin of wealth: evolution, complexity, and the radical remaking of economics**. Boston, Mass: Business School Press, 2006.

BENDRUPS, Dan; SCHIPPERS, Huib. Sound Futures: Exploring Contexts for Music Sustainability. **The World of Music**. v. 4. Bamberga: VWB, 2015.

BOI DE MARACANÃ. Texto sobre a tradição de visitação das comunidades antes da Cantoria. São Luís, 09 de abr. 2023. Instagram: **boidemaracana**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqRGQ01Jp0P/>. Acesso em: 16 de abr. 2023.

BOHLMAN, Philip V. World Music at the "End of History". **Ethnomusicology**, Illinois, v. 46, n. 1, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, p. 1-32, 2002.

BRANDÃO, Luiz C. K.; SOUZA, Carmo A. de. O princípio da equidade intergeracional. **Planeta Amazônia: Revista Internacional de Direito Ambiental e Políticas Públicas, Macapá**, n. 2, p. 163-175, 2010. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/planeta/article/view/348>. Acesso em: 21 nov. 2021

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 2 jul. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 3.551**, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 2 jul. 2022.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 2 jul. 2022.

BRASIL. **Lei nº 6.757**, de 17 de dezembro de 1979. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional Pró-Memória e dá outras providências. Brasília - DF: 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6757.htm. Acesso em: 2 jul. 2022.

BRASIL. **Lei nº 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 2 jul. 2022.

BRASIL. **Lei nº 12.103**, de 01 de dezembro de 2009. Institui o Dia Nacional do Bumba Meu Boi, Brasília – DF, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/L12103.htm. Acesso em: 05 mai. 2023.

BRASIL. **Resolução Nº 001**, de 05 de junho de 2009. Dispõe sobre os critérios de elegibilidade e seleção, bem como os procedimentos a serem observados na proposição e preparação de dossiês de candidaturas de bens culturais imateriais para inscrição na Lista dos Bens em Necessidade de Salvaguarda Urgente e na Lista Representativa do Patrimônio Cultural e dá outras providências. Brasília: IPHAN, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_n0012009CandidaturasUnesco.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

BRAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis. Vozes, 2002.

BRONZE, Giovanna. Sem São João, Maranhão, Bahia e Pernambuco devem ter prejuízo de mais de R\$ 1 bi. **CNN Brasil**, Brasil, 27 mai. 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/2020/05/27/sem-sao-joao-maranhao-bahia-e-pernambuco-devem-ter-prejuizo-de-mais-de-r-1-bi>. Acesso em: 30 jun. 2020.

BOURDIEU, P. Le capital social. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 31, p. 2-3, 1980.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **O teatro do poder: cultura e política no Maranhão**. 2008. 179f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFMA, São Luís, 2008.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **As mediações no bumba meu boi do maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**. 2016. 268f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – PUCRS, Porto Alegre, 2016.

CARMO, Raiana Alves Maciel L. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do recôncavo baiano**. Orientadora: Dr^a Âgela Elizabeth Lühning. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9104/1/Dissertacao%2520Raiana%2520seg.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. **A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão**. 2005. 518f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, IFICS, Rio de Janeiro, 2005.

CASCUDO, Luis Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASSIA, Paul Sant. Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences: "Traditional" Music, Modernity, and Nostalgia in Malta and Other Mediterranean Societies. *In: Ethnomusicolog*, Illinois, v. 44, n. 2, p. 281- 301. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/852533>. Acesso em: 8 mai. 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e Variantes do Mito: sobre a morte e a ressurreição do Boi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2006.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciana Vieira Machado. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006. 288p. Disponível em: <https://statics-shoptime.b2w.io/sherlock/books/firstChapter/185645.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2022.

BRUNDTLAND, Gro Harlem (Pr). Relatório da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento: Nosso Futuro Comum (CMMAD, 1987). 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1991. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4245128/mod_resource/content/3/Nosso%20Futuro%20Comum.pdf. Acesso em: 21 nov. 2021.

CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO (CNUMAD, 1992). **Declaração sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: 1992. Disponível em: https://www5.pucsp.br/ecopolitica/projetos_fluxos/doc_principais_ecopolitica/Declaracao_rio_1992.pdf. Acesso em: 28 nov. 2021.

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL. Paris: 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

COOLEY, Timothy J (Ed.). **Cultural Sustainabilities: Music, Media, Language, Advocacy**. Illinois: University of Illinois Press, 2019.

CRUCES, Francisco. Problemas en torno a la restitución del patrimonio: una visión desde la antropología. **Alteridades**, México, n. 27, p. 77-87. 1998. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/747/74781606.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2022.

DECLARAÇÃO SOBRE AS RESPONSABILIDADES DAS GERAÇÕES PRESENTES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS. Conferência Geral da UNESCO. Paris: UNESCO, 1997. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110827_por. Acesso em: 23 nov. 2021

DORNELAS, Henrique Lopes; BRANDÃO, Eraldo José. Justiça ambiental e equidade intergeracional: A proteção dos direitos das gerações futuras. **Revista Jus Navigandi**, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 16, n. 2876, 17 maio 2011. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/19129>. Acesso em: 24 dez. 2021

DUARTE, Rodrigo Juste. Excessiva burocracia promoveu exclusões na Lei Aldir Blanc. **Le Monde Diplomatique Brasil**, Brasil, 2 de set de 2021. Disponível em:

<https://diplomatie.org.br/excessiva-burocracia-promoveu-exclusoes-na-lei-aldir-blanc/#:~:text=A%20Lei%20Aldir%20Blanc%2C%20apesar,vez%20de%20renda%20emergencial%20para>. Acesso em: 2 jul. 2022.

ELKINGTON, John. **Sustentabilidade, canibais com garfo e faca**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda. 2012.

EQUIDADE. *In*: Dicionário Oxford Languages. João Pessoa: 2021. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

EQUIDADE. *In*: wikipedia: a enciclopédia livre. João Pessoa: 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Equidade>. Acesso em: 29 nov. 2021.

FERRETTI, Mundicarmo. Encantados e encantarias no folclore brasileiro. *In*: Seminário de Ações Integradas em Folclore, 6. **Anais [...]** São Paulo, 2008. P. 1-6. Disponível em: <http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/198>. Acesso em: 09 jan. 2023.

FERNANDES, Luiza. **Matracas que se reinventam: o Boi de Maracanã em 2020**. São Luís, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://www.sobretatame.com/matracas-que-se-reinventam-o-boi-de-maracana-em-2020/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

FESTA DA JUÇARA. **Informações adicionais sobre a Festa da Juçara**. São Luís, 09 abr. 2022. Facebook: Festa da Juçara. Disponível em: https://www.facebook.com/festadajucara/about/?ref=page_internal. Acesso em: 09 abr. 2022.

FRIAS, J. M. C de. Fundação da primeira tipografia no Maranhão e das mais que se seguiram até hoje, material empregado, sua qualidade, melhoramentos introduzidos, seus introdutores, em eu épocas, e vantagens obtidas. *In*: **Memória sobre a tipografia maranhense**. São Paulo: Siciliano, 2001. Capítulo 1. p. 15-16.

FUKUYAMA, Francis. **Social Capital and Civil Society Prepared by Authorized for distribution by Mohsin S. Khan**. April: IMF Working Paper, 2000.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção de conhecimento: Algumas reflexões sobre a realidade brasileira. *In*: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/sites/www.icict.fiocruz.br/files/Epistemologias%20do%20Sul.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

GOODLAND, Robert. The Concept of Environmental Sustainability. **Annual Review of Ecology and Systematics**, v. 26, pp. 1-24, 1995.

HARRISON, Klisala. Epistemologies of Applied Ethnomusicology. *In*: **Ethnomusicology**, Illinois, v. 56, n. 3, p. 505-529, 2012.

HOLLING, C.S. **The Resilience of Terrestrial Ecosystems: Local Surprise and Global Change**. Sustainable Development of the Biosphere. v. 14. Cambridge: WC Clark; RE Munn, 1986. p. 292-320.

HUFFORD, Mary (ed). **Conserving Culture: A New Discourse on Heritage**. Illinois: Urbana; University of Illinois Press. 1994.

HOWARD, Keith. **Preserving Korean Music: Intangible Cultural Properties as Icons of Identity**. Aldershot, UK: Ashgate, 2006.

INRC. **Manual de Aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 2 jul. 2022.

IPHAN. **Portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 2014. São Luís (MA). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/346/>. Acesso em: 09 abr. 2022.

ITAÚ CULTURAL. **Aloisio Magalhães/O gestor cultural: contra o achatamento do mundo**. Itaú cultural. 2014. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

JADFILMS. **Programa Estilos TV entrevista Humberto de Maracanã.mpg**. YouTube, 30 de jun. de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i0prxgaEqUY&ab_channel=jadFilms. Acesso em: 6 abr. 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. Patrimônio cultural urbano: espetáculo contemporâneo? **RUA: Revista De Arquitetura E Urbanismo**, v. 6, n. 1. 2003. p. 32-39. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3229>. Acesso em: 2 jul. 2022.

JOSEPH, Sayeed. “We Gon’ be Alright”: Mental Health and the Blues in Kendrick Lamar’s To Pimp a Butterfly. **Ethnomusicology Review**. Los Angeles. 2017. Disponível em: <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/21/piece/990>. Acesso em: 09 set. 2022.

LIMA, Carlos de. Bumba-meu-boi do Maranhão. **Comissão Maranhense de Folclore**, agosto de 1995. Boletim On-line, n. 03, p. 5.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folgedos populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, 1962.

LIMA, Zelinta de Castro (org.). **Memórias de Velhos: depoimentos**. Memória Oral da Cultura Popular Maranhense. v. 7. São Luís: CMF/ SECMA, 2008.

LONDRES, Cecília. Referências Culturais: Base para Novas Políticas de Patrimônio. *In*: INRC: **Manual de Aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

LOPEZ, Telê Ancona. “Viagens etnográficas de Mário de Araújo”. *In*: ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.) **Etnomusicologia no Brasil**. Ed. Edufba, Salvador, 2016.

MARANHÃO, Governo do Estado do. Travessia junina reúne milhares de brincantes na ponte do São Francisco. **Agência de Notícias do Governo do Estado do Maranhão**, São Luís, 30, mai. 2022. Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/travessia-junina-reune-milhares-de-brincantes-na-ponte-do-sao-francisco>. Acesso em: 20, fev. 2023.

MARIZA VELOSO. O Fetiche Do Patrimônio. **Habitus**, Goiânia, v. 4, n.1, p. 437-454, 2006. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/363/301>. Acesso em: 2 jul. 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performance da Oralitura: Corpo, lugar da memória. Leda Martins. **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 28, jun, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 20 out. 2021.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Coleção Argonautas. Ubu Editora. 2018. Edição do Kindle.

MCCOLLUM, Jonathan; HEBERT, David G (Org.). **Theory and method in historical ethnomusicology**. New York: Lexington Books, 2014.

MCCOLLUM, Jonathan; HEBERT, David G. Foundations of Historical Ethnomusicology. *In*: MCCOLLUM, Jonathan; HEBERT, David G (Org.). **Theory and method in historical ethnomusicology**. New York: Lexington Books, 2014.

MELO, Ana P. R. **Estudando o Batalhão de Ouro do Maracanã**: a importância do Turismo e os ciclos ritualísticos do Bumba-meu-boi do Maracanã. Orientadora: Prof^a. Socorro Araújo. 2005. 90 f. Monografia (Graduação em Turismo) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2005. Disponível em: <https://sigaa.ufma.br/sigaa/verProducao?idProducao=964048&key=994f19a5db40cb2b6003f65a877558a5>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MENDES, José de Ribamar A. **#PONTOS - Ribinha de Maracanã**. Youtube, 17 de dez. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1ZsSzki0IU>. Acesso em: 22 out. 2022.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Resolução nº 466**, de 12 de Dezembro de 2012. Dispõe sobre diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.html. Acesso em: 10 abr. 2022.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Resolução nº 510**, de 07 de Abril de 2016. Dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MUKUNA, Kazadi Wa. Oral tradition and the teaching of african culture: New challenges and perspectives. **Revista África[s]**, v. 5, n. 9, p. 12-23, 2018.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia: um ponto de vista. **Revista USP**, São Paulo, n.77, p. 12-23, mar/mai 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13653>. Acesso em: 21 nov. 2021.

MUKUNA, Kazadi Wa. **The ox and the slave: a satirical music drama in brazil**. New York: Diasporic Africa Press, 2016.

COLETIVO MWANAMUZIKI. **Manifesto das Pessoas Negras Contra o Racismo nos Cursos De Música**. Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2021. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/2021/03/04/manifesto-das-pessoas-negras-contr-o-racismo-nos-cursos-de-musica/>. Acesso em: 21 nov. 2021.

NASCIMENTO, Ana Lúcia Rodrigues do. “Negro racha os pés de tanto sapatear”: Coco, uma história de vida. Vídeo aula da Mestra Ana do Coco. Transcrição comentada por Zé Silva. *Revista Claves: Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira*, v. 9, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/clave>. Acesso em 20 de ago. de 2021.

NETO, Américo Azevedo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. 2ª ed. São Luís: Alumar, 1997.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1983.

NEUMAN, Daniel. **The Ecology of Indian Music in North America**. University of California, Los Angeles, 1984.

NKETIA, J. H. Kwabena. The Problem of Meaning in African Music. **Ethnomusicology**, v. 6, n. 1, p. 1-7, 1962. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/924242>. Acesso em: 02 out. 2021.

NOGUERA, Renato. **Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza**. Portal Geledés. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/>. Acesso em: 20 out. 2022.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639/03**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

NOGUERA, Renato. **O que é Afroperspectiva?**. 6 de maio de 2017. Facebook: Grupo de Estudo de Filosofias Africanas e Afrodiaspóricas – GEFAA. Disponível em: <https://www.facebook.com/gefaaunicamp/posts/1620080918003949/>. Acesso em: em: 20 out. 2022.

NORTON, Bryan G. **Sustainability: A Philosophy of Adaptive Ecosystem Management**. Chicago: The University of Chicago Press. 2005.

NUNES, I. M. A. (org.). **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: dossiê de registro**. São Luís: IPHAN/MA, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/80>. Acesso em: 30 jun. 2020.

NZEWI, Meki. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi. Entrevista concedida e traduzida por Kamai Freire e Nina Graeff. **Revista**

Claves. Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira., v. 9, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves>. Acesso em 16 de agosto de 2021.

OLIVEIRA, Luana da Silva. Registro e salvaguarda do patrimônio imaterial: desafios e perspectivas. *In: Encontro Regional de História - ANPUH-Rio Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa*, 15., 2012, São Gonçalo. **Anais eletrônicos** [...] São Gonçalo: ANPUH-RIO, 2012. p. 1-17. Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338430623_ARQUIVO_Anpuh2012.pdf. Acesso em: 2 jul. 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração da Conferência da ONU sobre o Meio Ambiente Humano (Declaração de Estocolmo)**. Estocolmo, 1972. Disponível em: https://www.defensoria.ms.def.br/images/nudedh/sistemas_onu/21_-_declara%C3%A7%C3%A3o_de_estocolmo_sobre_o_meio_ambiente_humano_-_1972_-_OK-compactado.pdf. Acesso em: 28 nov. 2021.

MENEZES, Rogério. **Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. 2.ed. Brasília: Iphan, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Sambas_Rodas_Bumbas%202003-2010.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

PASSARINHO, Nathalia. COP26: países em desenvolvimento acusam nações ricas de cobrar resultados sem entregar dinheiro. **BBC News Brasil**, Glasgow, 12 nov. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-59257035>. Acesso em: 21 nov. 2021.

PATRIMÔNIO IMATERIAL: O REGISTRO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL. **Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN, 4 ed. 2006. 140 páginas. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimonioImaterial_1Edicao_m.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

PATROCINIO, Wanda Pereira. Equidade intergeracional. *In: Dicionário de direitos humanos*. João Pessoa: 2021. Disponível em: <https://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Equidade%20intergeracional>. Acesso em: 23 nov. 2021.

PELINSKI, Ramón. **Etnomusicología en la edad pós-moderna**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/237579/mod_resource/content/0/02__www.candela.scd.cl_docs_pelinski-fichamento.pdf. Acesso em: 23 mar 2020.

PEREIRO, Xenardo. Patrimônio cultural: o casamento entre patrimônio e cultura. ADRA n. 2. **Revista dos sócios do Museu do Povo Galego**, p. 23-41. 2006. Disponível em: https://formacaompr.files.wordpress.com/2010/03/patrimonio-cultural_xerardo-p.pdf. Acesso em: 2 jul. 2022.

PES DO BACANGA. Parque Estadual do Bacanga. Unidade de conservação no Brasil. **Mapa e dados sobre o PES do Bacanga**. Disponível em: <https://uc.socioambiental.org/pt-br/arp/762>. Acesso em: 09 abr. 2022.

PICKETT, S. T. A.; KOLASA, J.; ARMESTO, J. J.; Collins, S. L. The ecological concept of disturbance and its expression at various hierarchical levels. **Wiley on behalf of Nordic Society Oikos**, New Jersey, v. 54, n. 2, p. 129 – 136, 1989.

PNPI - Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. **Portal IPHAN**. 2000. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

PODCAST UM DEDO DE PROSA. **Boi de maracanã**: Entrevistados: Maria José e Jhonathan Oliveira do Boi de Maracanã. Entrevistadores: Kelson Barros e Vivian Maria. 3 fev. 2022. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qclMeEli4Tw>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PORTA, Paula. **Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil**: diretrizes, linhas de ação e resultados. Brasília: Monumenta, 2012. 344p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PubDivCol_PoliticaPreservacaoPatrimonioCulturalBrasil_m.pdf. Acesso em: 2 jul. 2022.

PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. São Luís: EDUFMA, 2007.

PRUDENTE, Eunice. Dados do IBGE mostram que 54% da população brasileira é negra. **Jornal da USP**. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>. Acesso em: 21 nov. 2021.

RAMNARINE, Tina K. **Imater's Inspiration**: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music. Chicago: University of Chicago Press. 2003.

RAWLS, John. **Uma teoria da justiça**. Tradução Almiro Pisetta e Lenita M. R. Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/uma-teoria-da-justic3a7a.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2021.

REIS, José Ribamar Sousa dos. Aspectos Históricos. In: **Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão**. 3ª ed. aum. São Luís, 2001. Parte 1. p. 24-34.

RIBINHA Maracanã, do Boi de Maracanã de São Luís, fala ao Diário. **Diário do Turismo**, São Luís, 20 de maio de 2022. Disponível em: <https://diariodoturismo.com.br/ribinha-maracana-do-boi-de-maracana-de-sao-luis-fala-o-diario/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. In: **Yearbook for Traditional Music**, v. 46, International Council for Traditional Music Stable. 2014. p. 191-209.

RICE, Timothy. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, v. 31, p. 469–488, 1987.

RIO DO MIRINZÁ. Direção: Olindo Estevam. Produção de Paiol Filmes. Youtube. São Luís. 2006. 130 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-J_OhOH5270&ab_channel=PaiolFilmes. Acesso em: 5 jul. 2022.

RODRÍGUEZ-BECERRA, Salvador. Patrimonio cultural y patrimonio antropológico. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Sevilha. 54. 107-123.

10.3989/rdtp.1999.v54.i2.417. Disponível em:

<https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/download/417/421/426>. Acesso em: 2 jul. 2022.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. O legado de Oliveira Silveira: sarau negro Sopapo Poético. **Revista Claves**, Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira, v. 9, n. 14, p. 169-182, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves>. Acesso em: 15 set. 2021.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 19-26. 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70041>. Acesso em: 2 jul. 2022.

ALENCAR, Rívia R. B. (Org). **Salv guarda de bens registrados**: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento / Bandeira de Alencar – Brasília: IPHAN, 2017. 36p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cartilha2salv guarda_bensculturaisregistrados_web.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

SALVAGUARDA. *In: Dicionário Oxford Languages*. João Pessoa: 2020. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

SANCHES, Abmalena Santos. **O universo do Boi da Ilha**: um olhar sobre o bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão. 192f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2003.

SANDRONI, Carlos. Propriedade Intelectual e Música de Tradição Oral. **Cultura e Pensamento**, Salvador, 3 ed, p. 65-80, dez 2007. Disponível em: <https://doceru.com/doc/851v5c5>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250983979_Samba_de_roda_patrimonio_imaterial_da_humanidade. Acesso em: 2 jul. 2022.

SANDRONI, Carlos; SALLES, Sandro Guimarães de. **Patrimônio cultural em discussão**: novos desafios teóricos-metodológicos. Recife: UFPE, 2013.

SANT CASSIA, Paul. Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences: "Traditional" Music, Modernity, and Nostalgia in Malta and Other Mediterranean Societies. *In: Ethnomusicology*, Illinois, n. 44, n. 2, p. 281-301, 2000.

SANT'ANNA, Márcia Genésia de. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. *In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, p. 46-55, 2003.

Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em: 2 jul. 2022.

SANTOS, Eurides de Souza. Música e história: questões étnico-raciais da afro-diáspora na Paraíba. *Etnomusicologia Contemporânea no Brasil: reflexões sonoras contra o paradigma colonial*. In: Reunião Anual da SBPC, 72. Anais [...] 2020. Disponível em: <http://reunioes.sbpcnet.org.br/72RA/textos/MR-EuridesSantos.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque**: racialização sonora e ressignificações em diáspora. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33272>. Acesso em: 15 set. 2021.

SÃO LUÍS. **Lei Nº 4544**, de 23 de novembro de 2005. Que seja considerado o dia 30 de junho como o dia do Brincante de Bumba-meu-Boi e dá outras providências, São Luís: Câmara Municipal, 2005. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/ma/s/sao-luis/lei-ordinaria/2005/455/4544/lei-ordinaria-n-4544-2005-que-seja-considerado-o-dia-30-de-junho-como-o-dia-do-brincante-de-bunba-meu-boi-e-da-outras-providencias?q=4544>. Acesso em: 05 mai. 2023.

SÃO LUÍS. **Lei Nº 4626**, de 14 de junho de 2006. Integra ao Patrimônio Cultural e Imaterial da cidade de São Luís a Festa de São Marçal realizada no Bairro do João Paulo, e dá outras províncias, São Luís: Câmara Municipal, 2006. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/ma/s/sao-luis/lei-ordinaria/2006/463/4626/lei-ordinaria-n-4626-2006-integra-ao-patrimonio-cultural-e-imaterial-da-cidade-de-sao-luis-a-festa-de-sao-marcal-realizada-no-bairro-do-joao-paulo-e-da-outras-providencias?q=4.626>. Acesso em: 05 mai. 2023.

SÃO LUÍS. **Lei Nº4806**, de 05 de junho de 2007. Integra ao Patrimônio Cultural e Imaterial da cidade de São Luís o "bumba-meu-boi", e dá outras providências, São Luís: Câmara Municipal, 2007. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/ma/s/sao-luis/lei-ordinaria/2007/481/4806/lei-ordinaria-n-4806-2007-integra-ao-patrimonio-cultural-e-imaterial-da-cidade-de-sao-luis-o-bumba-meu-boi-e-da-outras-providencias?q=4.806>. Acesso em: 05 mai. 2023.

SCHIPPER, Huib. Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding “Ecosystems of Music” as a Tool for Sustainability. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Ed). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015.

SCHMIDHEINY, Stephan. **A eco-eficiência**: criar mais valor com menos impacto. Lisboa: wbcasd.org. 2000. Disponível em: <https://bcspdportugal.org/wp-content/uploads/2013/11/publ-2004-Eco-eficiencia.pdf>. Acesso em: 10 agos. 2022.

SEN, Amartya. **A Ideia de Justiça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SHEEHY, Daniel. **Mariachi Music in America**: Experiencing Music, Expressing Culture. New York: Oxford University Press. 2006.

SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos. **Revista Claves**, Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira, v. 9, n. 14, p. 43-78, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves>. Acesso em: 15 set. 2021.

SILVA, Erivan; SANTOS, Eurides. O protagonismo musical feminino negro no universo do coco de roda paraibano. *In: Congresso da ANPPOM*, 30. 2020, Campina Grande. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/257/156>. Acesso em: 21 nov. 2021.

SILVA, Sandra Siqueira da. A patrimonialização da cultura como Forma de desenvolvimento: Considerações sobre as teorias do desenvolvimento e o patrimônio cultural. **Aurora**, ano 5, n. 7, p. 106-113, 2011. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/9silva106a113.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2022.

SILVEIRA, Marla. **Nas entranhas do Bumba meu boi**. São Luís: EDUFMA, 2018. Disponível em: <https://www.edufma.ufma.br/index.php/produto/nas-entranhas-do-bumba-meu-boi-2/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SLOBIN, M. (ed). **Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe**. Durham, NC: Duke University Press. 1996.

SOUSA, Késsia Rosaria de. **A produção cultural do Bumba meu boi de Maracanã em São Luís-MA**. Orientador: Dr. Paulo Fernandes Keller. 2020. 281 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/3249>. Acesso em: 08 abr. 2022.

STERNBERG, Leonel. S. L. Savanna-forest hysteresis in the tropics. **Global Ecology and Biogeography**, v. 10, n. 4, p. 369-378, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2665382>. Acesso em: 10 agos. 2022.

STOKES, Martin. “Contemporary theoretical issues.” *In: MYERS, Helen (Orgs.). Ethnomusicology: An Introduction*. New Grove Handbooks in Music. New York; London: Macmillan, 1997, p. 367-403. Disponível em: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Pegg-Ethnomusicology-New_Grove.pdf. Acesso em: 4 mar. 2020.

TANSLEY, Arthur George. The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms. *In: Ecology*, n. 3. v. 16, p. 284-307, 1935. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1930070>. Acesso em: 10 out. 2020.

THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY. **About Ethnomusicology**. 2020. Disponível em: <https://www.ethnomusicology.org/page/AboutEthnomusicol>. Acesso em: 5 out. 2022.

THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY. **About SEM**. 2020. Disponível em: https://www.ethnomusicology.org/page/About_SEM. Acesso em: 1 jul. 2022.

THEODORO, Marcelo Antonio; GOMES, Keit Diogo. Teoria da equidade intergeracional: Reflexões jurídicas. **Revista de Direito Ambiental e Socioambientalismo**, Brasília, v. 2, n.

1, p. 1-16, jan./Jun. 2016. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/322621414_Teoria_da_Equidade_Intergeracional_Reflexoes_Juridicas. Acesso em: 21 nov. 2021

TITON, Jeff Todd. Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. *In*: TITON, Jeff Todd (Ed). **The World of Music**, Bamberga, v. 51, n. 1, p. 119-137, 2009.

TITON, Jeff Todd. Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology. *In*: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Ed). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015. Cap5.

TITON, Jeff Todd. The Nature of Ecomusicology. **Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, v. 8, n. 1, p. 8–18, 2013. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/musicaecultura/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

TITON, Jeff Todd. Music Ecology, Ecosophy and Ecosystem Services. **Sustainable Music: a research blog on the subject of sustainability, sound and music**, n. 30, 30 nov. 2020. Disponível em: <https://sustainablemusic.blogspot.com/2020/11/music-ecology-ecosophy-and-ecosystem.html>. Acesso em: 2 dez. 2020.

TITON, Jeff Todd. Music's Carbon Footprint. **Sustainable Music**. Providence, 3 jul 2019. Disponível em: <https://sustainablemusic.blogspot.com/2019/07/musics-carbon-footprint.html>. Acesso em: 20 ago. 2022

TITON, Jeff Todd. **Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays**. Bloomington: Indiana University Press. 2020.

TITON, Jeff Todd. Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology. *In*: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (Ed). **The Oxford handbook of applied ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2015.

TITON, Jeff Todd. (Ed). **Worlds of Music: an introduction to the music of the world's peoples**. 5ª ed. Nova York: Schirmer. 1992. p. xvii.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris: 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2022.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-154, 2007.

VIANNA, Letícia C. R. Patrimônio Imaterial. *In*: **Dicionário do Patrimônio Cultural**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/85/patrimonio-imaterial#:~:text=Patrim%C3%B4nio%20Imaterial%20C3%A9%20um%20conceito,antropol%C3%B3gica%20e%20relativista%20de%20cultura>. Acesso em: 2 jul. 2022.

WALKER, Brian. What Is Resilience?. **Project Syndicate**: the world's opinion page. 5 jul 2013. Disponível em: <https://www.project-syndicate.org/commentary/what-is-resilience-by-brian-walker?barrier=accesspaylog>. Acesso em: 30 set. 2022

WEISS, Edith Brown. Intergenerational equity: a legal framework for global environmental change. Tokyo: United Nations University Press, 1992. Disponível em: <https://archive.unu.edu/unupress/unupbooks/uu25ee/uu25ee0y.htm#12.%20intergeneratio%20nal%20equity:%20a%20legal%20framework%20for%20global%20environmental%20c%20hange>. Acesso em: 14 de outubro de 2015.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WWF. **Desenvolvimento sustentável**: Os modelos de desenvolvimento dos países industrializados devem ser seguidos? 2022. Disponível em: https://www.wwf.org.br/natureza_brasileira/questoes_ambientais/desenvolvimento_sustentavel/. Acesso em: 20 out. 2022.

ENTREVISTAS

CÂNDIDO. Entrevista concedida por Cândido José Mendes Neto a Thiago Costa de Souza em São Luís/MA. Arquivo de áudio digital [wav], Duração 02:44:46, São Luís/MA, 21 Jan. 2023.

ELIAS RODRIGUES. Entrevista concedida por Elias Rodrigues de Sousa a Thiago Costa de Souza em São Luís/MA. Arquivo de áudio digital [wav], Duração 01:24:30, São Luís/MA, 16 Jan. 2023.

JHONATAN OLIVEIRA. Entrevista concedida por Jhonatan Oliveira Azevedo a Thiago Costa de Souza em São Luís/MA. Arquivo de áudio digital [wav], Duração 01:20:26, São Luís/MA, 20 Jan. 2023.

MÁRCIA. Entrevista concedida por Márcia Rosana Brito a Thiago Costa de Souza em São Luís/MA. Arquivo de áudio digital [wav], Duração 01:24:30, São Luís/MA, 16 Jan. 2023.

MARISA. Entrevista concedida por Marisa Lúcia Brito de Souza a Thiago Costa de Souza em São Luís/MA. Arquivo de áudio digital [wav], Duração 01:24:30, São Luís/MA, 16 Jan. 2023.

RIBINHA. Entrevista concedida por José de Ribamar Algarves Mendes a Thiago Costa de Souza em São Luís/MA. Arquivo de áudio digital [wav], Duração 01:16:44, São Luís/MA, 23 Jan. 2023.

APÊNDICES

APÊNDICES A – ROTEIROS DAS ENTREVISTAS COM OS MEMBROS DO BOI DE MARACANÃ

Roteiro da entrevista semiestruturado

Obs. Esse roteiro foi adaptado a cada entrevistado durante o momento de entrevista, conforme o desenvolvimento da mesma. Dessa forma, esse roteiro não foi seguido de forma linear, e nem todas as perguntas foram feitas.

Foi feito dois outros roteiros, destinados especificamente ao cantador e ao responsável pelas mídias sociais.

Entrevista 1: Entrevista com todos os integrantes da pesquisa

Roteiro de Entrevista

Primeiro momento:

Esse primeiro momento tem como finalidade a compreensão histórica desse grupo. O nascimento o desenvolvimento e a manutenção do Boi de Maracanã.

1. Gostaria que você me contasse um pouco da sua história e sua relação com o Boi de Maracanã.
2. Como e quando o grupo foi criado? Como ele se desenvolveu ao longo dos anos? E como ele vem se mantendo?
3. Quais os acontecimentos que você considera importante na história do bumba-meu-boi de Maracanã?
4. Quais as características que você considera permanentes no Boi de Maracanã? Quais são os aspectos que mudou nos últimos vinte e cinco anos ou que pode mudar a depender das circunstâncias?
5. Quais são as dificuldades atuais?

Segundo momento:

Compreensão histórica das mudanças políticas, socioculturais, ambientais e econômicas que ocorreram nos últimos vinte e cinco anos.

1. Como o bumba-meu-Boi se tornou a manifestação mais representativa da cultura maranhense?
2. Como a população de São Luís via o Boi a vinte e cinco anos atrás e como ela ver hoje?
3. Como é a relação do Boi com o Estado, o Município e com o turismo local? Como você acha que eles o veem?
4. Como as políticas públicas, Estaduais e Municipais, atuam na manutenção dessa tradição? Em quais momentos elas ajudam e em quais elas atrapalham?
5. O barracão (sede do grupo) foi construído e é mantido apenas pela comunidade ou tem algum incentivo privado ou público?
6. O Boi de Maracanã foi um dos pioneiros na inclusão de mulheres, tanto nas apresentações como na parte de organização: Como foi a inclusão das mulheres no grupo? Como isso foi recebido pelos integrantes e pelo público?
7. O bairro do Maracanã está localizado em uma área de proteção ambiental, as matas e os rios característicos dessa região é uma referência simbólica dessa localidade: Qual é a relação desse Boi com a natureza?
8. A degradação ambiental nessa região, devido à expansão imobiliária, afetou de alguma forma o jeito de fazer o boi e a relação entre manifestação popular e natureza?
9. O Boi de Maracanã com suas letras que exalta a natureza e a riqueza dessa localidade ajuda a conscientizar a população sobre a preservação desse ambiente, você pode falar um pouco sobre isso?

10. Durante esses vinte e cinco anos houve um aumento populacional do bairro: isso ajudou a manter essa tradição ou não? Isso gerou algum tipo de conflito?
11. O prestígio e atuação política do Boi de Maracanã trouxe vários benefícios para o bairro, como a pavimentação de estrada: você pode falar sobre esses benefícios?
12. Mestre Humberto de Maracanã foi um dos grandes nomes da cultura maranhense, e um grande líder comunitário: você pode me informar quais as características desse Mestre ajudaram a manter e expandir o prestígio do Boi de Maracanã?
13. Por qual motivo Mestre Humberto também se denominava Guriatã?
14. O Bairro do Maracanã é reconhecido como um local de diversidade e de tradições culturais: você pode me contar sobre as outras manifestações culturais locais que, de alguma forma, dialoga com o Bumba-Meu-Boi, e que ajuda na sua manutenção?
15. Quais foram os benefícios e os problemas decorrentes da patrimonialização do Bumba-meu-Boi?
16. Quais foram às modificações e implementações do São João nesse ano de 2022, após a flexibilização das normas de isolamento social? O que o Estado e o Município fizeram?
17. Como foi passar por essa experiência atípica de isolamento social por dois anos consecutivamente sem colocar o Boi na rua? Como a pandemia afetou a comunidade local e os brincantes do Boi?
18. Como a crise econômica gerada pela pandemia e pela má administração pública no Brasil vem afetando a vida dos brincantes, do Boi e da comunidade local?
19. Qual é o perfil social, econômico, cultural e religioso dos brincantes? Esse perfil mudou ao longo dos últimos vinte e cinco anos?
20. As pessoas que compõem o grupo são geralmente trabalhadoras de qual área?
21. Você trabalha com o que? Como você consegue conciliar seu trabalho com as funções ou participação no Boi? Como essa relação de trabalho pessoal e o bumba-meu-boi ocorre durante o período das festas juninas?
22. Você também atua em outras manifestações populares? Se sim, qual?
23. Você atua em outros seguimentos dentro da comunidade local? Se sim, qual?

Terceiro momento:

Aspectos estruturais sobre a manutenção do grupo e as políticas públicas voltadas para essa manifestação.

1. Quais as principais dificuldades em manter esse grupo?
2. Como se dá o processo organizacional, logístico e econômico para lidar com a conservação e criação: das indumentárias, do couro do Boi, da alimentação e transporte dos integrantes durante o período festivo.
3. As políticas públicas a nível federal, estadual e municipal são suficientes? O que poderia mudar?
4. As políticas públicas interferem ou interferiu na estrutura desse grupo ou dessa manifestação ao longo do tempo? Se sim, como?
5. Qual o papel da religião na manutenção desse grupo ou dessa manifestação?
6. Existem Interferências de outras religiões? Se sim, qual?
7. Vocês sofrem ataques de outras religiões ou grupos sociais que não compartilham os mesmos interesses? Se sim, quais?
8. Durante esses vinte e cinco anos, quais foram os momentos mais difíceis? E como vocês contornaram essas situações?
9. Quais foram às lições que esses momentos difíceis deixaram?
10. Qual o papel da comunidade do Maracanã na manutenção dessa tradição?
11. Com o efeito do isolamento social afetou o grupo?
12. Quais foram às estratégias para contornar os problemas causados pela pandemia e pelo isolamento social?
13. Foi utilizado algum tipo de saber ou prática do passado durante esse período difícil, produzido pela pandemia?

14. O Boi de maracanã é feito por pessoas apenas da comunidade de Maracanã? Se não, quem são esses participantes e de onde vem?
15. Como é a organização interna do grupo? Quais os regulamentos internos? Quem são as pessoas que estão por trás dessa organização?
16. Após esse período de pandemia, você acha que o Boi está mais autônomo ou mais dependente das políticas do Estado?
17. Em relação a vinte e cinco anos atrás, hoje o Boi está mais ou menos dependente do Estado? Se sim ou não, Por quê?
18. Para você, o que ajuda a manter essa tradição?

Entrevista 2: Entrevista com o principal cantador (o Amo do Boi)

Roteiro de Entrevista

Primeiro momento:

Essa entrevista tem como finalidade a compreensão do ciclo ritualístico e festivo.

1. Qual o papel do amo no momento da brincadeira e na organização e manutenção do grupo?
2. Como e quando é feita a organização e formação do repertório? Há uma reunião específica para isso? Se sim, como é chamado?
3. Quais são os integrantes que se reúnem nesse momento?
4. Como é o processo de composição das toadas (letras das músicas)? É um processo individual ou coletivo?
5. Existe uma forma musical estruturante que as toadas devem seguir? Se sim, como é?
6. Você exerce outras funções dentro da estrutura desse grupo para além da função de cantador do Boi de Maracanã?
7. Você já cantou em outro Boi? ou foi convidado a cantar?
8. Os Ensaios começam após o Sábado de Aleluia e termina com o Ensaio Redondo no mês de junho: Qual o significado e a função desses encontros? Quais os locais onde ocorrem? E como os ensaios ajudam na manutenção dessa tradição?
9. Qual o significado do ritual do Batismo para você e para a comunidade? Por que ele deve ser feito na virada do dia 23 para o dia 24 de junho?
10. Qual a relação do Boi com o santo São João, São Pedro e São Marçal?
11. Qual o papel dos demais participantes? Como o Miolo, os músicos os dançarinos, velho chico, e os demais personagens.
12. Como é o ciclo festivo do bumba meu Boi no período junino?
13. De que material é feito o Boi, e como ele é construído?
14. Qual a função do Boi nessa manifestação?
15. Como você se prepara para a cantoria durante o período das brincadas?
16. Qual o significado do ritual da morte do Boi?
17. O caráter de revista crítica das letras das canções observada por Mario de Andrade e outros estudiosos do passado ainda é mantido hoje? Vocês ainda utilizam as letras para fazer críticas às insatisfações políticas, econômicas, sociais e ambientais no cotidiano?
18. O auto do bumba-meu-Boi ainda é feito pelo Boi de Maracanã? Se sim, por qual motivo o auto ainda é mantido e por qual motivo outros grupos deixaram de fazê-lo?
19. Qual a função do auto? Quais princípios, valores ou lembranças ele busca refletir?
20. Qual o poder do bumba meu Boi atualmente nas questões políticas e econômicas do período junino na ilha de São Luís?
21. Sendo atualmente o principal cantador: Como é a sua relação com as mídias sociais? E com a indústria musical local?
22. Qual o perfil dos componentes que participam da brincadeira? (idade? Sexo? Religião? Etnia? localidade a que pertencem? são trabalhadores de que área?).
23. Quais são os vínculos dessa tradição com a comunidade local?
24. Você acha que o Boi de Maracanã do sotaque de matraca tem a predominância histórica de quais etnias? Essa característica vem mudando ao longo desses últimos vinte e cinco anos?
25. O que difere o Boi de Maracanã dos demais Bois de Matraca?
26. Quais os valores e atitudes você quer deixar para as próximas gerações de cantadores e boieiros?
27. Você trabalha com que? Como você consegue conciliar seu trabalho com as funções da cantoria do grupo? Como essa relação de trabalho pessoal e o bumba-meu-boi ocorre durante o período das festas juninas?
28. Você também atua em outras manifestações populares? Se sim, qual?
29. Você atua em outros seguimentos dentro da comunidade local?

Segundo momento:

Essa entrevista tem por finalidade a compreensão dos aspectos estruturais e performáticos da brincadeira do Bumba-meu-boi de Maracanã nos ensaios e durante sua apresentação.

1. Quais são os instrumentos? De que materiais são feitos e como são produzidos? Quem pode tocar? E como se toca?
2. Qual o papel de cada instrumento na composição da sonoridade? Quais são os toques mais característicos do boi de Maracanã?
3. Em média são quantos tocadores que se apresentam durante os festejos Juninos?
4. O boi sotaque de matraca é reconhecido como uma manifestação musical democrática, onde a audiência pode interagir tocando junto: como você considera esse aspecto, isso ajuda na popularidade e na manutenção dessa tradição?
5. Por que o Boi de Maracanã também pode ser chamado de Batalhão de Ouro?
6. Qual é a função do Amo do Boi na performance total da brincadeira?
7. Como é a gestão da performance de um grupo tão grande como o Boi de Maracanã?
8. Quais são os preparativos vocais, físicos e instrumentais para aguentar a jornada de apresentação durante o período junino?
9. Qual o momento mais exaustivo durante a jornada do período junino, e o que é feito para vencer esse cansaço?
10. Qual a relação da dança com a música?
11. O Boi é convidado a se apresentar em vários locais, em várias comunidades diferentes: como é esse processo de deslocamento? Como o Boi se adapta a esses locais de apresentação?
12. Além dos dançarinos, personagens e músicos: quais são os demais atores que ajudam antes e durante as apresentações? Como são chamados e quais a sua função?
13. Durante a apresentação do Boi, há uma sequência de toadas com funções distintas: como é feito o gerenciamento desse repertório de acordo com os locais e tempos de apresentação?
14. As toadas geralmente falam sobre quais assuntos?
15. Você percebe uma diferença nos assuntos das toadas de vinte e cinco anos atrás para as toadas atuais?
16. O que você acha que mudou na performance musical e visual, nesses últimos vinte e cinco anos?
17. Quais são os personagens que se apresenta juntamente com o Boi em uma apresentação no período junino?
18. Nas toadas do Boi de Maracanã há várias referências à natureza local e a religiosidade: qual a relação da natureza e da religião com essa manifestação, e como isso impacta na criação artística e musical?
19. O processo de composição da toada é feito como?
20. Existem toadas específicas para cada ritual, como o batismo e a morte do Boi? Qual o sentido da letra, elas são compostas com critérios musicais diferentes das demais?
21. As toadas de pique, ainda são compostas e usadas atualmente nos encontros entre boieiros?
22. Existem toadas que são improvisadas ou compostas no momento da apresentação? Se sim, como isso acontece?
23. Quais as características performáticas que você considera permanentes no Boi de Maracanã e no Boi de matraca de São Luís? Quais são os aspectos que podem mudar? Ou que já mudou ao longo desses vinte e cinco anos?
24. Como é o processo de transmissão e os sistemas de aprendizagem? Como se dá à transmissão desse conhecimento para as gerações futuras? Existe algum projeto ou forma de ensinamento para que os novos integrantes venham a ser introduzidos?
25. Qual o papel da transmissão dos valores e conhecimento na manutenção dessa tradição? Quem é responsável por isso?
26. Para você, o que ajuda a manter essa tradição?

Entrevista 3: Entrevistar o integrante do grupo responsável pelas mídias e divulgação nas redes sociais

Roteiro de Entrevista

Essa entrevista tem por finalidade a compreensão da inserção do Boi nas mídias e nas redes sociais.

1. Como as redes sociais vêm ajudando a manter e divulgar essa tradição?
2. Quantos seguidores o Boi de Maracanã tem atualmente nas redes sociais?
3. Vocês têm uma equipe de produção audiovisual, que o ajuda na produção das mídias? Se sim ou não, como é esse trabalho?
4. Essa produção midiática é terceirizada ou produzida pela própria comunidade?
5. Como a introdução de novas tecnologias, associada às mídias sociais, estão ajudando na construção de novos saberes?
6. Quais os aprendizados e as tecnologias que ficou após esse momento de isolamento social, que você julga importante na manutenção do Boi de Maracanã?
7. Como você entende essa relação tradição e modernidade no Boi de Maracanã?
8. Como é a relação do Boi com a indústria musical local?
9. Você acha que a acessibilidade às mídias e as redes sociais, gerando esse contato mais direto com o público, trouxe mais autonomia para esse grupo? O Boi está mais independente?
10. Quais foram às estratégias para contornar os problemas causados pela pandemia e pelo isolamento social?
11. Após esse período de flexibilização onde as apresentações voltaram a ser presenciais, o uso das tecnologias e das mídias ainda possui a mesma relevância do período anterior? Quais as novas estratégias para a utilização delas na manutenção dessa manifestação?
12. O Boi de Maracanã já lançou discos no passado, atualmente essas produções são lançadas em streaming e outros serviços digitais de música: essa produção lançada nas redes traz algum retorno financeiro ou outro tipo de benefícios?
13. Geralmente a história do grupo é contada através das letras das toadas, das entrevistas, dos documentários e podcasts na mídia e das pesquisas produzidas sobre o grupo: vocês já têm, ou pretendem ter um espaço físico ou virtual para reunir essas histórias e essas produções para que elas não se percam?
14. Fora do Bumba-meu-boi, você trabalha com que? Como você consegue conciliar seu trabalho com as funções no grupo? Como essa relação de trabalho pessoal e o bumba-meu-boi ocorre durante o período das festas juninas?
15. Você também atua em outras manifestações populares? Se sim, qual?
16. Você atua em outros seguimentos dentro da comunidade local?
17. Para você, o que ajuda a manter essa tradição?

APÊNDICES B – TRANSCRIÇÕES COMPLETA DAS TOADAS APRESENTADAS
NA SEÇÃO ‘PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DAS TOADAS’ DO QUARTO
CAPÍTULO

Ê lua, tu és tão bonita

Toada

Ribinha de Maracanã

$\text{♩} = 93$

Ê lu - a - a tu és tão bo - ni - ta - a que-ro ver teu bri-

6 - lho re - fle - tin - do na are - i - a - a Ê a - té as nu - vens se mo-

12 - vem lá no al - to pra mos - trar o teu cla - rão a - on - deo meu tou - ro va - dei - a

Ê lua, tu és tão bonita
Quero ver teu brilho
Refletindo na areia (2x)

Até as nuvens se movem lá no alto
Pra mostrar o teu clarão
Onde o meu touro vadeia

Ô lua tu és linda demais

Humberto de Maracanã

$\text{♩} = 93$

Ô Lu - a tu és lin-da de-mais chei-a no-va min-guan - te - e

7 cres-cen-te tan-to faz ô Faz I - lu-mi-naas on - das a -

13 on-deo ve-lei-ro ga - lei - a on-de a mo-ça bo-ni - ta vem brin-car na a -

18 rei - a I rei

Ô lua
 Tu és linda demais
 Cheia, nova, minguante, crescente tanto faz (2x)

Ilumina as ondas
 Onde o veleiro galeia
 Onde a moça bonita vem brincar na areia

Clareia o terreiro clareia

Toada

Humbarto de Maracanã

$\text{♩} = 93$

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music with lyrics underneath. The first system starts with a treble clef and a common time signature of 8. The second system starts with a treble clef and a common time signature of 8, and includes first and second endings. The third system starts with a treble clef and a common time signature of 8, and also includes first and second endings.

Ô Lu - a - a a tu - a be - le - za - a me faz lem - brar
bri - lho - o quan - do vem sur - gin - do - o vai trans - lu - zin -

6 o tem - po bom que se foi Teu Cla - re - ia o ter - rei - ro cla - re -
do o cou - ro do nos - so boi

13 i - a A - on - de o meu ba - ta - lhão va - de - i - a cla - re a

Ô lua
A tua beleza
Me faz lembrar o tempo bom que se foi

Teu brilho
Quando vem surgindo
Vai transluzindo o couro do nosso boi

Clareia o terreiro, clareia
Aonde o meu batalhão, vadeia (2x)