



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Daciléia Lima Ferreira

**BUMBA MEU BOI BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS
ALMAS: desvendando sonoridades e sociabilidades no Saco das Almas,
em Brejo/MA**

Natal - RN

2025

Daciléia Lima Ferreira

**BUMBA MEU BOI BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS
ALMAS: desvendando sonoridades e sociabilidades no Saco das Almas,
em Brejo/MA**

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais, da Universidade
Federal do Rio Grande do Norte,
como requisito final para a
obtenção do título de doutora em
Ciências Sociais.

Linha de pesquisa:
Complexidade, cultura,
pensamento social

Orientador: Dr. Gilmar Santana

Natal - RN

2025

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Ferreira, Daciléia Lima.

Bumba meu boi brilho quilombo povoado vila das almas:
desvendando sonoridades e sociabilidades no quilombo Saco das
Almas, em Brejo/MA / Daciléia Lima Ferreira. - 2025.
213f.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do
Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de
Pós-graduação em Ciências Sociais, Natal, RN, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Gilmar Santana.

1. Sonoridades. 2. Sociabilidades. 3. Bumba Meu Boi. I.
Santana, Gilmar. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 316.7(812.1)

Daciléia Lima Ferreira

**BUMBA MEU BOI BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS
ALMAS: desvendando sonoridades e sociabilidades no Saco das Almas,
em Brejo/MA**

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais, da Universidade
Federal do Rio Grande do Norte,
como requisito final para a
obtenção do título de doutora em
Ciências Sociais.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilmar Santana
UFRN - Presidente e Orientador

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Alves
UFRN - Membro Titular Interno

Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção
UFRN - Membro Titular Interno

Profa. Dra. Sylvana Kelly Marques da Silva
UFMA - Membro Titular Externo

Prof. Dr. Andersonn Henrique Simões de Araújo
UERN - Membro Titular Externo

Dedico este trabalho a Deus e à minha família.
Ao meu companheiro Josenildo Campos
Brussio, que deu todo o suporte para que eu
pudesse desenvolver este projeto.

Aos meus pais, Iralice Lima Ferreira e José
Renato da Penha Ferreira, e a minha irmã
Renata Lima Ferreira, por acreditarem nos
meus sonhos, por todo o carinho, apoio e
incentivo que me deram ao longo desta
jornada.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho representa a concretização de um sonho que só foi possível com o apoio e a contribuição de muitas pessoas, às quais expresso aqui minha mais sincera gratidão.

Agradeço, primeiramente, a Deus, por ter me dado forças, coragem e sabedoria para trilhar este caminho, muitas vezes árduo, mas profundamente transformador.

Ao meu orientador, Dr. Gilmar Santana, agradeço pelo acolhimento, orientação generosa, paciência e pela confiança depositada em mim ao longo de todo o percurso. Sua escuta atenta e suas contribuições críticas foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho.

Ao professor Titular Dr. Luiz Carvalho de Assunção (UFRN), agradeço pela disponibilidade em participar como membro interno da banca e pelas valiosas contribuições teóricas e metodológicas.

À professora Titular Dra. Maria Lúcia Bastos Alves (UFRN), agradeço pelas orientações concedidas durante às disciplinas Metodologias em Ciências Sociais e Seminário Doutoral e pela disponibilidade em participar como membro interno da banca e pelas valiosas contribuições teóricas e metodológicas.

À professora Dra. Sylvana Kelly Marques da Silva (UFMA), minha gratidão por aceitar o convite para compor a banca avaliadora como membro externo. Sua leitura cuidadosa e suas observações sensíveis e rigorosas contribuíram significativamente para o aprimoramento desta tese.

Ao professor Dr. Andersonn Henrique Simões de Araújo (UERN), agradeço pela disponibilidade em participar como membro externo da banca e pelas valiosas contribuições teóricas e metodológicas.

À UFRN pelos serviços e possibilidade de acesso a tudo que me foi proporcionado, de maneira pública e de qualidade.

Ao PPGCS, em especial ao secretário Otânio, por todo o profissionalismo e atenção propiciados, aos professores do programa, aos funcionários da BCZM e da biblioteca setorial do CCHLA, na UFRN pela disponibilidade do acervo e atendimento.

Ao meu companheiro, Josenildo Campos Brussio, agradeço profundamente por todo o suporte, amor e compreensão ao longo desta trajetória. Sua presença firme e incentivadora foi essencial para que eu pudesse me dedicar integralmente a este projeto.

Aos meus pais, Iralice Lima Ferreira e José Renato da Penha Ferreira, e à minha irmã, Renata Lima Ferreira, agradeço pelo amor incondicional, pelo incentivo constante e por acreditarem nos meus sonhos mesmo nos momentos mais difíceis. O apoio de vocês foi a base sobre a qual construí cada etapa desta jornada.

À professora Dra. Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari por ter me apresentado a Etnosonia como perspectiva teórica e metodológica para me aproximar das sonoridades da comunidade quilombola da Vila das Almas. Muito obrigado professora Paula pelo apoio e incentivo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) por ter proporcionado auxílio financeiro e institucional para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC), da Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências de São Bernardo e seus pesquisadores pelas trocas de experiências e informações sobre o quilombo Saco das Almas no percurso da pesquisa.

Um agradecimento, especial, à comunidade quilombola da Vila das Almas, no quilombo Saco das Almas, em Brejo/MA, pela parceria, disponibilidade, confiança em permitir que realizasse a pesquisa sobre o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.

A todas e todos que, de alguma forma, caminharam comigo neste processo, minha mais sincera gratidão.

Ninguém dança sozinha! Dança com dança para dança junto... dança é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciando no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos. Dança é expressão de que há algo vibrando, sendo. O viver é um dançar tão bonito. Embalado por uma música sentida, mas não tocada por nós. Por isso, misteriosa. E nos cabe dançá-la livremente, abraçando os que entram na roda, acolhendo seus ritmos, inventando passos. E ela, assim, vai ficando ainda mais bonita (Lara Sayão apud Lopes e Simas, 2022, p. 9).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Palheta-ouvido da Voz Ritual no culto cristão proposta por Joseph Galineau	36
Figura 2	Quadro metodológico da pesquisa	41
Figura 3	Foto da Dona Dudu	46
Figura 4	Crianças acompanhando o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	48
Figura 5	Crianças acompanhando o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	49
Figura 6	Participantes do Boi brilho Quilombo povoado Vila das Almas em 2022	53
Figura 7	Dona Dudu e os boieiros do Boi brilho Quilombo Povoado Vila das Almas em 2022	55
Figura 8	Cartaz da Estreia do Boi brilho Quilombo povoado Vila das Almas em 2024	56
Figura 9	Terreiro onde ocorreu o batismo do boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas em 2024	61
Figura 10	Caminhada do BMB Brilho Quilombo da Vila das Almas	65
Figura 11	BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas entrando na casa de Dona Eliane	66
Figura 12	Foto do apito	66
Figura 13	<i>Print</i> de conversa pelo <i>Facebook</i>	73
Figura 14	<i>Print</i> de tela do perfil do <i>Instagram</i>	76
Figura 15	Imagem do vídeo do projeto literatura na praça	78
Figura 16	A regente do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	92
Figura 17	Amo do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	97

Figura 18	Pandezeiros do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	100
Figura 19	Pai Francisco do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	101
Figura 20	Mãe Catirina do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	104
Figura 21	Foto do boi	106
Figura 22	Fato do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	108
Figura 23	Burrinha do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	111
Figura 24	Pandeiro do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	112
Figura 25	Tambor-onça do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	114
Figura 26	Maracá do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	116
Figura 27	Apito (búzio) do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	117
Figura 28	Laçada do boi, antes de ser morto	128
Figura 29	Preparativos para tomada (bebida) do sangue do boi	131
Figura 30	Boieiro tomando água, pausa breve para o descanso e reencontro com seus silêncios íntimos	140
Figura 31	Composição estrutural do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	147
Figura 32	Boieiro consertando o tambor-onça no intervalo do almoço no dia da morte do boi	150
Figura 33	Diagrama das categorias da socioetnosonia divididas em grupos	163
Figura 34	Quadro socioetnosônico do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	167
Figura 35	Grupo 1 do quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas	169
Figura 36	Boieiros-mirins entrando no grupo em 2025	170
Figura 37	Grupo 2 do quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas	175
Figura 38	Grupo 3 do quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas	182

LISTA DE SIGLAS

BMB	Bumba Meu Boi
CEP	Comitês de Ética em Pesquisa
CONEP	Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
GEPEMADEC	Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MINC	Ministério da Cultura no Brasil
PPGCS/UFRN	Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UFMA	Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

O Bumba Meu Boi é o termo genérico pelo qual é conhecida a manifestação cultural popular brasileira que tem o boi como principal componente cênico e coreográfico. No Maranhão, a brincadeira ganha evidência pela sua força simbólica, sua resistência ao tempo e sua capacidade de reinventar-se a cada ano, sem perder sua essência (Iphan/MA, 2011). O objetivo geral do trabalho foi investigar algumas sonoridades e sociabilidades presentes no Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas, de forma a perceber como estas categorias organizam os papéis sociais figurativos em suas hierarquizações, espacialidades e sociabilidades. A nossa hipótese foi a de que as sonoridades, enquanto fenômenos, organizam as escolhas dos papéis sociais figurativos (regente, pandezeiros, Pai Francisco, Mãe Catirina, burrinha, boeiros), desempenhados pelos moradores da Vila das Almas nas dinâmicas da brincadeira do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. Nesse sentido, realizamos uma pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, dividida em duas partes: na primeira, a pesquisa bibliográfica; na segunda etapa, desenvolvemos a pesquisa de campo propriamente dita, do tipo etnográfica, com observação e escuta participantes, rodas de conversa e entrevistas semiestruturadas. Para pensar e perceber as sonoridades do objeto de estudo, utilizamos a fenomenologia e a Etnosonia, que é um tipo de etnografia do som proposta pela pesquisadora Paula Molinari (2016). Na fundamentação teórica, dialoguei com autores como Molinari (2016), Zumthor (2001), Simmel (2006), Ingold (2008, 2023), Weber (2003), Padilha (2019), Turner (2013), Gennep (2011) e Geertz (2008). Como resultados, apontamos dados socioetnosônicos de algumas sonoridades captadas no Bumba Meu Boi da Vila das Almas que estão diretamente relacionadas às sociabilidades e aos papéis sociais figurativos desempenhados pelos moradores durante as dinâmicas da brincadeira. Assim, destacam-se três grupos (ou camadas) socioetnosônicos: no primeiro grupo, a vocalização, as hierarquias sonoras e as relações de poder; no segundo grupo, a escuta, as insistências e as vozes do inconsciente; e no terceiro grupo, a espacialidade, o parentesco, o gênero e as sonoridades.

Palavras-chave: Sonoridades. Sociabilidades. Quilombo. Vila das Almas. Maranhão.

ABSTRACT

Bumba Meu Boi is the generic term for the Brazilian popular cultural manifestation that features the ox as its main scenic and choreographic component. In Maranhão, the event gains prominence for its symbolic power, its resilience, and its ability to reinvent itself year after year without losing its essence (IPHAN/MA, 2011). The overall objective of this study was to investigate some of the sounds and sociabilities present in the Bumba Meu Boi of the quilombola community of Vila das Almas, in order to understand how these categories organize figurative social roles in their hierarchies, power relations, spaces, and sociabilities. Our hypothesis was that sounds, as phenomena, organize the choices of figurative social roles (conductor, tambourine players, Pai Francisco, Mãe Catirina, donkey, and bovine workers) played by the residents of Vila das Almas in the dynamics of the Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas event. In this sense, we conducted qualitative, exploratory, and descriptive research, divided into two parts: the first, bibliographic research; the second, field research proper, of the ethnographic type, with participant observation and listening, discussion groups, and semi-structured interviews. To reflect on and perceive the sonorities of the object of study, we used phenomenology and Ethnosonia, a type of ethnography of sound proposed by researcher Paula Molinari (2016). For theoretical foundation, I engaged with authors such as Molinari (2016), Zumthor (2001), Simmel (2006), Ingold (2008, 2023), Weber (2003), Padilha (2019), Turner (2013), Gennep (2011), and Geertz (2008). As a result, we identified socioethnosonic data on some sounds captured in the Bumba Meu Boi of Vila das Almas, which are directly related to the sociability and figurative social roles played by residents during the play. Thus, three socioethnosonic groups (or layers) stand out: in the first group, vocalization, sonic hierarchies, and power relations; in the second group, listening, insistence, and voices of the unconscious; and in the third group, spatiality, kinship, gender, and sounds.

Keywords: Sounds. Sociabilities. Quilombo. Village of Souls. Maranhão

RESUMEN

Bumba Meu Boi es el término genérico para la manifestación cultural popular brasileña que tiene al buey como su principal componente escénico y coreográfico. En Maranhão, el evento cobra prominencia por su poder simbólico, su resiliencia y su capacidad de reinventarse año tras año sin perder su esencia (IPHAN/MA, 2011). El objetivo general de este estudio fue investigar algunos de los sonidos y sociabilidades presentes en el Bumba Meu Boi de la comunidad quilombola de Vila das Almas, para comprender cómo estas categorías organizan los roles sociales figurativos en sus jerarquías, relaciones de poder, espacios y sociabilidades. Nuestra hipótesis fue que los sonidos, como fenómenos, organizan las elecciones de roles sociales figurativos (director, panderetas, Pai Francisco, Mãe Catirina, burro y trabajadores bovinos) desempeñados por los residentes de Vila das Almas en la dinámica del evento Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. En este sentido, realizamos una investigación cualitativa, exploratoria y descriptiva, dividida en dos partes: la primera, investigación bibliográfica; la segunda, investigación de campo propiamente dicha, de tipo etnográfico, con observación y escucha participante, grupos de discusión y entrevistas semiestructuradas. Para reflexionar y percibir las sonoridades del objeto de estudio, utilizamos la fenomenología y la Etnosonía, un tipo de etnografía del sonido propuesta por la investigadora Paula Molinari (2016). Para la fundamentación teórica, trabajé con autores como Molinari (2016), Zumthor (2001), Simmel (2006), Ingold (2008, 2023), Weber (2003), Padilha (2019), Turner (2013), Gennep (2011) y Geertz (2008). Como resultado, identificamos datos socioetnosónicos sobre algunos sonidos captados en el Bumba Meu Boi de Vila das Almas, que se relacionan directamente con la sociabilidad y los roles sociales figurativos que desempeñan los residentes durante la obra. Así, se destacan tres grupos (o capas) socioetnosónicos: en el primer grupo, vocalización, jerarquías sonoras y relaciones de poder; en el segundo grupo, escucha, insistencia y voces del inconsciente; y en el tercer grupo, espacialidad, parentesco, género y sonidos.

Palabras clave: Sonidos. Sociabilidades. Quilombo. Aldea de las Almas. Maranhão.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE SIGLAS	11
RESUMO	12
ABSTRACT	13
1 “URROU, URROU, URROU, URROU”: o encontro com o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	15
1.1 Caminhando com o boi: trajeto metodológico da pesquisa	19
1.2 Ouvindo o boi: por que a etnosonia?	25
1.3 Pressupostos teóricos da etnosonia	28
1.4 Pressupostos metodológicos da etnosonia	36
2 NASCIMENTO DO BOI BRILHO QUILOMBO DA VILA DAS ALMAS: conhecendo o objeto de estudo	45
2.1 A História do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	45
2.2 O Batismo do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	56
2.3 Caminhos do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	63
2.4 O BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas fora do Saco das Almas	70
3 SOCIABILIDADES E SONORIDADES DO BMB BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS	80
3.1 As personagens do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	81
3.1.1 Os boieiros	84
3.1.2 Pai Francisco	101
3.1.3 Mãe Catirina	103
3.1.4 O boi	105
3.1.5 Os fatos	108
3.1.6 A burrinha	110
3.2 Os instrumentos do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas	112
3.2.1 Pandeiros	112

3.2.2 Tambor-onça (roncadeira)	114
3.2.3 Maracás	116
3.2.4 O apito (búzio)	117
4 VOCALIZAÇÕES, SONORIDADES E HIERARQUIZAÇÕES NO BMB QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS	119
4.1 As vocalizações do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas e as relações sociais da comunidade	120
4.1.1 As músicas	122
4.1.2 Os comandos	134
4.1.3 O grito	136
4.1.4 Os silêncios	139
4.2 Hierarquização social e sonoridades no BMB da Vila das Almas	143
4.2.1 A hierarquização social no BMB da Vila das Almas	144
4.2.2 Graus de parentesco no BMB da Vila das Almas	146
4.2.3 Distribuição de funções no BMB da Vila das Almas	149
4.2.4 Transmissão dos saberes no BMB da Vila das Almas	153
4.2.5 Escolha das especialidades onde o BMB da Vila das Almas deve passar ou brincar	155
5 DADOS SOCIOETNOSÔNICOS DO BUMBA MEU BOI BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS	160
5.1 Categorias da socioetnosonia no BMB da Vila das Almas	161
5.2 Socioetnosonia no BMB da Vila das Almas	164
5.3 Quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas	166
6 “VAI MORRER HOJE, COM A DOR NO CORAÇÃO!”: conclusão da pesquisa	187
7 REFERÊNCIAS	192
8 ANEXOS	199
9 APÊNDICES	207

1 “URROU, URROU, URROU, URROU”: o encontro com o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas

*Lá vem meu boi urrando
Subindo o vaquejador
Lá vem meu boi urrando
Subindo o vaquejador
Deu um urro na porteira
Meu vaqueiro se espantou
E o gado da fazenda
Com isso se levantou*

*Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro
Que a natureza criou
Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro
Que a natureza criou [...]*

Toada “Urrou do Boi”
Coxinho - Bumba-meu-boi de Pindaré
São Luís/MA (Iphan, 2018, p. 13)

O trecho em destaque trata do início da toada “Urro do boi”, escrita por um dos maiores compositores do Bumba Meu Boi¹ maranhense: Coxinho. A letra da música começa com o anúncio da chegada do boi no espaço da brincadeira²: “lá vem meu boi urrando, subindo o vaquejador” (Coxinho *apud* Iphan, 2018, p. 13). Ele vem urrando por todo o caminho, conduzido pelo vaqueiro: “Urrou, urrou, urrou, urrou” (Coxinho *apud* Iphan, 2018, p. 13).

Mas por que o som do “urro” do boi, das musicalidades das brincadeiras de Bumba Meu Boi, das sonoridades que a vaqueirama produz, nos chamou tanto a atenção? Responder a estas perguntas traçará um pouco do percurso empírico, teórico e metodológico que nos levou à construção dessa tese.

As pesquisas anteriores realizadas sobre a comunidade quilombola da Vila das Almas estavam mais voltadas para temas como identidade, memória, imaginário e patrimônio,

¹ Vale destacar que, na presente tese, utilizamos o nome “Bumba Meu Boi” sem hífen, em conformidade ao disposto no Acordo Ortográfico de 1990, que retirou o hífen, “bumba meu boi” (no Brasil), para uso da expressão “bumba-meu-boi” (em Portugal).

² No Maranhão, a palavra “brincadeira” é muito utilizada para se referir às apresentações e performances do Bumba Meu Boi. Todos saem para “brincar” o boi e não para “dançar”. Faz-se necessário deixar claro que é esse o sentido da palavra que estamos utilizando ao longo da tese, a “brincadeira” como forma de participação de uma manifestação cultural, ou seja, no Maranhão, a “brincadeira” é coisa séria. Por esta razão, a palavra “brincadeira” será utilizada como sinônima de Bumba Meu Boi.

mas sempre com uma análise sob a perspectiva cultural da comunidade de maneira ampla, buscando compreender os diversos segmentos: culinária, artesanato, danças, festas etc. Nada se relacionava especificamente às reflexões sonoras ou musicais. Todavia, os sons do quilombo sempre estiveram lá: latentes³, pulsantes, chamando-me.

É pelo som, pelo urro do boi, que a brincadeira ganha os espaços da comunidade, as ruas e as casas dos moradores. Esses caminhos têm nome: para o vaqueiro, são chamados de “vaquejadores” — trilhas entre as matas, por onde o boi é conduzido para o pasto ou levado de uma fazenda a outra. Essa realidade é contada forma de toada nos terreiros⁴ ou nos espaços onde o boi se apresenta.

Quantas sonoridades presentes na brincadeira do boi, a cada passo ou ato, o “urro” do boi se faz constante, presente, patente e latente. Assim como Coxinho anuncia a chegada do boi pelo seu “urro”, a brincadeira do boi na Vila das Almas se anuncia por meio dos fogos de artifício, do som do apito (feito de chifre de boi), dos instrumentos e da letra da música que se apresenta de forma introdutória trazendo uma narrativa ou história cantada, subindo o vaquejador a cada terreiro ou lugar de apresentação para o qual é convidado.

“Urrou, urrou, urrou, urrou” (Coxinho *apud* Iphan, 2018, p. 13) faz parte das sonoridades a que este trabalho se propõe investigar, ou seja, os sons produzidos pela natureza, como o urro do boi, que representa a anunciação de quem se aproxima ou a saudação de quem acabou de chegar, além de demarcar os espaços por onde passa: “Deu um urro na porteira, meu vaqueiro se assustou” (Coxinho *apud* Iphan, 2018, p. 13).

Foi em contato com o Bumba Meu Boi da Vila das Almas, acompanhando as apresentações e ouvindo os sons do boi que surgiu o interesse pelo objeto de estudo. Mas, pensar em investigar sonoridades, deixou-me insegura com a falta de leituras, informações e conhecimentos técnicos e específicos sobre música. Todavia, em diálogos com algumas pessoas, foi possível compreender que trabalhar com a musicalidade não dependeria exclusivamente de uma formação musical acadêmica, técnica e específica.

No decorrer da pesquisa, a convivência com professores da área de música, os diálogos e conversas sobre o som, sonoridades e percepção sonora me convenceram de que

³ Referimo-nos ao conceito de cultura patente e cultura latente utilizado por Badia e Paula Carvalho (2010, p. 3) ao afirmarem que: “A cultura patente está nos limites daquilo que os teóricos da organização chamam de cultura organizacional, ao passo que a cultura latente se refere aos dinamismos inconscientes de estruturação e funcionamento da cultura manifesta”.

⁴ Adotaremos a nomenclatura de “terreiros” para os espaços ou lugares onde brincam os bumba-meu-boi no Maranhão. Conforme Padilha (2019, p. 132), “O terreiro é um terreno amplo que fica junto à sede do boi ou à casa do dono, e que serve para o boi ensaiar ou se apresentar.

todos temos formação musical informal, pois aprendemos e apreendemos muitos sons ao longo de nossa vida. Cantamos músicas em casa, que ouvimos no ambiente que habitamos, às vezes ouvimos músicas dos vizinhos, músicas da igreja, ou dos carros de som que passam à porta de nossas casas. Quando menos esperamos, nos vemos cantando e reproduzindo essas músicas inconscientemente porque ficam em nossas memórias.

Uma vez compreendido que não precisava ter formação em música para realizar essa tese, decidimos trabalhar as sonoridades do Bumba Meu Boi da Vila das Almas como objeto de estudo. Partimos de algumas premissas para definir a escolha: fazia quatro anos que conhecemos o boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas e nessa experiência foi a primeira vez que nos deparamos com as sonoridades que me chamaram atenção.

Mesmo com a aproximação do Bumba Meu Boi da Vila das Almas, havia mais um motivo do qual não havíamos percebido: a minha história de vida com o boi. Isto é, desde a tenra idade, sempre tive contato com a cultura do boi. O urro do boi, o “balangandan” do chocalho e o trotar das patas dos bois e dos cavalos em contato com o chão sempre estiveram presentes nas minhas vivências desde que nasci. A figura do vaqueiro sempre foi muito forte e presente, em toda a minha infância e início da adolescência, pela representação de um herói vaqueiro: o meu pai.

Era muito raro acordar e presenciar a sua saída montando em seu cavalo, pois ele sempre saía muito cedo, ainda com o dia escuro, na madrugada. Todavia, nunca vou me esquecer da contemplação de sua chegada, ao entardecer do sol. Era quando os primeiros sinais sonoros chegavam a mim avisando da sua aproximação, pelo som do trotar do cavalo, pelo latido dos cachorros, seus companheiros de trabalho (Lesse, Xuxa, Saúna, Jupí), que, às vezes, chegavam de carona, dividindo a sela do cavalo com ele.

Além disso, havia o urro dos bois, ou seja, bastava ouvir essas sonoridades para obedecer a fala da minha mãe: “Abre a porta que teu pai chegou”, e a lembrança era sempre a mesma: “Já tomou a bênção do teu pai?”. Então, todo o cenário se modificava rapidamente com tarefas e ocupações para recebê-lo e auxiliá-lo, abrindo a porteira, tangendo o gado para prendê-lo, pegando água para banhar o cavalo, esquentando a comida para o pai jantar e todas as atividades necessárias para que o vaqueiro finalmente se aquietasse em sua rede.

Além da convivência com o universo do vaqueiro, que lida com o boi em seu ofício diariamente, tive o privilégio de perceber as sonoridades produzidas nesse universo desde criança, que de alguma forma me marcaram e marcam até hoje, como a experiência de participar como brincante do Boi Matriz do Buriti, de São Bernardo/MA, na performance de índia na brincadeira, no ano de 2010.

Dessa maneira, a convivência com o boi (o animal mamífero) e o boi brincadeira do bumba, sempre estiveram presentes na minha vida, além evidentemente da convivência com a figura do vaqueiro, na pessoa do meu pai. Na construção dessa tese de doutorado, confesso que só me dei conta de que essas memórias influenciaram a escolha do meu objeto de estudo, após dois anos de investigação e em imersão com o Bumba Meu Boi da Vila das Almas.

Parafraseando Umberto Eco (2008, p. 18), uma tese “constitui um trabalho original de investigação, com o qual o candidato deve demonstrar ser um estudioso capaz de fazer progredir a disciplina a que se dedica”. A presente pesquisa de doutorado partiu desse desafio de desconstrução dos próprios paradigmas de formação do “eu” da pesquisadora que no exercício da aproximação e afastamento do objeto de estudo teve que se metamorfosear por diversas vezes até o presente momento.

Mas porque falar em metamorfose em uma tese de doutorado? Segundo Macedo, o termo metamorfose vem do grego *metamórphosis* que inclui no seu espectro semântico os significados “transformação” ou “mudança” (Macedo, 2010, p. 85). O primeiro consubstancia-se na transformação de um ser em outro ser. O segundo na metamorfose oriunda de causas naturais, mudanças de estado e de estrutura, que ocorre na vida de certos animais.

Tais metamorfoses se deram, inicialmente, pelas tensões em torno da escolha do tema e do objeto de estudo, que se apresentava bastante complexo na primeira versão do projeto de pesquisa que apresentei ao PPGCS/UFRN intitulado *DO TAMBOR DE QUILOMBOLA À BATIDA DO FUNK: o imaginário nas dinâmicas culturais do quilombo Saco das Almas em Brejo/MA*. Neste percurso, muitas foram as reflexões, transformações e amadurecimentos diante do tema, com a certeza de que um trabalho de tese se faz com muitos diálogos.

Por esta razão, eu sabia que não era só a minha voz presente na construção desta tese, pois havia outras vozes: do meu orientador, dos pesquisadores do GEPEMADEC, com os quais frequentemente troco experiências sobre o quilombo, da banca de qualificação, que muito me ajudou a redesenhar a trajetória da pesquisa, dos autores que me afetaram (Latour, 2006; Molinari, 2016; Zumthor, 2001; Simmel, 2006; Ingold, 2008, 2023; Weber, 2003; Padilha, 2019; Turner, 2013; Gennep, 2011 e Geertz, 2008) diretamente no percurso das metamorfoses e principalmente, as vozes da comunidade quilombola da Vila das Almas.

Dessa forma, durante o percurso de desenvolvimento da pesquisa, vi-me diante das questões colocadas por Umberto Eco (2008) sobre a escolha do tema de uma tese: a) que

o tema corresponda aos interesses do candidato, b) que as fontes a que recorre sejam acessíveis, c) que as fontes a que recorre sejam manuseáveis; d) que o quadro metodológico da investigação esteja ao alcance da experiência do candidato.

Mas, ao mesmo tempo, também me questionava das lições de Howard Becker (2007) sobre o trabalho de pesquisa nas ciências, quando dizia: “Precisamos, portanto, de formas de expandir o alcance de nosso pensamento, de ver o que mais poderíamos estar pensando e perguntando, de aumentar a capacidade de nossas ideias lidarem com a diversidade do que se passa no mundo” (Becker, 2007, p. 16).

Assim, chegamos ao meu objetivo geral da tese: “investigar sonoridades e sociabilidades presentes no Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas, de forma a perceber como estas categorias organizam os papéis sociais figurativos em suas hierarquizações, espacialidades e sociabilidades”. Dessa forma, firmamos como objetivos específicos: a) identificar as vocalizações que se destacam nas sociabilidades dos brincantes do Bumba Meu Boi da Vila das Almas; b) compreender como essas vocalizações demarcam as hierarquias sociais e as relações de poder pelo parentesco; c) desenvolver – a partir de um estudo etnosônico – um quadro socioetnosônico da comunidade da Vila das Almas.

É pela percepção sonora de quem está em contato com o quilombo (pesquisadora) e de quem está dentro do quilombo (participantes da pesquisa) que pretendo trazer à tona os sons que emanam do cotidiano quilombola. Foi por meio das vivências, convivências e experiências das práticas culturais do dia a dia com os quilombolas que sentimos, ouvimos e captamos as sonoridades que se reproduzem e se repetem, mas nunca da mesma maneira, no seu saber-fazer musical.

Todo esse processo de investigação deu-se por uma caminhada, uma trajetória que trilhamos durante a construção da pesquisa, um trajeto (vaqueirama) que não se constrói sozinho, mas ao lado de muitos e atravessada por muitas vozes, sons, silêncios. Ademais, essa caminhada teve que ser pensada e repensada constantemente. Deste modo, foi construído o percurso metodológico da pesquisa que conheceremos agora.

1.1 Caminhando com o boi: trajeto metodológico da pesquisa

A metodologia de uma pesquisa é um elemento crucial para o êxito da investigação que se pretende realizar. Antes da qualificação, os reencontros com o objeto de pesquisa e a leitura do texto *Olhe, Pare e Escute. Visão, audição e movimento humano* do Tim Ingold (2008), conduziram-nos a um trabalho etnográfico na imersão no campo de estudo.

Mais do que isso, o texto de Tim Ingold (2008) me abriu “os ouvidos” para o meu objeto, em uma necessidade de ruptura epistemológica com os paradigmas de ciência que aprendi durante a minha jornada acadêmica, sobretudo, com a etnografia de Malinowski (2018) e Lévi-Strauss (1982), centradas nos registros de observação participante, nas quais a “visão” do etnógrafo toma destaque em relação às suas percepções sonoras.

O presente subitem aborda as escolhas metodológicas a que chegamos após os dois primeiros anos de doutoramento, conforme descrevemos no capítulo anterior. Depois de muitas tensões, conflitos, obstáculos, indecisões, conversas, diálogos e orientações e, principalmente, após as considerações da banca de pré-qualificação, trazemos o percurso desenhado para a proposta.

Realizamos uma pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, dividida em duas partes: na primeira, a pesquisa bibliográfica, que não envolve a coleta direta de dados na realidade, mas sim a análise crítica e a síntese do conhecimento disponível na literatura existente (Fonseca, 2002). Segundo Severino (2013, p. 107), “a pesquisa bibliográfica é aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc.”.

Além disso, a investigação enveredou por um estudo exploratório, visto que as sonoridades do Bumba Meu Boi da Vila das Almas são um objeto de estudo inédito. Trata-se de uma pesquisa inovadora, no que tange a um novo campo explorado ou, como diria Trivinos (1985, p. 109), “os estudos exploratórios permitem ao pesquisador aumentar a sua experiência investigativa em torno de determinado problema”. A pesquisa exploratória abre o campo para um estudo descritivo com a pretensão de descrever “com exatidão” os fatos e fenômenos de determinada realidade (Trivinos, 1987, p. 110). Tratando-se do objeto de estudo da presente tese, a realidade são os sons que emanam do cotidiano quilombola, por meio das vivências, convivências e experiências na Vila das Almas.

Na segunda etapa, foi realizada a pesquisa de campo propriamente dita, do tipo etnográfica, com observação participante, rodas de conversa e entrevistas semiestruturadas. Devido às escolhas metodológicas, não buscamos padronização nos resultados. A natureza do objeto de investigação levou-nos a acreditar que lidaríamos com um universo de teorias, incertezas e questões inesperadas, que de certa forma, vão alimentando e dando contornos à pesquisa.

Para Minayo (2007), na pesquisa qualitativa existem diversas formas e técnicas de realizar o trabalho de campo. A autora ressalta que no campo, “sujeitos e objetos de investigação fazem parte de uma relação de intersubjetividade, de interação social com o

pesquisador” (Minayo, 2007, p. 63). Nesse sentido, a interação entre pesquisador e os participantes da pesquisa é essencial, e “deve ser realizada a partir de referenciais teóricos e também de aspectos operacionais” (*idem*).

O método etnográfico é um tipo de pesquisa qualitativa, pois permite que o investigador perceba a compreensão profunda e contextualizada da vida social de uma comunidade, oferecendo uma visão em primeira mão das relações sociais e culturais. Para Peirano (2014), a linha entre o vivido e o fazer etnográfico é tênue, isto é, o exercício etnográfico não deve se acostumar com verdades pré-estabelecidas. Desse modo, o pesquisador ao imergir em uma comunidade para observar, participar e documentar a vida social deve estar disposto a sentir, ouvir, perceber e respeitar os fenômenos como se manifestam. Entre os métodos etnográficos, destacam-se: a observação participante, as entrevistas, a coleta de histórias de vida e a análise de rituais e práticas cotidianas.

A pesquisa etnográfica visa compreender, na sua cotidianidade, os processos do dia a dia em suas diversas modalidades. Trata-se de um mergulho no microssocial, olhado com uma lente de aumento. Aplica métodos e técnicas compatíveis com a abordagem qualitativa. Utiliza-se do método etnográfico, descritivo por excelência (Severino, 2013, p. 104).

Flick (2009) também destaca que a pesquisa qualitativa não se limita somente a seguir regras éticas, mas envolve uma sensibilidade contínua ao contexto e às interações durante a pesquisa. Devido a isso, o pesquisador deve ser reflexivo sobre seu próprio papel no processo de pesquisa e sobre como suas próprias crenças e valores podem influenciar a pesquisa e os participantes.

Então, segundo Oliveira (2000), o método etnográfico se desenvolve por meio do olhar, do ouvir e do escrever, para compreender um determinado grupo social “de dentro”, a partir de suas idiossincrasias e singularidades. Em articulação com a observação e escuta participantes (baseado no trabalho de campo etnográfico), por meio das narrativas orais e de vida dos quilombolas que brincam o Bumba Meu Boi da Vila das Almas, buscamos captar as sonoridades e sociabilidades da comunidade.

Suely Deslandes (2009) reforça a importância da conexão entre a teoria e a prática no processo de pesquisa, destacando que a teoria não deve ser algo estanque ou separado da prática de investigação. Pelo contrário, a teoria serve como guia, mas deve ser constantemente reinterpretada e ajustada de acordo com os dados e experiências concretas que emergem durante o trabalho de campo ou análise.

Um ponto importante abordado por Deslandes (2009) é a formação dos pesquisadores, que, sob a perspectiva do artesanato intelectual, deve enfatizar a capacidade

crítica, reflexiva e criativa. Não se trata apenas de ensinar técnicas e métodos de pesquisa, mas de fomentar uma postura investigativa que valorize a curiosidade intelectual e a capacidade de conectar ideias de maneira original.

Nessa esteira, vimo-nos diante de uma pesquisa diferenciada, em uma tentativa de fazer um exercício de artesanato intelectual (Deslandes, 2009), pensamos em uma proposta metodológica que rompesse com o paradigma científico hegemônico da modernidade, enquanto maneira de percepção do objeto de estudo (visto que este privilegia a visão como sentido primordial de percepção do mundo).

Desta feita, a presente investigação desafiou-me a pensar uma etnografia que se aproximasse do som. Pautada em Tim Ingold (2008), proponho uma nova percepção etnográfica mais voltada à audição, tentando a partir da teoria do antropólogo, estabelecer uma proposta de equilíbrio dos sentidos, por meio de uma antropologia dos sentidos, trajetória em que a audição ganha tanta relevância quanto os demais sentidos.

De certa maneira, essa escolha de trazer o som para o centro da investigação, permitiu-nos pensar em outras formas etnográficas de percepções sonoras. Assim como por diversas vezes pensamos em trabalhar com as “paisagens sonoras”, de Murray Schafer (2001), para quem os sons podem ser responsáveis pela interpretação e associação direcionadas aos ambientes, determinando a forma como as pessoas interpretam e aceitam os locais em que se inserem. Daí, a percepção das paisagens sonoras como campos acústicos a serem explorados, inicialmente, a partir dos sons da natureza, provenientes da convivência de Schafer com os ambientes rurais, mas que se ampliam, nas paisagens urbanas, com os sons de buzinas de carros, barulhos de pessoas, de construções, de animais, entre outros.

Todavia, para o nosso estudo, a categoria de “paisagens sonoras” não daria conta de nos explicar as sociabilidades que as sonoridades do Bumba Meu Boi dinamizam nos papéis sociais figurativos da tradição cultural na comunidade da Vila das Almas. As paisagens sonoras necessitam de um cuidado com a acústica do ambiente de captação dos sons. No Bumba Meu Boi, essa acústica é muito volátil, aberta, flexível, difícil de ser coletada, uma vez que o boi brinca em espacialidades diversas e muitos sons diferentes (cantos, vozes, gritos, sons de instrumentos). Por esta razão, não trabalhamos com as paisagens sonoras.

Outra perspectiva que pensamos em utilizar foi a *Walking Ethnography*, de Ingold e Vergunst (2008). Os autores, pautados na compreensão sobre o movimento, o corpo e a caminhada, como forma de entender melhor a variedade de significados do corpo engajado no mundo, propõem que o *walking ethnography* (Ingold e Vergunst, 2008) e/ou a *etnografia sensorial* (Pink, 2009) não se reduzem a métodos de pesquisa, mas podem ser aplicados como

práticas corporais nas atividades de educação ambiental com o objetivo de motivar a percepção do nosso corpo entrelaçado com o ambiente, uma percepção mais cuidadosa, sensível, maravilhada e curiosa.

A proposta metodológica da *walking ethnography* e /ou a *etnografia sensorial* seriam interessantes para trabalhar com Bumba Meu Boi que ocorre em constante movimento e dinamismo. No entanto, a caminhada proposta por Ingold e Vergunst (2008) ou Pink (2009) requer capacidade de ouvir, perguntar, responder, falar, durante o trajeto da caminhada. Em relação ao nosso objeto de estudo, essas ações seriam impossíveis, pois o Bumba Meu Boi ao longo de sua performance é um misto de sonoridades (entre cantos, vocativos, gritos, sons de instrumentos, sons externos ao boi), fatores que dificultam as possibilidades de entrevistas, perguntas ou respostas, no momento das apresentações.

Por esta razão, buscamos outras perspectivas metodológicas e epistemológicas para pensar e perceber as sonoridades do Bumba Meu Boi da Vila das Almas. Foi quando, em diálogos com as apresentações do GEPEMADEC, deparamo-nos com a etnosonia (Molinari, 2016), uma proposta teórica, epistemológica e metodológica que propõe uma aproximação da etnografia com a percepção sonora — abordagem que gostaria de utilizar para investigar o objeto da presente tese.

Uma das precursoras do campo de estudo denominado “etnosonia” é a pesquisadora Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari, professora do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e Códigos/Música, do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão.

Para Molinari,

O neologismo pretende designar o estudo dos sons e seus significados na cultura dos povos, manifestados na fala, no canto, nos silêncios comunicacionais, nos hábitos, mas também nas manifestações celebrativas, nos rituais ou nas formas espontâneas de expressão de determinada cultura; de outro modo, pode-se dizer que é o estudo sistemático da cultura sonora com vistas à cultura imaterial (Molinari, 2016, p. 143).

O que nos chamou a atenção na pesquisa da professora Paula Molinari (2016) foi que a etnosonia é uma proposta teórica, epistemológica e metodológica mais voltada à etnografia do som — ou seja, aos sons e seus significados na cultura dos povos, com seus rituais, celebrações, festividades, assim como as sonoridades do Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas.

Dessa maneira, apostamos em alcançar o desafio proposto por Tim Ingold (2008), ao sugerir uma nova percepção etnográfica mais voltada à audição — a etnosonia (Molinari, 2016) — e por Deslandes (2009), ao buscar novas epistemologias advindas do artesanato

intelectual, rompendo com o império da visão e da observação para novas percepções do objeto de estudo: os sons, a audição, os silêncios, o (in)audível. Por essa razão, denominamos nossa metodologia de “observação e escuta participantes”.

Devido ao caminho escolhido, a abordagem epistemológica da pesquisa transita pelos pressupostos da fenomenologia e da etnosonia. O estudo tem base na perspectiva fenomenológica, que, segundo Merleau-Ponty (1999), propõe um método de investigação a partir da percepção, dos sentidos, valorizando a experiência e os significados construídos na vivência.

Nesse sentido, a percepção do sujeito-pesquisador direciona as categorias de análise do objeto de estudo no decorrer da pesquisa, buscando por meio da análise noética e da reflexão noemática alcançar a essência dos fenômenos em torno do objeto de estudo.

No método fenomenológico, é muito importante compreender o exercício da análise noética e da reflexão noemática.

O primeiro consiste em uma forma de percepção subjetiva da consciência, da mente, do espírito e da vida do homem. Ou como afirma Merleau-Ponty (1999, p. 4): “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo, eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”.

O segundo exercício do método fenomenológico é a reflexão noemática, centrada no objeto. Ou seja, ocorre quando a consciência busca o desvelamento das atualidades e potencialidades nas quais se constituem os objetos como unidades de sentido. O fenômeno é tudo aquilo que se mostra para uma consciência. A reflexão noemática permite voltar-se (direcionar-se) para uma coisa conforme a apreensão do sentido que ela mostra e a atribuição de um sentido para aquilo que se manifesta.

O método fenomenológico investiga esses momentos noético e noemático para desvendar as operações pelas quais a consciência se relaciona com as coisas que estão no mundo, via sentido. Utilizei essas categorias de análise — a reflexão noética e a análise noemática — para dialogar com as categorias do método etnosônico, para a escuta dos fenômenos sonoros do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo, do povoado Vila das Almas.

Sobre a etnosonia — como ela se caracteriza, quais os pressupostos teóricos e práticos para um exercício etnosônico, bem como as perspectivas epistemológicas da idealizadora da proposta, a pesquisadora Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari — trataremos a seguir.

1.2 Ouvindo o boi: por que a etnosonia?

Antes de qualquer explicação sobre o motivo de se trabalhar com a etnosonia, é necessário apresentar o conceito e a teorização dessa metodologia inovadora. A pesquisadora Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari propõe o termo para “designar o estudo dos sons e seus significados na cultura dos povos” (Molinari, 2016, p. 143), principalmente, a cultura imaterial — enquanto epistemologia que se constitui como um novo campo metodológico, buscando “a possibilidade de organizar o intangível, o invisível, o indizível e, portanto, o imaterial” (p. 143).

Tínhamos consciência de que estávamos lidando com um objeto de estudo bastante intangível: as sonoridades. Ainda que existissem instrumentos de captação sonora capazes de mensurar e quantificar esses sons, não foi esse o caminho metodológico que optamos por seguir para analisar o meu objeto de estudo.

Quando os fenômenos a serem estudados são da ordem do intangível, do imaterial — como é o caso de algumas manifestações culturais —, a etnografia torna-se um instrumento possível para nos permitir construir sentidos (a partir da compreensão que temos do mundo) para aquilo que é invisível ou indizível. Ainda assim, existem limitações no método etnográfico para alguns objetos de estudo nesse campo do imaterial, como, por exemplo, a voz ancestral presente nas sonoridades do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo, do povoado Vila das Almas.

A sociologia e a antropologia contemporâneas (Ingold, 2008, 2023; Latour, 2004, 2006) têm avançado, cada vez mais, em rupturas epistemológicas em relação ao domínio de alguns paradigmas ocidentais que não dão conta de explicar ou compreender certos fenômenos da vida social. Por tal motivo, o desenvolvimento de novas perspectivas e olhares socioantropológicos que destacam os sujeitos participantes da pesquisa e não somente o olhar do pesquisador são muito importantes nos dias de hoje.

Ingold (2023) em seu artigo *Antropologia não é etnografia* afirma:

O objetivo da Antropologia é, creio eu, o de buscar um entendimento generoso, comparativo, não obstante crítico, do ser humano e do conhecimento em um mesmo mundo no qual todos nós habitamos. O objetivo da etnografia é o de descrever as vidas das pessoas que não nós mesmos, com uma precisão e uma afiada sensibilidade através da observação detalhada e da experiência de primeira mão. Minha tese é a de que a antropologia e a etnografia são empreitadas de ordens bem diferentes. Isso não é reivindicar que uma é mais importante que a outra, ou mais honrosa. Nem é negar que elas dependem uma da outra de maneiras significativas (Ingold, 2023, p. 1).

É preciso destacar que os estudos etnográficos aproximam o pesquisador do objeto de estudo, dando voz e oferecendo ouvidos aos sujeitos participantes da pesquisa. No entanto, as vozes dos sujeitos participantes sempre passam pelo filtro ou crivo do pesquisador e, assim, por questões de método e metodologia, é ainda o olhar do etnógrafo que prevalece nos resultados da pesquisa.

Quando Ingold (2023) reforça expressões como “descrever as vidas das pessoas que não são nós mesmos”, “com uma precisão e uma afiada sensibilidade através da observação detalhada e da experiência de primeira mão”, ele nos coloca diante de uma dupla função na tarefa investigativa do etnógrafo: i) ser capaz de descrever o mais próximo possível a realidade que se lhe apresenta; e ii) estar disponível para aguçar todos os sentidos quando imerso no objeto de estudo.

Mesmo os clássicos, como Max Weber (2003), em sua obra *A objetividade do conhecimento nas Ciências Sociais*, expressavam suas preocupações em relação aos cientistas, que em uma época de especialização do conhecimento, “orientavam-se para determinada matéria através do seu modo determinado de colocar os problemas, e uma vez adquiridos os seus princípios metodológicos” (Weber, 2003, p. 127), viam nessa matéria um “fim em si próprio, sem controlar continuamente e de forma consciente o valor cognitivo dos fatos isolados pela sua referência às ideias de valor últimas e mesmo sem tomar consciência da sua ligação com essas ideias de valor” (*idem*).

As preocupações de Weber (2003) giravam em torno da validade *objetiva* (grifo do Weber) do saber empírico que para ele:

[...] baseia-se única e exclusivamente na ordenação da realidade dada segundo categorias que são *subjetivas [sic]* no sentido específico de representarem o *pressuposto [sic]* do nosso conhecimento e de se ligarem ao pressuposto de que é *valiosa [sic]* aquela verdade que só o conhecimento empírico nos pode proporcionar (Weber, 2003, p. 126).

Assim sendo, Weber (2003) destaca que apenas “as ideias de valor que dominam o investigador e uma época podem determinar o objeto de estudo e os limites desse estudo porque só é uma verdade científica aquilo que é *válido* para todos os que querem a verdade” (Weber, 2003, p. 100). O sociólogo advertiu que “a objetividade do conhecimento no campo das ciências sociais depende antes do fato de o empiricamente dado estar constantemente orientado por ideias de valor que são as únicas a conferir-lhe *valor* de conhecimento” (Weber, 2003, p. 126).

Weber (2003) finaliza as suas reflexões sobre a efemeridade das teorias nas ciências sociais com uma passagem poética:

E é bom que assim seja. mas um dia torna-se incerto o significado dos pontos de vista adotados irrefletidamente, o caminho perde-se no crepúsculo. à luz dos grandes problemas culturais deslocou-se para mais além. então a ciência prepara-se também para mudar o seu cenário e o seu aparelho conceitual, e fitar o fluxo do devir das alturas do pensamento. Ela segue a rota dos astros que unicamente podem dar sentido ir rumo ao seu trabalho [como o Fausto de Goethe]: “... *desperta o novo impulso. / Lanço-me para sorver sua luz eterna. / Diante de mim o dia e atrás à noite. / Acima de mim o céu, abaixo as ondas!*” (Weber, 2006, p. 127).

É nessa perspectiva de fluxo do devir que se apresentam os limites impostos pelos objetos de estudo nas ciências sociais, e é nessa direção que entendemos ser preciso romper com esses paradigmas epistemológicos e metodológicos, fechados na presunçosa “objetividade das ciências sociais”, criando mecanismos para dar vida às vozes dos sujeitos participantes da pesquisa.

A partir disso, decorre a possibilidade de falarmos da subjetividade do pesquisador, isto é, da subjetividade das escolhas do etnógrafo, quando a pesquisa acadêmica deve avançar para as subjetividades do sujeito participante, do entrevistado, do ouvinte, permitindo, então, que se dê voz e vazão às experiências daqueles que têm muito a nos oferecer em capital simbólico e cultural, a partir de suas vivências cotidianas, cabendo ao etnógrafo apenas o papel de organizador de todo esse capital representacional do objeto investigado.

Mesmo com as aproximações do método etnográfico ao interesse do meu olhar sobre o objeto de estudo, em diálogo com minhas preocupações quanto ao fenômeno a ser escutado, percebido e analisado, cheguei à conclusão de que a análise noética e a reflexão noemática — pressupostos básicos da fenomenologia —, aliados à etnografia, não seriam suficientes nem adequados para um estudo qualitativo das sonoridades em torno do Bumba Meu Boi do Quilombo.

Em decorrência disso, apostamos nesta proposta teórico-metodológica e epistemológica apresentada pela professora Paula Molinari, enquanto desbravadora de um novo campo de pesquisa: “tinha consciência do risco, mas também da necessidade de enveredar por um ‘território desconhecido’” (Molinari, 2016, p. 143).

Temos consciência de que o presente trabalho também trilha o mesmo caminho do desconhecido, do risco, do inovador, mas é justamente essa trajetória que justifica nossas angústias, dores, sofrimentos e escolhas.

Para uma melhor compreensão do conceito de etnossonia, faz-se necessário uma reflexão mais profícua entre dois campos da sonoridade que são muito importantes: a oralidade e a escuta, como veremos a seguir.

1.3 Pressupostos teóricos da etnosonia

Um primeiro ponto de destaque no estudo da etnosonia é a voz (vocalização). Iniciando pelo campo da oralidade, faz-se necessário perceber a diferença entre o vocal e o oral. Segundo Zumthor (1993): “a oralidade é uma abstração, somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas [...] [a voz é concebida] como histórica e social naquilo que une os seres e, pelo uso que fazemos dela, modula a cultura comum” (p. 19-20).

Assim, quando Zumthor (1993) afirma que “a voz [...] modula a cultura comum” ficam evidentes que a voz se concretiza nos modos de ser e fazer históricos e sociais. Nesse sentido, a etnosonia possibilita “analisar os sons vocalizados em determinada cultura e/ou situação, a ponto de conhecer seus elementos icônicos” Molinari (2016, p. 144). Compreender esses sons implica reconhecer o papel dos elementos icônicos, pois, como explica Zumthor (1993, p. 20), “no momento em que enuncia, [a voz] transforma em ‘ícone’ o signo simbólico libertado pela linguagem [...] tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário, motivando-o pela presença do corpo do qual ela emana”.

Aqui, Zumthor (1993) traz o elemento corporal como essencial para os sons vocalizados, uma vez que a voz transforma em ícone o signo simbólico libertado pela linguagem, mas esse processo só se concretiza mediante o corpo. Em decorrência disso, faz-se referência à teatralidade como elemento constituinte do texto vocalizado, no qual “traduz em movimento as dinâmicas corporais de se fazer compreender” (Zumthor, 1993, p. 145).

Dessa maneira, a Etnosonia prefere o termo ‘vocalidade’ ao termo ‘oralidade’, visto que “a vocalidade está imbuída de uma subjetivação que envolve tudo o que significa ser humano, histórico, social e afetivo”.

Muito nos interessa essa percepção para a compreensão das sonoridades da Vila das Almas, visto que, em nossas observações do objeto de estudo, a vocalização é um fator crucial na produção das diferentes hierarquias sonoras que aparecem nas práticas culturais dos quilombolas.

Utilizamos o termo “hierarquias sonoras” como uma proposição de que esses sons representam posições hierárquicas dentro da estrutura social da comunidade, assim como postula Durkheim (2014, p. 63) sobre as “hierarquias sociais”, visto que, para ele, a família, a pátria e a humanidade são vitais para a ordem social: “evidentemente, os fins domésticos são e devem ser subordinados aos fins nacionais, simplesmente porque a pátria é um grupo social de uma ordem mais elevada”.

Mais uma vez, revisitamos os clássicos da Sociologia para repensar novas formas de compreender o social — mais especificamente, as relações sociais sob uma percepção sonora, a partir de uma escuta aguçada das práticas culturais imateriais de nosso objeto de estudo. Durkheim (2014) compreende que há uma hierarquia nos três grupos sociais que apresenta em sua teoria social do vínculo: a família, a pátria e a humanidade.

Ressalvadas as críticas que Durkheim (2014) recebe quanto ao seu olhar limitado à compreensão apenas dos conhecimentos e representações da sociedade francesa, ele acaba por colocar no alto da hierarquia dos grupos de pertencimento a pátria, e por fazer da cidadania um laço de natureza diferente dos outros. Para ele, a família, pelo fato de constituir um fim menos impessoal que a pátria, confunde-se frequentemente com os interesses pessoais. “Se a criança é socializada por sua família, ela o é também pela escola. Ela abandona, ao menos parcialmente, o lar, para receber uma educação pública” (Paugam, 2017, p. 144).

A partir disso, emerge a preocupação de Durkheim (2014) com a moral social e a educação — essencialmente, com a educação pública. Fiel, nisso, aos ideais emancipadores da Terceira República, o Estado deve ter primazia sobre a família. Para o sociólogo, “cada sociedade elabora um certo ideal de homem, ou seja, daquilo que ele deve ser tanto do ponto de vista intelectual quanto físico e moral [...]” (Durkheim, 2014, p. 52). Nesse sentido:

A educação é ação exercida pelas gerações adultas sobre aquelas que ainda não estão maduras para a vida social. Ela tem como objetivo suscitar e desenvolver na criança um certo número de estados físicos, intelectuais e morais exigidos tanto pelo conjunto da sociedade política quanto pelo mais específico ao qual ela está destinada em particular (Durkheim, 2014, p. 53-54).

Não podemos deixar de apresentar essas reflexões sobre a importância da educação na vida social, uma vez que as hierarquias sociais são ensinadas e constituídas nos processos de socialização primária e secundária, como postulam os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann (2008, p. 175):

Somente depois de ter realizado este grau de interiorização é que o indivíduo se torna membro da sociedade. O processo ontogênico pelo qual isto se realiza é a socialização (grifo nosso), que pode ser assim definida uma ampla e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade por de um setor dela. A socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância, e é em virtude da qual se torna membro da sociedade. A socialização secundária é qualquer processo subsequente em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade.

Trouxemos esse debate sobre a educação e a socialização (primária e secundária) para demonstrar a importância da influência da voz, da vocalização e dos sons na formação social dos indivíduos de uma comunidade. Aquilo que entendemos por hierarquias sociais,

adquiridas por meio da educação e da socialização, também pode ser compreendido como formas de hierarquias sonoras, como pretendemos demonstrar no presente trabalho.

Ingold (2023) afirma que:

Toda vida tem a tarefa de trazer outras vidas e sustentá-las por quanto tempo for necessário para que elas, por sua vez, gerem mais vida. A continuidade do processo da vida, portanto, não é individual, mas social. E educação em seu sentido mais amplo, segundo Dewey, é “o meio dessa continuidade social da vida”. Onde e quando a vida estiver acontecendo, assim também está a educação. Esta última está acontecendo, mais estreitamente, nas esferas da vida humana, mas particularmente, na escola.

É no processo educativo, formal ou informal, que a vida social é apresentada às pessoas. “Histórias se sobrepõem, com cada contar de histórias inclinando e tocando a próxima. Assim como as vidas acerca das quais elas falam. É dessa forma que elas continuam” (Ingold, 2008, p. 30).

Voltando às nossas conversas com Durkheim (2014), entendemos que a hierarquia dos três grupos sociais que o sociólogo postula – a família, a pátria e a humanidade – sintetiza muito bem a relação entre o eu (indivíduo) e o outro (sociedade), como:

[...] sistema de ideias, sentimentos e hábitos que exprimem em nós não a nossa personalidade, mas sim o grupo ou os grupos diferentes dos quais fazemos parte como as crenças religiosas, as crenças e práticas morais, as tradições nacionais ou profissionais e as opiniões coletivas de todo tipo. Este conjunto forma o ser social. Constituir este ser em cada um de nós é o objetivo da educação (Durkheim, 2014, p. 54).

No que diz respeito à humanidade enquanto grupo de pertencimento, seria fácil conceber sua superioridade em relação à pátria, na medida em que os fins humanos parecem mais elevados do que os fins nacionais (Paugam, 2017, p. 144). Quando trazemos essa concepção de humanidade para uma ideia de consciência coletiva, esses traços aparecem bem latentes nas comunidades tradicionais e nos povos originários, como bem lembra o filósofo e líder indígena Ailton Krenak (2020):

Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres. O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra, há um tipo de humanidade que, por suas experiências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal, aqui nos trópicos essa proximidade se dá na entrada da primavera. Bom então é preciso dançar e cantar para suspendê-lo, para que as mudanças referentes à saúde da Terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o *taru andé*, esse ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência (Krenak, 2020, p. 46)

Vê-se, nas palavras de Krenak (2020), que a humanidade possui um sentido universal, coletivo e ancestral, que se estabelece em prol de todos os seres do planeta, ainda

que esse coletivo se sustente em nações e indivíduos diferentes. Para os Krenak⁵, por suas experiências culturais, quando vem a primavera e o céu se aproxima da terra, é preciso “dançar e cantar para suspendê-lo” — e isso é feito por um sentido de humanidade, pelo bem de todos da Terra.

Retornando às nossas reflexões sobre a relação da vocalização com as hierarquias sonoras, torna-se importante frisar a semelhança entre a voz e a ancestralidade⁶, uma vez que Molinari (2016, p. 146) reforça que “o texto oral ganha força ao se colocar em determinada sociedade ou comunidade”, pois “refaz-se ao mesmo tempo em que se liga ao grupo quando vivificado por alguém que conta uma história”.

De tal modo, as sonoridades podem ser compreendidas como expressões que condensam as experiências históricas, sociais e culturais dos indivíduos e grupos que as produzem. Elas não apenas refletem modos de ser e de estar no mundo, mas também influenciam as dinâmicas e hierarquias sociais das comunidades em que se manifestam, funcionando como marcadores de identidades e posições sociais. Além disso, cada vocalização carrega traços de uma memória coletiva, que se atualiza a cada nova performance sem perder o vínculo com seu passado, mantendo vivo um núcleo simbólico e histórico que atravessa o tempo. e configuram isomorficamente⁷ (Durand, 2019) o poder simbólico dessas vozes nas determinações, comandos e organizações das atividades culturais da comunidade.

As histórias contadas pela oralidade da comunidade são carregadas de simbolismos, valores, crenças, conteúdos, que representam as práticas culturais cotidianas, transmitidas naturalmente por alguém que proferiu “um ofício, canta uma canção, toca um

⁵ Os Krenák ou Borun constituem-se nos últimos Botocudos do Leste, nome atribuído pelos portugueses no final do século XVIII aos grupos que usavam botoques auriculares e labiais. São conhecidos também por Aimorés, denominação dada pelos Tupí, e por Grén ou Krén, sua autodenominação. O nome Krenák é o do líder do grupo que comandou a cisão dos Gutkrák do rio Pancas, no Espírito Santo, no início do século XX. Localizaram-se, naquele momento, na margem esquerda do rio Doce, em Minas Gerais, entre as cidades de Resplendor e Conselheiro Pena, onde estão até hoje, numa reserva de quatro mil hectares criada pelo SPI, que ali concentrou, no fim da década de 20, outros grupos Botocudos do rio Doce: os Pojixá, Nakre-ehé, Miñajirum, Jiporók e Gutkrák, sendo este o grupo do qual os Krenák haviam se separado.

⁶ É relevante enfatizar que utilizei a palavra ancestralidade em minha pesquisa no sentido expressado pelo antropólogo congolês-brasileiro Kabengele Munanga (2008), para quem o ancestral “nada mais é que um criador. Pode ser um ancestral feminino ou masculino, dependendo da sociedade, se há uma sociedade matrilinear ou patrilinear. Quer dizer, o ancestral é aquele que tem o estatuto de fundador, fundador do clã, da linhagem, que foi uma pessoa importante, que é a origem, a fundação, o fundador de tudo, da nação, uma pessoa cuja memória é simplesmente rememorada, reatualizada em todos os momentos” (Munanga, 2008).

⁷ O isomorfismo, para Gilbert Durand (2019), corresponde a capacidade que as imagens têm de constelar. Durand (2019, p.43) percebe que as vastas constelações de imagens convergem: “constelações praticamente constantes e que aparecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes” (idem). São esses conjuntos, essas constelações onde vêm “convergir as imagens em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve se esforçar em perceber através de todas as manifestações humanas da imaginação” (Brussio, 2014, p. 46).

instrumento musical ou faz só a sua presença em alguma forma de comunicação” (Molinari, 2016, p. 146). Logo, os anciãos da comunidade são os guardiões dos saberes griôs, ancestrais das tradições quilombolas.

O termo “griô” é uma adaptação para a língua portuguesa do termo francês *griot*, que designa os agentes culturais da tradição oral africana que atuam como cronistas, genealogistas, cantores, contadores de histórias, poetas, mestres de cerimônias, entre outras formas de mediação, responsáveis pela transmissão dos saberes para os membros de suas comunidades.

Segundo Silva (2012), os griôs originários da região do Mali, África Ocidental, pertencem a uma categoria hereditária de profissionais e são conhecidos em uma das línguas *mandê* como *Diéli* ou *Jeliw* que significa “sangue”, provavelmente numa alusão a importância do sangue para a manutenção da vida e ao sistema circulatório, pois os griôs difundem os saberes ancestrais adquiridos e transmitidos na oralidade num movimento itinerante pelas aldeias.

São extremamente conceituados socialmente e exercem funções junto às famílias nobres rememorando as conquistas dos ancestrais e encorajando os governantes em tempos de guerras e em outras situações difíceis. Esse reconhecimento se deve ao grande valor atribuído à palavra nas sociedades africanas e a habilidade que os Griôs demonstram em manejá-la em sua multiplicidade de saberes e fazeres.

No Brasil, os saberes acumulados por esses mestres e que são trazidos para o contexto da educação formal fazem parte do patrimônio cultural imaterial brasileiro, segundo o Decreto nº 3.551, de 4/08/2000 do Ministério da Cultura - MINC. Em vários estados, “estão se estruturando políticas afirmativas para a inserção de *griôs* em diferentes espaços educativos. No Rio Grande do Sul, a nível estadual, há a Lei Griô, que a exemplo da lei nacional em tramitação, objetiva a valorização e o reconhecimento da tradição oral” (Porto, 2016, p. 5).

Quando imaginamos as cantigas de infância transmitidas pela oralidade nas tradições populares, muitos estudos apontam no panorama da cultura ocidental a herança medieval dessas cantigas, transmitidas de geração em geração na cultura brasileira. Tal observação reflete um predomínio da cultura portuguesa medieval transmitida culturalmente pela oralidade, mas nos perguntamos: quais elementos da tradição oral africana e indígena foram herdados, geração após geração, em nossa cultura brasileira?

Se existem ou existiram esses elementos ancestrais das tradições orais indígenas e africanas anteriores ao processo de colonização da América Latina, muitos desses saberes

foram perdidos ou extintos ao longo do tempo, vítimas da lógica eurocêntrica de dominação dos povos colonizados.

Sabemos que, em uma comunidade quilombola como a Vila das Almas, muitos saberes ancestrais são transmitidos pela oralidade dos griôs em suas práticas culturais cotidianas. Nesse sentido, a vocalização é uma ferramenta poderosa da etnosonia que pretendemos investigar no presente trabalho.

É pelo poder da voz, pela herança ancestral, pela carga simbólica que a cultura de um povo carrega ao transmitir valores, conhecimentos, saberes, atitudes, comportamentos, hierarquizações e religiosidades que a etnosonia constrói o seu campo de atuação. Queremos mergulhar nessa oralidade através do som e apontar a sua recorrência.

Desse modo, a etnosonia pode concorrer para a identificação de códigos que modelizem linguagens e o incremento do processo de significação. Assim, a etnosonia — enquanto sistema modelizante — teria:

Os elementos e as regras de comunicação que estabelecem as analogias com toda a esfera do objeto do conhecimento, previsão ou regulação dados pelo reconhecimento de invariantes que as farão aceitar pelo filtro de informação que se converterá em texto da cultura em texto artístico ou mesmo da cultura como um texto (Molinari, 2016, p. 147).

Neste contexto, os códigos presentes nas estruturas sonoras atuam como elementos fundamentais na transmissão de significados, funcionando como centros energéticos que sustentam e articulam os sentidos produzidos nas práticas sonoras. A voz emerge como um meio de conexão entre diferentes dimensões da experiência humana. Ao ser expressa oralmente, ela revela o próprio ser daquele que vocaliza, constituindo um gesto de autoconhecimento, e, simultaneamente, provoca no ouvinte um movimento reflexivo que amplia a compreensão e o sentido compartilhado da comunicação.

Partindo dessa premissa, Voloshinov (apud Molinari, 2016, p. 147), destaca a importância do extrassistêmico no enunciado do discurso, como um portador de sentido que se decompõe em duas partes: “i) uma parte verbal atualizada; ii) uma parte subentendida. Daí porque podemos comparar o enunciado cotidiano com um entimema”.

Vemos que a parte verbalizada do enunciado produz sentido e significação com maior facilidade, isto é, os elementos e regras de comunicação são perceptíveis. Por outro lado, a parte subentendida é mais difícil de produzir sentidos e interpretações, porém não menos rica em semantismos que revelam o ser do intérprete (e seu exterior), assim como o ser do outro/ouvinte (e seu exterior).

Nesse sentido, o entimema pode ser compreendido como uma forma de raciocínio que se apoia na ausência de uma das premissas, deixando-a implícita no enunciado. Essa característica faz com que o discurso contenha, em sua própria estrutura, um espaço para o não dito — para aquilo que permanece fora da formulação explícita, mas que ainda assim participa do sentido construído. Assim, o entimema evidencia a presença do ausente como parte essencial da lógica e da expressividade do enunciado.

Percebe-se a preocupação com a relação entre o que se manifesta e o que se busca exprimir, explicitando que a obra estética se constrói nessa abertura para o exterior — não manifestado, mas buscado em sua expressão, sua entonação discursiva —, o que Voloshinov sintetiza em termos de “entonação expressiva”. Assim, partindo de uma arqueologia vocal, é possível compreender as expressões humanas que surgem no equilíbrio das tensões entre o sonorizado e o silenciado, desenhando uma trama complexa de sentidos.

Outro aspecto importante da etnosonia é a escuta. Uma boa escuta se dá com a entrega de sentidos sincera e desarmada, na qual você se transporta ao outro, você busca o outro, para um processo de tradução das semioses culturais envolvidas.

A etnosonia deve incluir um exercício de escuta que amplie os sentidos e as percepções, despertando um olhar sensível que permite a quem ouve não se limitar à escuta superficial, mas mergulhar mais profundamente na busca pela origem e pelo significado essencial de toda expressão humana.

Portanto, a escuta

[...] busca o outro, conhecê-lo, compartilhar o universo de um com o outro, para além de apenas olhá-lo, é estar na presença do outro, ainda que seja uma escuta que desde um lugar possível por uma experiência vivida que se conecta em algum lugar com essa outra pessoa, para conseguir empatia com ela. É uma busca de conectar-se, ainda que a outra pessoa não escute o mesmo dela própria (Molinari, 2016, p. 149).

Nesse emaranhado de vozes e silêncios, a escuta torna-se o fio condutor que permite reunir os fragmentos dispersos de uma mesma narrativa. É por meio da escuta atenta que se constrói a possibilidade de uma comunicação verdadeira entre o intérprete e o outro, abrindo espaço para compreender as redes de significados tecidas no encontro com a comunidade e com a própria história pessoal. A voz, em suas nuances de intensidade, clareza e expressividade, só revela plenamente seu potencial quando há quem a escute com sensibilidade. Assim, a escuta se configura não apenas como um ato de recepção, mas como um gesto de reconhecimento e análise, essencial para a construção de uma estrutura comunicativa ampla, simbólica e significativa.

A etnosonia constitui uma abordagem que integra tanto a etnologia quanto a etnografia, mas uma investigação etnográfica que ignore a dimensão etnosônica ao analisar culturas imateriais ou mediações sociais revela-se restrita e potencialmente comprometida em sua compreensão mais profunda dos fenômenos. Tal observação destaca um problema da etnografia como foi posta e realizada por muitos antropólogos e etnógrafos nos últimos 80 anos, como uma “observação detalhada” (Ingold, 2023, p. 1) das vidas das pessoas (que não a do próprio pesquisador), ainda que com uma “afiada sensibilidade” (*idem*) por parte do etnógrafo.

Essa “observação detalhada” pressupõe uma preocupação subordinada aos paradigmas da objetividade da pesquisa científica que obscurece a visão do etnógrafo. E eis o problema: a visão como sentido humano primordial e condutor do processo etnográfico realizado pelo pesquisador. Assim, uma etnografia sem a etnosonia, propõe que a visão se sobreponha aos outros sentidos; ao passo que na etnosonia, diligenciamos o retorno da audição, ou como diria Ingold (2008, p. 7) “você pode imergir na audição, no som. Não há maneira de se imergir similarmente na visão”, primando por uma valorização equilibrada de todos os sentidos.

É necessário que o investigador vá além do que a visão pode oferecer. É salutar que o etnógrafo aguace os demais sentidos humanos, tolhidos de suas potencialidades — como ocorreu com o silenciamento da audição na construção do conhecimento —, tese muito bem defendida por Ingold (2008) em seu artigo *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano*.

Finalizando os pressupostos teóricos da etnosonia, temos a escuta como eixo essencial para a compreensão das expressões sonoras e culturais de uma comunidade. Escutar, nesse contexto, vai muito além do simples ato de silenciar-se; implica uma atitude de abertura, entrega e sensibilidade diante do outro e de seus sons.

O silêncio, longe de representar ausência, assume um papel ativo e necessário, pois cria o espaço de acolhimento em que a escuta se torna plena. De tal modo, apenas quando o pesquisador é capaz de silenciar seus próprios ruídos — internos e externos — é que se estabelece a possibilidade de ouvir verdadeiramente o som do outro.

Assim, a escuta e o silêncio configuram-se como dimensões éticas e epistemológicas da etnosonia, indispensáveis à apreensão do patrimônio cultural imaterial e das múltiplas sonoridades que compõem a identidade de um povo. No próximo subitem, veremos os pressupostos metodológicos para pensar a etnosonia em termos práticos.

1.4 Pressupostos metodológicos da etnosonia

Apresentaremos, nesta seção, algumas premissas que são consideradas essenciais para pensar a etnosonia como um método de pesquisa. A primeira premissa estabelece que a etnosonia “não é uma análise do discurso, mas da vocalidade do discurso seja ele percebido como texto da cultura ou como texto artístico” (Molinari, 2016, p. 152). Tal argumentação se baseia na proposta pedagógica de Wolfsohn-Molinari, com a teoria do centro energético e com John Cage sobre a teoria da possibilidade de escuta:

Diante disso, precisaríamos aplicar um protocolo de observação, cuja especificidade exige que tenha como pré-requisito o treino da escuta tal como propõe a pedagogia Wolfsohn-Molinari (Molinari, 2014a; 2014b), pressupondo experiência e autoavaliação, autopercepção, experiência de contato com a própria vida, decisões de liberdade, relação com a natureza e com a cultura, clareza da intenção, da não intenção, do método e da estrutura, disciplina, sistemas de notação, aceitação tácita da indeterminação e da interpenetração, devoção, circunstância, variabilidade, compreensão, contingência, impermanência e, finalmente, aceitação e profunda compreensão do que se denomina performance. Cumprir-se-iam assim os pré-requisitos do pensamento de Alfred Wolfsohn sobre a aproximação com o centro energético e de John Cage sobre a possibilidade de escuta (Molinari, 2016, p. 152).

Pensamos que os pré-requisitos da teoria energética de Alfred Wolfsohn se aproximam de uma perspectiva ontológica e antropológica que nos permitiria investigar as sonoridades presentes nas práticas culturais de qualquer comunidade. Não obstante, as contribuições de John Cage sobre a possibilidade de escuta nos conduzem a um universo de possibilidades de compreensão das representações simbólicas que essas sonoridades podem demonstrar.

Para compreensão do texto como cultura, Molinari (2016) inspirou-se na Palheta-Ouvido da Voz Ritual no Culto Cristão, proposta por Joseph Gelineau (2013, p. 18) por volta dos anos 1960.

Figura 1: Palheta-ouvido da Voz Ritual no culto cristão proposta por Joseph Gelineau.

seja, o tom é produzido e reproduzido de acordo com as convenções sociais estabelecidas pelos interlocutores. Portanto, o tom vocalizado representa “uma sociabilidade” entre aquele que produz e o outro que escuta.

Assim, a etnosonia apresenta um vasto campo a ser explorado, cujo aprofundamento não cabe aqui, já que o objetivo é apenas expor a proposição para provocar diálogo, incentivar a reflexão, estimular futuros aprofundamentos e, sobretudo, despertar o interesse por desvelar novas possibilidades. Entre essas possibilidades, destaca-se o indicativo consistente de que o tom — entendido como som, sonoridades, vocalizações e silêncio — organiza o social, na medida em que se constitui como um conjunto de convenções socialmente estabelecidas.

À luz do método da etnosonia, “o estudo dará ao pesquisador a possibilidade de analisar as manifestações musicais instrumentais que acompanham os rituais” (Molinari, 2016, p. 154). Todavia, apesar dessa forte possibilidade que a etnosonia oferece, não é a nossa intenção no presente estudo. Portanto, não iremos analisar os aspectos técnicos e musicais das sonoridades da Vila das Almas, em Brejo/MA, como dissemos no tópico anterior.

Pretendemos, sim, perceber as sociabilidades que essas sonoridades produzem. Mesmo que os instrumentos musicais estejam ali presentes, é o aspecto da humanização e afetação (Latour, 2006) desses instrumentos na produção das sonoridades que nos interessa, isto é, não se trata de uma concepção de instrumento musical que desconsidere a dimensão de humanização que ele assume no contexto ritual, sobretudo porque, na maioria dos casos, é a voz que conduz e articula os grandes grupos.

Quando falamos de sociabilidades, tratamos da concepção desenvolvida por Simmel (2006), na qual as formas de *sociação* são também constituídas por um anseio e contentamento de estar justamente socializado, pelo valor da concepção da sociedade em si. “O ‘impulso de sociabilidade’, em sua pura efetividade, se desvencilha das realidades da vida social e do mero processo de *sociação* como valor e como felicidade, e constitui o que chamamos de ‘sociabilidade’ em sentido rigoroso” (Simmel, 2006, p. 64).

Assim, a *sociação* é um conceito-chave para o entendimento da sociabilidade na concepção de Simmel:

A *sociação* é, portanto, a forma na qual os indivíduos, em razão de seus interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados –, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio do qual esses interesses se realizam. Esses interesses [...] formam a base da sociedade humana (Simmel, 2006, p. 60-61).

Quando pensamos em uma comunidade quilombola, como a Vila das Almas, e nos propomos a dar ouvidos às vozes que ressoam na comunidade, pretendemos perceber com maior evidência essas formas de *sociação*, como colocado por Simmel (2006), que formatam as relações sociais na comunidade, lembrando que tais percepções, para nós, ocorrerão não somente pelo que vemos, mas principalmente pelo que ouvimos.

Consequentemente, se o nosso objeto de estudo central são as sonoridades da Vila das Almas, a intenção primordial é investigar como essas sonoridades produzem as sociabilidades na comunidade quilombola. Quando falamos de sociabilidades, no sentido de Simmel (2006, p. 60-61), propomo-nos perceber esses “interesses sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes”, enfim, vozes e silêncios que as sonoridades nos permitem encontrar.

Observa-se, no campo de estudos etnosônicos, uma diversidade de contribuições para distintas abordagens etnológicas, nas quais a voz atua como elemento potenciador das relações sociais em uma comunidade ou sociedade. Retomando a questão da ausência de palavras, assim, destacam-se dois aspectos fundamentais: o lugar e o silêncio.

Nas palavras de Gelineau (2013, p. 32 *apud* Molinari, 2016, p. 155),

No apelo do desejo ou no “muito obrigado” do reconhecimento, na súplica ou na ação de graças, há como que **um espaço (grifo nosso)** onde faltam palavras. Não é suficiente, nem o que a alma quer dizer, nem o que o Espírito murmura ao nosso espírito com palavras inefáveis. A estas alturas, a voz nua ou a pura música toma as rédeas do impulso do coração.

Portanto, esse “espaço onde faltam as palavras” é um lugar de análise. Percebe-se a importância do **espaço** em relação ao lugar, para além do elemento musical, como um possível *lógos* (discurso) inscrito na sonoridade.

Voltando à palheta-ouvido proposta por Gelineau, propõe-se um método de utilização e percepção das sonoridades de uma celebração (aqui, para nós, entendida como manifestação cultural). Ele afirma que “as classes de aproximação dos eixos vertical e horizontal resultam da observação atenta do pesquisador, analogamente a Gelineau. Evidentemente, **quanto maior a possibilidade de escuta, mais precisa será nossa palheta-ouvido**” (Molinari, 2016, p. 155, grifo nosso). Depende do esforço de aproximação e distanciamento do observador a movimentação em torno do que pretende perceber na sonoridade, é pela aproximação e o distanciamento do limiar do tom, que se torna possível criar um mecanismo de análise das insistências.

As insistências correspondem às recorrências sonoras perceptíveis nesse movimento de aproximação e distanciamento entre a palheta e o ouvido. É importante destacar

que não se trata de uma instrumentalização rígida do método etnosônico; ao contrário, trata-se de um processo subjetivo e perceptivo do pesquisador. Além disso, podem existir tantas palhetas-ouvidos quanto pesquisadores dedicados à mesma manifestação, e a comparação entre elas possibilita identificar as insistências.

A segunda premissa propõe-se a estudar os sons e seus significados para determinada cultura. Esses sons podem se manifestar na fala, no canto, nos silêncios comunicacionais ou nos hábitos, como também em celebrações e rituais ou nas formas espontâneas de expressão dessa cultura.

Dessa maneira, tomou-se como base as subpalhetas-ouvidos da voz ritual proposta por Gelineau, “assim denominadas porque consideramos os lugares limítrofes como lugares de grandes cruzamentos – as tramas” (Molinari, 2016, p. 156). Quando associada à análise do discurso, a palheta-ouvido da voz virtual poderia ser compreendida como a palheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente, cuja finalidade é fazer emergir, a partir da observação, aquilo que não é dito no discurso. Em uma entrevista gravada, buscaríamos identificar os traços do descontínuo das palavras — em oposição ao contínuo sonoro musical — e a expressividade, em contraste com a emergência dos indicadores daquilo que chamamos de profunda expressão.

A voz perturba o sentido, desestabiliza o dito, rompe a lógica e produz uma ressonância corporal distinta daquela que se cristalizou no sujeito. Percebe-se, assim, a intenção clara de escutar ou apreender o não dito — o entimema — e, desse modo, circunscrever o campo de análise da subpalheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente.

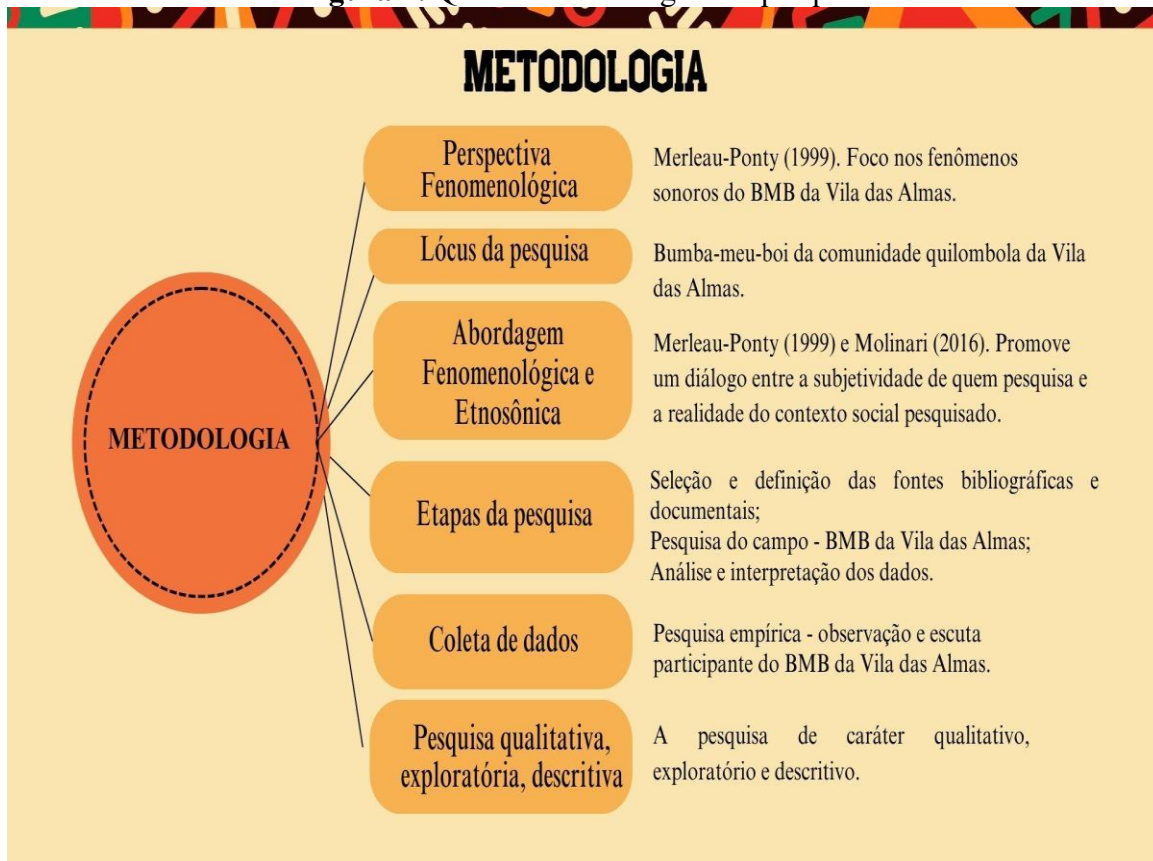
Dessa maneira, a etnosonia pode ser considerada uma nova metodologia – que contempla a cultura imaterial e os bens imateriais – disponível para pesquisadores comprometidos com a compreensão e a mediação social. Ainda assim, são instrumentos colocados em discussão e prática, ao alcance de todos, para que sejam transformados, aprimorados, desfeitos e refeitos.

Por fim, uma etnologia do presente não pode prescindir de uma perspectiva que leve em conta o ‘agora’ e que reconheça a performance como única e irrepetível, mesmo quando reiterada inúmeras vezes. Assim, analisar um mesmo ato celebrativo-ritual em diferentes momentos revela que cada ocorrência constitui uma performance singular em sua existência, ainda que se repita enquanto ato celebrativo.

Dito isto, estão traçados os caminhos metodológicos da tese: trata-se de uma pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, dividida em duas partes: bibliográfica e

empírica, estabelecendo que a pesquisa de campo se pautou na etnossonia (Molinari, 2016), com contribuições da abordagem fenomenológica (Merleau-Ponty, 1999).

Figura 2: Quadro metodológico da pesquisa



Fonte: Elaboração própria, 2025.

Para o início da investigação de campo, o projeto de pesquisa foi submetido ao Conselho de Ética e Pesquisa (CEP/CONEP) da Plataforma Brasil, em 30 de junho de 2023, tendo sido aprovado em 5 de dezembro de 2023, com o parecer de número 6.569.511 e Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE) de número 75713723.0.0000.5537.

Sendo assim, em janeiro de 2024, o projeto de pesquisa estava oficialmente autorizado para as pesquisas empíricas. Vale ressaltar, porém, que as percepções de campo e coletas de dados estavam acontecendo (por testes pilotos) desde o início do doutorado em 2022. Dessa maneira, a pesquisa de campo ocorreu durante as apresentações do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas nos anos de 2022, 2023 e 2024.

A imersão no campo de pesquisa se realizou em momentos distintos de cada ano de apresentação da brincadeira, em razão da própria organização, administração e cronograma das apresentações do boi. Ou seja, havia momentos-chave dos quais precisamos participar,

como o nascimento do boi (batismo do boi) e a morte do boi, que são os dias mais importantes da brincadeira.

As outras datas de apresentação dependem dos compromissos firmados dentro e fora da comunidade ao longo do período festivo da brincadeira. Nossa atuação priorizou os momentos-chave da brincadeira, ou seja, fizemo-nos presentes durante esses três anos em todos os batismos e mortes do boi, e, por muitas vezes, nas apresentações dentro e fora da comunidade.

Cada um desses momentos possui suas singularidades e apresenta fatores ou características da brincadeira que permitem classificar o Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas como um boi-raiz. São essas idiossincrasias que serão apresentadas no próximo capítulo.

A coleta de dados ocorreu, principalmente, pelas audições, percepções e sensibilidade em relação às sonoridades oriundas da brincadeira, constituindo um exercício da etnografia do som ou, como denominamos nesta pesquisa, etnosonia. Paralelamente, pautando-me nos instrumentos disponíveis pelo método etnográfico para a coleta de dados, elaborei um roteiro de entrevista semiestruturada (Apêndice A).

O roteiro de entrevista foi aprovado pelo CEP/CONEP da Plataforma Brasil, conforme consta na documentação anexa ao parecer de aprovação do CEP/CONEP (Anexo A), mas utilizamos essa ferramenta metodológica em formato de rodas de conversa, bem como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice B). Trabalhamos com uma amostra de 50 quilombolas, entre os quais 20 eram participantes diretos da brincadeira. Os outros 30 participantes não foram entrevistados, mas contribuíram com suas narrativas, interações, reações e sons produzidos nas apresentações do Bumba Meu Boi e nas rodas de conversa que realizamos durante a pesquisa empírica.

As rodas de conversa foram um instrumento etnográfico que utilizamos para a coleta de dados, pois nos permitiram uma maior aproximação e percepção do grupo. Elas aconteciam de maneira espontânea, quando os participantes da brincadeira estavam em diferentes momentos das dinâmicas de atuação do boi, que serão apresentadas no próximo capítulo. Esses diferentes momentos foram: i) a concentração do grupo e trocas de roupa para o ritual do café da manhã coletivo; ii) a pausa para o almoço e o descanso após o almoço; iii) a chegada aos terreiros de apresentação e a preparação para as apresentações da brincadeira e, por fim, iv) os pequenos intervalos “tirados” para descanso durante as caminhadas do Bumba Meu Boi.

Utilizando-nos desses instrumentos etnográficos, passamos quatro anos em pesquisa de campo ouvindo, sentindo, percebendo, conversando e interpretando as sonoridades que captamos do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, de forma a compreender como esses sons organizam o social da comunidade e estabelecem relações de poder, hierarquia, parentesco, entre outras, que discutiremos mais à frente.

Após a coleta e o tratamento dos dados, dedicamo-nos à seleção bibliográfica dos principais autores que nortearam meus diálogos com o objeto de estudo, entre os quais se destacam: Simmel (2006, 1983), Molinari (2016), Zumthor (2001), Ingold (2008, 2023), Weber (2003), Padilha (2019), Turner (2013), Gennep (2011), Geertz (2008), para citar alguns.

Dessa forma, a estrutura do trabalho se desenvolve de acordo com a própria trajetória do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. Por essa razão, na Introdução, intitulada “*URROU, URROU, URROU, URROU*”: *o encontro com o boi brilho quilombo povoado vila das almas*, apresenta-se a contextualização e a apresentação do tema da presente pesquisa, descrevendo minha aproximação com o objeto de estudo e um breve relato do trajeto inicial da pesquisa, com as angústias e tensões até o período da qualificação. Também apresentamos o percurso metodológico da pesquisa, descrevendo o campo empírico, o tipo de pesquisa realizada, bem como o método utilizado para a coleta e análise de dados.

No primeiro capítulo, *NASCIMENTO DO BOI BRILHO QUILOMBO DA VILA DAS ALMAS: conhecendo o objeto de estudo*, apresentamos a história dessa tradição cultural da Vila das Almas, trazendo seus elementos constituintes, estruturais, simbólicos e característicos, tecendo comparações com outros Bumbas-Meu-Boi do Maranhão e, dentro do possível, destacando as singularidades do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.

No segundo capítulo, “Sociabilidades e Sonoridades do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas”, descrevemos a diversidade de associações que se constroem entre os brincantes e a comunidade durante a brincadeira, por meio dos papéis performáticos assumidos no Bumba Meu Boi, como um conjunto de interações que se dá pela performance, pela atuação, pela correspondência entre movimentos, cadências, vozes, canções e silêncios. É o momento em que apresento os personagens do boi: regente, amos, boieiros, Mãe Catirina, Pai Francisco, a burrinha, entre outros.

No terceiro capítulo, “Vocalizações, sonoridades e hierarquizações no BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas”, destacamos as sociabilidades, hierarquizações sociais, relações de parentesco e de gênero que se performatizam na comunidade quilombola

da Vila das Almas a partir do Bumba Meu Boi, estruturadas nas vocalizações, músicas, gritos, comandos, silêncios, hierarquias, parentescos, funcionalidades, espacialidades e na transmissão de saberes da brincadeira na comunidade.

No quarto capítulo, “Dados socioetnosônicos do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoador Vila das Almas”, apresentamos a diagramação das categorias etnosônicas e das sociabilidades destacadas ao longo da tese, mostrando como as sonoridades organizam o social a partir das características e peculiaridades do BMB da Vila das Almas. É o momento em que apresento um quadro socioetnosônico que sintetiza os grupos (ou camadas) de categorias etnosônicas que fui desvendando ao longo da tese: no primeiro grupo, a vocalização, as hierarquias sonoras e as relações de poder; no segundo grupo, a escuta, as insistências e as vozes do inconsciente; e, no terceiro grupo, a espacialidade, o parentesco, o gênero e as sonoridades.

Na conclusão, “VAI MORRER HOJE, COM A DOR NO CORAÇÃO!”, conclusão da pesquisa, realizamos um apanhado dos principais pontos discutidos na tese e apresento os resultados alcançados a partir dos objetivos geral e específicos propostos, bem como destaco os percalços e surpresas que a tese de doutorado me proporcionou ao longo destes quatro anos e meio de pesquisa.

2 NASCIMENTO DO BOI BRILHO QUILOMBO DA VILA DAS ALMAS: conhecendo o objeto de estudo

O Bumba Meu Boi é uma das tradições folclóricas mais importantes da cultura maranhense, considerado um amálgama das três grandes etnias que configuram as origens identitárias do Brasil. É uma brincadeira proveniente das ancestralidades indígenas (representadas pela floresta pelos próprios índios com seus encantados pelo pajé), das ancestralidade de matrizes africanas (representadas pelo pai pelo Pai Francisco, conhecido como “Nego Chico”⁸) e da cultura europeia (representada pelo dono da fazenda, pelo delegado, pelo veterinário, pelo seu Deus e pela igreja católica) (Padilha, 2019, p. 46).

Conhecer primeiramente um pouco da extensão e diversidade dessa manifestação cultural no estado do Maranhão tem grande relevância para contextualizarmos o objeto de estudo da presente tese, ou seja, antes de falarmos sobre o Bumba Meu Boi Brilho Quilombo da Vila das Almas, precisamos conhecer de que maneira o Bumba Meu Boi se tornou uma brincadeira enraizada no folclore popular maranhense.

Na presente tese, utilizar-nos-emos dos artifícios linguísticos do mestre Padilha (2019) para nos referirmos ao “Bumba Meu Boi”, substituindo o substantivo pela junção das letras iniciais, maiúsculas, de cada uma das palavras que o compõem, ou seja, usaremos a sigla “BMB”.

Para desenvolver o presente capítulo, apresento três subitens que destacarão: 2.1 A História do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, 2.2 O Batismo do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, 2.3 Caminhos do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas e 2.4 O BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas fora do Saco das Almas.

2.1 A História do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas

O Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas é uma das manifestações culturais mais antigas da comunidade da Vila das Almas. Atualmente possui como representante e diretora da brincadeira, Maria Ludovica Costa, vulgo Dona Dudu, uma das lideranças da comunidade, sobrinha do seu Claro Patrício⁹.

⁸ Na região do Baixo Parnaíba Maranhense é também conhecido como Chico Chiquim (IPHAN/MA, 2011, p. 11).

⁹ A referência ao seu Claro Patrício se dá pela importância da atuação dele enquanto líder da comunidade, antes da Dona Dudu. Por anos, seu Claro Patrício foi um guerreiro na luta pela posse das terras da Data Saco das Almas (Ferreira, 2017).

Figura 3: Foto da Dona Dudu.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

O destaque à pessoa do seu Claro Patrício se dá pela importância do papel histórico e político que ele desempenhou em vida, em prol do Quilombo Saco das Almas. É quase uma obrigatoriedade citar seu Claro Patrício sempre que se faz menção à história do Quilombo Saco das Almas.

Dona Dudu pertence a essa linhagem ancestral, assim como grande parte dos brincantes, descende. Segundo os participantes da brincadeira, o boi era organizado e dirigido pelo pai da Dona Dudu, seu Raimundo Gonçalves da Cunha, conhecido como Raimundo Preto, trabalhador rural, da roça, comandante da brincadeira do boi da Vila das Almas (Entrevista concedida por Dona Dudu em 07/06/2024).

Segundo Dona Dudu, seu pai carregava o boi em cima de um jumento para brincar em vários lugares do Maranhão e do Piauí:

[..] eu já via o meu pai levantando esse boi para ir pro Piauí, ia pra todo lado aqui brincar boi e carregava em cima de um jumento porque era muito longe, não tinha como ele levar e ele tinha que carregar a bebida dos meninos, ele tinha que carregar o boi, ele tinha que botar em cima do jumento e amarrava ali direitinho, tacava na Cruz do Nezo, andando daqui para o Buriti, tuudo esse boi, quando nesse tempo ele andava, como nós agora também já andamos muito com eles aí; pior de tudo é que ao redor nessas cidadezinhas ao redor, tudo aqui nós já brincamos, graças a Deus! Agora meu pai ele morreu na intenção de levantar nesse ano que ele morreu, a intenção dele nesse ano era levantar o boi e que não precisar de ninguém ajudar ele na comida, na despesa! Ele morreu com essa com esse intuito de querer levantar o boi naquele ano e que ele arcasse com toda a despesa de bebida e de comida, de tudo, para todo o boieiro, que a comida é assim! Quem chega, participa da comida, do alimento e aí não chegou a essa altura no ano em que ele morreu (Conversa com Dona Dudu no dia 07 de junho de 2024).

Em conversas realizadas com a Dona Dudu no dia 7 de junho de 2024, dia da “Estreia do boi” ou “Batismo do boi” na comunidade da Vila das Almas, pude compreender melhor a partir das suas narrativas orais, a historicidade e ancestralidade do Bumba Meu Boi da comunidade. Segundo Dona Dudu, a brincadeira ocorria sob o comando do seu pai, ou seja, o Boi Brilho Quilombo atua na comunidade há mais de 80 anos, visto que a Dona Dudu conta hoje com 74 anos e praticamente nasceu conhecendo a brincadeira.

O nome do Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas segue os padrões utilizados pelos nomes de BMB no estado do Maranhão. Segundo o Iphan (2018, p. 13), “cada grupo é conhecido por um nome próprio que, normalmente, faz referência à localidade onde se originou ou se reúne, a seu(s) dono(s), a um ideal ou, ainda, a nomes santos [...]”. De tal modo, pelo estado do Maranhão, encontram-se famosos bois, como: o Boi de Morros, o Boi de Axixá, o Boi de Nina Rodrigues, o Boi de Maracanã, Boi de Leonardo, Boi de Apolônio, Turma do Zequinha e Turma de São João Batista. No caso da Vila das Almas, a brincadeira recebe o nome do povoado.

As narrativas orais da Dona Dudu remetem a um ponto central de reflexão do nosso objeto de estudo: a voz. A voz da Dona Dudu no relato acima está carregada de memórias, vivências, experiências, que traduzem os valores culturais e ancestrais para ela e para a comunidade. Desta feita, é inevitável trazer para o debate os diálogos entre a memória e a voz. Vale ressaltar que a voz é uma das sonoridades que entra como categoria em minhas análises sobre a organização do social na comunidade quilombola da Vila das Almas.

Além da voz enquanto componente importante dos registros culturais e ancestrais da comunidade, a memória também exerce um papel central nesta função. Existem muitos teóricos que discutem a memória sob perspectivas diferentes: a memória individual com Henri Bergson (2006), a memória coletiva com Maurice Halbwachs (2006), a memória cultural com Jan Assman, mas tratou-se da memória, em específico, enquanto elemento constituinte da “voz popular”, como interpretado por Paul Zumthor (2001).

Para Zumthor (2001), a memória possui uma dupla característica: ela é coletiva enquanto fonte de saber; e individual, permitindo ao indivíduo esgotá-la e enriquecê-la. Aparentemente, dir-se-ia que é o mesmo entendimento que Halbwachs (2006) expressa ao definir a memória como o “trabalho de reconhecimento e reconstrução que atualiza os ‘quadros sociais’ nos quais as lembranças podem permanecer e, então, articular-se entre si”.

Halbwachs (2006, p. 51) pondera que se a memória coletiva “tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo”. A partir disso, surge a compreensão de que

toda memória individual é coletiva, visto que o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, sempre, um trabalho do sujeito.

Dialogando com Zumthor (2001, p. 139), o sentido de memória está relacionado ao exercício da voz poética que “assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver”. Dito de outra forma, ao relacionar a memória à voz poética, o filósofo dá um papel privilegiado ao sujeito performático que interpreta essa voz e aponta a importância desta como uma expressão da memória popular:

[...] nas pequenas comunidades de base em que o Ocidente ia refazendo as energias, essas funções da voz poética tiveram, provavelmente, um aspecto vital: contribuíram para a proteção de grupos isolados, frágeis, que elas encasularam em torno de seus ritos e da lembrança dos ancestrais (Zumthor, 2001, p. 142).

É nesse ponto que as contribuições de Zumthor (2001) sobre a voz, a memória e a performance permitem constatar a força e potência simbólica da oralidade nas narrativas orais da Dona Dudu que carregam os ritos e práticas culturais dos seus ancestrais. Ela lembra de cada ação, cada gesto, cada ato que o seu Raimundo Preto (seu pai) executava no saber-fazer da brincadeira.

E, assim como disse Zumthor (2001), essa memória é individual, mas também é coletiva. Tanto que muitos dos atuais brincantes tiveram contato com o Bumba Meu Boi e aprenderam a brincar ainda na infância e o ciclo se repete como se vê na figura abaixo.

Figura 4: Crianças acompanhando o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

A presença das crianças na brincadeira do boi é essencial para o processo de transmissão dos saberes culturais da comunidade quilombola. Vê-se na foto acima que a criança brinca com o apito (búzio), sendo estimulada a soprar o chifre do boi. Trata-se de Samuel da Cunha Pereira, 6 anos de idade, nascido no dia 12/04/2018, neto de Dona Dudu e filho de Maria Gonçalves da Cunha e Antônio Cláudio Costa Pereira, esse último sendo filho de Dona Dudu. Samuel estuda na escola municipal da comunidade Antônio Martins Costa e cursa o 1º ano do Ensino Fundamental.

É relevante refletir sobre o papel que as crianças exercem na transmissão dos saberes culturais e ancestrais da comunidade quilombola da Vila das Almas. Em muitas manifestações culturais do cotidiano dos quilombolas, sobretudo na época da brincadeira do boi (de maio a agosto), a própria comunidade permite que as crianças interajam e participem dentro das suas possibilidades.

Consciente, ou inconscientemente, parece que todos compreendem a importância da participação das crianças e dos jovens nas atividades desenvolvidas pelos adultos e idosos, ainda que uma das maiores reclamações das lideranças da comunidade e dos anciãos seja a não participação, rejeição ou ausência dos mais jovens nas atividades culturais do quilombo. Essa contradição é um vetor que afeta as relações sociais dos quilombolas em diversas atividades culturais que realizam, pois desde que comecei a acompanhar o Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, observei ao longo de quatro anos que os participantes adultos e idosos costumam ser os mesmos, ao passo que os mais jovens exercem uma rotatividade.

Nesse processo de participação das crianças e dos jovens existe uma permissibilidade para que estes indivíduos acessem os instrumentos do boi, caminhem com os adultos na vaqueirama, cantem com os boieiros nas apresentações, interajam com os amos nas horas de descanso. Dessa maneira, na hora das pausas ou intervalos, as crianças podem pegar os instrumentos, tocá-los, senti-los, conhecê-los.

Figura 5: Crianças acompanhando o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

A infância se torna uma das experiências mais importantes das crianças e dos jovens quilombolas, é um momento em que constroem os seus vínculos e laços com o boi brilho Quilombo povoado Vila das Almas e mais do que isso descobrem os seus dons, aptidões, gostos, habilidades e virtudes. São os devaneios da infância que estreitam os laços entre memória e imaginação (Figura 4). “É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade” (Bachelard, 2006, 102).

A memória é uma faculdade potente da psiquê humana. Maurice Halbwachs (2006) afirma que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo – ou seja, o autor apresenta uma perspectiva psicossocial sobre a memória. Várias ideias, reflexões, sentimentos e paixões cuja origem atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. Por outro lado, Henri Bergson (2006) traz uma perspectiva individualista da memória, acreditando na existência de uma memória pura, inalterável, que se contrapõe à lembrança-imagem e à percepção, ainda que nenhuma se produza isoladamente, segundo as definições do autor.

Cada autor, a sua maneira, traz as suas contribuições para a compreensão dessa faculdade humana tão potente que é a memória. É por meio da memória que nos conectamos com os nossos antepassados,

Assim, quando na infância as crianças ficavam observando os pais fazerem alguns trabalhos diários como a lavoura, a pesca, a confecção de alguns objetos manuais, como o fogão de barro, um côfo, abano, rede de pesca e outras atividades domésticas (cozinhar um arroz, um feijão, varrer casa, entre outros) (Ferreira e Brussio, 2018, p. 55).

Notei, em minhas audições de campo, nas rodas de conversação e, sobretudo, nos exercícios de escuta das dinâmicas do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas que a fala da Dudu é carregada de memórias do tempo em que a brincadeira era conduzida por seu pai, ou seja, muito da performance do boi do povoado da Vila das Almas consiste em uma atualização dos jogos performáticos que ficaram alicerçados no capital mnemônico da líder da brincadeira e dos demais que a ajudam na organização e execução das práticas performáticas e sonoras (Zumthor, 2001; Molinari, 2016).

É nesse jogo performático que a voz ancestral (Molinari, 2016) ganha tonalidade em cada um dos participantes do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, pois é essa voz (Zumthor, 2001), entendida enquanto um processo de vocalização (Molinari, 2016) que estabelece os processos de socialização (Simmel), que será melhor apresentada no próximo capítulo.

É interessante notar que a ressignificação e retomada da voz ancestral a partir dos brincantes e organizadores do boi, sobretudo, das memórias de Dona Dudu, corporificam aquilo que Halbwachs (2006) denomina de memória coletiva ao mesmo tempo que ratifica o que Jung (2006) denomina de inconsciente coletivo, ou seja, as práticas e dinâmicas socioculturais que se desenvolvem nas trajetórias do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas simbolicamente como um devir cósmico que restaura e reinaugura o Tempo Cósmico, Cíclico ou Sagrado (Jung, 2006; Eliade, 2020), como na imagem do ouroboros.

O ouroboros é uma imagem arquetípica bastante arcaica em diversas culturas do Ocidente e do Oriente, especialmente nas culturas orientais. O historiador das religiões, Mircea Eliade (2019), dedicou uma obra especial – *O mito do eterno retorno* – para tratar desse assunto. Na obra, Eliade destaca o sentido simbólico da imagem do Ouroboros, a serpente que morde a própria cauda.

Este ritual contém uma intenção de recomeço, ou seja, a serpente sai de um ponto de origem e retorna ao mesmo ponto fechando um ciclo. Esse fechamento representa a morte,

mas ao mesmo tempo representa o recomeço, que para o Ocidente, no sentido dos cristãos, representa a ressurreição como simbolicamente faz-se a analogia com a ressurreição de Cristo.

Segundo Mircea Eliade (2019), ao nos debruçarmos em averiguar o autêntico “significado de um mito ou símbolo arcaico, não poderemos deixar de observar que esse significado demonstra um reconhecimento de uma determinada situação no Cosmo, e que, conseqüentemente, implica uma posição metafísica” (Eliade, 2019, p. 12).

Os mitos são verdadeiros porque assumem sacralização, o homem, pelo simples fato de ouvi-los, esquece a sua condição profana, sua “situação histórica”. Certos mitos indianos ilustram essa quebra e passagem do Tempo Individual ou “histórico” (profano ou cronológico) para o Grande Tempo Mítico, Cíclico ou Cósmico.

É o que ocorre na mitologia hindu, o tempo cíclico assume uma dimensão cósmica, na qual ocorrem ciclos cósmicos e assim lidamos com outro tipo de tempo: o Tempo Cósmico. A “história verdadeira” (Eliade, 2020) revela a Indra o Grande Tempo, o tempo mítico, mas as sucessivas criações e destruições de universos revela-nos a grandiosidade do Tempo Cósmico. Por vezes, não há problema em compreender os dois da mesma forma, já que todo Tempo Cósmico, assim como o Tempo Cíclico, remete-nos ao Grande Tempo ou Tempo Sagrado.

Gilbert Durand (2019) lembra que o historiador das religiões debruça-se sobre o problema da repetição “anual” dos ritos e da instituição, de tal modo universal que se torna arquetípica, do ano. “A que morde a cauda não é um simples anel de carne, é dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como uma inversão sem fim da matéria de morte ou da matéria de vida” (Durand, 2019, p. 316).

Deste modo, para o antropólogo francês, “o ouroboros ofídico aparece assim como o grande símbolo da totalização dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico” (Durand, 2019, p. 318). Ou seja, não se trata de um simples ato de canibalismo. A serpente que morde a própria cauda carrega os simbolismos da transformação, ressurreição, transmutação, do devir cósmico.

Atualmente, o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas se estrutura da seguinte maneira: três amos no maracá, três roncadeiras, dois fatos, um Pai Francisco, uma Catirina, uma burrinha, um vaqueiro, quatorze boieiros com pandeiros¹⁰.

¹⁰ Vale ressaltar que essa estrutura não é rígida, depende muito da disponibilidade dos participantes da brincadeira, no ano em que ela sai. Pode haver mais ou menos boieiros em diferentes funções.

Figura 6: Participantes do Boi brilho Quilombo povoado Vila das Almas em 2022.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

A execução da brincadeira do Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas segue um padrão que raramente se modifica. Os amos puxam a brincadeira com seus maracás, seguidos dos boieiros que tocam os seus pandeiros e os boieiros que tocam as roncadeiras. Transitam entre os músicos do boi os personagens centrais da narrativa folclórica do BMB no Maranhão: Mãe Catirina, Pai Francisco, a burrinha e o personagem principal o boi.

Segundo as palavras da Dona Dudu:

o Boi Brilho Quilombo serve para que a Juventude conheça e viva os costumes do patrimônio cultural da comunidade onde eles residem costumes esses que são de uma comunidade tradicional que é um patrimônio comunitário e municipal que une pela brincadeira e o povo e também é uma manifestação popular praticada em nossa comunidade (Entrevista com Dona Dudu realizada em 28 de julho de 2023).

Uma característica do Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas que precisa ser destacada é a resistência dos organizadores da brincadeira em se manterem fiéis aos elementos estruturais de sua formação desde os primeiros relatos que se têm sobre a sua existência. Por exemplo, as personagens indígenas, popularmente conhecidas como “as índias”, nunca fizeram parte da brincadeira na comunidade quilombola da Vila das Almas, diferentemente das outras manifestações do Bumba Meu Boi pelo estado do Maranhão.

Em São Luís, as grandes atrações dos grupos de Bumba Meu Boi apresentam como requisito essencial as performances dos índios e índias¹¹ em suas apresentações, e exercem uma função visual de destaque para o público. Pode-se citar como exemplo os clássicos Boi de Morros, Boi de Axixá, Boi de Nina Rodrigues, Boi Barrica.

Outra característica importante a ser ressaltada é como se dá a composição dos participantes da brincadeira. Todos são da Vila das Almas e possuem relações de parentesco, muitos residem na comunidade e outros passam meses fora do estado do Maranhão, em busca de trabalho. Dessa maneira, alguns brincantes passam a maior parte do ano fora da comunidade por razões socioeconômicas, em busca de emprego e subsistência, mas sempre se organizam de forma a retornar ao quilombo na época do boi para integrar a brincadeira.

Em razão disso, o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas costuma durar três meses de atividades, de maio a julho, podendo em alguns anos se estender até agosto, de acordo com a demanda dos convites para a brincadeira sair e a disponibilidade dos participantes, visto que, como dito, alguns precisam retornar aos trabalhos fora da comunidade, geralmente, nas grandes cidades para onde vão procurar empregos.

Existem dois grupos performáticos que compõem a estrutura do boi: um grupo está responsável pelas dinâmicas corporais de interação com o público, centradas em torno dos personagens: Pai Francisco, Mãe Catirina, o boi e a burrinha. E o segundo grupo formado pelos boieiros que estão responsáveis pela performance com os instrumentos musicais e a vocalização.

É comum que a brincadeira comece a se organizar no início de maio, realizando ensaios, que são poucos, visto que a maioria dos brincantes costuma exercer a mesma função dos anos anteriores. Diferente de outros bois que brincam no estado do Maranhão, o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas não possui coreografias ensaiadas, os personagens Pai Francisco, Mãe Catirina, o boi e a burrinha focalizam as suas performances em movimentos corporais espontâneas e livres que reproduzem a encenação da narrativa do boi e todos os movimentos que acontecem no centro do terreiro, à vista do público e em interação com a plateia.

O segundo grupo, formado pelos boieiros, é o grande responsável pelo ensaio da brincadeira na comunidade, visto que são eles que organizam a sequência de músicas que

¹¹ Ainda que o termo reivindicado pelos povos originários seja a palavra “indígena”, ressalte-se que, no Maranhão, as pessoas ainda se referem a esses personagens da brincadeira como “índios” e “índias”.

devem ser tocadas e cantadas durante as apresentações. Quanto às músicas, muitas são reproduções transmitidas geração após geração pela oralidade ancestral.

Figura 7: Dona Dudu e os boieiros do Boi brilho Quilombo Povoador Vila das Almas em 2022.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

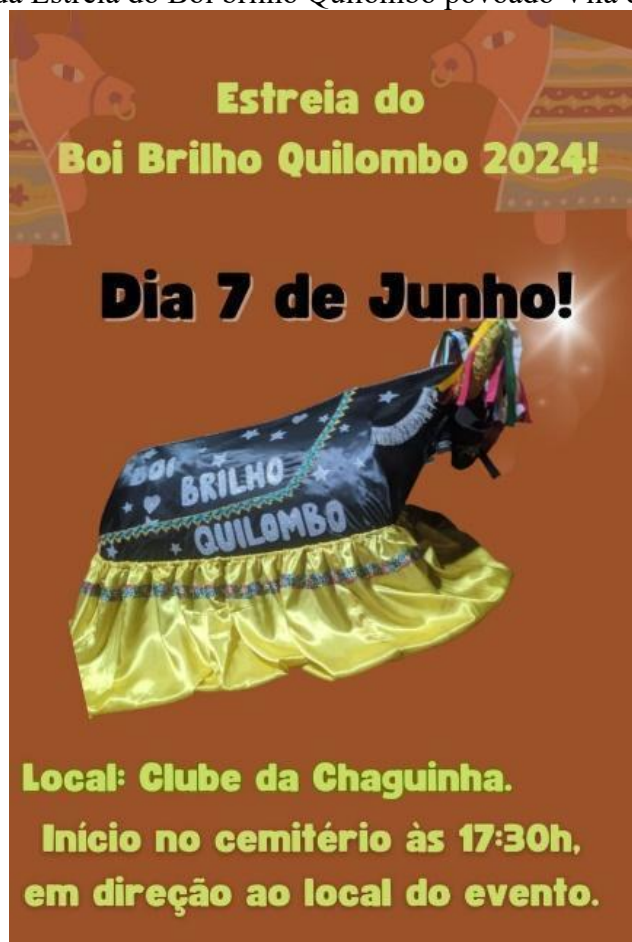
A musicalidade presente na brincadeira se constitui dos talentos e afinidades de cada boieiro com o instrumento ao qual se dedica. Existem hierarquizações dentro das funções de cada um na brincadeira, o que designa, por conseguinte, a definição dos papéis de compositores das músicas que são cantadas durante as apresentações. Desta maneira, nem todos os boieiros são compositores, apesar de serem musicistas, tocarem instrumentos e terem conhecimento das letras das músicas que são cantadas.

Geralmente, cabe ao comandante (Dona Dudu) e aos amos da brincadeira, o papel de compositores. Nenhuma dessas músicas é escrita, todas são canções orais dos seus criadores e são transmitidas oralmente aos boieiros e demais membros da brincadeira.

No ano de 2024, o batismo ocorreu atrasado por causa da cirurgia do joelho de Dona Dudu, ocorrida em fevereiro. A princípio, pensou-se que o boi não sairia esse ano, mas com a melhoria do quadro de saúde da comandante, todos clamaram para que a brincadeira

ocorresse pelo menos na comunidade. Então, houve um ensaio no dia 28 de maio de 2024 e a “Estreia do Boi”, onde ocorre o “Batismo do Boi”, no dia 7 de junho de 2024.

Figura 8: Cartaz da Estreia do Boi brilho Quilombo povoado Vila das Almas em 2024.



Fonte: Vila das Almas, 2024.

Sobre o Batismo do Boi, explicaremos melhor as suas dinâmicas e características nas práticas culturais desenvolvidas pelo Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, bem como as suas diferenças em relação a outras manifestações do Bumba Meu Boi no estado do Maranhão, na seção a seguir.

2.2 O Batismo do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas

O batismo do Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas é o primeiro ritual oficial da brincadeira que acontece todo ano como início de um novo ciclo. Assim como aniversário, Dia das Mães, Dia dos Pais, Natal e outros rituais de renovação e de recomeço

(Durand, 2019) existentes em algumas sociedades, o batismo do boi é um momento muito importante e respeitado pela comunidade.

Mas, antes de falar sobre esse ritual de iniciação do boi, é necessário estabelecer os conceitos de que tipo de ritual estamos falando neste trabalho. Por esta razão, precisamos discutir brevemente sobre o que são ritos e podemos dialogar com os rituais mais marcantes nas dinâmicas do Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.

Para Arnold Van Gennep (2011), um etnógrafo e folclorista franco-holandês, os ritos são práticas cerimoniais que marcam a transição de indivíduos ou grupos de um estado social para outro. Em sua obra fundamental, *Os Ritos de Passagem* (2011), Van Gennep descreve os ritos como processos que estruturam essas transições, conferindo-lhes significado e legitimidade dentro da cultura.

Van Gennep (2011) propôs que os ritos de passagem, que incluem cerimônias como nascimentos, batismos, iniciações, casamentos, funerais, entre outros, geralmente seguem uma estrutura tripartida: a) Ritos de Separação, que são ritos que marcam a saída de um indivíduo ou grupo de um status social ou fase da vida anterior. Este estágio é caracterizado pela separação ou retirada do contexto social anterior; b) Ritos de Margem ou Liminalidade, fase em que os indivíduos estão em uma posição de transição entre dois estados. É uma fase intermediária em que o status social anterior é perdido, mas o novo status ainda não foi adquirido. Este é um momento de ambiguidade e transformação, frequentemente visto como sagrado ou perigoso; e c) Ritos de Agregação ou Incorporação, são ritos que marcam a entrada do indivíduo ou grupo em um novo estado social ou fase da vida. O indivíduo é formalmente reintegrado à sociedade com um novo status, papel ou identidade.

Van Gennep (2011) acreditava que os ritos de passagem são universais e essenciais para a coesão social, ajudando a organizar e dar sentido às transições importantes na vida das pessoas. Eles são mecanismos culturais que permitem a mudança de um estado de ser para outro de maneira ordenada e significativa, refletindo e reforçando a estrutura social e cultural de uma comunidade.

Interessante observar como as formas de rituais de passagem estudadas por Van Gennep em diferentes sociedades e culturas se (re)atualizam em nossas sociedades modernas, ocidentais ou não-ocidentais. Por exemplo, em nossa cultura ocidental, os ritos de passagem da infância à puberdade, da puberdade à fase adulta, são demarcados por rituais familiares e institucionais: o chá de revelação do sexo do bebê, a festa do ABC na escola, o aniversário de 15 anos, a formatura do Ensino Médio, aprovação no vestibular, a entrada na universidade, o batismo dos calouros, só para citar alguns.

Outra perspectiva que nos interessa é a de Victor Turner (2013), um antropólogo britânico que considera os ritos como eventos culturais e sociais que desempenham um papel fundamental na dinâmica das sociedades, especialmente no que diz respeito às transições e transformações sociais. Turner (2013) é mais conhecido por seu trabalho sobre o conceito de "liminaridade", que ele desenvolveu a partir das ideias de Arnold Van Gennep (2011) sobre os ritos de passagem.

Ele expandiu a ideia de liminaridade de Van Gennep, enfatizando que essa fase intermediária dos ritos de passagem é um período de ambiguidade, onde as normas sociais e identidades tradicionais são temporariamente suspensas. Durante a liminaridade, os participantes dos ritos estão "*betwixt and between*" (entre e no meio), não mais pertencendo ao seu status social anterior, mas ainda não adquirindo um novo *status*.

Para Turner (2013), a liminaridade é um estado de antiestrutura, onde as hierarquias e regras sociais normais são desfeitas. Isso cria um espaço onde novas ideias e formas de relação social podem surgir, permitindo a criatividade, a reflexão e a transformação pessoal e social. Essa compreensão de antiestrutura de Turner (2013) é crucial para compreendermos como surgem novos grupos ou status sociais em consequência das dinâmicas e pressões dos rituais de passagem que vivenciamos na sociedade.

Turner também introduziu o conceito de *communitas*, que se refere à experiência de camaradagem e igualdade que pode surgir durante o período de liminaridade. Durante a *communitas*, os indivíduos vivenciam uma conexão profunda com outros participantes, independentemente de seu *status* social usual. Esse sentimento de comunidade é efêmero, mas poderoso, e pode fortalecer os laços sociais e a coesão do grupo após o retorno à estrutura normal da sociedade (Turner, 2013).

Além dos ritos de passagem, Turner estudou outros tipos de ritos, como os ritos de inversão e os ritos de crise. Os ritos de inversão são aqueles que temporariamente invertem as normas e hierarquias sociais, permitindo uma expressão controlada de caos ou rebelião (como no Carnaval). Já os ritos de crise são realizados em resposta a eventos inesperados ou crises que ameaçam a estabilidade social, ajudando a restaurar a ordem e a coesão.

Dessa maneira, Turner (2013) vê os ritos como processos dinâmicos que não apenas refletem a estrutura social, mas também têm o potencial de transformá-la. Eles são momentos em que as tensões e contradições da vida social podem ser expressas, negociadas e resolvidas, promovendo tanto a continuidade quanto a mudança dentro das comunidades. Portanto, para Turner (2013), os ritos são fundamentais para a vida social, pois facilitam a

adaptação e a transformação social, permitindo que as sociedades permaneçam coesas e resilientes diante das mudanças e desafios.

Por fim, uma última observação sobre a importância dos ritos por um viés simbólico surge com o trabalho de Geertz. Clifford Geertz (2008) é um antropólogo que destacou a importância dos símbolos na cultura. Em sua obra *A Interpretação das Culturas* (2008), argumenta que a cultura é um sistema de símbolos e que a tarefa da antropologia é interpretar esses sistemas para compreender como as pessoas dão sentido ao mundo.

Para o antropólogo, os símbolos são objetos, ações, sons, ou palavras que carregam significados específicos e são utilizados para representar ideias, conceitos ou outras entidades de maneira condensada. Na antropologia, símbolos são vistos como essenciais para a comunicação e para a construção de significados culturais.

Os símbolos são fundamentais para a coesão social e a identidade cultural, pois permitem que os membros de uma sociedade compartilhem e comuniquem valores, crenças e emoções de maneira eficiente. Eles são encontrados em muitas perspectivas da vida social, incluindo religião, política, arte e economia.

A brincadeira inicia os seus trabalhos com os primeiros ensaios que, segundo a regente do boi, não são muitos, visto que não há necessidade de ficarem ensaiando por muitos dias. O objetivo do ensaio é reunir os brincantes que irão se comprometer com a atividade daquele ano, definir suas funções e posições na brincadeira e passar algumas músicas para que eles tenham contato com os instrumentos.

Nesses primeiros ensaios, pode acontecer de alguns brincantes solicitarem a mudança da função, que exerciam no ano anterior, para outra função. É nesse momento que os ajustes acontecem, quem era Pai Francisco pode ser pandeiro e quem era pandeiro pode assumir o tambor-onça e assim sucessivamente.

O que se observa também é o processo de sucessão (geralmente por parentesco) com bases hierárquicas de posições dentro da brincadeira que são determinadas por eles, assim como, no universo do trabalho que o indivíduo sempre se dedica ao máximo para ser notado pela chefia subir de cargo gradativamente.

Contudo, além desse movimento, existe também o ingresso de novos brincantes para assumir as posições que ficaram com vagas disponíveis, e existe o movimento contrário que é a saída ou desistência de brincantes que contribuíram no ano anterior e que no ano presente por alguma razão não desejam mais brincar no boi.

Nesse sentido, apesar dos brincantes terem o entendimento de que a brincadeira só começa após o batismo, existem muitas movimentações internas, antes desse momento,

que são extremamente importantes para organização do boi em sua configuração e reconfiguração que impactam diretamente na performance (Zumthor, 2001) das apresentações de cada ano.

E o batismo para eles é o ritual (Geertz, 2008; Turner, 2013; Van Gennep, 2011) que autoriza a brincadeira a iniciar as suas apresentações dentro e fora da comunidade. Uma vez que o BMB no Maranhão é extremamente ritualístico, precisamos delinear as abordagens sobre o ritual conforme as quais adotaremos na presente tese.

Normalmente, o grupo se organiza para fazer o batismo do boi, logo no início das festividades juninas, para assim que os convites chegarem, eles estejam preparados ou autorizados a sair para brincar. Nos escritos de Padilha sobre o Bumba Meu Boi no Maranhão, tem-se o seguinte:

O ritual do batismo do boi ocorre no dia 23 de junho, véspera do aniversário de São João. O batismo tem uma dupla função: prestar homenagem a São João e preparar o grupo para poder brincar fora do seu terreiro¹², através do “benzimento” do boi. Hoje em dia, por necessidade de se apresentarem antes do dia 23 de junho, alguns grupos antecipam o batismo, penalizando, assim, o calendário religioso em função do calendário turístico (Padilha, 2019, p. 132).

Interessante observar no depoimento de Padilha (2019) como a brincadeira de Bumba Meu Boi no estado do Maranhão direcionou-se ao desenvolvimento turístico do estado, o que consequentemente fez surgir uma grande quantidade de grupos de Bumba Meu Boi com a intenção de gerar renda para esses grupos por meio das apresentações culturais, principalmente, nas Festas Juninas, seja por cachês de apresentação, financiamento de editais das fundações de cultura ou concursos com premiações em dinheiro.

Aproximando-se o período das festas juninas (final de junho), as pessoas começaram a questionar se não teria o boi e com todas as limitações a regente decidiu fazer a organização às pressas para que o boi pudesse sair nas suas apresentações fora e dentro da comunidade. Como foi dito, essa circunstância acabou atrasando o ritual de batismo do boi e por essa razão a brincadeira teve que recusar alguns convites recebidos para apresentar-se fora da comunidade, por não estar autorizada, até aquele momento a fazer apresentações. Era necessário primeiro batizar o boi. O que vem a acontecer no dia 7 de junho de 2024 (Figura 7).

O ritual começou no cemitério central da comunidade da Vila das Almas, momento muito importante em que fazem uma primeira apresentação e saúdam os seus

¹² Para Padilha (2019), entende-se por terreiro espaço ao ar livre onde se realizam determinadas celebrações populares (festas, bailes, etc.).

ancestrais, inclusive alguns dos que ali foram sepultados brincaram do Bumba Meu Boi da comunidade no passado. A saudação se dá com a brincadeira passando em frente e em volta de alguns túmulos dos ancestrais que brincaram no boi.

Em seguida, o boi caminha pelas ruas da comunidade em direção à capela de São Pedro, onde também fazem uma pequena apresentação, cantando algumas músicas, recebendo as bênçãos e autorizações do Santo. Segundo Padilha (2019, p. 132), “o ritual, ou consagração do boi, constitui-se em um ritual de purificação e de proteção para o grupo durante as suas Apresentações que ocorreram nos diferentes terreiros, no mês de junho, até o dia do ritual da morte do boi”.

Figura 9: Terreiro onde ocorreu o batismo do boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas em 2024.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Nesse sentido, além da saudação aos seus ancestrais e entes queridos que se foram, o que se percebe, através dessa prática de saudação, é que seria realmente uma ação de pedir permissão, proteção e bênçãos, para aqueles que um dia brincaram no boi, para que autorizem a brincadeira a se apresentar pelos terreiros da comunidade e fora da comunidade.

Saindo do cemitério, novamente em caminhada pelas ruas da comunidade, seguem em direção ao terreiro onde acontecerá o ritual de batismo do boi. Importante destacar que o

terreiro em que acontece o batismo não é um espaço fixo. A cada ano acontece em um espaço diferente, dando oportunidades a várias famílias da comunidade de terem o privilégio de receberem em suas casas esse evento que dá início às atividades oficiais do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoador Vila das Almas.

Chegando no espaço onde acontece o batismo, o boi fica brincando por várias horas, interage com o público, com os adultos e, principalmente, com as crianças, que são sempre um público presente. É notório a importância que os pais dão a esses momentos, pois possibilitam que as crianças tenham contato com o boi, visto que consideram uma experiência e vivência fundamental no desenvolvimento dos filhos e, mais que isso, são uma ótima oportunidade para transmissão de saberes ancestrais.

E nessa transmissão de saberes, chamou-me a atenção os discursos dos pais, quando se referem ao boi como um momento de educação das crianças para “construir memórias” ou dedicar “tempo de qualidade” com os filhos. Há uma mudança de comportamento e compreensão de alguns pais em relação ao caráter pedagógico do boi enquanto manifestação cultural que confere memórias e identidades aos filhos quilombolas. Talvez isso explique também a importância que esse pai tem dado às apresentações do boi, como pode ser explicado também pela própria experiência deles, uma vez que em algum momento eles foram essas crianças que assistiam e brincavam com o boi nas suas infâncias.

É nesse momento que o boi faz tietagem¹³, tira foto com crianças e adultos, assusta as crianças menores, e arranca risos, gargalhadas, choros e gritos do público para o qual se apresenta. Ele se demonstra melindroso, com atitudes faceiras e lúdicas, daí o fato de popularmente o Bumba Meu Boi ser denominado de “brincadeira” no Maranhão. Todos saem para “brincar” o boi.

Durante a apresentação eles fazem algumas pausas para descansar, uns aproveitam para tomar água, outros para uma dose de cachaça, e para esquentar novamente os couros dos pandeiros preparando para mais um momento de brincadeira. Nesse dia não há uma quantidade de horas de apresentação para finalizar. Isso, depende muito da animação dos espectadores e da energia dos brincantes. Essa sondagem é feita pela regente do boi e é combinada com os brincantes no momento da apresentação. Quando se percebe o cansaço dos brincantes e o ritmo da brincadeira diminui, tanto do público, quanto dos boieiros, é a hora de finalmente fazer o batismo.

¹³ Termo informal do Brasil que se refere à ação ou efeito de tietar, ou seja, à admiração incondicional ou ao comportamento de um tiete. Preferimos usar o termo informal para expressar de forma mais clara o comportamento do público com o boi.

O boi é chamado para o centro do terreiro e todos os boieiros são convidados a formar um círculo em sua volta. Todo ano é escolhida uma pessoa de influência/importância que possui uma posição de destaque na comunidade para realizar a ritualística. Separa-se uma bacia e em uma garrafa pequena tem-se um líquido etiquetado como água benta. Esse líquido é derramado em uma bacia.

Após formarem o círculo em volta do boi, a pessoa escolhida para fazer o ritual do batismo naquele ano se aproxima, trazendo em suas mãos a bacia com a água benta, faz uma fala de introdução a seu modo, destacando sobre o trajeto e importância das visitas do boi ao cemitério e a Capela de São Pedro, como forma de respeito aos ancestrais, para que possa começar as suas apresentações daquele ano com bênçãos e proteção.

Em seguida, essa mesma pessoa faz uma oração e depois com suas próprias mãos joga a água benta, primeiramente no boi, fazendo o sinal da cruz e proferindo a oração “em nome do pai, do filho e do espírito santo”; depois apenas joga a água benta nos boieiros e nas pessoas que ali se encontram. Finaliza-se o ritual com a regente da oração, com uma fala de autorização do boi para aceitarem os próximos convites para se apresentarem, perguntando a todos, Amém? E a comunidade responde: Amém!

Depois do ritual, o boi segue se apresentando, por mais um tempo, brincando com a comunidade até que os brincantes se cansem. Quando o boi para de brincar, começa a festa dançante com o paredão de som que fica disponível até o dia amanhecer.

Outro fato que me chamou atenção foi que, além da satisfação e alegria de receber o boi nos rituais de início da brincadeira em suas residências (terreiros), muitos anfitriões veem a oportunidade para fazer uma renda extra com esse evento. Como o ritual reúne muitas pessoas para prestigiar esse momento, existe a necessidade do consumo de bebidas e lanches e os principais beneficiados são os donos do terreiro que conseguem proporcionar ou oferecer esses produtos para venda. Por outro lado, outras pessoas da comunidade que queiram levar os seus produtos para vender também têm permissão dos anfitriões.

Como incentivo para essas vendas, praticamente em todos esses eventos são contratados serviços de som como algum paredão para que quando as atividades se encerrem a festa continue aos cuidados dos DJs. Dessa maneira, além do boi, a festa é uma atração a mais tanto para a comunidade quanto para as pessoas de fora da comunidade.

2.3 Caminhos do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas

Quando propus apontar os “caminhos” do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, pensei no diálogo com o conceito de “formas simbólicas espaciais”, proposto pelo geógrafo Roberto Lobato Corrêa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os caminhos a que me refiro não podem ser entendidos em seu sentido estrito, como disposto nos dicionários:

Direção que se toma quando se pretende chegar a algum lugar. [Figurado] Meio de alcançar um resultado; direção: o caminho do sucesso. Espaço a percorrer de um lugar para outro: a linha reta é o caminho mais curto entre dois pontos. Roteiro de viagem; itinerário: vou pelo caminho mais curto. Modo como uma sequência de acontecimentos ocorre; tendência: neste país a educação segue pelo caminho errado. Faixa de terreno para trânsito de pedestres ou de veículos; estrada. [Antigo] Rumo marítimo: o caminho das Índias (Dicio on-line, 2025, não paginado).

Ainda que a acepção que mais se aproxima do entendimento que traçamos para os caminhos do BMB da Vila das Almas seja “espaço a percorrer de um lugar para outro”, tal concepção não contempla a multiplicidade de sentidos que os “caminhos” representam. É preciso atentar à dimensão simbólica do espaço: “o espaço vivido é, nesse sentido, a base sobre a qual se estabelecem ‘mapas de significados’, uma expressão que denota a diferenciação simbólica do espaço” (Corrêa, 2012, p. 137).

Para Corrêa (2012, p. 137), “as formas simbólicas tornam-se espaciais quando estão diretamente vinculadas ao espaço constituindo-se, em fixos e fluxos, isto é, localização e itinerários, que são os atributos primários da espacialidade”. Os caminhos traçados pelos quilombolas durante a performance do BMB da Vila das Almas estabelecem sociabilidades (Simmel, 2006), pois estão imbuídos de valores, escolhas, sentimentos, percepções, políticas, interesses. Portanto, constituem-se “em geo-símbolos (Bonnemaizon, 2003) ou marcas identitárias que individualizam uma certa porção do espaço ou um grupo humano” (Corrêa, 2010, p. 11).

Uma das peculiaridades do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas está nas dinâmicas de nascimento e morte da brincadeira na comunidade. Nos dois momentos, o início e o fim da brincadeira, o BMB da Vila das Almas transita pelas ruas do povoado em uma caminhada na qual os moradores são convidados a participar.

A Vila das Almas possui uma estrutura organizacional de sua geografia arquitetônica, distribuída em uma rua principal (considerada uma rodovia estadual — MA — com destino ao município de Buriti) e, paralelas a essa rua, existem as ruas secundárias, entrecortadas por outras ruas perpendiculares. É nessas ruas que ocorre a caminhada do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas e onde encontramos as espacialidades sonoras da comunidade da Vila das Almas, locais onde as sonoridades se tornam marcadores socioespaciais das comunicações entre os brincantes e a comunidade.

Nesse trânsito percebemos como ocorrem as relações sociais que se constroem a partir das sonoridades desempenhadas no percurso da brincadeira. Cada caminho é determinado de forma espontânea e subjetiva no calor da emoção, mas sempre aos comandos da regente e dos amos.

Figura 10: Caminhada do BMB Brilho Quilombo da Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Na figura acima, atentamos ao longo do percurso de estrada de chão que a brincadeira percorre pelas ruas da comunidade. É nesse trânsito que o búzio toca, os foguetes explodem e deixam todos em alerta para receber o BMB da Vila das Almas. Em cada rua que passa, em cada casa que chega, o boi é convidado a entrar. Ao adentrar uma casa, recebe as bênçãos do morador e as devolve ritualisticamente, envolto de alegria, festividade, exuberância, ritmos, sons, emoções, movimentos corporais e cores.

Quando falamos de ritual (Geertz, 2008; Turner, 2013; Genep, 2011), vale a pena destacar que nas casas do quilombo observamos a preocupação dos anfitriões em receber a brincadeira. Em algumas casas, nas quais tivemos a oportunidade de acompanhar, verificamos a ausência dos anfitriões e percebemos que o boi era permitido entrar naquelas em que havia

um adulto, mas quando havia somente crianças, o boi seguia em frente, o que não diminuía em nada a alegria dessas ao verem o boi passar.

Figura 11: BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas entrando na casa de Dona Eliane.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Na Figura 11, destaco um dos momentos de entrada da brincadeira na casa da Dona Eliane, moradora da Vila das Almas desde que nasceu. Esse é o momento em que a brincadeira interage com a comunidade, passando de casa em casa, onde é convidada a entrar. O apito e os foguetes são sinais sonoros que indicam a sua presença; cada morador toma ciência da passagem do boi toda vez que esses sons são acionados.

Figura 12: Foto do apito.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Essas marcações sonoras, realizadas pelos sonhos do apito e dos foguetes, são localizadores espaciais que permitem a comunidade ter noção da proximidade do boi de suas residências, além de terem tempo de se organizar para receber a brincadeira (ou não).

Localizada na microrregião de Chapadinha e pertencente ao município de Brejo/MA, a Vila da Almas faz parte de um território quilombola intitulado Data Saco das Almas, formado por sete comunidades: Vila da Almas (sede), Vila Crioli, São Raimundo, Santa Cruz, Barroão (Buriti), São José e Pitombeiras. O quilombo Saco das Almas tem 24.103 hectares de terra, que foram desapropriadas pelo INCRA em 1975, assim estabelecendo as sete comunidades citadas anteriormente em 262 lotes (Ayres, 2002, p. 8).

É interessante mencionar que anteriormente, o município de Brejo pertencia a antiga região do Baixo Parnaíba Maranhense que era constituída por dezesseis municípios. Em 2017, a nova classificação regional proposta pelo IBGE dividiu o estado do Maranhão em 5 Regiões Intermediárias e 21 Regiões Geográficas Imediatas. São esses municípios que costumam convidar o BMB brilho do Quilombo para se apresentar quando as circunstâncias são favoráveis — por exemplo, quando há transporte ou incentivo financeiro, como os quilombolas costumam chamar — inclusive em 2023 receberam convites para se apresentar no Piauí, realizando duas apresentações: Morro do Chapéu e Porto.

O Baixo Parnaíba Maranhense passou a fazer parte da Região Intermediária de São Luís constituído de 8 regiões geográficas intermediárias, entre as quais, destacamos a

Região Geográfica Imediata de Chapadinha, à qual pertence o município de Brejo (IBGE, 2017). Dessa forma, a Região Geográfica Imediata de Chapadinha é constituída de 9 municípios (Chapadinha, Brejo, Urbano Santo, Buriti, Mata Roma, Anapurus, Belágua, São Benedito do Rio Preto e Milagres do Maranhão), totalizando uma microrregião com uma população de aproximadamente 245.029 habitantes, com uma área de 10.226 km² e uma densidade demográfica de 24,0 hab./km².

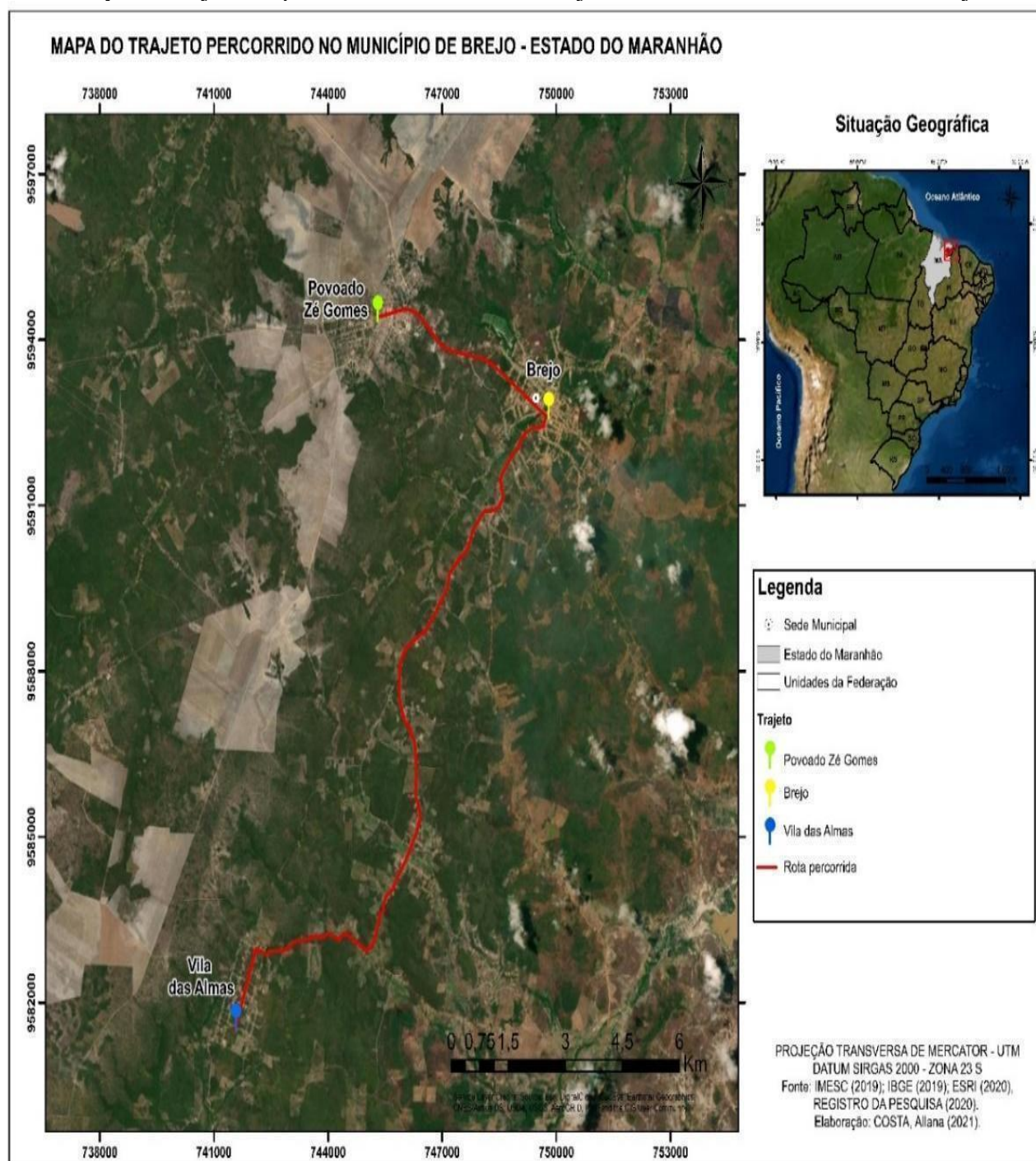
Brejo é um município pertencente à Região Geográfica Imediata de Chapadinha e a Região Intermediária de São Luís, com uma distância de 313 km da capital (São Luís), com uma população estimada de 36.900 pessoas, um IDHM (índice de desenvolvimento humano municipal) de 0,562 (dados de 2010), com uma densidade demográfica de 34,1 hab./km². Em 2010, segundo dados do IBGE, 36% da população vivia na zona urbana e 64% viviam na zona rural, dentre os quais se destacam os quilombolas do Saco das Almas.

É interessante mencionar que o município de Brejo possui uma tradição sonora muito interessante que se caracteriza por várias manifestações culturais oriundas do processo histórico e socioeconômico que se desenvolveu a região. Dessa maneira, podemos citar uma forte influência das tradições da cultura portuguesa, africana e indígena nessas sonoridades.

Da herança colonizadora portuguesa são muito comuns nas festas julinas as apresentações de danças portuguesas e quadrilhas. Da herança africana, são convidados para brincar em algumas festividades os tambores de crioula. Da herança indígena, os grupos de danças indígenas, a exemplo, do grupo Xamã, do município de Santana do Maranhão.

Segundo Genny Ayres (2002), o quilombo possui uma distância de aproximadamente 24 quilômetros da sede do município de Brejo/MA, tendo acesso por uma rodovia municipal, logo após a rodovia estadual MA 034, que dá acesso ao cruzamento conhecido como Zé Gomes.

Mapa 2: Trajeto do povoado Zé Gomes, em Brejo/MA até a Vila das Almas, em Brejo/MA.



Fonte: Costa, 2021.

Os pontos A e B demarcam o percurso do povoado Zé Gomes, em Brejo/MA até a sede do município de Brejo/MA, com uma distância de 4,8 km. Os pontos B e C demarcam o percurso da sede de Brejo até a Vila das Almas, comunidade sede do quilombo Saco das Almas, em Brejo/MA, com uma distância de 16 km (Ferreira, 2021, p. 45).

As espacialidades da comunidade são essenciais para compreendermos os fenômenos sonoros que nos propusemos a analisar na presente pesquisa. Nessa apresentação do campo empírico, pretendemos enfatizar os espaços essenciais para o desenvolvimento da brincadeira:

- i) um primeiro espaço que se destaca é a sede do boi – a casa da regente Dona Dudu –, de onde a brincadeira sai todo dia e para onde ela retorna;
- ii) um segundo espaço é o terreiro onde ocorre o batismo do boi (muito disputado pelos moradores do quilombo, geralmente, decidido em diálogo e parcerias com a Dona Dudu);
- iii) um terceiro espaço que deve ser destacado são as residências dos moradores que, na dinâmica da movimentação da brincadeira, estão preparadas e dispostas a receber o boi;
- iv) um quarto espaço que precisamos destacar são as casas que convidam o boi para apresentações específicas, seja em comemoração de alguma data especial ou como pagamento de promessa, algo muito comum na comunidade;
- v) um quinto espaço que podemos destacar é o terreiro onde ocorre a morte do boi, um lugar muito disputado entre os moradores da comunidade que tenham interesse de ter o privilégio de receber esse momento tão especial em seus terreiros; e
- vi) um sexto espaço (que não podemos deixar de mencionar) são os locais fora do quilombo, ou seja, os convites que a comunidade recebe para o boi se apresentar.

As espacialidades da comunidade são essenciais para compreendermos os fenômenos sonoros que nos propusemos a analisar na presente pesquisa. Nesta apresentação do campo empírico, enfatizamos os espaços essenciais para o desenvolvimento da brincadeira, iniciando pelo sexto espaço: os locais fora do quilombo. Os demais espaços serão discutidos nos próximos capítulos.

2.4 O BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas fora do Saco das Almas

Nesta seção, apresentamos um pouco sobre a atuação do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas fora da comunidade da Vila das Almas. Essa discussão é fundamental, visto que, assim como os outros momentos da brincadeira, existe um contexto

socioetnosônico, com suas ritualísticas e simbolismos, que estão estritamente conectados com as sonoridades presentes na comunidade e que, pela vivência e sociabilidade, acabam compondo a sonoridade produzida no BMB.

Uma observação que nos chamou a atenção foi que o Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas recebe convites para brincar em lugares distantes do município de Brejo/MA, como, por exemplo, em Morro do Chapéu/PI (apresentação em junho de 2022), Porto/PI (apresentação em junho de 2023), São Bernardo/MA (apresentação em julho de 2019) e Chapadinha/MA (apresentação em julho de 2019).

A princípio, imaginamos que as apresentações do boi fora da comunidade cumprissem um papel tripartite: estritamente funcional, mercadológico e simbólico. Essa função tripartite associa-se aos lugares de memória, pensados pelo historiador Pierre Nora, que entende tais espacialidades (lugares de memória) como tendo uma função tripla: material, simbólica e funcional. Para ele, um local de aparência puramente material, embora funcione como um repositório de arquivos, só pode ser considerado um lugar de memória se estiver carregado de uma carga simbólica.

Por outro lado, um espaço essencialmente funcional, como uma aula, um testamento ou uma associação de amigos combatentes, só se enquadra na categoria de "lugar de memória" se estiver envolvido em um ritual. Mesmo um simples minuto de silêncio, que à primeira vista pode parecer o exemplo máximo de um símbolo, é também, simultaneamente, uma fração material de uma unidade temporal, servindo periodicamente para uma convocação focada de lembranças.

Esses três aspectos coexistem sempre. “Lugares, portanto, mais lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel” (Nora, 1993, p. 92).

Nesse sentido, quando se fala da saída do BMB para fora da comunidade, percebe-se que as espacialidades assumem uma importância de destaque nas escolhas que as lideranças da brincadeira precisam tomar. As funções acima mencionadas estão sempre imbricadas e, consciente ou inconscientemente, são fatores que influenciam nas escolhas das localidades em que a brincadeira deve se apresentar.

Além disso, o local de apresentação deve ser uma espacialidade que favoreça a propagação do som do BMB da Vila das Almas, uma vez que as apresentações não são feitas com auxílio de microfones, caixas de som ou amplificadores, mas somente com a voz e os instrumentos dos boieiros.

Para Tim Ingold (2008) existe uma fronteira sonora marcada pela territorialização geográfica e exemplifica tais experiências a partir da etnografia realizada pelo antropólogo Carpenter com os povos *Inuit*:

Não existem coisas, estritamente falando, no mundo *Inuit*; apenas seres que estabelecem sua presença, antes de tudo, por meio de suas ações contínuas. A audição é o par ressonante dessas ações com o movimento da atenção do ouvinte. Assim, os *Inuit* ouvem som em vez de coisas e são movidos pelo som, ele mesmo, como o são pelo canto (Ingold, 2008, p. 8).

Neste sentido, o espaço de apresentação é sempre uma preocupação para a liderança do BMB da Vila das Almas, uma vez que, se a espacialidade for prejudicial à performance, dificilmente a brincadeira se apresentará. Nas apresentações dentro da comunidade da Vila das Almas, a espacialidade do quilombo é bastante favorável à propagação do som do BMB da Vila das Almas, especialmente quando eles saem na caminhada do batismo e da morte do boi.

A acústica da comunidade da Vila das Almas não é uma preocupação para os quilombolas, visto que é um território conhecido e natural para a brincadeira, assim como para os povos em *Inuits* a acústica local de sua comunidade é natural para acessarem sonoridades. Os quilombolas da Vila das Almas contam com alguns elementos acústicos como as árvores, as casas, as ruas projetadas, os foguetes e o apito (búzio) que são utilizados como concha sonora para a propagação do som.

Vale lembrar que na seção anterior do presente trabalho destaquei o ritual do batismo do boi que autoriza/abençoa a brincadeira na sua caminhada ou socialização, tanto fora, como dentro do território quilombola. No ritual de batismo, a brincadeira faz uma pequena caminhada por algumas ruas da comunidade, que os levam a lugares importantes, como o cemitério e a capela de São Pedro, onde fazem uma parada para saudar os seus ancestrais. Podemos dizer que esse é um momento espiritual importante para eles, não só de autorização para que o BMB possa brincar em outros terreiros, mas também como momento de reinício do ciclo da brincadeira – o mito do eterno retorno (Eliade, 2019) – que possui os seus lugares de memória (Nora, 1993), os quais são demarcados pelas experiências e sociabilidades experimentadas no passado.

Por tal motivo, a capela de São Pedro e o cemitério da comunidade são os primeiros espaços onde a brincadeira se apresenta, como um momento de socialização espiritual (entre vivos e mortos) com os que se foram e que um dia fizeram parte dessa tradição cultural. E a sonoridade é esse elo que possibilita a experiência da unificação entre esses dois mundos. Assim como na maioria dos rituais ancestrais que envolvem a musicalidade, a

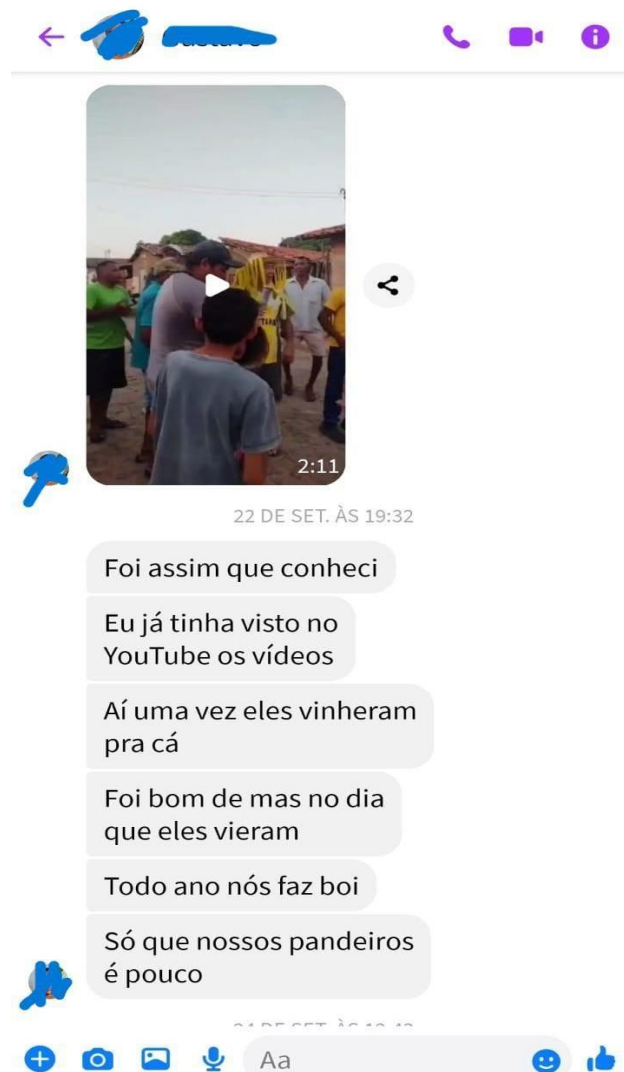
sonoridade é um elemento essencial (em celebrações eucarísticas, funerais, aniversários, casamentos), por meio do qual todos se conectam (Gennep, 2011).

A saída do BMB da Vila das Almas para fora da comunidade é sempre uma grande preocupação para a liderança da brincadeira, visto que a organização precisa lidar com muitas complexidades e as escolhas implicam em consequências (positivas ou negativas) para o BMB. Vejamos alguns fatores que foram percebidos nessas dinâmicas de apresentações fora da comunidade:

- a) primeiro - ajuda na divulgação da tradição cultural da comunidade;
- b) segundo - permite o contato da comunidade com outros públicos. Isso é importante porque ajuda a comunidade a refletir sobre a sua própria atuação e as perspectivas positivas e negativas que surgem nesse contato com o público externo;
- c) terceiro - dar visibilidade da brincadeira ao público externo em geral;
- d) quarto – valoriza a subjetividade de cada participante do BMB;
- e) quinto – permite trocas simbólicas que resultam em novas sociabilidades;

Pode-se caracterizar o primeiro fator a partir de uma situação durante a coleta de dados da pesquisa empírica, na qual um indivíduo externo à comunidade entrou em contato comigo pelo *Facebook*. Ele queria pedir que eu entrasse em contato com os organizadores do BMB para solicitar informações sobre a fabricação dos pandeiros da Vila das Almas, o que conduz a caracterização do segundo fator: o contato da comunidade com outros públicos por meio das redes sociais, como se vê na conversa do *print* abaixo.

Figura 13: *Print* de conversa pelo *Facebook*.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Esse jovem ficou encantado pelos pandeiros octogonais fabricados pelos quilombolas da Vila das Almas, com madeira local e couro de boi. O interlocutor alega ser da comunidade de Porto, no Piauí, que também tem o Bumba Meu Boi, mas a performance deles é feita com pandeiros de material sintético.

Segundo ele, a comunidade e os brincantes do BMB de Porto-PI gostaram muito das sonoridades emitidas pelos pandeiros octogonais, de couro de boi e madeira, do BMB Brilho Quilombo Povoador Vila das Almas. Essa situação caracteriza bem o terceiro fator: dar visibilidade à brincadeira ao público externo em geral. Foi perguntado a ele como teve acesso ao BMB da Vila das Almas, e ele respondeu que o BMB Brilho Quilombo Povoador Vila das Almas havia se apresentado na comunidade deles, no Piauí, e foi assim que ele descobriu os pandeiros octogonais. Todavia, o jovem perdeu o contato com a Vila das Almas, mas alguns participantes da brincadeira disseram que existem canais no YouTube que disponibilizam vídeos do boi. Foi assim que ele conseguiu os contatos de que precisava.

Esse acontecimento chamou a atenção porque, se o BMB da Vila das Almas não tivesse se apresentado na comunidade de Porto-PI, provavelmente não estaria sendo procurado pelo jovem, que desconhecia as características e as sonoridades dos pandeiros do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.

O quarto fator está relacionado à subjetividade da brincadeira, visto que todos os participantes do boi gostam de se apresentar fora da comunidade. Há um sentimento de satisfação em mostrar-se para outras pessoas – desconhecidos – em outras comunidades, em outros terreiros, em outras praças, em outros arraiais. Tudo isso gera um sentimento de pura alegria, de êxtase, de dever cumprido. Então, existe esse aspecto subjetivo na saída da brincadeira para fora da comunidade, para se apresentar ao novo, porque eles sabem que a apresentação carrega uma sonoridade diferente das demais brincadeiras de BMB que se apresentam no estado do Maranhão e, principalmente, nos arraiais dos municípios vizinhos do Baixo Parnaíba Maranhense.

Eles sabem que o BMB da Vila das Almas possui características sonoras singulares, ou seja, uma composição musical diferenciada, com uma performance dos brincantes que os diferencia dos demais bois do Maranhão. Por essa razão, eles ficam felizes por levar o BMB para fora da comunidade e compartilhar essa tradição cultural com outras pessoas.

O quinto fator é o das trocas simbólicas, pois a brincadeira, quando sai da comunidade, não sai apenas para se apresentar e ser vista por outros; os brincantes saem também para ver outras atividades culturais. Então, vão para serem vistos, mas também para ver outras apresentações, ou seja, para conhecer outras brincadeiras, outros lugares, outras pessoas. Enfim, vão para realizar trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Lévi-Strauss, 1982).

É notório o caráter de trocas simbólicas que ocorre durante as dinâmicas do BMB da Vila das Almas, quando sai para se apresentar fora da comunidade. No pensamento de Lévi-Strauss (1982), as trocas são mediadas por regras sociais e constituem um fenômeno tanto social quanto cultural. As apresentações da brincadeira fora da comunidade se caracterizam por trocas simbólicas que geram benefícios tanto para o anfitrião quanto para os convidados.

Para Godelier (2001, p. 303), as trocas simbólicas são importantes para a compreensão das práticas culturais, seus simbolismos, valores, representações, que são repassados “a seus descendentes ou àqueles que compartilham a mesma fé, coisas, relatos, nomes, formas de pensamentos”.

[...] não importa o que se troque e qual seja a forma desta troca, do dom ao potlatch, do sacrifício à venda à compra, ao mercado; e aquele em que os indivíduos e os grupos conservam preciosamente para eles mesmos, e depois transmitem a seus descendentes ou àqueles que compartilham a mesma fé, coisas, relatos, nomes, formas de pensamentos. Pois o que se guarda sempre são “realidades” que arrastam os indivíduos e os grupos para um outro tempo, que os remetem às suas origens, à origem (Godelier, 2001, p. 303).

Como se vê na fala de Godelier, as trocas possuem um valor ancestral de grande relevância para a comunidade. Todavia, elas não se restringem apenas às dinâmicas internas do quilombo. Quando o Bumba Meu Boi sai para se apresentar em outros lugares, as trocas continuam a exercer novas funções de sociabilidade entre os quilombolas e o exterior da comunidade.

Assim, os quilombolas da Vila das Almas estão conectados com o mundo pelas redes sociais. As sociedades contemporâneas, em meio aos processos de globalização e ao surgimento da internet, tornaram-se mais conectadas e fluidas nas trocas culturais. Como afirma Castells: “Nós sabemos que a tecnologia não determina a sociedade: é a sociedade. A sociedade é que dá forma à tecnologia de acordo com as necessidades, valores e interesses das pessoas que utilizam as tecnologias” (Castells, 2005, p. 17).

Os quilombolas do Saco das Almas têm consciência da necessidade de adquirir meios tecnológicos e de divulgar e inserir suas atividades culturais nas redes sociais. Há um jovem quilombola, Daniel Araújo (<https://www.youtube.com/@danielaraujo3617/videos>, https://www.instagram.com/daniel25_xavier?igsh=N2VoMTkzdThkMWQ2), que administra algumas contas de redes sociais voltadas à divulgação das atividades culturais desenvolvidas pela comunidade. Ele também ministra palestras e cursos sobre como administrar essas redes.

Dessa maneira, a comunidade da Vila das Almas possui alguns perfis no Instagram (<https://www.instagram.com/viladasalmas?igsh=dXZmcHN1YnN4c3I5>), usados para a divulgação do Bumba Meu Boi, do festejo de Nossa Senhora Aparecida e de outras atividades culturais e políticas de interesse da comunidade.

Figura 14: *Print de tela do perfil do Instagram.*



Fonte: @viladasalmas, 2025.

Como se vê no *print* de tela acima, os quilombolas da Vila das Almas fazem uso frequente das redes sociais para a divulgação das atividades culturais desenvolvidas pela comunidade. Essas ações possuem, além do caráter comunicativo, um papel social, cultural e pedagógico para os quilombolas, uma vez que são postados conteúdos de interesse da comunidade como um todo. Há não muito tempo (cerca de dez anos), era comum uma avó pedir aos netos que levassem um recado a um vizinho ou parente, mas, hoje, tudo se resume a um áudio enviado pelo *WhatsApp*.

Durante a coleta de dados nas redes sociais vinculadas aos canais da Vila das Almas, verifiquei a existência de diversos vídeos e postagens desenvolvidos pelos alunos e professores das escolas do quilombo, o que confirma o desenvolvimento de atividades

pedagógicas feitas com o uso das ferramentas digitais e tecnológicas disponíveis e acessíveis à população quilombola (https://www.youtube.com/watch?v=VOp4p_Z_UpM).

Figura 15: Imagem do vídeo do projeto literatura na praça.



Fonte: *Youtube.com*, 2025.

Isso demonstra como os saberes griôs vêm sendo transmitidos às novas gerações, isto é, ratifica que os registros de memória e de identidade quilombola estão ultrapassando as narrativas orais, uma vez que passam a ocupar os espaços das redes sociais como ferramentas arquivísticas e memorialistas desses saberes ancestrais. Ainda que os saberes griôs sejam transmitidos oralmente de pais para filhos, netos, bisnetos, as tecnologias atuam como repositórios destes saberes. Daniel Araújo, por exemplo, é um dos boieiros do BMB da Vila das Almas que aprendeu a tocar pandeiro com o seu avô, Manuel Nussi, amo do boi.

Pesquisadores do Grupo de Estudos e Pesquisa Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura, da Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências de São Bernardo –

diagnosticaram mudanças no cenário educacional da comunidade da Vila das Almas em uma pesquisa realizada entre 2023 e 2024:

Na Vila da Almas, notamos que essas dificuldades de articulação entre os saberes griôs e os conhecimentos dos docentes são frequentes, uma vez que os poucos trabalhos relacionados aos saberes griôs são realizados pelos professores que são quilombolas. Nosso olhar empírico, permitiu-nos observar que as vivências e experiências dos professores quilombolas em relação aos saberes griôs são ferramentas essenciais para o desenvolvimento da educação quilombola na comunidade (Nascimento; Brussio, 2024, p. 21).

As escolas da Vila das Almas enfrentam, há algum tempo, o desafio de concretizar uma educação quilombola de fato. Um desses fatores está relacionado à ausência de professores formados na própria comunidade que ocupem cargos docentes nas escolas do quilombo. A maioria dos professores vem da sede do município de Brejo/MA ou de outros municípios, o que dificulta um ensino específico sobre os saberes griôs da comunidade.

Muitas crianças acompanham as atividades culturais nas ruas, nas praças e no cotidiano da comunidade, mas não têm a oportunidade de consolidar esses conhecimentos ancestrais dentro da sala de aula. Todavia, houve melhorias. Os poucos professores quilombolas que ocupam cargos docentes nas escolas têm promovido uma verdadeira revolução com os trabalhos pedagógico-culturais, sobretudo usando as tecnologias e as redes sociais para a divulgação dessas práticas.

E aquilo que a escola não faz, os anciãos e mestres griôs da comunidade fazem. Recentemente, recebemos pelo WhatsApp um vídeo da líder do BMB da Vila das Almas ministrando uma oficina do BMB para as crianças da comunidade. Percebe-se que a cultura é resiliência, e a educação, um dos grandes meios de transformação social. O BMB da Vila das Almas cumpre essa função social transformadora, de luta e resistência de uma comunidade com valores ancestrais que resistem ao tempo e às pressões da modernidade.

No próximo capítulo, apresentaremos com mais profundidade os elementos estruturantes do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, demonstrando por que essa tradição cultural se diferencia no contexto dos BMB do Baixo Parnaíba Maranhense.

3 SOCIABILIDADES E SONORIDADES DO BMB BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS

Toda a nossa forma de organização social é atravessada por sociabilidades, desde a escolha da igreja que frequentamos (ou não), a escola em que matriculamos os nossos filhos, os locais de turismo e lazer, tudo é escolhido de acordo com os nossos próprios interesses, instintos, desejos, vontades, propósitos, impulsos e necessidades.

A importância dessas interações está no fato de obrigar os indivíduos, que possuem aqueles instintos, interesses, etc., a formarem uma unidade - precisamente, uma “sociedade”. Tudo que está presente nos indivíduos (que são os dados concretos e imediatos de qualquer realidade histórica) sob a forma de impulso, interesse, propósito, inclinação, estado psíquico, movimento - tudo que está presente neles de maneira a engendrar ou mediar influências sobre outros, ou que receba tais influências, designo como conteúdo, como matéria, por assim dizer, da sociação (Simmel, 1983, p. 166).

É necessário frisar que as escolhas que fazemos em nossas relações sociais estão fortemente relacionadas aos processos de sociação conceituados por Simmel (1983), ou seja, o cotidiano da vida das pessoas requer que os indivíduos façam escolhas. Essas escolhas estão, direta ou indiretamente, relacionadas aos seus interesses, seus impulsos, seus desejos, suas vontades e principalmente suas necessidades. Tudo isso compõe, nas dinâmicas das relações sociais, o que Simmel denomina de “sociação”.

Na comunidade quilombola da Vila das Almas, por exemplo, notei que há constantes reclamações dos anciãos griôs em relação à ausência dos jovens nas atividades culturais da comunidade. Por outro lado, a maioria dos jovens da Vila das Almas vislumbram outros processos de sociação, visto que há mais oportunidades de empregos fora do quilombo, em outras cidades, nos grandes centros urbanos. Obviamente, esse fenômeno causa um desinteresse dos jovens pelas atividades culturais da comunidade.

Voltando a discussão sobre as sociabilidades na comunidade, é notório que elas se alicerçam nas próprias dinâmicas da Vila das Almas. Ou seja, teria um vasto campo de exemplos para apresentar, em cada um dos segmentos culturais que os quilombolas desenvolvem: a culinária, o artesanato, as danças tradicionais, as festas e festejos, os mitos e lendas. Todavia, o meu objeto de estudo é o Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas; portanto, apontarei as sociabilidades que se relacionam às sonoridades produzidas na brincadeira da comunidade.

Para apontar essas sociabilidades, o uso da etnossonia enquanto instrumento teórico e metodológico é essencial. No BMB existe uma diversidade de sociações que se

constroem entre os brincantes e a comunidade durante a brincadeira. É um conjunto de interações que se dá pela performance (Zumthor, 2001), pela atuação, pela correspondência entre movimentos, cadências, vozes, canções e silêncios.

Deste modo, faz-se necessário conhecer o quadro destes personagens, artistas e brincantes que compõem essa atividade cultural, destacando como as suas atuações constroem sociabilidades que se iniciam na brincadeira, mas atravessam camadas sociais mais amplas.

3.1 As personagens do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas

Neste tópico, trago uma breve apresentação da diversidade presente no BMB do Maranhão, sobretudo na perspectiva musical. Para tanto, utilizei como ponto de partida a obra *A construção ilusória da realidade: ressignificação e reconstrução do Bumba meu boi do Maranhão a partir da música*, do professor titular da Universidade Federal do Maranhão, Antônio Francisco de Sales Padilha, docente do Departamento de Música/Centro de Ciências Humanas (CCH).

Desenvolver esse trajeto sobre a história do BMB do Maranhão foi um passo necessário para mostrar as características dessa tradição folclórica em grande parte do estado, destacando as singularidades e peculiaridades dessa manifestação cultural na comunidade quilombola da Vila das Almas, em Brejo/MA.

O estado do Maranhão recebe, todos os anos, vários turistas que se interessam principalmente por conhecer os atrativos históricos e culturais, entre os quais, destacam-se as Festas Juninas, nas quais o BMB evidencia-se como uma das grandes atrações. Essa tradição cultural é uma das que mais ganha destaque nos descritores dos sites de busca por destinos turísticos no Maranhão, conforme a SETUR (2024). Aparece no topo da lista dos resultados de busca com a seguinte descrição: “Bumba Meu Boi. Num espetáculo de cores, danças e ritmos, o Bumba Meu Boi é a expressão máxima de cultura popular de Maranhão [...]” (SETUR, 2024, não paginado).

Tais características fazem do BMB uma atração cultural bastante atrativa visualmente, na qual os grupos costumam se apresentar com roupas coloridas carregadas de brilhos e paetês. Dependendo do estilo do grupo, na decoração das roupas podem aparecer elementos como penas ou plumagem de diversas cores. O bordado do “couro” do boi é outro elemento que chama a atenção do público, além dos instrumentos musicais de cada grupo (estilo musical), enfim, são diversos elementos que trataremos com mais detalhes no decorrer do texto e se somam em um grande espetáculo.

Com base nos escritos de Padilha (2019), o BMB do Maranhão apresenta uma forte dimensão religiosa ligada principalmente à religião católica, mesmo que para ele exista no enredo da brincadeira uma correlação entre outros tipos de religiões “(o católico/branco, o xamânico/índio e o escravo/negro)”. Como se percebe, há uma mistura de elementos culturais de marcas identitárias das origens do povo brasileiro. Em decorrência disso, o BMB é uma atração folclórica muito importante para o estado do Maranhão, por conta de todos os elementos constitutivos da brincadeira e da herança ancestral em torno do seu enredo e performance.

No que se refere aos movimentos corporais, acessórios e elementos que compõem as indumentárias é possível identificar traços da cultura indígena; na música, semelhança sonora por meio dos tambores e batuques que possivelmente vieram da África, bem como “é significativo o fato de todo o ritual estar associado ao culto a São João” (Padilha, 2019, p. 129).

Desse modo, para entender melhor a relação do BMB com a dimensão religiosa e principalmente como se deu essa ligação com São João, primeiramente partimos do fato de que existem duas narrativas que fazem menção a essa história: a primeira estaria estritamente ligada ao imaginário popular, e a história do boizinho de estimação de São João que só era mostrado em seu aniversário.

E a segunda afirma que São João é o padrinho de Jesus e consequentemente compadre de Deus, o que atribuía ao santo um poder privilegiado para atender diretamente aos pedidos dos devotos. E como narra o mito¹⁴: “[...] o santo gostava de um boizinho que sabia bailar; logo, colocar um boi a bailar seria a forma mais coerente e intensa de agradar a São João que, feliz, certamente atenderia os pedidos dos devotos” (Padilha, 2019, p. 130).

Vale ressaltar que as brincadeiras do BMB no Maranhão possuem várias versões sobre o enredo. Segundo o dossiê do registro do Bumba Meu Boi do Maranhão (Iphan/MA, 2011), um dos enredos consta nos relatos de um cronista anônimo do jornal *A Verdadeira Marmota*, no qual narra a encenação com todos os elementos do que se conhece como o auto do Bumba Meu Boi: roteiro, personagens e as cenas clássicas da morte e ressurreição do boi, além da confissão do caboclo real antes da diligência para prender o Pai Francisco (Reis, 2001:27-29 *apud* Iphan/MA, 2011, p. 38-39):

¹⁴ Utilizamos a palavra mito conforme o entendimento do historiador das religiões Mircea Eliade (2020, p. 70): “é o mito que revela como uma realidade veio à existência”. Ainda de acordo com Eliade (2020, p. 84), “o mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores”.

“Existia um valentão vaqueiro, não sei de que nação, mas devia ser de Guiné, que tinha um boi, que era conhecido pelo Boi Estrela: e havendo outro vaqueiro de nome Pai Francisco, que casado com mãe Catharina, que achando-se no estado interessante desejou comer a língua do boi Estrela, e o Pai Francisco não querendo ver sua cara-metade ter um transtorno no estado em que se achava, sem mais cerimônias corta a língua desejada; dessa operação o boi morreu. O dono do boi deu o grito de alarme e tratou de descobrir quem tinha matado o seu querido Estrela! E chamado o lecenceado [sic] e este requer junta, para a qual foi ouvido Dr. dos Poetas e o Dr. Pisamacio, que examinando perfeitamente o boi reconhecerão [sic] que tinha sido morto por Pai Francisco!

[...]

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

*Cantando e chorando
Atrás do currá
Caçando Pai Francisco
Não pode o achá [sic]*

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

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

[...]

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

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

E o povo, comparsas, cotistas e figurantes respondem:

*Chô, chô, chô. Geremano
Chô, chô, chô. Geremano*

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

Perguntando-se ao pai o que tinha mãe Catharina, para matar o boi... (...)

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

[...]

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

*Já hurrhô, já hurrô
Já huhrrô fama ria
Boi de fama como este
No sertão não haverá
Tareques tirá
O mundica é canário
Ora tanques tirá*

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

*Adeus vou me embora
Vou pro sertão
E na copa do meu chapéu chuvia [sic]
Quando vinha da cidade chuvia [sic]
Chuvia [sic] busca-pés
Cachorrinho quando late
No buraco do tatu
Nosso ré, nosso ré, nosso ré baxadô
Viva a mulata que tem seu Arno”*

Percebe-se, na narrativa acima, que o enredo começa com o desejo de Mãe Catirina de comer a língua do melhor boi da fazenda, o Boi Estrela. O problema se desenvolve quando o seu marido, Pai Francisco, resolve matar o boi Estrela a fim de suprir o desejo da sua mulher, Mãe Catirina. Em seguida, Pai Francisco é preso pelo caboclo e levado a tribunal, onde confessa o crime. Mãe Catirina ao chegar ao tribunal chora na frente do juiz. O dono do Boi estrela chora em cima do animal e Pai Francisco é obrigado a curar o bicho: “A receita foi menor que homeopathica [sic]; o boi não bebeu mezinha alguma e só com três [sic] assopros... o bixo [sic] berra, pula, dança, e certamente tinha língua de novo! Batem palmas todos e cantam [sic]” (Reis, 2001:27-29 *apud* Iphan/MA, 2011, p. 38-39).

Como se vê, a narrativa do Bumba Meu Boi no Maranhão possui diferentes versões, mas, em todas elas existem os personagens centrais que são responsáveis pelas tramas das diversas narrativas. Todavia, dada a diversidade do Bumba Meu Boi no estado do Maranhão, outros personagens foram surgindo nas diferentes performances (Zumthor, 2001) pelo estado, inclusive, no BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, notei essas diferenças de forma bem acentuada, como apresentarei nos tópicos a seguir.

3.1.1 Os boieiros

Os boieiros são personagens importantes para a composição da estrutura na brincadeira. Na maioria dos grupos no Maranhão, são chamados de vaqueiros, mas, no BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, são conhecidos como boieiros. Apesar dessa diferença de nomenclatura nos BMBs do Maranhão, o que interessa na presente investigação é o papel ou funcionalidade performática que esses personagens exercem nas dinâmicas e sociabilidades da brincadeira.

Neste contexto, destacarei primeiramente a descrição dos vaqueiros (boieiros para a Vila das Almas) como são chamados em quase todo o estado do Maranhão. Eles se

apresentam em número maior se comparados a outros personagens e seus passos e performances são sincronizados e acompanham o ritmo do som propagado pelo estilo a que seu grupo pertence.

Os grupos possuem formação e estrutura que organizam os personagens que compõem o corpo da brincadeira. Por exemplo, no Bumba Meu Boi de Zabumba, muito comum, na capital – Ilha de São Luís – e em alguns municípios da Baixada Maranhense, os personagens que compõem o cordão¹⁵ podem ser os rajados¹⁶, caboclos de fita¹⁷ ou vaqueiros¹⁸.

O que os diferencia são os detalhes e acessórios encontrados nas indumentárias de cada um: “o rajado usa calça, camisa comprida, saiote e gola”, o seu chapéu possui uma circunferência maior que os demais e “tem formato de cogumelo, com uma pala frontal bordada, e é recoberto de fitas coloridas que se estendem até o tornozelo do brincante” (Padilha, 2019, p. 66).

A figura do vaqueiro possui, em toda a sua veste, vários bordados com estampas que retratam principalmente imagens de plantas e animais, no entanto, uma das diferenças entre o rajado e o vaqueiro é o chapéu “que é de menor tamanho”. O vaqueiro também usa um acessório que compõe a sua indumentária, chamado de mourão, que é “uma espécie de vara enfeitada, que lembra a vara (*puya*) das touradas ibéricas” (Padilha, 2019, p. 66).

Os personagens citados acima se multiplicam, formando grupos (grupo dos rajados, grupo dos caboclos de fita e grupo dos vaqueiros). Apenas a figura do amo¹⁹ permanece em exclusividade, ou seja, recebe um papel de destaque nas apresentações pois precisa puxar as toadas. Daí a importância de um posicionamento espacial que lhe permita visibilidade e propagação sonora. Geralmente, cada apresentação possui mais de um amo, que revezam suas vozes durante as toadas. No BMB da Vila das Almas, também tem dois amos e a regente (ou diretora) da brincadeira, que se enquadra como ama, uma vez que canta e toca o maracá.

¹⁵ O cordão consiste em filas de brincantes que estruturam os personagens da brincadeira.

¹⁶ O rajado é um tipo de vaqueiro que usa um chapéu diferenciado (maior que o do vaqueiro).

¹⁷ O caboclo de fitas é um vaqueiro que usa chapéu com fitas compridas em torno de sua borda.

¹⁸ O vaqueiro veste o mesmo tipo de indumentária do rajado, diferenciando-se apenas pelo chapéu que é de menor tamanho.

¹⁹ O amo é um personagem de destaque, pois representa a elite na brincadeira.

As mulheres também participam da brincadeira e uma das funções que podem ser ocupadas por elas é a de tapuia²⁰ (índias), que assim como os vaqueiros, não tem um número determinado, podendo ter várias índias, a depender da organização da brincadeira.

A tapuia (índia) usa saia de fibra de saco desfiado, que é presa em um cós de tecido estampado. A blusa – uma espécie de bustiê – é confeccionada com o mesmo tecido estampado utilizado para a confecção do cós. Como parte de sua indumentária, costuma apresentar também uma peruca de rafia ou nylon que é recoberta com um adereço em forma de coroa feito de papelão e ricamente enfeitado de papel brilhoso (Padilha, 2019, p. 66).

Um fato importante a ser apontado é a sensualização ou erotização das personagens indígenas, que atuam como elementos atrativos da brincadeira. Neste ponto, a indumentária das tapuias exerce uma função primordial mercadológica da espetacularização²¹ dos produtos culturais. Vale ressaltar que o BMB da Vila das Almas não possui essa personagem em suas performances.

No caso do boi de Zabumba, quando comparado aos demais sotaques, aparece com uma couraça menor que a dos outros, tendo em sua base (assim com uma tela em branco a ser pintada) um tecido aveludado de cor preta para receber os bordados “normalmente em relevos com enxertos de tecidos, pedrarias, miçangas e canutilhos” (Padilha, 2019, p. 68).

Quanto à característica sonora, a zabumba confere uma singularidade ao BMB que aproxima a brincadeira dos ritmos sonoros de matrizes africanas. “A zabumba, também denominada por bombo, cabaçal, bumbo e esquentamulher, é um membranofone, originalmente com estrutura em madeira e tampo duplo circular em couro de boi cru” (Padilha, 2019, p. 56). Interessante notar que há um saber-fazer ancestral na fabricação da zabumba assim como na produção do tambor de fogo dos tamborinhos, dos tambores-onças e dos maracás, todos fabricados com madeiras específicas da natureza (mangue branco ou siriba), alguns ocados ao fogo e presos por torniquete de madeira denominados cravelhas africanas.

Outro sotaque famoso no Maranhão, principalmente na capital, é o de matraca ou da ilha. Um dos personagens desse sotaque é o caboclo de pena e a sua indumentária pode ser considerada umas das mais imponentes do Bumba Meu Boi. Famosa por se destacar pela

²⁰ A tapuia é o elemento indígena da brincadeira.

²¹ O conceito foi amplamente trabalhado pelo filósofo e sociólogo Guy Debord, especialmente no seu livro *A Sociedade do Espetáculo* (2007). Debord argumenta que, na sociedade contemporânea, as experiências diretas das pessoas são substituídas por representações que são veiculadas pela mídia, tornando a realidade algo mediado por imagens e consumido como espetáculo. Segundo ele, a espetacularização leva a uma alienação, onde os indivíduos deixam de viver experiências genuínas e passam a consumir imagens e representações que pouco têm a ver com a realidade autêntica. A ideia de espetacularização de Debord está fortemente ligada às suas críticas ao capitalismo e à sociedade de consumo, sugerindo que, ao reduzir tudo a um espetáculo, as relações humanas e sociais se tornam mais superficiais e distantes.

grande quantidade de penas de ema que recebe em sua fabricação, no entanto, as penas podem ser naturais ou tingidas, recebendo coloração conforme as cores do grupo. A elas acrescentam-se adereços brilhantes como miçangas e canutilhos que vão dando forma aos bordados feitos na base preta do tecido veludo.

Sobre as cabeças, eles utilizam “um cocar ou capacete com cerca de 1 metro de diâmetro, que é confeccionado sobre uma armação de arame e papelão, na qual são fixadas inúmeras penas de ema na horizontal” (Padilha, 2019, p. 77), o que acrescenta um realce a composição da indumentária destacando-se pelo balanço das penas a cada movimento corporal realizado pelo brincante. Somam-se a isso as perneiras, braceletes, saíotes e peitoral, que também recebem algumas penas na sua confecção.

Assim como no boi de zabumba, o boi de matraca também tem o personagem rajado usando “chapéu comum – modelo panamá havana – com a aba aumentada e virada na frente e bordada com símbolos que podem ser nacionais ou regionais” (Padilha, 2019, p. 78) somando ao bordado, ele também é incrementado com fitas coloridas que são fixadas do centro do chapéu até a sua borda pela parte externa do chapéu com sobras de fitas que vão até maio ou menos aos tornozelos do rajado.

As mulheres com indumentárias de índias, como são conhecidas, nas suas vestes também compartilham de alguns materiais usados na confecção dos demais personagens do boi, além da pena de ema também utilizam penas de avestruz. Esses materiais podem ser identificados nas argolas, saíotes, tornozeleiras e no acessório posto sobre a cabeça das brincantes que leva o nome de cocar. Um fato importante a ser colocado é que com relação as plumagens usadas, nem sempre é possível manter as penas originais, visto que além de custar um preço elevado é um item de difícil acesso no mercado, por esses motivos pode acontecer de no processo da confecção das indumentárias, haver uma mistura dessas penas de com outras plumagens.

Quanto ao fator sonoro, a matraca confere uma singularidade ao BMB que aproxima a brincadeira dos ritmos sonoros de matrizes indígenas, uma vez que em sua performance, a dança, revela visível similitude com a dança dos índios brasileiros: “os brincantes dançam em uma grande roda e vão circundando o boi que dança no centro” (Padilha, 2019, p. 68).

Segundo Padilha (2019), a matraca é o instrumento que dá nome a esse sotaque. Trata-se de um idiofone constituído de dois pedaços de madeira de lei — como é o caso do pau-d’arco — que são tocados percutindo um contra o outro. Quanto à sociabilidade, o BMB de matraca convida curiosos a participarem da brincadeira, ou como diz Padilha (2019, p. 71),

“é comum elementos da assistência juntarem-se aos grupos com as suas matracas improvisadas, o que estimula também a existência de um mercado de vendedores de matracas nos locais da performance”. Na capital, no período junino a matraca se transforma em um acessório ou símbolo do BMB para os maranhenses.

No Bumba Meu Boi de sotaque da Baixada ou Pindaré, um dos personagens de destaque é o cazumbá que inclusive não é comum encontrar nos demais bois. Uma marca do cazumbá é a máscara usada por ele que não passa despercebido tanto pelo tamanho quanto pela estética que o acessório possui. Alguns espectadores se divertem e pedem para tirar fotos, outros em sua maioria crianças, ficam receosos e com medo. Pode-se dizer que é por essa razão que o acessório recebe duas denominações: a primeira, como foi dito há pouco, máscara; e a segunda, careta.

O principal material de base para confecção da máscara do cazumbá é a madeira “mole – paparaúba – em formato de cara de animal” (Padilha, 2019, p. 87). Como complemento, ele ainda usa uma estrutura avantajada na cabeça que, quase sempre, tem formato de igreja ou prédios e se funde com a máscara quando o personagem se monta, formando, assim, uma única estrutura. A figura do cazumbá na brincadeira pode estar relacionada com a representação da herança cultural africana no Maranhão, mas sobretudo, representam

[...] os espíritos da floresta, numa lógica ritualística de origem xamânica. Ele veste uma longa bata estampada e bordada, com destaque para o seu quadril que é avantajado nas laterais por uma armação de um cofo (cesto feito de Palmeira), o que facilita o movimento característico do personagem (Balanço lateral do quadril) causando curiosidade nos telespectadores (Padilha, 2019, p. 87).

A personagem da índia, desse sotaque, usa uma indumentária confeccionada com penas. Compõem o seu traje a saia com penas presas ao cóis, o babador recoberto de penas, o cocar que à vista é possível notar uma base de tecido com alguns pontos brilhantes de miçangas, mas o predominante mesmo são as penas de aves. No boi de sotaque da Baixada é comum encontrar o personagem do índio, que, diferente da personagem das índias que se apresentam com as penas descobertas, todos eles usam calças de cores forte e em padrão e por cima dessa calça preso a cintura, de cor diferente da calça, usam saiotes um pouco longos, próximos à altura dos joelhos, de tecido aveludado e bem bordado. Na cabeça, costumam usar cocares de grande estrutura de formato semelhante a um arco, ornamentado com penas de aves por toda a borda e nas partes largas do arco forrado com tecido também aveludado com bordado de material brilhoso.

O rajado, destaca-se pelo grande chapéu enfeitado que lhe confere uma aura especial que chama a atenção dos espectadores da festa. Já o vaqueiro, possui elementos singulares em sua indumentária, como o colete que veste por cima de uma camisa de mangas longas, abundantemente bordado com ilustrações que podem variar. Além disso, usa um chapéu bem grande que leva imagens de santos, por toda a sua borda externa da aba possui fita brilhante e na mesma borda na parte superior da borda são colocadas grandes penas aumentando a sua circunferência. Ainda tem as fitas que são presas na parte de trás e na parte da aba, por toda ela, no lado interno do chapéu são portos diversos fios customizados com canutilhos que ao dançar, balançam no ritmo da brincadeira.

Quanto ao fator sonoro, destacam-se as matrizes indígenas, tanto pela presença do cazumbá, que representa os encantados da floresta, quanto pelo aspecto instrumental, uma vez que os tocadores “articulam os sons nos instrumentos com menor intensidade que no sotaque de matraca, gerando um som mais suave e um pouco mais agudo em função das matracas e pandeirões serem de menor dimensão que os usados no sotaque de matraca” (Padilha, 2019, p. 80).

No Bumba Meu Boi de sotaque de Costa de Mão ou de Cururupu, a indumentária do rajado se diferencia um pouco mais das indumentárias dos demais sotaques, como por exemplo, o seu chapéu é composto além dos canutilhos, lantejoulas e fitas coloridas, por outros materiais, como CDs e espelhos, que, em contato com a luz, produzem um efeito diferenciado. Além disso, seu formato afunilado, por si só, já confere uma certa singularidade e “usam calças ornadas na parte da frente [espécie de Bermuda longa] que veste somente até o joelho, que deixa visíveis os meiotes - de cores diversas - que cobrem as pernas. Veste camisa de mangas compridas também bordada com imagens de Santos católicos” (Padilha, 2019, p. 95).

O vaqueiro também usa calça curta, semelhante a do rajado, com blusa de manga longa, tanto a blusa quanto a calça são bordadas com material padrão (miçangas e lantejoulas) e recebem formas de santos, flores e folhagens. No chapéu além das fitas coloridas (elemento que podemos observar na maioria dos rajados) o acessório também recebe em sua ornamentação os bordados seguindo a mesma linha da roupa, no entanto, em sua borda, somente na parte da frente recebe uma espécie de franja que é confeccionada com canutilhos coloridos que ganham balanço com os movimentos corporais do brincante.

A indumentária usada pela personagem das índias, tem como material predominante as penas que são utilizadas em todas as peças que a compõem, entre elas a saia, colete, braceiras, perneiras e grandes cocas. Normalmente as penas são presas a cós e faixas

de tecidos e os bordados são postos nas partes lisas de cada peça, como por exemplo o colete que possui formato em V e leva penas por todo o seu contorno, mas o centro é preenchido com bordado.

Quanto ao fator sonoro, o BMB de Cururupu ou sotaque Costa de Mão é pouco difundido no estado, sendo associado às formas de tocar dos escravizados negros na região da baixada ocidental maranhense. Os historiadores Herbert Santos (2013) e Rogério Leitão (2013) contam que os escravizados tocavam com a costa da mão devido aos castigos sofridos que lhes deixavam com as mãos doloridas, sem condição de tocar os tambores com a palma da mão (Padilha, 2019, p. 90).

Esse sotaque associa-se as canções escravas, ou sons do cativo, como muito bem descritos pela pesquisadora Marta Abreu (2015), em que nas noites dos canaviais, os escravizados se reuniam para cantar, tocar e dançar como forma de aliviar a dor e o sofrimento da escravidão.

No Boi de Orquestra, podemos observar uma diferença significativa com relação aos demais sotaques, pois nesse estilo, percebe-se uma valorização dos corpos e exposição dos mesmos, a maioria dos brincantes ocupa as funções de índias e índios, esse último quase não é visto nos outros sotaques mais tradicionais. Enquanto nos grupos tradicionais há uma valorização das vestes dos brincantes de todas as funções (bordados de calça, colete, cocar, chapéu e outros); no de orquestra, a preocupação é voltada principalmente para a exibição dos corpos das índias e dos índios, com pouquíssimas roupas, no sentido de atender à espetacularização. Os demais integrantes que fazem parte da orquestra usam camisas padronizadas com estampas e nome do boi (uma espécie de abadá).

Segundo Padilha (2019, p. 96), o nome Sotaque de Orquestra advém do fato de o ensemble instrumental incorporar instrumentos de sopro – *saxofones, trombones, clarinetas e trompetes* – acompanhados pelos instrumentos de cordas – *banjo e violão* – e percussivos – *bumbás, tambor-onça e maracá*. Esta alteração na configuração da componente instrumental do BMB “reflete-se de forma decisiva em toda a performance conferindo ao Boi de Orquestra um perfil singular que se destaca sobretudo pela componente musical, aqui entendida como um conjunto complexo que incorpora melodia, harmonia e poesia cantada” (Padilha, 2019, p. 97).

Quanto ao aspecto sonoro, o BMB Sotaque de Orquestra é bastante difundido no estado do Maranhão, sobretudo na capital. Esse sotaque parece ser uma das preferências de grande parte dos maranhenses e público visitante. Todavia, pesquisadores como Padilha (2019), enfatizam que o boi Sotaque de Orquestra é diferenciado dos demais porque foi o

primeiro a contribuir com a alteração de paradigmas, isto é, a quebra das tradições originárias do Bumba Meu Boi.

A primeira ruptura de paradigma apontada por Padilha (2019) foi o *ensemble* instrumental, não só pela quantidade e diversidade de instrumentos que compõem a orquestra, mas também porque passaram a fazer parte da brincadeira profissionais da música, e não os brincantes que aprenderam a se inserir nas performances da brincadeira por meio da transmissão de saberes ancestrais.

Segundo Padilha (2019), o fato de os músicos do Boi de Orquestra serem profissionais e não brincantes, como nos outros sotaques, implicava uma recompensa financeira que precisava ser garantida — fato que gerou a terceira ruptura, a ser abordada mais adiante.

A segunda ruptura se dá com a substituição de instrumentos e conhecimentos ancestrais por instrumentos e tecnologias modernas. O Boi Sotaque de Orquestra implica uma organização econômica que se refletiu progressivamente na sofisticação de todos os componentes dos grupos. Segundo Padilha (2019):

Os grupos de boi de orquestra exigiam um transporte que garantisse a segurança dos instrumentos de sopro — mais frágeis e caros que pandeirões e matracas — e das mulheres e crianças — que não integravam ainda os outros grupos. As mulheres, portadoras de roupas mais trabalhadas e caras, careciam de um meio de transporte fechado — o ônibus — diferentemente do meio de transporte aberto — caminhões — usualmente utilizados pelos outros grupos (Padilha, 2019, p. 107).

Essa substituição de instrumentos artesanais e ancestrais por instrumentos modernos e tecnológicos, mencionados na primeira ruptura, é um dos fatores que conduzem a uma terceira ruptura causada pelo Boi de Orquestra: a espetacularização das apresentações.

A terceira ruptura se dá pela necessidade de auferir recursos que possam sustentar os altos custos da execução do Boi Sotaque de Orquestra. Como visto, além do pagamento dos profissionais da música, dos gastos com a compra e o transporte de instrumentos durante as apresentações, do vestuário dos participantes da brincadeira, e a contratação dos participantes que ocupam os papéis de índios e índias, os organizadores do Boi de Orquestra precisam constantemente se preocupar em oferecer um grande espetáculo ao público.

Após a exposição do sotaque de orquestra muito frequente na capital do Maranhão, retorno as discussões para as características do BMB Brilho Quilombo povoado Vila da Almas, lembrando que nos sotaques apresentados acima, referi-me aos brincantes como vaqueiros, ao passo que, no BMB da Vila das Almas, os brincantes são denominados de boieiros.

Os boieiros do BMB da Vila das Almas são a estrutura central da execução da brincadeira. É relevante salientar que para a Dona Dudu e os brincantes do boi, a nomenclatura “boieiro” abrange a todos os integrantes da brincadeira, sem distinção de hierarquia social na organização interna do boi. Todavia, faz-se necessário destacar que esta característica linguística é uma singularidade do BMB da Vila das Almas, uma vez que como relatado, nos outros bois do Maranhão a diferenciação desses papéis se dá por uma hierarquia social, dentro da brincadeira, demarcada pelas nomenclaturas dos papéis exercidos por estes personagens (amo, vaqueiros, rajados, caboclos, Mãe Catirina, Pai Francisco, etc.).

Os boieiros são todos os brincantes que conduzem várias etapas ou funções no BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, entre eles destacam-se: a regente, os amos, os pandezeiros, e os tocadores de tambor-onça. Falaremos sobre cada um deles a seguir.

3.1.1.1 A regente

Essa é uma função dentro do Bumba Meu Boi que não é muito comum. Os BMBs costumam ter diretores, coordenadores ou organizadores das brincadeiras, mas “regente” é um termo direcionado às especificidades das funções exercidas por Dona Dudu à frente do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. No boi, ela dirige, coordena, organiza, canta, compõe e toca o maracá.

A Dona Dudu relata que, desde o início, a brincadeira sempre foi organizada por homens, isto é, foi com o seu pai que ela começou. Com a morte do pai, a brincadeira ficou parada durante anos, até que ela resolveu dar continuidade.

Figura 16: A regente do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Com a liderança da Dona Dudu, vê-se uma quebra ou ruptura de paradigma no BMB do Maranhão, cuja origem está ligada ao patriarcalismo, no qual há uma forte ligação com a presença masculina, desde a organização e execução da brincadeira. A Mãe Catirina, por exemplo, é a única personagem feminina na brincadeira do quilombo; ainda assim, é interpretada por homens ou meninos durante a performance.

O fato de Dona Dudu ser atualmente a organizadora da brincadeira – a regente – tem uma representação simbólica muito forte e importante para a luta das mulheres negras quilombolas da comunidade. Além disso, reafirma elementos da memória e da identidade da cultura africana e afro-brasileira, carregados de ancestralidade nas sociabilidades dos quilombolas da Vila das Almas. Sabe-se que a história da África traz registros de sociedades matriarcais, conduzidas e dirigidas por rainhas — mulheres que exerciam o poder político e militar.

O conceito de Matriarcado Africano emerge das experiências dos sistemas sociais, econômicos, políticos e militares que promovem uma valorização e um papel central da mulher na organização das sociedades africanas. A antropóloga Françoise D'Eaubonne afirma que as consequências históricas do negacionismo da importância do reconhecimento das mulheres como criadoras da agricultura (tanto mais que o culto da Grande Deusa, Mãe-Terra,

Grande-Mãe, ligado à fecundidade e à renovação vegetal, é anterior à descoberta da agricultura) ocorrem, inicialmente, pelo apagamento do gênero na linguagem:

Como é que até ninguém viu a consequência que traria uma simples mudança de formulação em conformidade com a verdade histórica, e que poria do feminino o que continua escrito no masculino por esses etnólogos, antropólogos, historiadores, que reconhecem e escrevem que a agricultura foi uma descoberta das mulheres [...], e que depois redigem calmamente frases que não surpreendem ninguém, como: “Os agricultores subiram até o bacia do Elba...”, “Os camponeses europeus começaram a controlar os cereais espontâneos...”? Se lêssemos, nestas mesmas frases, escolhidas ao acaso entre milhares de outras, “agricultoras” e “camponesas” não é verdade que a orientação da história humana tomaria uma dimensão completamente diferente? (D’Eaubonne, 1977, p. 12).

A análise de D’Eaubonne (1977) é muito profícua porque demonstra como o processo de desenvolvimento civilizatório do ocidente sentenciou o apagamento das sociedades matriarcais, do poder feminino na história da humanidade. “A descoberta da agricultura pelas mulheres é de tão grande importância para a evolução histórica que temos o direito de nos surpreender ao vermos a investigação antropológica ignorar a sua dimensão” (D’Eaubonne, 1977, p. 11).

Essa perspectiva de desconstrução da ideia de que “o homem teria sido sempre o chefe de família, senhor da ou das mulheres, com todas as estruturas secundárias que este eixo familiar e social implica” (D’Eaubonne, 1977, p. 7), não pretende gerar uma guerra dos sexos, mas desconstruir a visão de que o matriarcado é uma organização primitiva e atrasada, ao passo que o patriarcado seria a representação do progresso, visto que o sistema matriarcal não impõe a mulher em relação ao homem, mas sim promove uma harmonia entre os sexos.

As pesquisadoras Oyèrónké Oyewùmí (2004) e Nah Dove (1998) fazem uma análise do tema de acordo com uma concepção afrocentrista²² e buscam, em seus textos, quebrar com a hierarquia eurocêntrica que coloca o pensamento ocidental europeu como o modelo a ser seguido pelas outras sociedades. Oyèrónké Oyewùmí (2004) argumenta que o matriarcado está relacionado à unidade matricêntrica, a autora faz uma apresentação de um tipo de organização familiar diferente. “A família Iorubá tradicional do sudoeste da Nigéria pode ser descrita como uma família não-generificada. É não-generificada porque papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero” (Oyewùmí, 2004, p. 6).

Nah Dove (1998) argumenta que não há uma hierarquia em relação ao masculino e o feminino — ambos atuam em diferentes áreas da organização social nas sociedades

²² Para Molefi Kete Asante, o afrocentrismo é uma epistemologia “procura corrigir o sentido de lugar do africano e, por outro lado, fazer uma crítica do processo e extensão do deslocamento causado pela dominação cultural, econômica e política europeia da África e dos povos africanos” (Asante, 2016, p. 8).

africanas: “A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, que é a portadora da vida e a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura e o centro da organização social” (Dove, 1998, p. 26).

Como se vê, há muita literatura, na contemporaneidade, que traz reflexões importantes sobre a importância do matriarcado e das sociedades matrilineares africanas. Trouxemos esse debate no momento para destacar como esse sistema organizacional de sociedades africanas ainda é bastante latente nas relações sociais, econômicas, políticas e culturais da comunidade quilombola da Vila das Almas.

Dona Dudu exerce um papel de liderança matriarcal na comunidade e no BMB da Vila das Almas; mais ainda, coordena o grupo do tambor de crioula da Vila das Almas, o Restaurante Quilombola 7 Estrelas, e foi presidente da Associação dos Moradores do Povoado Vila das Almas – Data Saco das Almas. É, sem dúvidas, um símbolo das práticas matriarcais da comunidade.

Nesse sentido, em 2024, durante a pesquisa empírica, percebi um aumento do interesse de mulheres em participar como integrantes da brincadeira — fator que pode ter sido crucial pela presença de Dona Dudu enquanto mulher e regente da performance.

Ela faz toda a administração do boi: organiza reuniões para decidir quem entra ou sai da brincadeira; quando se aproxima a data das festividades, é ela quem vai à comunidade contatar os brincantes, organizar o calendário de apresentações (dia da estreia/batizado do boi e local, dia da morte do boi e local) e quem recebe os convites para o boi se apresentar dentro e fora da comunidade.

Ela consegue patrocínios, faz rifas para arrecadar recursos para comprar roupas, acessórios e alimentos para os brincantes — servidos nos dias do batismo e da morte do boi — momento em que reúne algumas mulheres da comunidade para prepararem esses alimentos. Em 2022 e 2023, contou com a colaboração de mulheres da própria família; em 2024, essas mesmas mulheres constituíram a equipe de cozinheiras do Restaurante Quilombola 7 Estrelas — nome que faz referência às sete mulheres que aceitaram estar à frente do empreendimento.

O restaurante foi inaugurado em 2 de dezembro de 2023. Ela foi uma das fundadoras. O estabelecimento funciona no quintal de sua casa, com estrutura simples e rústica: mesas e bancos de madeira, cozinha com forno e fogão de barro e varanda coberta de palha de pindoba.

A motivação para criar o Restaurante Quilombola 7 Estrelas surgiu da demanda da comunidade, que vinha recebendo grupos interessados em conhecê-la, com incentivos dos pesquisadores do GEPEMADEC. Dona Dudu se reuniu com sete mulheres para iniciar o

empreendimento, que funciona por agendamento, mas também serve refeições diárias. Vendem, ainda, bolos em alguns dias da semana para aumentar a renda; além disso, estão melhorando a estrutura física do restaurante e aumentando a divulgação dos produtos nas redes sociais.

Nesse sentido, as mulheres do Restaurante Quilombola 7 Estrelas se voluntariaram para preparar o almoço dos brincantes em 2024. No início do ano, a regente se preparou comprando um leitão para essa ocasião, ritual (Gennep, 2011) que o pai dela realizava quando comandava a brincadeira.

Fica evidente essa dedicação para que tudo funcione, mesmo nos detalhes, inclusive após uma cirurgia no joelho. Mesmo usando muletas, Dona Dudu fez a brincadeira acontecer em 2024, quando todos haviam se conformado de que não haveria o boi naquele ano — visto que ele só sai se for organizado por ela.

3.1.1.2 Os amos

Os amos são personagens importantes para a realização do boi. Segundo Padilha (2019, p. 49), “o amo representa o dono da fazenda, personifica o latifundiário. Veste a indumentária mais rica, puxa a toada, usa um apito e um maracá para coordenar o grupo. Toda a componente cantada de entoação solista pertence a esse personagem”.

No BMB da Vila das Almas, costuma-se organizar um número pequeno de amos, no máximo, dois. São eles os responsáveis pela composição das letras das músicas, que são improvisadas no momento da brincadeira. São caracterizados, ainda, pelo instrumento que tocam: os maracás.

A corrente energética, que posteriormente se reverbera para os demais integrantes do grupo e, em seguida, para o público que prestigia a apresentação, nasce ou se inicia com as primeiras palavras cantadas e proferidas em ritmo melódico pelo amo, que geralmente relata, nas canções, um fato presente, uma história do passado ou qualquer situação que possa ser de relevância.

No BMB da Vila das Almas, suas vestimentas não possuem um padrão rigoroso, uma vez que, como foi dito anteriormente, estão no mesmo nível social e econômico dos demais boieiros. E mesmo que a organização da brincadeira pretendesse diferenciá-los dos demais, há um fator impeditivo: a falta de recursos financeiros para tais padronizações e diferenciações no quesito indumentária, o que influencia diretamente no desempenho e na melhoria do elemento visual (roupas, acessórios, instrumentos) da brincadeira.

Muito do que o grupo consegue oferecer ao público, em termos de caracterização, por meio de acessórios e indumentárias, é adquirido através de recursos próprios, de arrecadações com rifas, bingos e, principalmente, com a intervenção da regente da brincadeira, que faz o possível para que o boi se apresente todo ano. As roupas, geralmente, são reutilizadas de um ano para o outro, sendo feitos alguns ajustes quando possível.

Atualmente, a indumentária que os amos têm usado nas apresentações é composta por: calças masculinas de tecido tactel ou malha elastano, lisas e sem bordados, na cor vermelha, com uma listra vertical branca em cada lado da perna. Apesar de o vermelho ser predominante na cor das calças, em algumas apresentações pode haver um ou outro brincante com calças de cor diferente, o que não se trata de uma intencionalidade, mas sim da indisponibilidade de recursos para a compra de mais peças.

A camisa é masculina, de manga longa ou curta, estampada (a estampa e a cor são diversas; não existe padronização. Assim como ocorre com a calça, veste-se o que se tem, com o esforço de manter uma sintonia, pelo menos, no modelo da peça), confeccionada em tecido viscose com botões. Sobre a camisa, usam um colete de tecido preto aveludado, com alguns bordados feitos de canutilhos e miçangas.

Como acessório de cabeça, usam chapéu na cor preta, também bordado com miçangas, canutilhos e passamanaria dourada/brilhosa. Os canutilhos são postos por toda a borda do chapéu, presos por fios de linha com aproximadamente 8 cm de comprimento, que se movimentam de acordo com o ritmo e o balanço do corpo do brincante.

Figura 17: Amo do BMB Brilho Quilombo Povoador Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

É pertinente destacar que os amos do BMB da Vila das Almas são associados à figura dos griôs, por se tratarem de homens com mais idade, com mais vivência e experiência, sendo aqueles que transmitem os ensinamentos às gerações sucessoras.

Nesse sentido, o amo se encontra em uma posição que corresponde à obediência e à respeitabilidade, decorrente de sua idade e sabedoria acumulada ao longo de tantos anos de vivência. Os amos de hoje foram integrantes do BMB na época em que o organizador ainda era o pai da Dona Dudu.

Outrossim, embora os amos sejam denominados de boieiros no BMB da Vila das Almas, nos outros BMBs pelo estado os amos não podem receber a denominação de boieiros ou vaqueiros, pois exercem uma função social de elite na performance da brincadeira.

Essa função social do amo, enquanto representação da elite, do fazendeiro, do proprietário de terras, é simbolicamente reduzida na performance do BMB da Vila das Almas. Observa-se um nivelamento da função hierárquica do amo na brincadeira, uma vez que, na narrativa original, é um personagem que está social e economicamente acima dos vaqueiros

ou boieiros, mas, na Vila das Almas, ele é colocado em um mesmo nível social e econômico com os vaqueiros.

Por essa razão, no BMB da Vila das Almas, nota-se uma estrutura narrativa diferenciada dos BMBs no estado do Maranhão, pois as estruturas de hierarquização social apresentadas na brincadeira fogem à lógica dos papéis sociais que os personagens deveriam representar, como se vê nas apresentações pelo estado, originárias dos enredos primários da história do BMB no Maranhão.

Entende-se, por fim, que os amos do BMB da Vila das Almas têm uma função etnosônica essencial, pois são eles que puxam a brincadeira, que tiram as letras das canções instantaneamente, no calor da emoção das performances e das dinâmicas e sociabilidades que se constroem em cada apresentação. São eles que dão o compasso, o ritmo, a harmonia, a entonação das canções criadas nos momentos de apresentação.

A composição da letra das músicas tem como ponto forte de inspiração a própria realidade em que eles estão inseridos, ou seja, pelas sociabilidades da brincadeira e experiências compartilhadas dentro da comunidade. Mas também podem ser inspiradas pelas sociabilidades e experiências que acontecem fora da comunidade e, no momento da tiragem das músicas, isso pode ser um fator determinante na elaboração da letra. O cenário onde o boi se apresenta, um recado para algum brincante, uma indireta (brincadeira) para alguém que vai passando — tudo vira letra de música. Eles se comunicam entre si pelos sons, ou seja, avisam quando estão com as mãos doendo de bater o pandeiro, avisam quando estão quase sem voz e precisam parar — tudo por meio das sonoridades.

No próximo subitem, destacam-se os principais boieiros do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas: os pandezeiros.

3.1.1.3 Os pandezeiros

Os pandezeiros são os boieiros do BMB da Vila das Almas que tocam os pandeiros. Eles estão em maior quantidade na brincadeira, pois formam o maior grupo instrumental da apresentação. Geralmente, os pandezeiros são compostos por pessoas mais jovens da comunidade e representam uma posição de transição hierárquica sonora dentro da brincadeira.

Nesse mesmo nível estrutural da hierarquia sonora do BMB da Vila das Almas, também se enquadram os tocadores de tambor-onça, que costumam atuar em um grupo de no

máximo dois tocadores, ao passo que os pandezeiros chegam a uma média de oito a dez integrantes.

Figura 18: Pandezeiros do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

No quesito indumentária, os pandezeiros usam o mesmo modelo de vestimenta que os amos, com destaque para a diferença no chapéu usado na cabeça. Assim como os amos, os pandezeiros usam chapéus que também são bordados com miçangas, canutilhos e passamanaria dourada/brilhosa. No entanto, diferenciam-se dos amos pelos canutilhos, que vão apenas na parte da frente da borda. Na parte de trás, o chapéu é decorado com fitas de cetim, que são fixadas desde a coroa, passando pelo cone e aba, finalizando com um comprimento de aproximadamente até a altura dos joelhos. Esse modelo de acessório, em outros BMBs do Maranhão, pode ser identificado como “chapéu de fitas”, geralmente usado por um personagem chamado caboclo de fita.

Segundo Padilha (2019, p. 49), os vaqueiros são a representação simbólica “dos empregados, moradores e mourões, que protegem a fazenda”. Por essa razão, durante a performance, sua organização se dá em formato de cordão, linear ou circular, de acordo com as necessidades de cada brincadeira. No BMB da Vila das Almas, por exemplo, a performance dos pandezeiros se organiza de forma linear, lado a lado.

O cordão em formato linear confere melhor acústica para a emissão sonora dos instrumentos da brincadeira. Os pandezeiros exercem uma função central na percussão do boi

e na propagação do som no espaço onde brincam. Sabe-se que cada instrumento possui sua função, mas, tratando-se do BMB da Vila das Almas, os sons dos pandeiros são essenciais e se destacam.

Dando continuidade aos diálogos sobre os personagens do BMB da Vila das Almas, é fundamental frisar que nem todos se configuram como boieiros, mas são elementos centrais da brincadeira, entre os quais se destacam: Pai Francisco, Mãe Catirina, o boi, os fatos e a burrinha. A seguir, faremos a apresentação de cada um deles.

3.1.2 Pai Francisco

O Pai Francisco, mais conhecido pela comunidade da Vila das Almas como “Chico Véio”, é o personagem caracterizado como homem do campo, um nordestino estereotipado. Usa camisa de mangas longas, calça, chapéu (de palha ou não), sem preocupação estética, sapato fechado e máscara que cobre todo o rosto. Não utiliza nenhum instrumento musical, mas, em sua caracterização, não pode faltar a arma de fogo em suas mãos, conhecida como espingarda, instrumento utilizado por caçadores.

Apesar de o instrumento usado pelo personagem não ser musical, a espingarda é um objeto simbólico, que, durante a apresentação, interage com os demais personagens da narrativa (o boi, a burrinha e Catirina), sendo essencial para essa interação. Inclusive, na última apresentação do boi – a “morte do boi” –, é nesse momento que a espingarda produz o som (simulado pelos foguetes) que representa a morte do boi.

Figura 19: Pai Francisco do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

A performance figurativa do Pai Francisco no enredo do BMB no Maranhão está diretamente relacionada ao disparo da espingarda, uma vez que ele precisava matar o boi para retirar a língua que a Mãe Catirina desejava comer. Durante a performance da brincadeira, travavam-se duelos constantes entre o Pai Francisco e o boi, com simulações de disparo, ameaças de tiro e intenções de matar o animal.

É importante frisar que tudo isso acontece enquanto os demais boieiros e os amos continuam a tocar e cantar as toadas do BMB da Vila das Almas. São as músicas “da brincadeira” (descritas no próximo capítulo), que são cantadas continuamente, ao mesmo tempo, em que ocorrem as performances com a Mãe Catirina, o Pai Francisco, a burrinha e o boi. As sonoridades que se destacam são os gritos, simulações de disparos, urros do boi, as

vocalizações dos boieiros e do público e os sons dos instrumentos.

É interessante notar que a figura do Pai Francisco possui um isomorfismo com a figura do “caçador”. Para Durand (2019), a imagem do caçador associa-se aos símbolos diairéticos, que representam os arquétipos do corte ou da cisão. Importa ressaltar que, para a psique humana, os símbolos diairéticos se apresentam como mecanismos de defesa contra os símbolos teriomórficos, que afloram em nosso imaginário como resultantes da angústia e do medo diante do tempo e da morte. Assim, o boi é esse símbolo teriomórfico, que precisa ser morto pelo herói – símbolo diairético.

O Pai Francisco exerce essa função simbólica do herói solar, aquele que destrói o monstro e traz equilíbrio à ordem natural da vida. Na narrativa, percebemos que o semantismo da imagem negativa do boi, como um monstro que precisa ser derrotado, surge mediante o desejo da Mãe Catirina de comer sua língua. Sob esse ponto de vista simbólico, o boi passa a ser o vilão da história, o animal que o Pai Francisco precisa executar para atender aos desejos maternos da mulher grávida de seu filho.

Essa função simbólica da caçada do Pai Francisco ao boi é bem representada pelos disparos da espingarda – em algumas brincadeiras simulados com sons da boca, em outras com o uso de foguetes – e pelos movimentos de fuga do boi diante dos disparos. Junta-se a essa performance os movimentos bailados do boi: “Assim, durante as brincadas, animado pelo miolo, o boi balanceia, corre, gira, tremelica, valsa, ‘pinota’ ou salta. Depois, dá umas voltas imitando com o corpo o movimento de um barco nas ondas do mar: é o chamado ‘banzeiro’. Por fim, volta à corrida e reinicia a dança” (Coelho, 2022, p. 99).

Como se vê, a própria performance do BMB narra ao público a mítica do boi. Nos movimentos corporais de cada personagem, estão presentes elementos do enredo. A luta entre o Pai Francisco e o boi é uma constante ao longo de toda a apresentação.

Devido a isso, existe uma amálgama de relações estruturais entre os personagens do BMB, tanto para contar a história quanto para simbolizar as sociabilidades presentes nessas relações. Assim, ainda que se recorte a cena da luta entre o Pai Francisco e o boi, esse trecho da performance não existe de forma isolada, estando integrado a outros elementos performáticos da brincadeira, como as performances da Mãe Catirina e da burrinha, personagens que serão descritos a seguir.

3.1.3 Mãe Catirina

A Mãe Catirina é a figura feminina do enredo. Trata-se da esposa do Pai Francisco. Quando grávida, tem o desejo inusitado de comer a língua do melhor boi da fazenda. Essa figura feminina é geralmente interpretada por uma pessoa do sexo masculino. É uma personagem estigmatizada como uma mulher ruim porque comeu a língua do melhor boi da fazenda.

Figura 20: Mãe Catirina do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Simbolicamente, a Mãe Catirina é representada de forma negativa, tida como uma mulher ousada e egoísta, pois tanto ela quanto o Pai Francisco eram empregados da fazenda e não teriam como pagar pelo boi morto. Por essa razão, seu personagem torna-se uma caricatura nas apresentações do BMB, figurando como uma mulher feia, desarrumada, desajeitada,

subalternizada e representada por um indivíduo do sexo masculino, ou seja, masculinizada como forma de punição social.

Percebe-se que, na narrativa mítica do Bumba Meu Boi do Maranhão, o fato de Catirina estar grávida não a livra da punição social por ter comido a língua do melhor boi do fazendeiro. Desconstrói-se, assim, toda a simbologia positiva em torno do arquétipo da mãe — ou seja, daquela que gera a vida, que protege a vida — como a Grande-Mãe, a Mãe-Terra, a mãe-mulher.

Nota-se que tais circunstâncias só ocorrem porque Mãe Catirina e Pai Francisco pertencem a uma classe social subalternizada: são trabalhadores rurais, proletários. Portanto, merecem punição social por terem violado o patrimônio do patrão, o fazendeiro.

Na performance da brincadeira, o papel da Mãe Catirina também é subalternizado, uma vez que se trata de uma personagem com pouco destaque durante as apresentações. Ela transita pela espacialidade da brincadeira de forma livre, sem uma estrutura performática definida ou ensaiada. Ao contrário, se há algum destaque para a Mãe Catirina, está na sua exposição à ridicularização pelo público, que se diverte com suas caricaturas.

3.1.4 O boi

Eis a figura central do Bumba Meu Boi no Maranhão: o boi é o personagem por excelência, destacando-se por si só. Toda a narrativa do enredo gira em torno dele. É em razão de sua morte e do desejo de alguém em comer sua língua que toda a trama da brincadeira se desenrola. O auto do Bumba Meu Boi nasce a partir do valor simbólico desse personagem para a vida do vaqueiro e do trabalhador rural maranhense, cuja lida diária envolve o gado.

Na performance da brincadeira, o boi apresenta tamanhos variados e adereços decorativos dos mais diversos tipos, conforme a localidade e o estilo do sotaque do boi. Segundo Padilha (2019, p. 49), “é confeccionado em diferentes tamanhos, com armação de fibra de buriti (tipo de palmeira), coberto pelo ‘couro’ de veludo bordado à mão com miçangas, paetês (lantejoulas) e canutilhos”

Figura 21: Foto do boi.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Os bordados representam diferentes imagens alusivas ao lugar ou ao contexto que caracterizam a brincadeira. Nos BMBs de São Luís, é muito comum encontrar bordados de casarões do centro histórico, retratos de santos e figuras carismáticas da comunidade. Na Vila das Almas, os bordados trazem a imagem de Nossa Senhora Aparecida e São João, além de elementos da natureza, como folhas, flores e rosas. Além disso, o couro do boi é enfeitado com veludo preto (referência ao couro do animal), fitas, lantejoulas, canutilhos e uma saia de cetim brilhante.

Segundo Dona Dudu, o corpo do boi é feito de madeira, ao passo que a cabeça não tem matéria apropriada — usa-se uma madeira leve para evitar excesso de peso. “E aí, ela é feita pelo carpina, a cabeça, por causa dos detalhes que têm que fazer bem direitim, né? Não dá pra gente fazer no facão; o carpineiro faz, a gente paga e aí a gente [...]” (entrevista concedida em 19/02/2025).

A carcaça do boi possui uma estrutura base de madeira, denominada espinhaço do boi. Esse espinhaço sustenta as demais partes de madeira que formam o contorno da carcaça. Segundo Dona Dudu, “o espinhaço do boi, a gente pode fazer também no facão; a gente não

faz porque, pra ficar mais bem preparado, a gente pede também ao carpineiro pra fazer; passa pra ele fazer também o espinhaço” (entrevista concedida em 19/02/2025).

Outro detalhe importante é a montagem das costelas do boi, que, em conjunto com o espinhaço, definem o contorno da carcaça do animal. Depois, é necessário aplicar uma cobertura que receba o tecido — que representa o couro do boi. Essa etapa é bem detalhada na entrevista com Dona Dudu:

Agora a costela, ali as bandas, ao redor das bandas do boi que a gente... pra ficar bem seguro a gente tem os paus próprios pra fazer isso também. As costelas têm que ser um pau bem fino, forte que de dobra que ele possa dobrar, certo? Dobrar e não quebrar, pra que a gente possa fazer aquela volta assim de cima do espinhaço pra uma banda e outra. Por cima dessas varas a gente coloca, no tempo do meu pai, ele colocava só uma esteira pra poder colocar o pano por cima da esteira, mas hoje essa que eu fiz, eu mesma, a gente comprou um colchonete e abri as bandas dele e coloquei pra ficar mais bem organizado e até mais maneiro, viu? E aí depois desse, depois desse... do colchonete é que eu coloquei o pano por cima, aí depois dali do pano é só pra enfeitar, né? (Fala de Dona Dudu em entrevista concedida no dia 19/02/2025).

É interessante ouvir o detalhamento dos procedimentos do saber-fazer ancestral da confecção da carcaça do boi. Trata-se de uma atividade que leva dias de execução e requer muitas mãos nos processos de desenvolvimento do artefato. A carcaça do boi é um exercício ritualístico (Gennep, 2011; Turner, 2013), um verdadeiro processo ritual, que a regente da brincadeira faz questão de organizar, acompanhar e executar em cada etapa do desenvolvimento até o produto final.

Outro elemento interessante da composição da carcaça do boi é a produção das partes que compõem a cabeça do boi: os olhos, a boca e as orelhas. “Agora, os olhos dele a gente faz assim: pega um pano — tem um pano próprio que a gente... — e a gente pega tinta de tecido e faz o modelo dos olhos. Como também as orelhas são de um... tipo uma lona que a gente compra. Eu não comprei, eu mandei fazer, entendeu?” (Fala de Dona Dudu em entrevista concedida no dia 19/02/2025).

Por fim, não poderia faltar o rabo do boi e os chifres, que não são feitos apenas de elementos artificiais, pois são produzidos com a utilização de partes de boi de verdade. “E aí... vai indo. O rabo, o rabo a gente coloca uma corda por dentro e amarra o rabo de boi mesmo, bem na ponta da corda. O chifre também é de boi mesmo, o chifre é de boi mesmo, a gente coloca na cabeça do boi mesmo” (Fala de Dona Dudu em entrevista concedida no dia 19/02/2025).

A performance desse personagem nas apresentações costuma ser um show à parte. Dentre todos os personagens da brincadeira, o boi exerce funções de sociabilidade muito importantes: 1) o boi é o elemento que distingue a elite, o fazendeiro, e a classe trabalhadora

(Pai Francisco, Mãe Catirina e os vaqueiros); 2) o boi é o símbolo da morte e da vida, pois, se ele sucumbe ao tiro do Pai Francisco, ele renasce nas mãos do pajé; 3) o boi é símbolo do ouroboros, do tempo cíclico, do mito do eterno retorno; 4) o boi se integra ao povo, interage com a comunidade, brinca com as crianças, traz alegria a todos e a esperança de continuidade da vida.

3.1.5 Os fatos

É um participante cuja função exige muito preparo físico e determinação no desempenho do seu papel. O fato de o boi, também conhecido como miolo em grande parte dos BMBs do Maranhão, ser a pessoa que carrega a carcaça do boi durante toda a performance da brincadeira, torna essa função ainda mais exigente. Na Vila das Almas, essa função é denominada "fato do boi", e aqui temos uma diferença interessante entre as nomenclaturas "fato" e "miolo".

São muitas as funções desempenhadas pelo fato, entre as quais se destacam: 1 – Apresentar o boi ao público com performances circulares, com movimentos de subida e descida, enquanto percorre todo o terreiro do circuito onde o boi se apresenta; 2 – Interagir com os vaqueiros ou boieiros — especificamente, tratando-se do BMB da Vila das Almas; 3 – Exercer uma função pedagógica, pois é sempre procurado pelas crianças que assistem à apresentação e querem tocar no boi; os fatos precisam desempenhar essa função, levando o boi até as crianças quando ele é chamado; 4 – Assumir uma função interativa para atender à diversidade do público — emoções e conexões — sendo ele o responsável pelas diferentes sociabilidades do boi.

Figura 22: Fato do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Um elemento importante a ser destacado sobre o fato do boi é que ele exerce um dos papéis cruciais dentro da brincadeira: dar vida ao boi – personagem central da brincadeira – mas ele próprio não é identificado como personagem. Sua identidade não é revelada, não por se tratar de um evento sigiloso, mas sim por não ser de interesse da narrativa da brincadeira. O boi entra no terreiro, faz toda a sua performance durante a brincadeira e se despede do público, mas ninguém sabe quem é a alma energética que o habita: o fato.

É interessante observar que, nas tradições culturais ocidentais, o "fato do boi" costuma ser um alimento desprezado ou inferiorizado na mesa do brasileiro. No período colonial, os escravizados não tinham acesso à carne do boi ou do porco, sendo-lhes entregues apenas as vísceras dos animais. Assim, segundo Cascudo (2012), surgiram pratos típicos da culinária brasileira resultantes da experiência da cozinha africana:

Com o nome de mocotó. Sodré Viana registra uma receita típica, glória baiana: unhas de vaca, tripas (tripas grossas são mais gordas e mais saborosas), dobradinhas (na Bahia se chamam “livro”), coalheira, bucho, um pedaço de bofe bem tratado. Machucam-se hortelã, tomate, bastante cebola, alho, pimenta-do-reino, cominho e sal. Depois de cortados em pedaços, os miúdos, lavados com limão escaldados, são postos na panela e, sobre eles, os temperos com vinagre e bem ralados. Mexe-se bem. Tampa-se a panela. Uma ou duas horas depois, põe-se água e começa-se a cozinhar em fogo brando. Três horas de fervura à noite são suficientes. Na manhã seguinte, juntam-se à panela um pedaço de charque, outro de linguiça e um bom pedaço de toucinho. Leva-se novamente ao fogo (agora forte). Quando a unha

estiver esmigalhando, o mocotó está pronto. Faz-se pirão do caldo que ficou na panela: farinha posta continuamente e bem mexida, num movimento circular até que fique da consistência de papa. À medida que esfria, o pirão endurece. Serve-se bem quente. Molho de pimenta e limão, bastante limão. Folhas hortelã no molho (p. 549).

Assim como o "fato do boi" é um alimento costumeiramente desprezado na tradição alimentar do brasileiro, no BMB do Maranhão, o "fato" também é um elemento conduzido à ocultação, isto é, um participante da brincadeira que precisa ficar escondido para que o boi seja o destaque. Essa ambiguidade é interessante, pois, se o animal está vivo, ele precisa de um "fato", mas este elemento não é visível.

Saindo do sentido literal do fato, enquanto miolo e parte interior do boi, no BMB do Maranhão, o fato exerce outras funções, como: ele é os olhos do boi durante a brincadeira; é também as pernas do boi, que lhe permitem dançar, pular, bailar pelo terreiro onde brinca. Ou seja, é o fato do boi que transparece a energia, as suas emoções, os fluxos de suas sociabilidades e a sinergia entre as performances do boi, as sonoridades do grupo e as reações do público.

Vale salientar que o fato do boi é um elemento silencioso. Ele não tem fala, nem voz, não canta, nem grita, nem urra. Ele é a alma do boi. É componente importantíssimo da brincadeira, o que mais carrega peso (carcaça do boi), durante as apresentações, mas que não produz diretamente sonoridades audíveis.

3.1.6 A burrinha

A burrinha é o personagem que encanta as crianças. As crianças sempre querem participar da brincadeira, atuando como o fato da burrinha, ou seja, participando do boi de maneira enérgica, dando vida à burrinha. Diferente do boi, o fato da burrinha tem sua identidade totalmente revelada, o que pode favorecer o fascínio das crianças em querer assumir esse personagem.

É pertinente pontuar que o fato da burrinha possui duplo significado: ora representa as vísceras do personagem, ora remete a um cavaleiro que monta a burrinha, visto que ele, em alguns momentos, usa uma varinha que carrega em uma das mãos para bater na parte traseira do animal, simulando uma corrida em maior velocidade da burrinha.

Desta maneira, tem-se uma ambiguidade na dupla função que o integrante da burrinha exerce: é um fato que, simbolicamente, transforma-se em cavaleiro, montando a burrinha e lhe conferindo vida e velocidade.

Figura 23: Burrinha do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

É um dos personagens que não têm grande destaque, assim como não aparece em todos os BMBs do Maranhão. Está mais presente nos BMBs tradicionais ou caracterizados como “raiz”, mais comuns nos interiores do estado, como é o caso do BMB da Vila das Almas.

Na brincadeira da Vila das Almas, a burrinha não é um personagem isolado. Na performance, geralmente acompanha os personagens Pai Francisco e Mãe Catirina, por ser um personagem mais obediente e companheiro dos dois.

Sua carcaça geralmente é feita de material bem leve. No BMB da Vila das Almas, a parte que corresponde à barriga do animal é feita artesanalmente com trançado de palha de buriti ou de pindoba, formando uma espécie de barril sem fundo, para que o fato/cavaleiro possa entrar. Essa estrutura é revestida com tecidos estampados e recebe uma barra, também de tecido, chamada saia, colocada ao final dessa carcaça. Toda essa estrutura é sustentada pelos ombros do fato, com duas faixas que se cruzam formando um “X” nas costas do cavaleiro.

O animal ganha um rabo confeccionado de tecido e um chocalho pendurado no pescoço, elemento sonoro que contribui para o conjunto das sonoridades da brincadeira. Pelo chocalho, os demais integrantes acompanham os movimentos da burrinha. O cavaleiro possui as suas duas mãos ocupadas, uma na rédea da burrinha e, na outra, carrega um objeto identificado como chicote (geralmente um cipó), usado para simular a velocidade com que a burrinha deve se movimentar.

3.2 Os instrumentos do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas

3.2.1 Pandeiros

Os pandeiros do BMB da Vila das Almas são diferentes e singulares. São membranofones manufaturados com aro de madeira heptagonal, com cobertura de pele de animal (geralmente couro de boi, mas pode ser de bode também), que é fixada no aro por tachinhas (modelo rústico). O couro é aquecido no calor emanado da fogueira para ajustar a afinação. Eles são posicionados na altura entre o abdômen e o peito dos tocadores, que os seguram com a mão esquerda e os percutem com a mão direita, produzindo um diálogo rítmico com os outros instrumentos.

Segundo Padilha (2019), existem diferenças entre o pandeirinho ou tamborinho, o pandeiro e o pandeirão. O pandeirinho é “um membranofone circular de tampo simples, semelhante ao pandeiro. É construído a partir de uma armação circular (aro) de madeira de jeniparana, coberta de um dos lados com uma pele de animal (boi, cotia) ou de plástico” (Padilha, 2019, p. 63).

Figura 24: Pandeiro do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

O pandeiro é “um membranofone manufaturado com aro de madeira e com cobertura de uma pele de animal que é fixada no aro por tachinhas (modelo rústico) ou cravelhas (modelo industrial)” (Padilha, 2019, p. 72). Os BMBs da ilha de São Luís e dos sotaques pelo interior do estado costumam usar mais os pandeirões. Ao contrário das matracas, que são tocadas em cima do ombro, ao lado do rosto, com exuberante vigor, os pandeirões são tocados em frente às pernas, com um ritmo mais lento e uma articulação bem mais suave.

Após a classificação dos tipos de pandeiro mais utilizados no BMB no Maranhão, vale ressaltar que, no BMB da Vila das Almas, o instrumento mais utilizado é o pandeiro, como dito acima. O formato heptagonal do pandeiro do BMB da Vila das Almas é singular em relação aos bois do Maranhão.

A fabricação desses instrumentos requer um saber-fazer ancestral diferenciado, uma vez que a estrutura de madeira do pandeiro possui sete lados uniformes, que colaboram para a produção de uma sonoridade única, singular, em relação aos outros sons de pandeiros redondos tradicionais ou sintéticos. “Os pandeiros, cada um boieiro de pandeiro manda fazer a roda de pandeiro e cobre seu pandeiro. Tem a pessoa que faz a roda e o dono cobre com couro de boi e prego (tachinha). E aí guardam cada um o seu pandeiro em sua casa” (Fala de Dona Dudu, 2025).

É notório que esse saber-fazer ancestral depende de dois movimentos essenciais: a fabricação da estrutura de madeira do tambor por um carpinteiro experiente e a

habilidade/experiência do pandezeiro em selecionar o couro do boi, curtir o couro, esticá-lo e pregá-lo na estrutura de madeira de forma a produzir o som desejado.

Além da estrutura heptagonal e do couro do boi, os pandeiros do BMB da Vila das Almas recebem, em lados alternados do pandeiro, tampas metálicas de garrafa prensadas (em formato de disco), para reproduzir o som das platinelas dos pandeiros sintéticos. As platinelas exercem uma função de abafador do som agudo. Assim, percebe-se a complexidade do processo de confecção desse instrumento ancestral.

3.2.2 Tambor-onça (roncadeira)

O tambor-onça é um “membranofone friccionado (de acordo com a classificação Hornbostel-Sachs), semelhante à cuíca, feito de folha de flandres com uma das extremidades cobertas com um couro de animal, no centro do qual é fixado um pequeno bastão de madeira, designado por vareta” (Padilha, 2019, p. 60). É tocado através da fricção do bastão, que produz uma espécie de glissando ascendente ou descendente, em função da direção da mão na haste (Padilha, 2019, p. 60). Quanto à sonoridade, o tambor-onça produz um som grave (um ronco ou rugido da onça), diferente da cuíca usada no samba, que emite um som agudo.

Uma singularidade do tambor-onça da Vila das Almas é que a sua estrutura não é metálica, mas sim feita de madeira local, escolhida pelos carpinteiros e artesãos quilombolas para o preparo dos instrumentos. Segundo Padilha (2019, p. 60), é o tambor-onça “que avanta a resultante harmônica gerada pelos outros instrumentos, proporcionando um som reverberado”.

Figura 25: Tambor-onça do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

No BMB da Vila das Almas, os tocadores de tambor-onça possuem uma função hierárquica intermediária e sucedem a função dos pandezeiros, estando abaixo apenas dos amos; ou seja, quem toca o tambor-onça está a um passo de se tornar amo. É interessante observar que a fabricação do instrumento pelos próprios quilombolas é uma atividade essencial para a qualidade e manutenção do sistema harmônico da sonoridade do BMB da Vila das Almas.

A roncadeira também é feita por alguém. É de madeira, também coberta com couro de boi, pregada de tachinha também. Aquele pau, se a gente não achar também um pau oco como, como a gente acha assim para os tambor, a gente manda cavar. Tem um formão certo de fazer essa cava, pra ficar esse oco (Fala de Dona Dudu, 2025).

Dona Dudu deixa claro, em sua fala, que a fabricação do tambor-onça é muito parecida com a fabricação da parelha (os três que compõem o conjunto sonoro harmônico do tambor de crioula). Precisa-se de um saber-fazer ancestral que não é do conhecimento de todos os “carpinas” da comunidade. Poucos são os mestres griôs que carregam esses saberes.

Durante a pesquisa de campo, enquanto acompanhávamos a caminhada do boi pela comunidade, observamos que, em uma das paradas para descanso, um dos tocadores do tambor-onça verificou que o instrumento estava com problemas. Era um dos filhos de seu

Raimundo (um dos amos). Naquele instante, constatamos que o filho foi tirar uma dúvida com o pai sobre o conserto do instrumento, e o pai respondeu-lhe qual era o procedimento adequado para repará-lo. Minutos depois, o tambor já estava consertado.

3.2.3 Maracás

Segundo Padilha (2019, p. 63), “o maracá foi um dos primeiros instrumentos registrados pelos colonizadores após a sua chegada no Brasil”. É um instrumento de origem indígena, que está presente em praticamente todas as atividades coletivas ritualísticas dos indígenas brasileiros e é transversal a quase todos os grupos linguísticos.

O maracá indígena é construído a partir de uma cabaça seca, desprovida de miolo, onde se colocam caroços de frutas, coquinhos ou pedras. O maracá do BMB é confeccionado com folha de flandres, podendo ser de diferentes formatos, contendo em seu interior sementes, pedrinhas ou chumbo. Ao ser balançado, as sementes atiram-se com as paredes internas da cabaça, gerando um som característico, estridente e pujante (Padilha, 2019).

Figura 26: Maracá do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Conforme Padilha (2019, p. 63), “esse instrumento funciona no BMB como referência de poder. O amo é quem empunha o maracá. Ao permitir que os outros brincantes também o usem, ele lhes dá uma demonstração de repartição do poder e de confiança”. No

BMB da Vila das Almas, somente três participantes empunham os maracás: a regente (Dona Dudu) e os dois amos (seu Manoel Mussin e seu Raimundo).

Quanto à sonoridade, “o maracá funciona como um instrumento marcador do ritmo nas danças e cantorias, e é frequentemente levado para o túmulo como uma alusão aos antepassados dos defuntos” (Padilha, 2019, p. 63). Esse ritual era muito comum entre os indígenas brasileiros. Quanto ao BMB, Padilha não pôde precisar se esse ritual ocorre com os amos quando morrem.

No BMB da Vila das Almas, os maracás costumam ser encomendados pela regente da brincadeira e fabricados por um ferreiro:

Os maracás, quem manda fazer sou eu. E no ano passado eles ainda foram 50,00 reais um. Os materiais de burrinha, roupa de burrinha, chico vei... tudo feito por mim. E tem alguma ajuda? Tem. Tinha, de alguém fora, que eu pedia ajuda, falava do boi, tal e tal, pedia ajuda. Tinha pessoa, sempre tem pessoa de bom coração e me dava ajuda e eu fazia acontecer (Fala de Dona Dudu, 2025).

Após a fabricação pelo ferreiro, os maracás recebem alguns enfeites, como paetês, lantejoulas e fitilhos, de acordo com os temas do boi e os gostos dos brincantes. No BMB da Vila das Almas, costumam ser instrumentos que ficam guardados pela própria regente após a morte do boi, ao contrário dos outros instrumentos, que ficam aos cuidados dos participantes.

3.2.4 O apito (búzio)

O apito ou búzio é um instrumento sonoro de sopro, construído com chifre de boi, usado em diversos momentos da brincadeira. Uma de suas principais funções é a comunicação da brincadeira com a comunidade, o que permite a orientação espacial por meio da sinalização sonora.

Na função de sinalização sonora, ele pode ser usado sozinho, mas, na maioria das vezes, sua sonoridade é produzida em conjunto com outros sons, que também funcionam como sinalizadores da brincadeira, demarcando espacialidades sonoras, de proximidade ou longitude da brincadeira para as casas dos moradores da comunidade.

Assim, além do apito, destacam-se os gritos dos próprios boieiros e os foguetes, três sons que têm uma capacidade de alcance longitudinal bem satisfatória, no sentido comunicacional da brincadeira para com a comunidade, visto que eles não usam nenhum suporte tecnológico de propagação sonora para esses sons.

Figura 27: Apito (búzio) do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Para assumir a função do apito, é necessário treino e muito fôlego. Nem todos os integrantes da brincadeira possuem as técnicas necessárias para operacionalizar esse instrumento, que visivelmente parece ser fácil de produzir o som que se espera, mas não é.

Por esse motivo, quando a brincadeira faz suas pausas para descanso ou para os boieiros almoçarem, o instrumento é disputado pelas crianças, e o acesso ao mesmo é totalmente autorizado pelos adultos, para que elas possam ter contato com o instrumento, interagir e tentar tirar algum som. Às vezes, têm a sorte de receber instruções dos integrantes da brincadeira sobre como manusear o apito.

4 VOCALIZAÇÕES, SONORIDADES E HIERARQUIZAÇÕES NO BMB QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS

O BMB da Vila das Almas possui singularidades em relação aos demais tipos que existem no estado do Maranhão, como apresentamos nos capítulos anteriores. No entanto, não se pode negar que, em muitos aspectos das primeiras manifestações no estado, o BMB da Vila das Almas mantém algumas características em comum com as origens dessa tradição cultural.

Um fator que merece destaque, em termos de tradição e resiliência, está relacionado à oralidade em algumas dessas manifestações. Os BMBs do sotaque da Baixada Maranhense e de Costa de Mão, em Cururupu, por exemplo, mantêm esse costume oral na produção da sonoridade por meio das músicas cantadas pelos seus integrantes, como apontado por Padilha (2019).

Diferente de outros bois que existem no Maranhão, os quais, mesmo após o período das festividades juninas, as pessoas podem apreciar as músicas tocadas e cantadas nas apresentações, por meio das plataformas digitais de músicas²³, no BMB da Vila das Almas o acesso às músicas é praticamente impossível (por meio de discos ou plataformas digitais), uma vez que não possuem registros escritos, notações musicais ou qualquer espécie de gravação audível para reprodução sonora ou comercial.

O que ainda é possível encontrar são pequenos recortes de vídeos postados nas redes sociais da própria comunidade quilombola (Instagram, Facebook, YouTube) e de alguns moradores e brincantes do BMB da Vila das Almas, mas dificilmente uma pessoa de fora da comunidade consegue compreender com clareza a letra cantada.

As músicas fazem parte de um conhecimento que é transmitido e reproduzido por meio da linguagem e da oralidade dos integrantes do BMB da Vila das Almas para a comunidade no momento das apresentações. Esse conhecimento é reproduzido “em parte”, visto que apenas o refrão (coro) das músicas é cantado por toda a comunidade — uma espécie de base rítmica, assim denominada por eles —, e todas as outras partes dos versos cantados da música são criadas e improvisadas na hora da brincada pelo amo.

É sobre esses aspectos diferenciais, ou seja, as singularidades do BMB da Vila das Almas, que discutiremos no presente capítulo, estruturado nas vocalizações, músicas, gritos,

²³ É possível consumir música de BMB de vários grupos do Maranhão, por meio de plataformas digitais de música como *Spotify*, *Apple Music*, *Amazon Music*, *Deezer*, *YouTube Music* e *Tidal*.

comandos, silêncios, hierarquias, parentescos, funcionalidades e espacialidades da brincadeira na comunidade.

4.1 As vocalizações do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas e as relações sociais da comunidade

O enfoque deste item será apresentar as diversas formas de vocalizações que permeiam o BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, mais especificamente as vozes que cantam nesse processo socioetnosônico e que permitem uma comunicação que é ancestral, por intermédio dos sons produzidos tanto pelos instrumentos quanto pelas vozes, que se unem como um grande coral espontâneo e plural durante a brincadeira.

No sentido proposto por Zumthor (2001), a vocalização é a performance em que a voz do povo ecoa. Como apresentamos na introdução da tese, a partir dos estudos de Molinari (2016), o oral é diferente do vocal. É necessário lembrar que a oralidade é uma abstração, ao passo que a voz é concreta, e somente sua escuta nos permite tocar as coisas. A voz é concebida como histórica e social em sua capacidade de unir os indivíduos e, pela forma como a utilizamos, modula a cultura comum (Zumthor, 2001).

Por tal motivo, entender o conceito de vocalização de Zumthor (2001) é crucial para compreender as dinâmicas etnosônicas que se desenvolvem nas performances do BMB da Vila das Almas. Para o autor, a vocalização é um processo vivo, que resgata a experiência original da oralidade, em que texto e performance se entrelaçam. “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (Zumthor, 2001, p. 21).

Zumthor (2001) destaca, ainda, que a vocalização é essencial na poesia oral, pois nela a performance vocal define a obra mais do que a própria estrutura escrita. O ritmo, a entoação, a respiração e a presença do corpo são elementos inseparáveis do sentido transmitido. Dessa forma, ele diferencia a vocalização da leitura silenciosa ou da escrita, realçando a dimensão sensorial e efêmera da oralidade.

No que se refere à poesia oral, Paul Zumthor (2001, p. 84) assim escreve: “a poesia oral geralmente comporta mais e mais complexas regras do que a escrita: nas sociedades de forte predominância oral, ela constitui, muitas vezes, uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos de nossa escrita”. Tal afirmação ratifica o processo complexo da vocalização, que não se resume somente à voz, mas também à entoação, ao ritmo, à

frequência, à cadência, à respiração, ao movimento corporal, ou seja, “a voz como tal, em sua existência fisiológica, está situada no coração de uma poética” (Zumthor, 2001, p. 136).

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço e no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles a referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance (Zumthor, 2001, p. 139).

Essa poética está presente nas vocalizações do BMB da Vila das Almas, nas dinâmicas socioculturais e sonoras dos quilombolas durante a administração e execução da brincadeira, em cada etapa da organização e das apresentações realizadas, seja dentro ou fora da comunidade. Os boieiros dão o tom, a melodia, o ritmo, e a harmonia das sonoridades da brincadeira, e o público, que interage, complementa esse conjunto de sonoridades.

A partir do método da etnosonia, “o estudo dará ao pesquisador a possibilidade de analisar as manifestações musicais instrumentais que acompanham os rituais” (Molinari, 2016, p. 154). Como foi dito na introdução, o foco do estudo não está nas características técnicas e musicais das sonoridades da Vila das Almas, em Brejo/MA, mas sim nas sociabilidades que as sonoridades do BMB da Vila das Almas produzem.

Pretende-se, sim, perceber as sociabilidades que essas sonoridades produzem. Mesmo que os instrumentos musicais estejam ali presentes, é o aspecto da humanização e da afetação (Latour, 2006) desses instrumentos na produção das sonoridades que nos interessa. “Não se trata de uma visão do instrumento musical que descarta a humanização de que ele se reveste no elemento ritual, posto que, na maior parte dos casos, é uma voz a conduzir grandes grupos” (Molinari, 2016, p. 154).

Dessa maneira, lembrando as categorias da palheta-ouvido da voz ancestral, proposta por Molinari (2016), tem-se os elementos essenciais que apresentam a categorização das sonoridades de qualquer comunidade (segundo a autora), a partir da vocalização, da escuta e dos silêncios. Entre as vocalizações destacadas durante a pesquisa empírica, apresentam-se: as músicas, os comandos, os gritos e os silêncios, que apresentarei a seguir.

4.1.1 As músicas

A princípio, faz-se necessário destacar que apresentamos o elemento “música” neste item da tese como um exercício poético de vocalização, ou seja, como uma forma de expressão artística, criativa e poética dos amos do BMB da Vila das Almas, que, como apresentado anteriormente, devem possuir algum talento nato para a musicalidade e criação poética, uma vez que as toadas do boi são tiradas no momento da brincadeira e, geralmente, de acordo com o contexto que os estimula.

Em entrevista realizada com seu Raimundo, um dos amos da brincadeira, ao ser perguntado sobre as letras das músicas do BMB da Vila das Almas, respondeu-nos que “não havia nada escrito, todas as músicas são criadas na hora e acompanhadas pelos demais boieiros durante a apresentação” (Seu Raimundo, 2023). O que ainda se costuma repetir são alguns refrãos, que costumam ser memorizados com muita facilidade pelos boieiros.

Em entrevista realizada com Dona Dudu, a regente nos relatou que existe um repertório de refrãos das músicas, que são utilizados durante as diferentes etapas ou fases do BMB da Vila das Almas. “Isso é construído no momento da brincadeira, no momento que a gente tá cantando é que o verso é chamado. A gente vai inversando, né, e vai seguindo, vai seguindo” (Fala de Dona Dudu em entrevista concedida em 2024).

Do mesmo modo, há refrões específicos para a chegada do BMB na apresentação, refrãos para o dia do batismo do boi, o dia da morte do boi, a despedida de uma apresentação do boi, a laçada do boi no dia da morte, entre outros momentos, como serão apresentados a seguir.

Percebemos uma roteirização dessas músicas, que se organizam desde o batismo do boi até a morte do boi. O batismo, como foi dito, é uma ritualística de iniciação e autorização da brincadeira. Então, após esse momento, o boi está pronto para brincar dentro e fora da comunidade, e fica disponível para receber os convites.

Música do batizado

*Acorda brilho quilombo nós vamos te batizar
Acorda brilho quilombo nós vamos te batizar
Escuta o som do pandeiro e o tinir do maracá
Escuta o som do pandeiro e o tinir do maracá*

Essa música apresenta um simbolismo muito importante para o boi, uma vez que, todo ano, as apresentações se encerram com a morte do boi, enquanto o batizado significa o renascimento do boi — um momento em que ele acorda e renasce para brincar. O apelo do amo — *“Acorda, Brilho Quilombo, nós vamos te batizar”* — é seguido dos sons dos instrumentos (o pandeiro e o maracá). Ou seja, além da voz que faz o apelo, as sonoridades dos instrumentos também apelam para que o boi acorde: *“Escuta o som do pandeiro e o tinir do maracá”*.

O simbolismo do nascimento do boi se acentua quando, na música, os instrumentos — o pandeiro e o maracá — também apelam para que o animal acorde. Todavia, vale ressaltar que essas sonoridades exercem uma sociabilidade muito mais ampla, uma vez que são os boieiros que portam os pandeiros e, tanto os pandeiros quanto os maracás, são convites para a comunidade participar do (re)nascimento e batismo do boi.

O apelo para que o boi acorde não é um chamamento apenas para o boi, mas um chamado para toda a comunidade vir participar desse ritual simbólico de (re)nascimento da brincadeira. As sonoridades atuam como vozes que ecoam o social e estabelecem sociabilidades nas relações entre brincantes e comunidade.

Durante o período em que o boi se encontra com a agenda aberta para as apresentações, não existe uma rigidez em relação às músicas temáticas. São cantadas músicas de refrão comum ou que retratam as suas realidades e contexto social. Essas músicas são identificadas pelos brincantes como músicas da “brincada”, termo utilizado para se referir às apresentações durante o período junino/julino, quando o BMB recebe mais convites para apresentações dentro e fora da comunidade.

Músicas da brincada do Boi

*Mandei, mandei brincar meu boi eu mandei
Ô senhora dona da casa eu mandei brincar meu boi.*

*Ei, morena bela, morena bela o galo preto já cantou
É que já é de madrugada e o sereno me molhou
O boi brilho quilombo aqui chegou.*

*Quilombo Vila das Almas é hora de se animar
Já chegou o mês de junho boi quilombo vai dançar.*

Como se vê, as músicas cantadas não são escolhidas de forma aleatória; elas têm um sentido e uma finalidade, conforme os rituais e momentos das apresentações, encaixando-se na situação cronológica de como a brincadeira acontece.

Na música acima, sobre a brincadeira do boi, percebe-se o convite e o anúncio da chegada do boi às casas da comunidade: “*Ó senhora dona de casa*”, “*Ó morena bela*” são expressões que sociabilizam as dinâmicas da brincadeira com os moradores da comunidade. O anúncio se dá cedo, pela manhã, com o primeiro sinal sonoro: o canto do galo (que, com seu canto místico, tem a proteção do senhor dos mistérios das folhas, Ossaim).

É interessante observar que o galo poderia ser de qualquer cor ou tipo, mas, na música, destaca-se o galo preto. Pode ser uma referência à valorização da cultura negra quilombola. Ou seja, ainda que haja galos de diversas cores, o galo preto simboliza uma autovalorização cultural, uma autoidentificação com as suas raízes ancestrais — sem falar da importância do galo preto nas religiões de matriz africana, como a umbanda, onde está associado a Ossaim, o senhor dos mistérios das folhas (Prandi, 2001).

No Brasil, com a concentração do culto aos orixás nos terreiros, sob a autoridade suprema do pai ou mãe-de-santo, antigas confrarias africanas especializadas desapareceram, uma vez que o pai-de-santo passou a controlar toda e qualquer atividade religiosa desenvolvida nos limites de sua comunidade de culto. Os orixás dessas confrarias foram esquecidos ou se transformaram [...] A confraria dos curadores herbalistas, os olossains, também não se manteve nos moldes africanos, ficando os olossains restritos às atribuições de colher folhas e cantar para sua sacralização, tendo perdido para o pai-de-santo as prerrogativas do curador. Em decorrência, o culto de Ossaim ganhou novas feições, ficando mais assemelhado ao culto dos outros orixás celebrados nos terreiros, podendo inclusive ser recebido em transe como os demais, o que não acontecia na África. Espíritos das velhas árvores foram antropomorfizados e iroco, que na África é simplesmente o nome de uma grande árvore, aqui se transformou no orixá Iroco, que recebe oferendas na cameleira branca e desce em transe, ganhando, cada vez mais, independência em relação à árvore, situando-se, por conseguinte, mais longe da natureza (Prandi, 2001, p. 5-6).

Segundo Reginaldo Prandi (2001), a galinha e o galo são oferendas muito comuns cedidas aos orixás nos rituais das religiões de matriz africana: “Onilé é assentada num montículo de terra vermelha e acredita-se que guarda o planeta e tudo que há sobre ele, protegendo o mundo em que vivemos e possibilitando a própria vida. Na África, também é chamada Aiê e Ilê, recebendo em sacrifício galinhas, caracóis e tartarugas” (Prandi, 2001, p. 11).

Essa característica chamou-nos a atenção porque, consciente ou inconscientemente, rituais e práticas simbólicas das culturas banto e iorubá se efetivam nas performances e vocalizações do BMB da Vila das Almas. Isto é, não da mesma forma como ocorrem nos rituais das religiões de matriz africana, mas há resquícios dessas manifestações,

como no dia da morte do boi, quando sempre se comem galos/galinhas e carne de porco assados (que são servidos e compartilhados com todos) — não como forma de sacrifício, mas como continuidade (por isso digo, talvez inconsciente) de autoidentificação com suas raízes ancestrais.

Outro ponto importante na música é a referência ao mês de junho, período das festas juninas, momento em que o BMB da Vila das Almas recebe mais convites para as apresentações. Sabe-se que, no Maranhão, é o mês das festas juninas em devoção a São João, Santo Antônio, São Pedro e São Marçal (mais cultuado em São Luís, no encontro dos bois²⁴). Os quilombolas da Vila das Almas são devotos de São Pedro e, como dito, o batismo do BMB se inicia com uma visita à Capela de São Pedro, na comunidade da Vila das Almas.

Música da chegada no terreiro (para brincar)

Venha ver sua dona, venha receber sua boiada
Venha ver sua dona, venha receber sua boiada
É que vai chegando na rampa com toda a rapaziada
É que vai chegando na rampa com toda a rapaziada

As “músicas de chegada no terreiro” são muito parecidas com as “músicas de brincada”, isto é, têm a intenção de anunciar e convidar a comunidade a participar da brincadeira. “*Na hora que a gente chega no terreiro para entrar, na casa de alguém que chama o boi pra brincar, a gente canta essa música pra receber*” (Fala da Dudu, entrevista concedida em 2024). Vale lembrar que o BMB da Vila das Almas é uma apresentação que nos dias do batismo e da morte do boi, “caminha” pela comunidade, visitando a casa dos moradores.

Essa música, além da função de anúncio e chamamento da dona do terreiro — espaço onde o boi foi convidado para se apresentar —, também expressa a questão de gênero, representada na sua letra pelo termo “rapaziada”. Como foi dito em outros momentos, a

²⁴ Nos dias 28 e 29 de junho, ocorre na Praça dos Pescadores, no Largo da Capela de São Pedro, em São Luís/MA o maior evento de encontro de bois do Maranhão. São dois dias ininterruptos de encontro de bois da grande Ilha de São Luís, contando também com alguns bois dos interiores. Em seguida, no dia 30 de junho, milhares de pessoas lotam a Avenida São Marçal, no bairro João do Paulo, em São Luís, para celebrar o Bumba Meu Boi sotaque de matraca, na tradicional Festa de São Marçal, anualmente festejada no dia 30 de junho, data em que é celebrado o Dia Nacional do Bumba Meu Boi.

formação estrutural dos participantes da brincadeira do BMB da Vila das Almas possui essa característica de predominância da masculinidade, como se vê na música.

A relação entre os rituais da brincadeira do boi e as práticas culturais dos vaqueiros está historicamente imbricada em uma cultura patriarcal, estruturada na formação da sociedade rural brasileira, alicerçada na relação entre a casa-grande e a senzala. Mais uma vez, a relação hierárquica da sociedade rural brasileira se configura na representação dos personagens do BMB: os amos (donos da fazenda) e os demais vaqueiros (ex-escravizados, agregados e funcionários da fazenda), em suas dinâmicas sociais.

Segundo o pesquisador Francisco Barbosa (2025), em seu artigo *Formação da sociedade rural e seus reflexos no desenvolvimento do Brasil*, o desenvolvimento econômico brasileiro esteve fortemente ligado, até a primeira metade do século XX, à estrutura econômica, cultural e política da sociedade rural que aqui se instalou desde a época colonial. Essa sociedade originou-se da atividade açucareira, que tinha como pilares o engenho, a casa-grande e a senzala. Deste modo, a grande propriedade açucareira transformou-se em um verdadeiro mundo em miniatura, no qual se concentrava e resumia a vida de toda uma população.

Com a grande propriedade direcionada ao cultivo da cana-de-açúcar (*plantation*), instalou-se no Brasil o trabalho escravo, após a tentativa de utilização do silvícola como mão de obra no extrativismo do pau-brasil — tentativa que se tornou inviável na agricultura comercial. Foi o negro africano quem resolveu o problema da mão de obra para esse tipo de agricultura, solução que se estendeu até o final do século XIX, com reflexos no retardamento do desenvolvimento econômico do Brasil. Nessa conjuntura, começa a se formar a sociedade rural brasileira (Barbosa, 2025).

Gilberto Freyre (2025) discute essas questões em sua obra *Casa Grande e Senzala*. O autor destaca a estrutura patriarcal da sociedade colonial, com o senhor de engenho como figura central, exercendo poder sobre a família, os escravizados e os agregados. A casa-grande era um microcosmo do poder, com o patriarca controlando a vida e os destinos de todos à sua volta.

Após as músicas de batismo e de entrada nas apresentações, existem algumas músicas destinadas ao dia da morte do boi e ao pós-morte do boi.

Música da despedida do Boi

Inversa:

*Adeus, brilho quilombo da minha paixão,
Meu boi, vai morrer hoje, com a dor no coração
Vai morrer hoje, com a dor no coração*

*Ô rapaziada, não vamos chorar
Ô rapaziada, não vamos chorar
O boi vai morrer e ainda vai voltar
Vai morrer hoje com a dor no coração*

Refrão:

*Vai morrer hoje, com a dor no coração
Vai morrer hoje, com a dor no coração
Vai morrer hoje, com a dor no coração
Vai morrer hoje, com a dor no coração*

Essa é uma das músicas (refrãos) mais emotivas e marcantes da brincadeira, fortemente enraizada na oralidade da comunidade. Ela é cantada somente no dia da morte do boi e é a que mais se repete ao longo do dia. De vez em quando, no percurso pelas ruas, quando há um trecho um pouco mais longo de uma casa para outra, é cantada outra música (refrão) que não faz referência à morte do boi, como forma de descanso para os amos. Mas, ao se aproximar da casa seguinte, volta-se a cantar o refrão: “*Vai morrer hoje, com a dor no coração*”.

Ao fim do dia, em um terreiro, ocorre a performance (Zumthor, 2001) da morte do boi, que é dividida em algumas etapas. Antes de o boi morrer, ele se exhibe e brinca com a comunidade. Após algumas horas, a comunidade é convidada a laçar o boi, que está solto no terreiro e precisa ser preso para ser morto. Essas etapas da morte do boi ocorrem em momentos distintos da performance, com durações variadas, e cada etapa possui uma música específica.

Por exemplo, a laçada do boi é uma etapa bem demorada — pode passar de uma hora de performance — e depende da regente e dos amos, que acompanham o ritmo, a

presença e a participação da comunidade. As etapas da morte e da bebida do sangue do boi são muito rápidas, podem durar minutos (aproximadamente 10 a 15 min), e, em seguida, vem a música do pós-morte do boi.

Música da laçada do Boi

Laçou, laçou, laçou meu vaqueiro velho, boi te enganou
Laçou, laçou, laçou meu vaqueiro velho, boi te enganou
Pega o laço na mão meu vaqueiro velho, boi te enganou
Não tem medo de laçar meu vaqueiro velho, boi enganador

Figura 28: Laçada do boi, antes de ser morto.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

A laçada do boi é um ritual bem comum nas vaquejadas ocorridas na região do Baixo Parnaíba Maranhense. Inclusive, na comunidade da Vila das Almas, há alguns eventos de vaquejada que ocorrem ao longo do ano. A imagem acima demonstra esse ritual de passagem (Turner, 2013; Genep, 2011), necessário à concretização da morte do boi. O mais interessante é que, no BMB do Maranhão, quem laça o boi não é o vaqueiro, mas sim uma pessoa da comunidade — alguém de fora da organização estrutural da brincadeira. Ou seja, não são os boieiros que laçam o boi.

Nesse momento, percebe-se um papel educativo no BMB da Vila das Almas. Muitas pessoas que são convidadas a participar da laçada do boi recusam o convite, pois preferem apenas assistir à performance. No entanto, os convites são reiterados e direcionados a homens, mulheres e crianças — estas últimas, geralmente acompanhadas de um adulto ou de um boieiro, simulam tentativas de laçar o boi.

No BMB da Vila das Almas, percebe-se que o ritual de laçada do boi é um convite à participação da comunidade, um processo de socialização (Simmel, 2006), uma vez que há uma intencionalidade comunicativa, sonora, interativa, emocional e subjetiva entre quem brinca e quem assiste à brincadeira, fortalecendo as sociabilidades que alicerçam as relações sociais, culturais, familiares, econômicas, religiosas e políticas da comunidade quilombola da Vila das Almas.

Mais uma vez, as sonoridades se fazem elementos essenciais nos processos de socialização (Simmel, 2006): quando a voz ecoa convidando o público, quando o apito ressoa intimando a todos, quando os pandeiros e maracás se aproximam e encantam a plateia. Eis que, após laçado, o boi é preparado para morrer.

Música da morte do Boi

*Quem quiser que venha ver
Brilho quilombo vai morrer
Ô quem quiser que venha ver
Brilho quilombo vai morrer*

*Fasta, fasta, boi teimoso deixa de malcriação
Corre em cima desse negro e prepara o coração*

*Ô quem quiser que venha ver
Brilho quilombo vai morrer
Ô quem quiser que venha ver
Brilho quilombo vai morrer*

Uma vez laçado, o boi é morto de forma bastante rápida. Os brincantes do BMB e o público se preparam para o momento crucial, que se dá por meio de uma grande

performance, com a participação dos boieiros, dos amos e da regente, responsáveis pelas sonoridades e musicalidades da brincadeira.

Nesse momento, Pai Francisco, Mãe Catirina e a burrinha entram em cena juntamente com o boi, formando um bailado em que Pai Francisco, Mãe Catirina e a burrinha parecem proteger o boi de seu triste fim. A morte do boi, propriamente dita, pode variar em sua performance de um ano para outro.

Em 2023, por exemplo, o boi “morreu” com uma facada. Depois de laçado, todos se reuniram em torno dele, já deitado ao chão, quando um boieiro desferiu o golpe no pescoço da alegoria. Em 2024, a performance foi diferente: o boi recebeu um tiro de espingarda do Pai Francisco, manuseada por outra pessoa (alguém da comunidade, convidado a “matar” o boi). Após sua queda ao chão, todos correram e formaram um círculo à sua volta para o ritual da "bebida do sangue do boi", conforme convida a música: “*Ó, quem quiser que venha ver / Brilho Quilombo vai morrer*” No ritual da bebida do sangue do boi, também há uma música temática.

Música da tomada (beber) do sangue do Boi

Meu boi morreu, tanguliar

Já se acabou, tanguliar

Ôôô meu boi, tanguliar

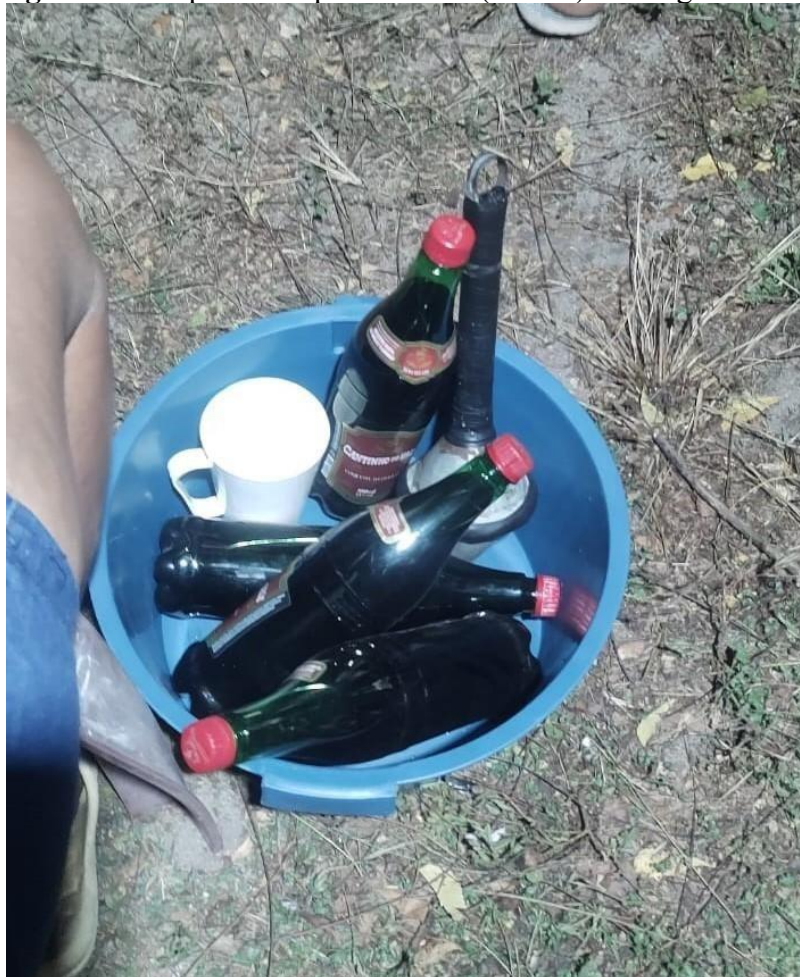
Deste lugar, tanguliar

Brilho quilombo, tanguliar

Vai se acabar, tanguliar

Ôôô meu boii...

Figura 29: Preparativos para tomada (bebida) do sangue do boi.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

De todas as músicas que catalogamos durante a pesquisa empírica, a música referente à bebida do sangue do boi é uma das mais simbólicas e ancestrais que ouvimos, principalmente após a entrevista com a regente do boi, Dona Dudu, que enfatizou a transmissão dos saberes ancestrais do seu pai para ela e para os brincantes do BMB da Vila das Almas.

O feitor dessas músicas mais velhas aí da despedida, todas essas, é ela já veio lá do tempo do meu pai, viu. Eu não vou saber te descrever quem fez, tá certo? Mas ela já veio desse tempo e a gente ainda hoje cultiva elas porque é as verdadeiras músicas de... da despedida, da hora da morte, da hora do laço e tal (Fala de Dona Dudu, 2024).

Percebe-se a força vital de uma memória coletiva (Halbwachs, 2006), carregada de saberes ancestrais (Munanga, 2008) e simbolismos de um passado memorial que (referem-se à época do pai). Por esta razão, as músicas cantadas são facilmente memorizadas e internalizadas pelos brincantes, pois muitos as ouviram quando crianças e jovens e, mesmo

participando indiretamente (como acontece com a juventude atual do quilombo), agora as cantam como adultos e participantes da brincadeira.

Hoje, só são cantadas porque ainda há integrantes que estão na brincadeira há décadas e não permitiram que tais saberes ancestrais fossem esquecidos. Vale ressaltar que a Dona Dudu criou, em 2024, o Boi Mirim da Vila das Almas, com ensaios no terreiro da sua casa. As crianças da comunidade estão aprendendo as músicas do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. Além das músicas, as crianças estão tendo acesso aos instrumentos do BMB, mesmo sem formação alguma em música; ou seja, cada uma está desenvolvendo o que é possível como talento nato.

Outra grande surpresa durante a pesquisa foi um registro linguístico que não conseguíamos entender, quando os quilombolas cantavam: a palavra “tanguliar”. Tivemos que ouvir a gravação várias vezes e reforçar os fonemas com os integrantes da brincadeira para tentar registrar a forma escrita mais adequada ao som emitido. Uma vez confirmada a escrita, “tanguliar”, partimos para a pesquisa nos dicionários de língua portuguesa e nada encontramos. Todavia, ao pesquisar a palavra no Google Tradutor e clicar em “detectar idioma”, de imediato apareceu como resultado o idioma “Suaíli” e como tradução para o português: “vá em frente” ou “avance”.

De acordo com a Biblioteca Digital Britannica (2025), o “Suaíli” ou “Swahili” é “uma língua africana de origem bantu em sua gramática e tem um grande vocabulário de raízes de palavras rastreáveis a um estoque bantu comum”.

[...] a **Língua suaíli** (sic), língua bantu falada como língua materna ou como segunda língua fluente na costa leste da África, em uma área que se estende da Ilha de Lamu, no Quênia, ao norte, até a fronteira sul da Tanzânia, ao sul. (As línguas bantu formam um subgrupo do ramo Benue-Congo da família linguística Níger-Congo) (Britannica, 2025, não paginado).

Como se vê, na citação acima, a língua Suaíli foi muito importante durante o processo de diáspora africana nas Américas e, sobretudo, durante o processo de colonização no Brasil, no qual muitos negros escravizados trazidos da África eram de povos originários que falavam línguas de origem bantu ou iorubá. A língua Suaíli é uma língua de origem bantu, o que me leva a crer que, provavelmente, os negros fundadores do Quilombo Saco das Almas vieram de alguma parte da África em que se falava essa língua.

A Dona Dudu sempre reforça que aprendeu essas músicas com o pai dela, todavia não temos como saber com quem ele aprendeu. Mas, segundo o relato dos quilombolas, a linhagem de parentesco de sua família advém da linhagem do fundador do quilombo Saco das

Almas, o Capitão Timóteo²⁵. Sobre a história do boi, o limite de informações só alcança os relatos da Dona Dudu, com base nas memórias que ela tem do pai.

Por muito tempo, pesquisadores ficaram buscando formas ou registros que demonstrem ou comprovem a herança ou ligação afro-brasileira com a cultura africana. Inclusive, sempre se espera muito das culturas quilombolas enquanto herdeiras desse passado ancestral. Em decorrência disso, a grande surpresa foi nos depararmos com uma palavra ainda na sua essência de uma língua africana que não passou pelo processo de aportuguesamento, como bem lembra Lélia Gonzales (1984) com o “pretuguês” falado aqui no Brasil, enquanto forma de expressão linguística afro-brasileira.

São ecos dos antepassados do continente africano que vieram para o Brasil e deixaram o seu legado, que vigora no vocabulário e no fazer sonoro dos quilombolas. Veja-se que a música tem uma estilística própria, na qual prevalece a figura de linguagem do eco, uma vez que todo verso termina na palavra “tanguiar”, como um som que reverbera, que se propaga com intensidade pela dimensão espacial sonora.

Eu poderia até tá te descrevendo um nome que poderia não ter sido ele que criou todas essas mais velhas que eu tô te colocando da época do meu pai, mas ele é que era o amo como hoje eu sou a... a coordenadora e brinco ali de frente também de amo, eu o Raimundinho (aquele moreninho) e ele não teve capacidade, ele disse que não tem capacidade de criar nenhuma das músicas. Eu vou criando algumas. Mais nesse tempo a gente pode... pra não deixar sem nome, colocaria, podia colocar o nome do amo do boi que era no tempo do meu pai, que era o meu irmão, o amo do boi era meu irmão quando meu pai brincava boi, era meu irmão e o senhor Manuel Nussi (Fala de Dona Dudu, 2024).

O fato de todas as músicas do boi serem oralizadas e cantadas, ou seja, não serem escritas ou grafadas, dificulta os registros assertivos de origem e autoria das mesmas. O interessante é que não há essa preocupação por parte dos quilombolas. Ainda que a música seja produzida por um indivíduo, o “ego” não se sobressai sobre o sentimento coletivo. A música é cantada por todos, experienciada por todos, é de todos.

Percebemos que o quilombo Saco das Almas utiliza as suas manifestações culturais como forma de resistência e luta por seus valores identitários e ancestrais. A nossa afirmação se fundamenta nas escolhas realizadas pelos quilombolas, que mantêm a tradição da oralidade/vocalidade (Zumthor, 2001) na transmissão de seus saberes griôs, ainda que muitos deles já tenham acesso à escrita, pois são alfabetizados, e poderiam escrever ou transcrever essas músicas para registros autorais. No entanto, a escolha é dar continuidade às tradições culturais da maneira como aprenderam com os seus ancestrais, pela oralidade.

²⁵ Sobre essa história, conto mais detalhes no livro *Memória e Identidade da Vila das Almas: um estudo sobre o trabalho da pastoral afro-brasileira no quilombo Saco das Almas, em Brejo-MA*, que publiquei em 2018.

Após a ritualística de morte do boi, existe uma música que é destinada para esse momento, que encerra toda a brincadeira daquele ano. É a música para o pós-morte do boi.

Música do cortejo do Boi (após beber o sangue)

Despedida do meu boi que andava se despedindo
Despedida do meu boi que andava se despedindo
Com a corda na cabeça e água dos olhos caindo
Com a corda na cabeça e água dos olhos caindo

“Ao redor do povo que tá ali na hora da morte, com o laço na cabeça, saiu, saiu” (Fala de Dona Dudu, 2024). Essa fala explica a performance (Zumthor, 2001) do momento em que o cortejo do boi passeia pelo terreiro após o ritual da bebida do sangue do boi. O boi, juntamente com os demais integrantes, faz uma última caminhada pelo terreiro onde o evento aconteceu, passando o chapéu para obter alguma ajuda financeira para custear as despesas da própria brincadeira.

Feita essa exposição sobre as músicas cantadas e tocadas no BMB da Vila das Almas, destacaremos outras sonoridades que merecem destaque nas dinâmicas sociais que ocorrem durante a performance da brincadeira, começando pelos comandos.

4.1.2 Os comandos

As sonoridades são cruciais para percebermos os fenômenos etnosônicos que ocorrem na performance do BMB da Vila das Almas. Tais fenômenos sonoros se manifestam em momentos distintos da brincadeira e não possuem uma estrutura definida ou delimitação temporal para acontecerem. Podem ocorrer a qualquer tempo ou lugar, de acordo com as necessidades comunicativas dos brincantes e da organização da brincadeira. Dessa maneira, pode-se ouvir e perceber alguns sons que merecem destaque na presente pesquisa, por atuarem como espécies de comandos acionados em momentos específicos da performance.

i) Maracá – durante as performances da brincadeira, os amos utilizam o maracá para sinalizar aos pandezeiros o momento de acelerar as batidas do pandeiro e entrar no refrão da música. Sempre que a brincadeira esmorece, é papel dos amos sinalizarem para reanimar os boieiros, de forma a manterem o ritmo alegre do boi. Essa sinalização geralmente ocorre com o chocalhar dos maracás acionados pelos amos.

ii) Ritmo de aceleração da batida do pandeiro – geralmente ocorre após o comando dos amos com os maracás. Os pandezeiros aceleram as batidas percussionistas, como se fosse um refrão da música. Esse momento causa bastante êxtase nos brincantes e participantes do boi.

Em diálogo com um dos amos, perguntamos por que faziam isso. Seu Raimundo respondeu: *“serve para corrigir o ritmo das batidas, quando os pandezeiros estão cansados e as batidas ficam descompassadas, causando ruídos na sonoridade do boi. Fazemos isso para corrigir os descompassos e fazer todos entrarem no mesmo ritmo da brincadeira”* (Fala de seu Raimundo, 2023).

Segundo Padilha, o pandeiro é percutido com as pontas dos dedos, quase sempre em contratempo, propiciando o “repinico”.

A presença do pandeirinho permite ocupar todos os espaços da melopeia rítmica provocando uma massa sonora sem espaços vazios. Vários autores remetem esse tipo de performance para paradigmas associados à música africana negra cuja performance se caracteriza pela ausência de silêncios. Como refere Azevedo Neto. “[...] Essa tendência de aversões secundários para ocupar todos os espaços do compasso é inteiramente negra” (Padilha, 2019, p. 63).

Em nossas pesquisas de campo, observamos que, nas caminhadas da morte do boi, em que a brincadeira segue com a vaqueirama para a visita à casa dos moradores, os amos acionam os maracás como comando para os pandezeiros acelerarem as batidas, o que confere uma sonoridade mais intensa, fazendo com que os moradores percebam a chegada do BMB da Vila das Almas pelos sons.

iii) Apito – o apito é um instrumento rústico (por ser feito do chifre do boi) que exerce múltiplas funções sonoras na brincadeira: a) funciona como aviso de chegada do boi às casas da comunidade; sempre que o boi adentra em uma rua e vai se aproximando de uma residência, o boieiro toca o apito para avisar ao morador; b) quando as apresentações ocorrem no terreiro, o apito serve de comando para os brincantes, muitas vezes para atizar o Pai Francisco, a Mãe Catirina ou a burrinha a tangerem o boi; c) outras vezes, serve para atizar o boi a interagir com o público; d) além de incentivar os boieiros durante a execução musical.

Como bem lembra Zumthor (2001), som e performance formam um conjunto poético, e o apito também exerce essa função, uma vez que se assemelha às cornetas medievais que anunciam a chegada da realeza ao castelo. Assim, o apito anuncia a chegada do boi às moradias dos quilombolas.

Além dos comandos instrumentais mencionados, também não poderíamos deixar de citar os comandos vocais exarados pela regente e pelos amos nas dinâmicas rotineiras da

brincadeira. Esses comandos ocorrem com frequência no antes, durante e depois da execução das dinâmicas do boi. É indispensável destacar que tais comandos vocais se manifestam sempre que necessários.

Para o sociólogo Norbert Elias (1999), os pronomes pessoais exercem uma posição relacional e funcional na sociedade, ou seja, a existência desses mecanismos linguísticos — eu, tu, ele, nós, vós, eles — representa diferentes posições e articulações do indivíduo na sociedade. Portanto, o uso dos pronomes pessoais, de certa maneira, designa os papéis sociais que desempenhamos e ocupamos em determinados grupos sociais.

Em razão disso, consoante ao estudo dos grupos humanos, “os pronomes pessoais representam o conjunto elementar de coordenadas com as quais se possa esboçar todas as sociedades ou agrupamentos humanos”. Portanto, por serem “relacionais” e “funcionais”, fornecem várias formas de interpretar um grupo social ou a relação entre grupos sociais a partir das ligações entre as suas diversas posições. De tal modo, ao invés de essencializá-los, os pronomes permitem a interpretação dos mesmos a partir de distintas perspectivas – eu, tu, ele ou ela, nós, vós, eles ou elas (Elias, 1999, p. 134-135).

Trazendo essas questões para pensarmos os comandos nas dinâmicas do BMB da Vila das Almas, vê-se que o uso dos pronomes pessoais reflete as posições hierárquicas e de parentesco que ocorrem dentro e fora da brincadeira. Pode-se ver isso nos comandos da regente, Dona Dudu, ao chamar um boieiro ou um amo durante as dinâmicas do boi.

Ao analisar o uso dos pronomes pessoais, percebemos que a extensão relacional e funcional entre os brincantes também é fortemente marcada pelos pronomes de tratamento (senhor, senhora, padrinho, madrinha, tio, tia), mais direcionados às questões de parentesco, como, em alguns casos, notamos alguns boieiros se referindo à Dona Dudu como senhora, tia ou madrinha.

Dessa maneira, observamos que os pronomes pessoais e de tratamento marcam posições hierárquicas e de parentesco nos diálogos e nos comandos ou ordens que um pai dá para um filho, uma tia dá para um sobrinho, ou um sobrinho pergunta à tia, enfim, nas narrativas que ocorrem durante as performances (Zumthor, 2001) do BMB da Vila das Almas. Essas dinâmicas orais/vocais confirmam a importância do parentesco predominante no processo de hierarquização social na brincadeira.

4.1.3 O grito

Outra sonoridade que nos chamou muita atenção nas dinâmicas sociais do BMB da Vila das Almas foi a forte presença do grito. Já havíamos notado a força do grito no tambor de crioula da Vila das Almas, quando as coreiras realizam a saudação à parrelha (os três tambores montados – tambor-grande, meião e crivador). Ao saudarem, elas proferem gritos estridentes e com ecos prolongados.

No BMB da Vila das Almas não é diferente. Quando a brincadeira está esfriando, a regente enche os pulmões e solta um grito com força: “ê boooi”! Que, de imediato, é respondido por várias vozes: “ê boi”! São os boieiros e o público, que, além da animação vocal, contam com o instrumental e o corporal respondendo de maneira simultânea ao grito entonado naquele momento, e a brincadeira se enche de fervor novamente.

O grito atua como elã vital (Bergson, 2005) que devolve à brincadeira o brilho, a vitalidade, o ânimo e o fogo que estava se apagando pelo cansaço. Tudo rapidamente se (re)conecta por meio do elo que o grito é capaz de produzir, como quem devolve a alma para o corpo; tudo se alegra novamente. O grito é pergunta, é resposta, é animação, é comunicação.

Para Bergson (2005, p. 163), existe “um princípio ativo, movente” comum a todas as espécies, “à maneira de uma árvore que estende em todas as direções galhos terminados em brotos”. Segundo Ferreira e Brussio (2023, p. 163), “pode ser entendida como uma energia livremente criadora que é a razão de ser do desenvolvimento inteiro”, ou, como no dizer de Bergson (2005): “Uma constante e inevitável criação, um processo que deposita na matéria uma inesgotável força – uma energia livremente criadora”.

O elã vital é uma energia fluida que conecta a vida e o mundo. Seguindo este raciocínio, todos os seres vivos possuem uma ligação criadora entre si. Este princípio atravessa a evolução da vida até as formas superiores do espírito e o nascimento e morte da matéria em suas dinâmicas temporais (Ferreira e Brussio, 2023).

O grito é também um elo que une a brincadeira ao público; ele não tem um momento definido para o seu surgimento, nem uma pessoa certa para utilizá-lo. Ele pode ser entoado ou vocalizado por todos ou qualquer um que se sentir à vontade. Ele expressa o quanto a pessoa se encontra envolvida com o momento da brincadeira e, muitas vezes, demonstra o estado de emoção ou espiritualidade que se conecta com a todos naquele espaço e instante.

Além do grito da regente, que comanda a brincadeira, tem-se o grito dos amos, que, na ordem hierárquica dos brincantes, também confere respeitabilidade e obediência nas dinâmicas do boi. A voz da regente e dos amos são as vozes da experiência, da ancestralidade e da sabedoria do quilombo. Em resposta aos seus gritos, têm-se os gritos dos boieiros, que correspondem em obediência às vozes dos mestres grãos (regente e amos).

Nas performances coreográficas do bailado do boi, tem-se também o grito do Pai Francisco, aquele que representa a figura do vaqueiro. E o vaqueiro, na sua luta diária nos campos, nos matos ou no vaquejar, no seu ambiente/espço de trabalho com o gado, tem o grito como um dos principais sinais sonoros de comunicação: “Eh boi!”. É pelo grito que o vaqueiro tange, mas também é pelo grito que ele chama o gado. Na brincadeira, o Pai Francisco se utiliza desse recurso para que a sociabilidade aconteça entre os demais personagens.

Nas brincadas, o boi se apresenta sempre ríspido em relação ao Pai Francisco; nesse caso, o grito do Pai Francisco pode expressar uma defesa em resposta à fúria do boi. No momento da laçada do animal, como o momento é sempre de sociabilidade e interação com a comunidade, as pessoas são convidadas a tentar laçá-lo; nesse instante, o grito do Pai Francisco expressa proteção, e os demais personagens acompanham a mesma entonação. O Pai Francisco trata o boi como propriedade sua, assim dificultando que o animal seja laçado pelos convidados.

Existem momentos de descontração em que os gritos do Pai Francisco, da burrinha e da Mãe Catirina possuem a função de fazer o boi se animar, bailar mais, rodopiar pelo terreiro e mexer com o público.

O grito do público é um grito importante; é combustível para a brincadeira. É quando a comunidade começa a sociabilizar por meio dos gritos, por conta própria. É quando o boi se anima, os boieiros tocam com vontade, os amos puxam as músicas e balançam os maracás com alegria, tudo se conecta e a brincadeira flui. O grito do público é uma das formas da comunidade se fazer pertencente/participante da brincadeira, mesmo sem ter uma função delegada, assim como é o caso dos boieiros.

Tim Ingold (2008), em seu artigo *Pare, olhe, escute! Visão, audição e Movimento Humano*, relata as experiências etnográficas de Paul Stoller (antropólogo cultural norteamericano) sobre os Songhay, do Níger, na África Ocidental. “Para o Songhay, afirma Stoller, o som é o fundamento da experiência” (Ingold, 2008, p. 9). Dito isto, Stolley examina os sons que os Songhai atribuem a dois tipos de instrumentos musicais: “o *godji* (violino monocórdio) e o *gasi* (tambor de cabaça) – ambos tocados nas cerimônias de posseção, da poesia de louvação, que acompanha essas cerimônias e das palavras ditas na feitiçaria” (Ingold, 2008, p. 9).

Aqui, chamou-nos a atenção o *gasi* (tambor de cabaça), pela proximidade com os sons produzidos pelos boieiros do BMB da Vila das Almas. A batida nos pandeiros é sempre

chamativa, invocatória, apelativa, produzindo uma energia de atração para que todos deem atenção ao boi.

O godji produz um rangido agudo, enquanto o gasi, dependendo de como é batido, produz um “claque” ou um “rufar”. Tanto pessoas como espíritos são excitados por esses sons, considerando-os irresistíveis. De fato, para os Songhay, os rangidos do violino, e o claque e rufar do tambor são as vozes dos espíritos que, em rituais de possessão, penetram e abalam os corpos daqueles possuídos (Ingold, 2008, p. 9).

Stoller apresenta um dos primeiros registros antropológicos da “força sônica” do grito, o que chamou a atenção de Tim Ingold (2008) e nos levou a refletir sobre os gritos nas performances do BMB da Vila das Almas. “A força sônica do grito afeta o corpo do médium da mesma maneira que o vento afeta o fogo, incendiando-o em paroxismos que indicam o início da possessão” (Stoller *apud* Ingold, 2008, p. 9). Ainda que não haja rituais de possessão na comunidade da Vila das Almas, durante as performances do BMB há uma continuidade dos ritos ancestrais africanos nas práticas de gritar, para se conectar aos vivos e mortos nas dinâmicas do boi.

Quando Stoller *apud* Ingold (2008, p. 9) anuncia: “Em todo caso, é o som em si que as pessoas ouvem e ao qual elas respondem. Supõe-se que esse som tenha uma existência própria, ‘separada dos domínios da vida humana, animal e vegetal’”, vemo-nos diante do fenômeno que ocorre no BMB da Vila das Almas por meio da voz inconsciente ancestral; é ela que ecoa e emerge quando os gritos ressoam na brincadeira, conectando vivos e mortos.

Em decorrência disso, é fundamental para os quilombolas visitar os cemitérios e igrejas nos dias do batismo e da morte do boi, demarcando os fluxos da voz ancestral que se estabelece pelas sonoridades do BMB da Vila das Almas e conecta os boieiros/brincantes, a comunidade e os ancestrais.

4.1.4 Os silêncios

Pode soar estranho falar de silêncio em uma tese que se propôs a apresentar as sonoridades de uma brincadeira de Bumba Meu Boi. A princípio, há que se questionar: como é possível encontrar silêncios em uma manifestação tão sonora e barulhenta (não se pode negar a presença dos barulhos e ruídos que se propagam)? Sons produzidos por diferentes vozes, pandeiros, maracás, tambores-onça, apitos, foguetes, gritos, ecos e ruídos.

Para nossa surpresa, eles existem, mesmo em meio a tantos turbilhões sonoros. E são esses silêncios que apresentaremos neste subitem. Um dos momentos mais apreciados pelos brincantes do BMB da Vila das Almas é a hora do almoço, por várias razões: 1 - é a

hora de “matar” a fome; 2 - é a hora do descanso de “barriga cheia”; 3 - é a hora do cochilo para quem consegue dormir; 4 - é a hora de desligar o “botão” do boieiro e voltar a ser o quilombola com a vida cotidiana, naquele instante.

Relatamos em capítulos anteriores que, no dia da morte do boi, a vaqueirama sai pelas ruas da comunidade da Vila das Almas, visitando as casas dos moradores, que acolhem o boi em suas residências. O boi entra, brinca, abençoa e é abençoado pelos moradores, e sai novamente pelas ruas da comunidade para novas residências.

É comum precisarem parar em alguns lugares para fazer uma fogueira e esquentar os couros dos pandeiros, processo de afinação. Nestes momentos, muitos brincantes aproveitam para tomar água, descansar um pouco; são pequenos instantes em que os silêncios se manifestam.

Alain Corbin (2019), em sua obra *História do silêncio: da renascença aos dias atuais*, descreve um trecho de Fromentin que escreve a um amigo que estava em Paris:

O silêncio à minha volta é ótimo. O silêncio comunica à alma um equilíbrio que você não conhece, você que viveu em tumulto: longe de dominá-lo, ele a dispõe a pensamentos leves. Muitas vezes acredita-se que o silêncio representa a ausência de ruído, assim como a escuridão representa a ausência de luz. É um erro. Se posso comparar as sensações do ouvido com as da visão, o silêncio espalhado pelos grandes espaços é antes **uma espécie de transparência aérea, que torna as percepções mais claras, nos dá acesso ao mundo desconhecido de ruídos infinitamente pequenos e nos revela uma dimensão de alegrias inexprimíveis** (Corbin, 2019, p. 26, tradução nossa, grifo nosso).

O trecho que destacamos na fala de Fromentin representa bem o que percebemos durante as nossas investigações sobre os momentos de descanso dos brincantes do BMB da Vila das Almas. Cada pausa para beber água e respirar era uma busca desse retiro íntimo que desconecta o participante do ritmo sonoro da brincadeira e o coloca em um lugar de refúgio, misto das sensações eufóricas das dinâmicas do boi e de alguns segundos de encontro com os silêncios íntimos e consigo mesmo enquanto repousa.

Figura 30: Boieiro tomando água, pausa breve para o descanso e reencontro com seus silêncios íntimos.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Alain Corbin (2019, p. 7) traz esse pensamento de Formentin porque corrobora com a ideia de que “O silêncio não é apenas a ausência de ruído. Quase nos esquecemos. As referências auditivas se desnaturaram, perderam força, perderam sua sacralidade. O medo e mesmo o horror despertado pelo silêncio ficaram mais intensos”.

É impressionante como a literatura universal relaciona o silêncio aos lugares de medo, de horror, de suspense, de terror. Construiu-se um imaginário negativo sobre o silêncio, um imaginário do medo, muito próximo ao que o geógrafo fenomenólogo chinês Yi-Fu Tuan (2005) expressa em sua obra *Paisagens do Medo*:

Paisagens do medo? Se pararmos para refletir quais são elas, certamente inúmeras imagens acudirão em nossa mente: medo do escuro e a sensação de abandono quando criança; ansiedade em lugares desconhecidos ou em reuniões sociais; pavor dos mortos e do sobrenatural; medo das doenças, guerras e catástrofes naturais; desconforto ao ver hospitais e prisões; medo de assaltantes em ruas desertas e em certos bairros; ansiedade diante da possibilidade de rompimento da ordem mundial (Tuan, 2005, p. 7).

Ainda que Tuan (2005) não se tenha dedicado a tratar do silêncio como objeto de estudo em *Paisagens do Medo*, percebe-se como os lugares de medo estão, direta ou

indiretamente, relacionados a atmosfera dos sons e do silêncio em diversos espaços da vida humana. Nesse sentido, Tuan (2005, p. 325-326) afirma: “Blaise Pascal, certamente um gênio, é amplamente conhecido por ter escrito ‘O silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta’”, e continua: “Para os esquizofrênicos em um extremo e para alguém como Pascal no outro, o mundo é vasto, instável e assustador”.

O que se nota nos estudos que se aproximam da micro-história de Alain Corbin (2019) ou da fenomenologia humanista do espaço e dos lugares de Tuan (2005) é um exercício de percepção e ressignificação dos valores e sentidos do ser humano em relação à natureza, ao mundo e ao cosmos, valores esses que haviam se perdido ao longo dos últimos séculos de racionalização científica, propagada pelo paradigma científico da modernidade (Santos, 2015). Nas palavras de Corbin:

A intimidade dos lugares, a do quarto e seus objetos, a do lar, foi tecida de silêncio. Após o surgimento da alma sensível no século XVIII, os homens, inspirados no código do sublime, apreciaram os mil silêncios do deserto e souberam ouvir os da montanha, os do mar e os do campo (Corbin, 2019, p. 7).

Enquanto civilização moderna, ainda negligenciamos muito as potencialidades das experiências vivenciadas em nossos refúgios íntimos, em nossa capacidade de ouvir — sobretudo, de estar calados — e, principalmente, de escutar o silêncio. Mas, ainda que em pequenas medidas, o fazemos cotidianamente, pois, mais que um exercício, trata-se de uma faculdade humana que, em momentos de sobrecarga e estresse, nos é cobrada pelo próprio corpo, mente e espírito.

Em outras épocas, os ocidentais apreciavam a profundidade e os sabores do silêncio. Eles consideravam isso como uma condição de recolhimento, de escuta de si mesmo, de meditação, de oração, de fantasia, de criação; acima de tudo, como o lugar interior de onde surge a palavra. Eles desvendaram as táticas sociais do silêncio. Pintar, para eles, era uma palavra de silêncio (Corbin, 2019, p. 7).

O homem necessita de reclusão, instantes de reflexão e introspecção consigo mesmo, seja para meditação, oração, criação, produção ou ação. O atleta respira fundo antes de iniciar uma competição: são segundos de introspecção: “De onde eu vim?”, “Qual é a minha história?”, “Por que estou aqui?”, “O que eu quero?”, “Eu vou vencer!”, “Vamos à luta!”

O brincante do BMB da Vila das Almas vivencia, à sua maneira, esses momentos de reflexão e introspecção que só aqueles segundos de descanso lhe propiciam. São instantes breves em que filmes, memórias, flashbacks atravessam a sua mente, preparando-o para continuar as dinâmicas da brincadeira.

Não conseguimos informações mais específicas sobre esses momentos de silêncio com os brincantes, porque não houve tempo hábil para entrevistas isoladas com os

participantes. Ademais, o interessante seria acessar o que se processa mentalmente nesses intervalos de descanso: quais as memórias, as imagens, os flashbacks que atravessam os participantes nesses momentos de silêncio. Mas isso seria uma outra tese de doutorado. Dito isso, uma vez apresentadas as principais vocalizações do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas e as relações sociais com a comunidade, passamos ao próximo subtópico do capítulo: “Hierarquização social e sonoridades no BMB da Vila das Almas”.

4.2 Hierarquização social e sonoridades no BMB da Vila das Almas

Neste tópico, trazemos uma reflexão sobre como as sonoridades organizam o social na comunidade da Vila das Almas, a partir das dinâmicas do Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. Vale destacar que o foco está em torno dessa manifestação cultural, de modo que os dados que analisamos estão estritamente relacionados às dinâmicas de como uma brincadeira acontece, desde o seu planejamento, organização, execução até o seu encerramento.

Por diversas vezes, mencionamos que o BMB da Vila das Almas pode ser considerado um boi raiz, dentro das tradições da brincadeira no Maranhão. Segundo Padilha (2019), a formação de um grupo de BMB está associada ao pagamento de promessas. A prática do BMB está intrinsecamente ligada a uma dimensão religiosa de centralidade católica. Embora, no interior do enredo, como podemos verificar, coexistam três mundos (o católico/branco, o xamânico/índio e o escravo/negro), e a dimensão performativa dos grupos originários exponha, sobretudo, uma sonoridade que remete à África negra, é significativo o fato de todo o ritual estar associado ao culto a São João (Padilha, 2019, p. 130).

O “dono de um boi” era habitualmente um indivíduo que “botava um boi” como retribuição ao pedido atendido por parte de São João. Neste sentido, ele reunia e convidava pessoas que se associavam solidariamente como forma de ajudar o dono do boi a pagar sua promessa. O tempo de duração de um boi depende do compromisso assumido na promessa podendo estar ativo apenas durante um ano. Porém, alguns grupos permaneceram ativos por mais tempo, gerando uma espécie de tradição local e conferindo igualmente prestígio ao seu dono. Frequentemente, as populações locais geravam uma espécie de expectativa para que o boi “saísse”, ou seja, para que a performance que havia ocorrido no ano anterior fosse repetida. E isto suscitava no dono do boi uma espécie de “obrigação” para manter o boi ativo (Padilha, 2019, p. 131).

A narrativa apresentada por Padilha sobre a origem do boi no Maranhão é o escopo que serve de associação para as manifestações que são categorizadas como “boi raiz”. Confesso que não há registros acadêmicos no Google Acadêmico e na Biblioteca Digital de

Teses e Dissertações²⁶ sobre essa nomenclatura, “boi raiz”, mesmo alterando os descritores de busca para “boi raiz”, sem hífen. No entanto, ao retirar as aspas, os buscadores identificam isoladamente as palavras “boi” e “raiz”, o que se distancia bastante do foco do Bumba Meu Boi que nos interessa na presente pesquisa.

Ao trazer a expressão “boi raiz” para o debate, problematizamos com base em discursos encontrados em comentários de redes sociais, como Instagram e Facebook, sobre as postagens das apresentações do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.

Mencionamos, no segundo capítulo, a história do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, a conexão ancestral que transmitiu a obrigação/responsabilidade da brincadeira de seu Raimundo Preto para a filha Maria Ludovica, conhecida pela alcunha Dona Dudu.

Esse diálogo inicial faz-se necessário para entender como o BMB da Vila das Almas, por meio das sonoridades, organiza o social a partir de alguns eixos: a) a hierarquização social; b) os graus de parentesco; c) a distribuição de funções na brincadeira; d) a transmissão dos saberes na brincadeira; e) a escolha das espacialidades por onde a brincadeira deve passar ou acontecer.

4.2.1 A hierarquização social no BMB da Vila das Almas

Para Simmel (2006), os processos de sociação estão diretamente relacionados aos interesses de quem estabelece a relação com o outro. São esses interesses o primeiro ponto de balizamento dentro de uma hierarquia social. Em qualquer sociedade, quando nos dirigimos ao outro, geralmente utilizamos pronomes pessoais e/ou de tratamento que indicam a posição social de quem fala em relação à posição social de quem ouve. Podemos exemplificar com um filho que se dirige ao pai ou à mãe pelos pronomes de tratamento “senhor” ou “senhora”. Esses pronomes indicam uma hierarquia social associada a alguém mais velho: um pai, uma mãe, um professor, um avô, uma avó. Para o sociólogo Norbert Elias (1999), os pronomes pessoais exercem uma posição relacional e funcional na sociedade, como já discutido.

No caso do Bumba Meu Boi na Vila das Almas, não há, explicitamente, pronomes de tratamento que indiquem as hierarquias ou funções que cada participante exerce na brincadeira. Todavia, nos discursos e na oralidade dos brincantes, percebe-se que esses tratamentos estão relacionados ao grau de parentesco entre os participantes da brincadeira.

²⁶ As buscas no Google Acadêmico e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações foram realizadas em 03 de junho de 2025.

As narrativas que ouvimos e percebemos durante a brincadeira confirmam a predominância do parentesco no processo de hierarquização social, nos diálogos e nos comandos ou ordens que um pai dá ao filho, uma tia dá a um sobrinho, enfim, nos diferentes processos de organização das dinâmicas do BMB da Vila das Almas.

Deste modo, pudemos observar que a hierarquia dentro da brincadeira se estabelece pelas funções da presidente ou organizadora, seguida dos amos que puxam o BMB da Vila das Almas, dos boieiros — também conhecidos como pandezeiros —, do apito e do tambor-onça, além dos demais personagens da brincadeira, como a Mãe Catirina, a Burrinha, o Pai Francisco e o Boi.

As origens familiares desempenham um papel fundamental na formação identitária (Hall, 2005) de uma pessoa. Desde os rituais diários até os eventos sazonais, as tradições familiares moldam nossas perspectivas, crenças e valores. Ao preservar essas tradições, mantém-se vivas as histórias e experiências dos antepassados, conectando-os à herança cultural de maneira significativa.

Na dança ritual - e todo o ritual primitivo é dança - o homem acometia a tarefa de representar seu deus, celebrando e comemorando os movimentos medidos da divindade na criação e os vestígios de sua viagem pela Terra [...] Ao representar a através da dança, uma e outra vez, o mistério da criação original, o dançarino, na qualidade de médium, de intérprete e centro do rito, põe-se em contato com o acontecimento primordial [...] (Wosien, 1997, p. 13).

Como vemos na citação acima, a dança sempre foi um ritual que permitiu ao homem se conectar com as divindades primordiais. Por tal motivo, “a dança sempre foi uma atividade comunitária, na qual se unem o som, o ritmo e o movimento” (Wosien, 1997, p. 17). Ainda hoje, percebemos essas características em muitas tradições culturais e folclóricas, nas quais a dança reproduz rituais com a intenção de representar nascimento, morte e recomeço — tal como ocorre no Bumba Meu Boi no Maranhão.

Em muitas tradições culturais maranhenses, percebe-se a presença muito forte da família na integração das atividades dos grupos. É o que ocorre, por exemplo, em tradições como o Tambor de Crioula, o Tambor de Mina e o Bumba Meu Boi. Por outro lado, existem outras brincadeiras em que a organização dos integrantes não necessariamente leva em conta as relações familiares ou de parentesco, e sim os talentos dos dançarinos e bailarinos para a execução das danças. É o que ocorre, por exemplo, nas quadrilhas, nas danças portuguesas, no Cacuriá, na Dança do Coco — geralmente tradições culturais que exigem dos dançarinos aptidões e habilidades específicas para a dança.

No BMB da Vila das Almas, a família é um elemento central, uma vez que essa tradição cultural da comunidade vem sendo passada de geração em geração, tendo como marco histórico do início da brincadeira as narrativas orais relatadas pela atual regente, Dona Dudu, sobre as memórias do tempo em que o boi era regido por seu pai. Se hoje o BMB da Vila das Almas é conduzido por Dona Dudu, isso só ocorre porque não havia mais ninguém que pudesse fazê-lo. É uma tradição cultural ancestral e familiar, fadada a ter continuidade por meio dos sucessores da família organizadora.

É sobre essas responsabilidades familiares e de parentesco que apresentaremos algumas discussões nos próximos subitens.

4.2.2 Graus de parentesco no BMB da Vila das Almas

Para discutir a relação de parentesco na comunidade da Vila das Almas e relacionar sua importância para a compreensão do BMB, utilizaremos como referencial teórico um diálogo com os antropólogos clássicos, iniciando com Lévi-Strauss (1982), para refletir sobre a importância de compreender o parentesco na estruturação de sociedades arcaicas. Não estou afirmando que a comunidade quilombola da Vila das Almas seja uma sociedade arcaica, mas, por ser herdeira de uma cultura afro-brasileira, fruto da grande diáspora africana dos séculos XVI ao XIX, cabe considerar esse referencial como ponto de partida para a análise.

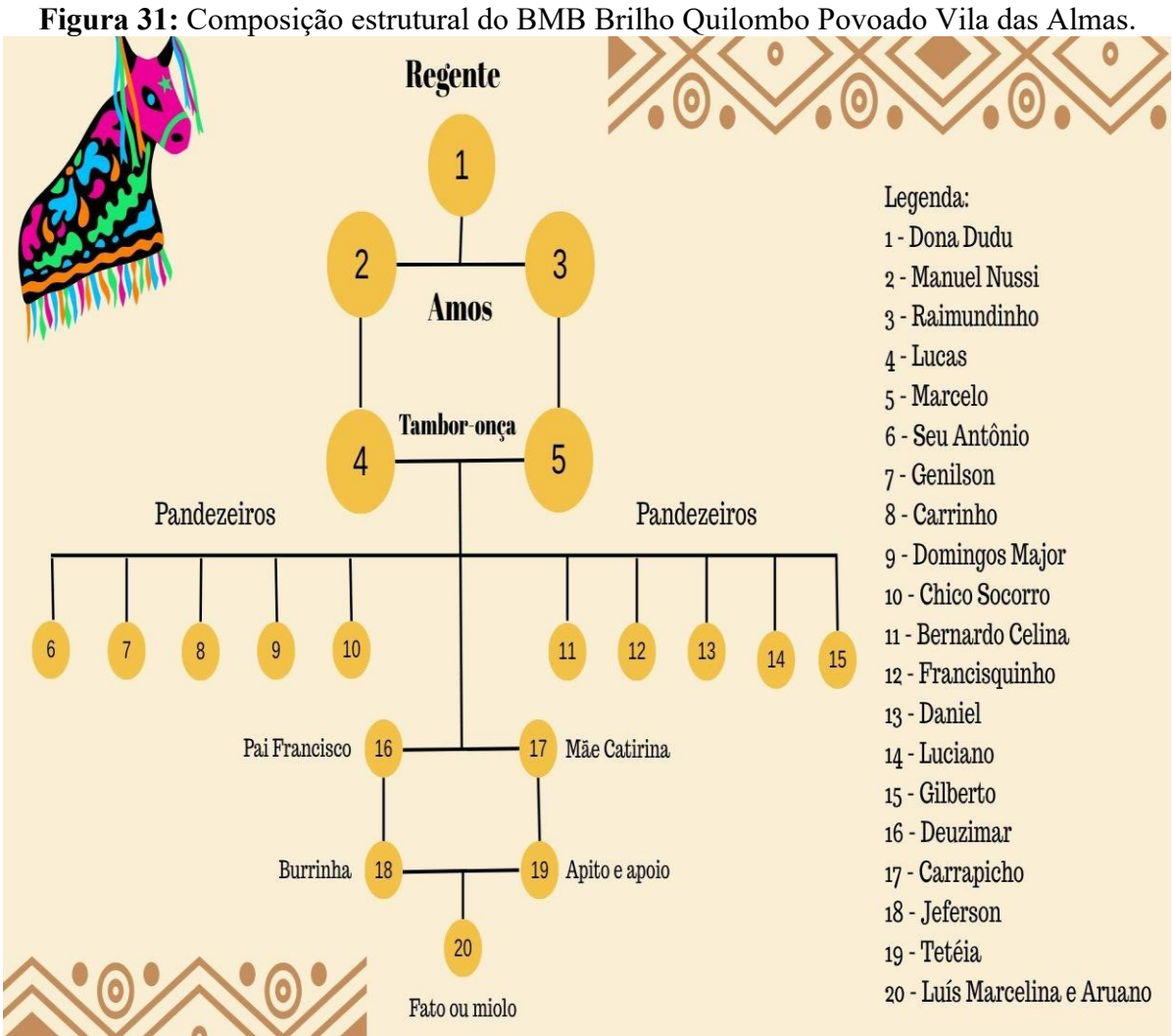
Não se pode negar que as culturas africanas possuem uma estruturação social distinta das culturas ocidentais e, por mais que o processo de colonização das Américas tenha ocasionado um forte epistemicídio²⁷ das culturas de matrizes africanas no Brasil, foi por meio da luta, resistência e resiliência que algumas tradições culturais se mantiveram firmes e presentes até os dias de hoje.

As estruturas elementares são definidas por Lévi-Strauss (1982, p. 19) da seguinte forma: “Entendemos por estruturas elementares do parentesco os sistemas nos quais a nomenclatura permite determinar imediatamente o círculo dos parentes e o dos aliados, isto é, os sistemas que prescrevem o casamento com um certo tipo de parente”.

As questões do parentesco na comunidade da Vila das Almas não serão discutidas, no presente texto, sob o ponto de vista do casamento, das filiações, da proibição do incesto,

²⁷ De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2009), o epistemicídio pode ser considerado o descrédito, a supressão e a morte das práticas sociais de diferentes culturas na produção de conhecimento locais perante os conhecimentos europeus.

dos tabus — enfim, das questões estruturais elementares do sistema de parentesco, como proposto por Lévi-Strauss (1982). Nosso foco é apenas demonstrar como a estruturação do BMB da Vila das Almas é formada por parentes e familiares próximos, o que ratifica, sobremaneira, a distribuição e classificação dos indivíduos na ordem simbólica-social do parentesco na própria comunidade (Lévi-Strauss, 1982).



Fonte: Elaboração própria, 2025.

Ao analisar a composição atual do boi, percebemos que a transmissão dos saberes tradicionais da brincadeira ocorre dentro da família, continuando a linhagem do seu Raimundo Preto, pai da Dudu. Assim, como se vê na figura 31, o BMB da Vila das Almas se estrutura a partir da regente, Dona Dudu (1), e dos dois amos (2) e (3), que comandam a brincadeira.

Quanto ao parentesco, o (2) — Manuel Nussi — não possui nenhuma relação de parentesco com Dona Dudu; todavia, o seu Manuel foi amo do BMB da Vila das Almas na

época em que a brincadeira era conduzida pelo pai de Dudu, seu Raimundo Preto. O amo (3) — Raimundinho — é primo de Dona Dudu.

Os integrantes (4) — Lucas — e (5) — Marcelo — são filhos do amo (3) — Raimundinho. Eles tocam o tambor-onça, instrumento intermediário na hierarquia entre os boieiros. Em seguida, vêm os pandezeiros, com destaque para os integrantes (6) — seu Antônio — e (9) — Domingos Major, que são descendentes diretos da família dos Patrícios²⁸, considerada a família fundadora da comunidade da Vila das Almas e por terem participado do boi na época do seu Raimundo Preto.

Os integrantes (7) — Genilson, (11) — Bernardo Celina e (13) — Daniel não possuem parentesco algum com Dona Dudu, mas começaram a participar do BMB da Vila das Almas por se encantarem pela brincadeira e foram se aproximando aos poucos até entrarem. No caso do integrante (13) — Daniel, a aproximação se deu por causa do seu avô, o amo (2) — Manuel Nussi, que foi uma influência direta.

Os integrantes (8) — Carrinho, (10) — Chico Socorro e (12) — Francisquim são primos de Dona Dudu. Todos três são pandezeiros que não tocaram na geração do seu Raimundo Preto. O integrante (14) — Luciano — é sobrinho de Dona Dudu, e o integrante (15) — Gilberto — não possui nenhum parentesco com a regente; nenhum dos dois tocou com seu Raimundo Preto. Os integrantes (8), (10), (12), (14) e (15) são pandezeiros do BMB da Vila das Almas.

O integrante (16) — Deuzimar — é primo de Dona Dudu e atua na função de Pai Francisco na brincadeira. Os integrantes (17) — Carrapicho (apelido), (18) — Jeferson e (19) — Tetéia não possuem parentesco com a regente. Também foram se aproximando aos poucos até entrarem na brincadeira. Por fim, os integrantes (20) — Luís, Marcelina e Aruano — possuem relações distintas com a regente: o primeiro é primo legítimo; o segundo, não possui nenhuma relação de parentesco com Dona Dudu. O integrante (17) é a Mãe Catirina, o (18) a burrinha e o (19) o apito/apoio do BMB da Vila das Almas. Os integrantes (20) atuam como fato ou miolo do boi.

Analisando o quadro de integrantes do BMB da Vila das Almas, percebemos que XX% dos integrantes possuem uma relação de parentesco direta com a regente da brincadeira. Por outro lado, chamou-nos à atenção a quantidade de participantes que entraram no boi porque gostavam de assistir à brincadeira e foram se aproximando até conseguirem entrar.

²⁸ Mencionei a importância política dos Patrícios no item 2.1 sobre a história do BMB da Vila das Almas.

Observemos ainda que, mesmo entre os não parentes de Dona Dudu, ocorreu a transmissão de saberes griôs, como na participação do integrante (13), que é neto do amo (2). Assim, as sonoridades estão presentes nas hierarquias relacionadas às funções de poder que cada participante exerce dentro da brincadeira, desde o instrumento que porta e toca até os comandos e gritos que executa nas dinâmicas do boi. São saberes e fazeres ancestrais transmitidos, geralmente, na própria família ou para parentes e amigos próximos. O Iphan (2011), no livro de registro do Bumba Meu Boi do Maranhão, aponta alguns fatores sobre isso:

As técnicas de confecção são bastante variadas. Não há manuais ou modelos rígidos, embora muitos conhecimentos e padrões sejam transmitidos e preservados. Alguns artesãos, tendo adquirido competência no desempenho de seu ofício, passam a formar outros que vão aprender a atividade, muitas vezes, trabalhando numa equipe liderada pelo mestre. Há casos em que esse saber é transmitido dentro da própria família; outros experimentam as técnicas por conta própria (Iphan, 2011, p. 182).

Outro ponto a ser destacado nesse processo de hierarquização no BMB da Vila das Almas é a mudança de categoria ou de função dentro da brincadeira, que parte de uma autorização da regente ou dos amos para acontecer. Vimos esse fenômeno ocorrer com um jovem que, em 2023, era o Pai Francisco e, em 2024, ascendeu à posição de instrumentista, tocador do tambor-onça.

Vale ressaltar que essa hierarquização do poder está diretamente relacionada ao exercício das funções na brincadeira, visto que: quem é presidente exerce o papel intelectual e comunicacional perante todos (o “nós”); quem é amo exerce o papel poético e musical (criação das músicas, repentistas, tiram as músicas na hora); quem é pandzeiro exerce o papel instrumentista e musical; quem é tambor-onça exerce o papel instrumentista e musical; quem é o miolo do boi, a Catirina, o Pai Francisco e a burrinha exerce o papel performático (interação com a comunidade); e quem é o apito também exerce o papel espacial/localizacional (avisa a chegada do boi).

4.2.3 Distribuição de funções no BMB da Vila das Almas

É interessante observar que as tarefas na preparação, organização e execução das atividades do BMB da Vila das Almas se apresentam de forma bastante natural dentro da

comunidade. Acreditamos que os graus de parentesco e a hierarquização social pelo parentesco são os atributos que conferem essa dinamicidade ao boi.

Alguns exemplos podem ser destacados. No dia da morte do boi, em 26/07/2022, durante a parada para o almoço, um dos boieiros responsáveis pelo tambor-onça aproximou-se do amo, seu Raimundo, para pedir conselhos sobre como consertar o instrumento musical. Tratava-se de um diálogo entre pai e filho, entre um boieiro (tocador do tambor-onça) e o amo (tocador do maracá).

Figura 32: Boieiro consertando o tambor-onça no intervalo do almoço no dia da morte do boi.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Naquele instante, percebemos que cada um é responsável por suas próprias funções na brincadeira, pelo cuidado com os instrumentos que toca, pelo cuidado com as roupas que veste, pelo cuidado consigo mesmo, ou seja, com a própria saúde.

Além disso, a distribuição dessas funções se dá de maneira natural, porque, via de regra, trata-se de um saber-fazer ancestral, transmitido de pai/mãe para filho/filha, isto é, são saberes griôs²⁹ transmitidos de geração em geração (Pacheco, 2015).

A roupa, a primeira e a segunda, eu comprei, do meu próprio bolso e pedindo ajuda aqui, acolá às pessoas. A terceira, no terceiro ano de brincada, a diretora do colégio Patricio, a dona Ana Leia, ela doou, umas camisas, umas calças e o chapéu. Que ela me disse que o prefeito anterior, tinha sido o Dr. Osmar tinha doado pra ela fazer alguma coisa no colégio, se ela fosse fazer algum boi. Ela disse que não ia fazer, ia doar, aí doou pro boi da comunidade. Veio deixar aqui em casa pra mim. E essas roupas, são todas guardadas aqui em casa. Eu peço pra guardar como medo deles bagunçar, por que no primeiro e segundo ano que eu comprei e pedi pra deixar e algum que não veio deixar, já usou a roupa no serviço, entendeu? Aí no outro ano já não tinha. Eu fiquei com medo deles bagunçar e peço, guardo aqui mesmo (Fala de Dona Dudu, 2025).

Como se vê na fala de Dona Dudu, a distribuição de funções é fundamental para não sobrecarregar os organizadores da brincadeira, como a regente – ela própria – e os amos do boi.

Por outro lado, em sua fala, vê-se o quanto é difícil ter controle sobre a responsabilidade dos participantes da brincadeira. Ficou evidente que, no primeiro ano do boi, quando ela permitiu que os brincantes levassem suas roupas para casa, houve grandes prejuízos, uma vez que alguns boieiros não devolveram as roupas e, em vez disso, as utilizaram para trabalhar.

Agora em 2024, que assim, todos os anos depois da festa final a gente se junta, conversa, veja se todo mundo gostou, se tá tudo bem e tal tal, e aí ve aquele lucrozinho que sobrou, a gente guardou um pouco pra fazer as primeiras compras, pra arrumar o boi; pra arrumar os boieiros, não dá né, mas já é o início. A gente guardou 300,00 contos pra já iniciar esse aprontamento né, aliás 300,00 não, menti, nós guardamos 500,00 reais, para iniciar esse aprontamento que eu já comecei arrumar o boi, o boi já tá no ponto de brincar no mês de maio, já fiz todo o processo que era pra ser feito, já tá infeitado, com roupas novas e tal e tal. E o resto, com isso eu gastei 200,00 reais, e tem 300,00 pra gente tá vendo sobre as roupas e o chapéu, tem as roupas, tem a botar mais fita nos chapéu. A gente tá numa imaginação de comprar é calçado pra todo mundo calçar dum jeito só. Isso foi nossa imaginação, vê se nos compra uns tenizin do mais barato que a gente vê pra calçar todo mundo da mesma cor, do mesmo jeito e é isso (Fala de Dona Dudu, 2025).

Na fala acima, a regente – Dona Dudu – reitera a importância das pequenas arrecadações que o boi faz durante as apresentações (principalmente no dia da morte do boi)

²⁹ O termo “Griô” é uma adaptação para a língua portuguesa do termo francês *Griot*, que designa os agentes culturais da tradição oral africana que atuam como cronistas, genealogistas, cantores, contadores de histórias, poetas, mestres de cerimônias, entre outras formas de mediação, responsáveis pela transmissão dos saberes para os membros de suas comunidades (Pacheco, 2015).

para a organização da brincadeira no ano seguinte. Desabafa que o dinheiro mal dá para arrumar a carcaça do boi para o ano seguinte³⁰, não sobra nada para arrumar as roupas dos boieiros, mas gostaria de um dia poder conseguir comprar pelo menos os calçados dos brincantes (nem que fosse um tênis barato para cada um).

Mesmo diante de tantas adversidades, as responsabilidades de cada brincante com os papéis que exercem no boi demonstram o sentido de resiliência e consciência da importância da colaboração individual necessária para a construção de um trabalho coletivo, muito característico das tradições culturais quilombolas. Tais atitudes ratificam o que Lilian Pacheco (2015) denomina de tradição oral:

É o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade e da corporeidade de geração em geração, com linguagem própria de percepção, elaboração, expressão, transmissão e reconhecimento. No universo da tradição oral, cada grupo, comunidade, organização reproduz e reinventa uma prática de transmissão dos saberes e fazeres, bem como uma economia comunitária e uma política de reconhecimento dos lugares sociais de seus aprendizes e Mestres Griôs (Pacheco, 2015, p. 80).

Apesar de saber que a existência do BMB da Vila das Almas e toda festividade ligada a essa tradição só acontece, primeiramente, por incentivo da regente da brincadeira, faz-se necessário esclarecer que, na comunidade da Vila das Almas, nada se faz sozinho. Para que a brincadeira aconteça, a regente do BMB precisa de ajuda coletiva, que vai desde as mulheres que se voluntariam para estar disponíveis no dia da morte do boi, o dia inteiro, na cozinha, preparando o almoço para os boieiros, até as pessoas que ficam responsáveis pela organização do espaço onde acontecerá a performance, tanto do batismo, como das brincadas e da morte do BMB. Outras ficam encarregadas do som que vai transmitir as músicas no evento, assim como as pessoas que levam os lanches e bebidas.

Na própria formação da brincadeira, ficou evidente as funções/posições que são ocupadas por cada brincante, mas, no percurso executado no dia da morte do boi, há a pessoa que fica encarregada da sinalização sonora com os fogos de artifício. Ela recebe as coordenadas da regente sobre os momentos em que pode fazer tal sinalização.

Foi observado que, durante a caminhada do BMB pela comunidade, há um integrante da brincadeira que não é boieiro, mas exerce a função de apoio para os boieiros; ele percorre todo o trajeto de moto. O transporte é equipado com um cesto na garupa da moto,

³⁰ É necessário destacar que o boi nunca sai com o mesmo enfeite de ano(s) anterior(es) para brincar. É um ritual sagrado arrumar, enfeitar todo ano a carcaça do boi para uma nova apresentação.

que leva água e cachaça para os brincantes. A cachaça é um elemento que não pode faltar, pois é o combustível que dá energia aos boieiros ao longo do dia. O apoio está ali motorizado para qualquer urgência ou emergência que possa acontecer com os brincantes; ele pode realizar corridas para comunicação direta com a regente, atualizando-a sobre alguma necessidade que possa surgir durante o percurso pela comunidade, visto que nem sempre a comunicação pelo celular é efetiva com rapidez, devido à falta de sinal de telefone ou internet (ainda limitada em algumas casas da comunidade).

E a comunidade, de forma geral, colabora abrindo as portas de suas casas para receber a visita do BMB e participa das dinâmicas da brincadeira, com gritos, interagindo durante a laçada do boi, no ritual de tomada do sangue, na despedida da brincadeira e contribui para a manutenção e fortalecimento da tradição a cada ano.

4.2.4 Transmissão dos saberes no BMB da Vila das Almas

Comentamos em parágrafos anteriores que uma das grandes reclamações dos mestres e anciãos griôs da comunidade da Vila das Almas é a ausência de jovens na participação do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. Percebemos que um dos motivos para essas ausências se dá pelo próprio cerne do conceito de sociação proposto por Simmel (2006), ou seja, esses jovens “escolheram” não participar.

Uma vez que Simmel (2006) atribui à sociação essa faculdade de o indivíduo interagir com o outro por meio dos seus interesses, vontades, desejos e necessidades, há de se pensar que esses jovens possuem os seus próprios interesses, vontades, desejos e necessidades, que vão além dos limites da comunidade da Vila das Almas.

Essa questão da dificuldade na transmissão dos saberes culturais para os mais jovens é bem antiga. Desde a nossa primeira pesquisa sobre o quilombo Saco das Almas, em 2016, quando conhecemos a Dona Dudu pela primeira vez, essa era uma pauta de reclamação das lideranças da comunidade.

Anos depois, quando lemos a dissertação de mestrado da professora Genny Ayres (2002), encontramos os seguintes trechos sobre o assunto, voltados à escassez de jovens na participação do tambor de crioula da Vila das Almas:

Atualmente, **em função de outras diversões**, os jovens apreciam bem menos o tambor de crioula. Por outro lado, a valorização, e, pode-se dizer mesmo, a revitalização, vem ocorrendo devido à ação de forças externas ao grupo. Pessoas da cidade contratam os tocadores e as dançadeiras de tambor para se apresentarem mediante remuneração. Diante do incentivo financeiro, os tocadores e dançarinos

tentam formar um grupo, para esse fim específico. Ainda assim, depararam-se com a escassez de tocadores. (grifo nosso)

Com esses comentários não quero sugerir a decadência do tambor de crioula em Almas, apenas evidenciar que ele não possui a mesma importância para os jovens, e, ainda que se observe um e outro jovem - até mesmo crianças - tocando ou dançando, a maioria considera a uma festa de velhos. O tambor aglutina grande quantidade de expectadores, afinal é um espaço de lazer, de reencontro, de paquera, de confraternização, e para muitos, de recordação de velhos tempos (Ayres, 2002, p. 93).

É preciso destacar que a pesquisa de Genny Ayres ocorreu no início dos anos 2000. Por isso, destacamos na citação a expressão “em função de outras diversões”. Praticamente, 25 anos depois, os motivos pelos quais os jovens não se interessam tanto pelas tradições culturais da Vila das Almas são outros, bastante diferentes.

Muitos são seduzidos pelas promessas de emprego e de uma vida melhor nos grandes centros urbanos. É muito comum os jovens saírem em busca de empregos, geralmente na construção civil, em cidades grandes, como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília; outros seguem para empregos em zonas rurais, em Goiás, Mato Grosso e Bahia, em lavouras de cana-de-açúcar, milho e soja. E, mais recentemente, uma grande onda desses jovens se aventura em busca de “riquezas” nos garimpos do Suriname e da Guiana Francesa.

Todavia, ao observar o BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, nestes quatro anos de pesquisa, notamos que alguns jovens, mesmo indo morar e trabalhar em grandes cidades (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília), retornam ao Quilombo Saco das Almas quando chega a época do Bumba Meu Boi. Fiz-me a seguinte reflexão: mas por quê?

Não temos uma resposta precisa para essa questão, mas há indícios que pudemos ouvir e perceber ao acompanhar o boi durante estes quatro anos de pesquisa. Como a questão do parentesco é muito forte no BMB da Vila das Almas, muitos filhos que saem para fora da comunidade sentem saudades de seus familiares e das sociabilidades desenvolvidas pelas tradições culturais da comunidade.

A ancestralidade, a memória, a identidade quilombola gritam mais alto quando estão longe de casa. Quando alguns jovens não conseguem retornar para a Vila das Almas para participar da brincadeira, ocorre que seus familiares fazem chamadas de vídeo durante as apresentações, para que possam interagir com o Bumba Meu Boi. Vê-se que, mesmo à distância, os processos de socição permanecem latentes, e as tecnologias exercem um papel crucial para a configuração dos processos de sociabilidade através das sonoridades do Bumba Meu Boi.

Esse fato nos lembra bem Manuel Castells (2005), que, em sua análise da sociedade em rede, argumenta que a tecnologia da informação e comunicação, especialmente a internet, molda a estrutura social contemporânea, conectando pessoas e instituições em redes globais, transformando a experiência, o poder e a cultura.

Não há como negar a influência das redes sociais na vida do homem moderno. Estamos todos ligados, conectados em rede. Com a globalização e a internet, vivemos uma mundialização do conhecimento e uma instantaneidade das experiências. Tudo acontece online; no momento em que ocorre, o mundo inteiro pode dividir o acontecimento, o fenômeno, a experiência.

Importante destacar as dinâmicas de apresentações que ocorrem pelo BMB Brilho Quilombo da Vila das Almas.

4.2.5 Escolha das espacialidades onde o BMB da Vila das Almas deve passar ou brincar

Neste item, destacamos uma característica do BMB da Vila das Almas que tem relação com as questões políticas e econômicas da brincadeira, uma vez que as sonoridades parecem não ser o fator decisivo para as tomadas de decisões quanto às escolhas das espacialidades nas quais a brincadeira deve acontecer. Dizemos isto porque, na pesquisa de campo, percebemos que se o espaço onde o BMB da Vila das Almas vai brincar tem uma boa acústica ou não, isso não é um fator determinante para a escolha da espacialidade. Preocupam-se, sim, com um lugar onde possam acender a fogueira para aquecer o couro dos pandeiros (afinação).

Quais são os critérios para as escolhas das espacialidades onde o BMB da Vila das Almas deve brincar? Quem realiza essas escolhas? Quais são os requisitos dessas espacialidades? Enfim, são algumas reflexões que notamos durante a pesquisa de campo e buscamos, por meio da observação e da escuta participante, desvendar.

Vale ressaltar que, nos subitens anteriores, explicitamos a importância do parentesco e dos familiares na estruturação das hierarquias e relações de poder no BMB da Vila das Almas. Para iniciar nossas respostas, organizamos a discussão em quatro eixos que percebemos direcionarem os critérios de escolha das espacialidades para as brincadas do boi: a) os interesses econômicos; b) os interesses políticos; c) o parentesco; e d) as trocas simbólicas.

Assim como ocorre com outras danças tradicionais da comunidade quilombola da Vila das Almas, o Bumba Meu Boi costuma sair para se apresentar quando é convidado. Em raras exceções, o BMB da Vila das Almas só sai para brincar fora da comunidade se for pago. E esse é um ponto importante nas dinâmicas da brincadeira, porque não recebem nenhum tipo de apoio financeiro público ou privado. Mencionamos anteriormente as dificuldades que a regente do boi tem para conseguir confeccionar a carcaça do boi, sem falar das dificuldades em ajudar os boieiros com roupas e calçados.

Dessa forma, é praticamente irrecusável uma proposta para brincar fora da comunidade com o pagamento do cachê³¹. É considerada a única forma de arrecadação financeira para a manutenção da brincadeira para o ano seguinte e de onde se consegue tirar um pequeno agrado para os boieiros ao final das apresentações, após a morte do boi.

Outra forma de arrecadação financeira para a manutenção da brincadeira ocorre dentro da comunidade, no dia da morte do boi, quando, ao final da brincada, o boi passa com um chapéu (carregado por um boieiro) recolhendo os agradecimentos (em forma de dinheiro) do público, ato que se configura como troca simbólica, visto que essa contribuição não se trata de uma obrigatoriedade, mas as pessoas que estão nessa espacialidade ficam muito à vontade para contribuir com a quantia que puderem, ou até mesmo podem não contribuir com valores financeiros, mas sim, com a sua presença, sua interação e sociabilidade com os personagens do BMB da Vila das Almas.

É relevante destacar que não é só o BMB da Vila das Almas que arrecada algum tipo de finanças nas brincadas dentro da comunidade. No dia da morte do boi, por exemplo, tem sempre uma festa dançante, um paredão de som, com DJ, que, dependendo da espacialidade (aberta ou fechada), pode cobrar ingressos ou entrada para o terreiro. E, após a apresentação do boi, o anfitrião oferece uma festa dançante, na qual lucra com os ingressos (entradas) e as bebidas. Geralmente, as comidas são vendidas por quilombolas familiares dos brincantes do boi ou do anfitrião da festa. Mais uma vez, a sonoridade é um elemento de ligação entre a brincadeira e a comunidade. O BMB da Vila das Almas atrai o povo para brincar e a festa do paredão segura o povo em êxtase, alegria e festividades. O som faz isso com as pessoas.

Por essa razão, um segundo fator determinante para as escolhas das espacialidades, além do econômico, são as relações políticas estabelecidas dentro e fora da

³¹ Cachê é o preço cobrado por artistas e músicos em apresentações ao vivo realizadas em shows, eventos, casas noturnas, clubes e restaurantes, entre outros.

comunidade. Quando o prefeito ou secretário de cultura apoiam a comunidade, o BMB da Vila das Almas recebe algum tipo de ajuda (em dinheiro ou materiais, às vezes, as roupas).

Outro fator que merece atenção é que, quando o BMB brinca dentro da comunidade, existem formas peculiares de se tentar auferir algum recurso que beneficie a brincadeira ou os boieiros. Aqui, para além dos fatores econômicos e políticos, entram as influências familiares e do parentesco. Por exemplo, onde será o terreiro do batismo do boi? E o terreiro da morte do boi?

São duas espacialidades, dentro da comunidade, de grande relevância para a brincadeira, pois são os dois terreiros onde a brincadeira nasce e morre. Geralmente, a escolha se dá pelos primeiros dois fatores (econômico e político), ou seja, é o terreiro de um comerciante ou de alguém que possa colaborar com o boi ou líder de algum subgrupo comunitário, que possua influência e representação política na comunidade. O terceiro fator, na ausência dos dois primeiros, entra em cena: “vamos ajudar um parente” — será na casa de fulano de tal, que está com um familiar doente e precisa arrecadar um dinheiro. E, por fim, na ausência do terceiro fator, a escolha da espacialidade pode se dar pelas trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Levi-Strauss, 1982): “fulano de tal já ajudou bastante o boi, esse ano o nascimento vai ser na casa dele”.

Dentro da comunidade, alguns moradores convidam o boi para brincar e se responsabilizam pela organização dos seus terreiros, bem como pela preparação da comida, do lanche e da bebida para os brincantes e para aqueles que vão prestigiar a brincadeira e consumi-la também.

É uma forma de gerar economia dentro da comunidade. É o momento em que o convite realizado ao boi se torna uma oportunidade para o anfitrião e outros quilombolas (geralmente os parentes dos boieiros) produzirem renda, através da venda dos alimentos e bebidas para qualquer um que vá contemplar e participar da brincadeira, podendo os consumidores ser pessoas da comunidade ou de fora dela.

Interessante destacar que as pessoas que normalmente ficam encarregadas de fazer essas vendas quase sempre têm uma relação de parentesco com a regente ou os boieiros. Mas, mesmo se não houver relação de parentesco, o terreiro fica aberto para outros quilombolas venderem seus produtos.

O sentimento de coletividade é muito forte em momentos festivos, como o dia do batismo e da morte do boi. Ainda que as prioridades das escolhas das espacialidades das pessoas que se beneficiarão das ritualísticas do BMB da Vila das Almas estejam diretamente

relacionadas aos fatores que explicitarei, existem, sempre, aberturas para todos os quilombolas da comunidade.

Quanto às trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Levi-Strauss, 1982), destaquei no item 2.4 — *O BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas fora do Saco das Almas* — a importância das trocas realizadas pelo BMB da Vila das Almas quando se apresenta fora da comunidade. Agora, destacamos alguns pontos dessas trocas nas apresentações dentro da comunidade.

O dia do batismo do boi é marcado por rituais de agradecimento aos ancestrais (Geertz, 2008; Turner, 2013; Gennep, 2011), pela oportunidade de fazer a brincadeira acontecer mais uma vez naquele ano. Trata-se de um momento de trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Levi-Strauss, 1982) e afetivas entre os brincantes e seus familiares que os antecederam. No dia da morte do boi, quando ocorre a morte simbólica do animal, tem-se o momento de partilhar o sangue do boi. Ou seja, deve-se beber o sangue do boi para consagrá-lo. O sangue do boi equivale a uma bebida sagrada que abençoa a brincadeira e a comunidade, mas também abençoa o dono do terreiro que cedeu a espacialidade para que ocorresse o ritual de morte do boi.

Assim sendo, os espaços do batismo e da morte do boi são sacralizados, ou como diria Corrêa (2012, p. 137), o espaço vivido é constituído de “mapas de significados”, isto é, o homem constrói dimensões simbólicas no espaço vivido. São momentos de bênção para todos que estão ali acompanhando a brincadeira, a comunidade como um todo, bem como para o anfitrião do terreiro.

Simbolicamente, as espacialidades em que ocorrem o batismo e a morte do boi são lugares de nascimento, morte e ressurreição da brincadeira. Segundo Wosien (1997), a dança concede uma resposta tanto à chamada da vida, como à da morte:

A celebração de rituais funerários baseia-se na crença de que a morte é apenas outro aspecto da vida e de que os vivos têm o dever de ajudar os defuntos no momento da ressurreição. Em geral, a dança em tais rituais representa a batalha do defunto contra os demônios da obscuridade e a Vitória final sobre eles (Wosien, 1997, p. 15).

Nas comunidades afrodiaspóricas, as danças tradicionais, como o tambor de crioula e o Bumba Meu Boi, possuem essa característica ritualística dos rituais com intenção de recomeço (Eliade, 2019). O objetivo central do culto aos mortos demonstrava “a continuidade da vida no sentido de uma constante renovação do eterno poder divino e evidenciava o profundo vínculo entre a morte e a concepção de vida” (Wosien, 1997, p. 16).

Para a comunidade, vivenciar o batismo e a morte do boi é partilhar dessa experiência coletiva de rituais com intenção de recomeço. Em cada ritual desse, ocorrem trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Levi-Strauss, 1982) entre vivos e mortos, e entre vivos e vivos.

5 DADOS SOCIOETNOSÔNICOS DO BUMBA MEU BOI BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS

Quando nos lançamos à tarefa de pensar um quadro socioetnosônico sobre o BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas, imaginamos diversas perspectivas (hipóteses) sobre os fatores/categorias³² (sociais, sonoros, relacionais, subjetivos) que nos ajudariam a organizar essa empreitada.

Segundo Gaston Bachelard (2005, p. 18), “Para o espírito científico, todo conhecimento é resposta a uma pergunta. Se não há pergunta, não pode haver conhecimento científico. Nada é evidente. Nada é gratuito. Tudo é construído.” O objetivo geral de perceber como algumas sonoridades e sociabilidades presentes no Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas organizam o social, estabelecem hierarquizações e relações de poder, demarcam espaços e sociabilidades, levou-nos a compreender que qualquer estruturação do quadro socioetnosônico, anterior ao processo de imersão na pesquisa de campo, seria uma impressão primeira (Bachelard, 2005), ou seja, um produto superficial, sem o exercício científico de um método de pesquisa e sistematização.

Sem dúvidas, precisamos revisitar o objetivo geral e os específicos várias vezes para refletir sobre os passos metodológicos dados ao longo do processo. Tarefa nada fácil, uma vez que a abordagem da pesquisa foi fenomenológica e etnosônica, isto é, bem mais subjetiva do que objetiva nas escolhas que precisamos realizar a partir das nossas percepções, exercitando constantemente a análise noética (centrada no sujeito-pesquisador) e a reflexão noemática (centrada no objeto da pesquisa) (Merleau-Ponty, 1999), além de pensar e apontar novas categorias para a etnosonia que nos ajudassem a compreender os fenômenos sonoros no BMB da Vila das Almas.

As revisitações aos objetivos da pesquisa foram necessárias e importantes para as percepções das categorias que foram surgindo nas vivências e experiências com o Bumba Meu Boi Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas. Na verdade, a partir das categorias da etnosonia, com as quais dialogamos durante a tese, desenvolvemos a nossa metodologia para análise das sonoridades e sociabilidades do objeto de estudo a qual denominamos de

³² É necessário pontuar que cheguei ao final da pesquisa sem definir bem qual seria o termo mais adequado os elementos que estruturam o quadro socioetnosônico, se seriam “fatores”, “elementos” ou “categorias”. sendo sincera, todas essas nomenclaturas são muito próximas das áreas das ciências exatas e da natureza. Temos muita dificuldade em encontrar termos próprios nas ciências humanas e/ou sociais para fenômenos imateriais, intangíveis, relacionais, como os fenômenos sonoros. Ainda assim, há um grande esforço científico pela quantificação e compreensão métrica e material dessas manifestações.

socioetnosonia. Nessas categorias, foi preciso partir das camadas da socioetnosonia do quadro socioetnosônico conforme a voz ancestral.

5.1 Categorias da socioetnosonia no BMB da Vila das Almas

Após a exposição da etnosonia como base metodológica para pensarmos a socioetnosona, chegamos as categorias socioetnosônicas que foram aflorando em nossa percepção, ao observar e escutar as sonoridades enquanto fenômeno que organizam o social na comunidade foco do estudo.

Na intenção de captar as sonoridades da Vila das Almas, utilizamos a **palheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente** proposta por Molinari (2016), adaptada ao objetivo central da investigação, com destaque para algumas categorias que entendemos importantes para a compreensão das influências dessas sonoridades na organização do plano sociológico da comunidade.

Revisitando a palheta-ouvido, é necessário lembrar que o tom é um elemento essencial para a diferença entre a palavra falada e a palavra cantada ou, nas palavras de Gelineau (2013) *apud* Molinari (2016, p. 153): “o tom implica primeiro uma relação especial entre o que fala – anunciador, narrador, leitor, transmissor de uma ordem etc. – e o seu ou seus destinatários, visíveis ou invisíveis. Ele se inscreve numa convenção social e é percebido como tal”.

Com isso, quanto maior a possibilidade de escuta, mais precisa será nossa palheta-ouvido e mais nos aproximamos da voz ancestral do inconsciente, quando estamos abertos às escutas, porque o material revelado pelo inconsciente é submetido ao discurso, à interpretação, a toda sorte de mal-entendidos, ao passo que a voz é o que atrapalha o sentido, aturde o dito, quebra a lógica e produz uma ressonância corporal distinta daquela que se fixou para o sujeito.

Por tal motivo, no processo de escuta dos participantes do BMB da Vila das Almas, procuramos ouvir essa voz ancestral do inconsciente coletivo ao darmos importância às vocalizações, às escutas, aos gritos, aos comandos, aos silêncios e às sociabilidades que se forjam nessas relações com a brincadeira.

De tal modo, apontamos como as vozes ancestrais, conforme a palheta-ouvido, podem organizar **sociabilidades** (Simmel, 2006):

- i) a vocalização, as hierarquias sonoras e as relações de poder;
- ii) a escuta, as insistências e as vozes do inconsciente;
- iii) a espacialidade, o parentesco, o gênero e as sonoridades;

Assim, surgem três grupos que ajudaram a compreender como as sonoridades contribuem para a organização das sociabilidades na comunidade da Vila das Almas. Esses grupos são a base das categorias socioetnosônicas que encontramos ao longo da investigação. O **primeiro grupo socioetnosônico** destaca três categorias relacionadas às vozes dos quilombolas: a vocalização, as hierarquias sonoras e as relações de poder. Buscamos, a partir das análises das sonoridades do objeto de estudo, compreender a relação entre esses três elementos enquanto constituintes das relações sociais na comunidade.

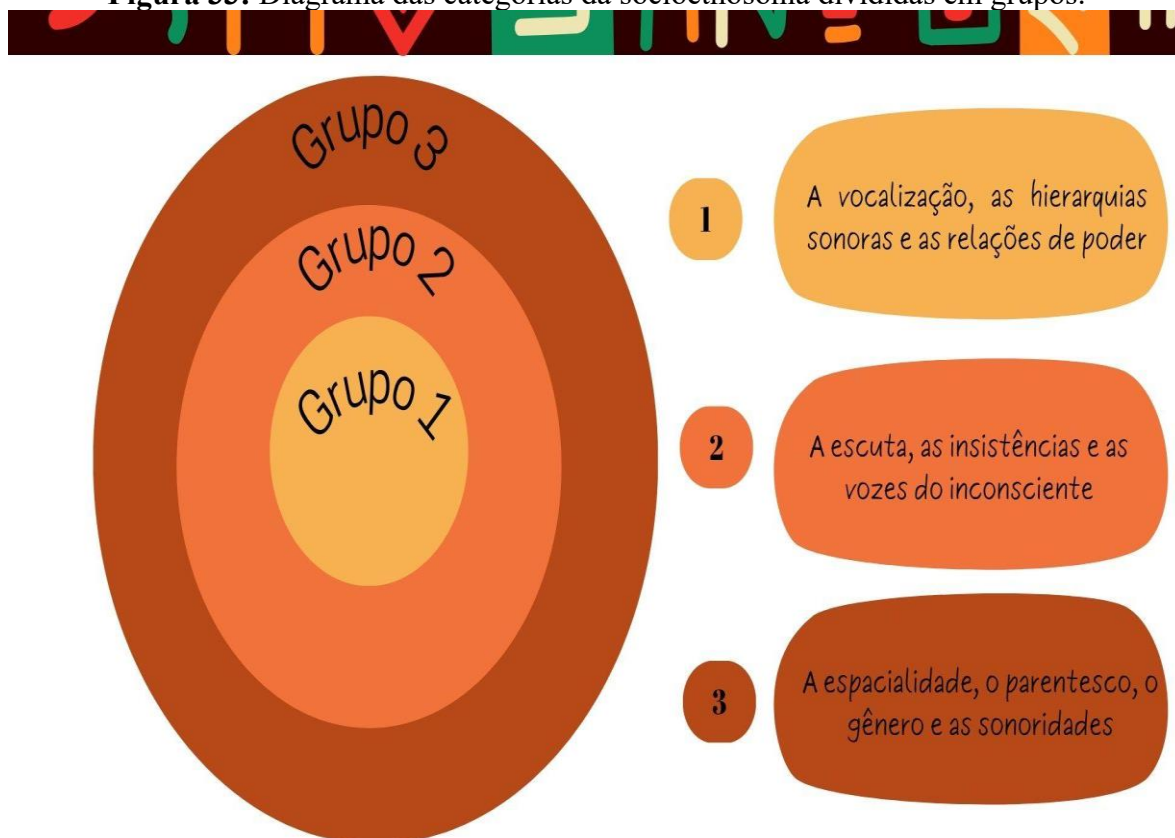
O **segundo grupo socioetnosônico** abordou três categorias muito importantes da palheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente: a escuta, as insistências e as vozes do inconsciente. Esse grupo teve um papel desafiador na análise dos dados que foram coletados sobre as sonoridades dos quilombolas da Vila das Almas e dizem muito a respeito da escolha de uma etnografia do som (etnosonia) como metodologia da pesquisa.

Foi o momento em que percebemos que o silêncio fala mais que as vozes ouvidas (em determinados momentos); a escuta, em todas as suas potencialidades, se concretiza em diversos matizes e sentidos, em que a audição é explorada na entrega da pesquisadora às dimensões sonoras perceptíveis no tempo e espaço das relações tecidas na comunidade, e as recorrências desses fenômenos nos oferecem as insistências que foram analisadas.

O **terceiro grupo socioetnosônico** aproximou-se muito do exercício proposto pelo segundo grupo, com um diferencial: a importância das espacialidades — os caminhos, os cenários, espaços e lugares em que as sonoridades são produzidas, ou seja, confere-se um destaque para a espacialidade, o parentesco, o gênero e as sonoridades. Dessa maneira, a espacialidade se impõe como uma categoria determinante em relação às formas de organização das atividades culturais e da hierarquização social da comunidade, geralmente motivada pelo parentesco e refletida nas vocalizações produzidas nas relações entre os quilombolas.

Feita a exposição dos grupos em categorias que entendemos importantes para uma observação e escuta etnosônica, chegamos ao seguinte diagrama da **socioetnosonia** que propusemos na tese:

Figura 33: Diagrama das categorias da socioetnosonia divididas em grupos.



Fonte: Elaboração própria, 2025.

O diagrama acima demonstra as categorias da etnosonia em relação às sociabilidades que fomos percebendo, observando e escutando durante esses quatro anos de pesquisa de campo com o BMB da Vila das Almas, surgindo assim a base do nosso **quadro socioetnosônico**. Como dito, são conjecturas subjetivas, ou seja, a nossa percepção sobre o objeto de estudo, que, mesmo dividindo-as em grupos, não tem a intenção de estabelecer hierarquias entre esses grupos. As zonas circulares estariam mais relacionadas à abrangência relacional e situacional do BMB da Vila das Almas em relação à comunidade.

Não se trata de um diagrama definitivo, mas de um processo de percepção da pesquisadora nos percursos, trajetos e dinâmicas vivenciados ao acompanhar a brincadeira. Sem dúvidas, outros pesquisadores poderiam apontar categorias diferentes, visto que, por se tratar de uma abordagem fenomenológica e etnosônica, a sensibilidade e percepção do sujeito pesquisador são essenciais para os direcionamentos metodológicos e para as construções das categorias de análise.

5.2 Socioetnosonia no BMB da Vila das Almas

Na trajetória metodológica até aqui construída, a etnosonia nos possibilitou perceber, coletar, analisar e dialogar com algumas sonoridades dos quilombolas da Vila das Almas, a fim de compreender como essas vocalizações, sons e silêncios organizam o social resultando em uma nova abordagem metodológica: **a socioetnosonia**.

Nesse ponto, é preciso frisar que, conforme as orientações da palheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente, a etnosonia abriu um leque que pode nos conduzir a diversos olhares analíticos, que permitiriam aproximações ou distanciamentos, subjetivos e/ou objetivos, sobre as sonoridades em análise.

Entendemos que esses olhares analíticos expressam as escolhas da pesquisadora — escolhas epistemológicas, metodológicas, paradigmáticas, temáticas — entre as diferentes áreas do conhecimento, que direcionam o percurso desejado da pesquisa para o conjunto de intenções da pesquisadora.

Dito isto, escolhemos entre as diferentes áreas do conhecimento como opções de **camadas de análise** – denominadas a partir da nomenclatura “camadas cognoscitivas, e mesmo afetivas, do corpo de conhecimento”, citada por Berger e Luckmann (2014, p. 107) – **da socioetnosonia**, enquanto metodologia para a percepção das sonoridades do quilombo Saco das Almas. Dessa maneira, a socioetnosonia daria condições para a percepção, seleção e análise das sonoridades sob diversos matizes, mas os mergulhos analíticos, interpretativos e representativos destes sons (e silêncios) dependeriam das camadas de análise escolhidas por nós (pesquisadores).

Vimos que quanto maior a possibilidade de escuta, mais precisa será a palheta-ouvido e, quanto mais forem os pesquisadores que investigam a mesma manifestação, ao compará-las, maior será a incidência de insistências.

De tal modo, a **primeira camada de análise da socioetnosonia** se estabeleceu em torno do som, da vocalização, dos instrumentos, dos personagens, enfim, das sonoridades que surgem no objeto de estudo. A palheta-ouvido da voz ancestral inconsciente nos permitiu acessar esses conteúdos por meio das aproximações e distanciamentos em relação a essas sonoridades.

É o que discurremos quando apresentamos cada um dos integrantes do BMB da Vila das Almas, suas funções e vocalizações na brincadeira, seus papéis musicais e instrumentais, bem como a hierarquização dessas funções nas sociabilidades do boi e da comunidade.

Foi uma das etapas mais complexas do plano prático da pesquisa de campo. De fato, a socioetnosonia exige do etnógrafo a percepção sonora aguçada em relação às sonoridades que organizam o social na comunidade. Dessa maneira, tivemos que estar atentos às inúmeras possibilidades da palheta-ouvido da voz inconsciente ancestral e às variações do limiar do tom, com as aproximações e distanciamentos do objeto de estudo: vozes, canções, toques, batuques, gritos, vocativos, interjeições, silêncios, intervalos, ruídos, barulhos, orações, enfim, possibilidadesⁿ (n = inúmeras).

Todavia, quando nos propusemos a compreender a influência dessas sonoridades na organização do social da comunidade, avançamos para uma **segunda camada de análise da sociotenosonia**, cujo recorte se estabelece no plano sociológico, sobre como as sonoridades, percebidas pela palheta-ouvido como uma voz ancestral, podem sistematizar a organização do social de uma comunidade.

Neste sentido, passamos por um exercício desafiador de pensar a ordem social por outro ângulo: as sonoridades. Tivemos que romper com o sentido ocidental do tratamento da voz, da palavra, da sonoridade, não como signos que apontam e rotulam o mundo “lá fora”, mas como elementos que continuamente trazem o mundo à existência em torno do indivíduo, ao mesmo tempo em que este, “de contínuo”, é trazido à existência através de sua própria imersão em um ambiente sonoro.

Seguindo as lições de Tim Ingold (2008), era necessário entregar-nos ao exercício da escuta, dando maior ênfase à audição, uma vez que, depois de oito anos de pesquisa no quilombo Saco das Almas, sempre demos mais atenção à visão, ou seja, àquilo que os olhos percebiam, mais do que ao que sentíamos e ouvíamos.

A presente proposta não partiu de uma musicologia voltada para as relações sociais, como explicamos no primeiro capítulo, mas de uma etnosonia voltada para as relações sociais, que entendemos como uma **socioetnosonia das comunidades**. Propusemos, assim, a habilidade de bem “ouvir-entender-conhecer” (Ingold, 2008, p. 9), que define a pessoa como um ser plenamente social. Ao contrário da percepção visual, a escuta envolve um movimento de imersão que consiste em “transformar-se em som ao existir nele” (Takemitsu, 1996, p. 63-64).

O exercício socioetnosônico de construir esta tese levou-nos a perceber, pela escuta, sons que para nós, antes desta pesquisa, eram inaudíveis, inclusive os silêncios. Em decorrência disso, dedicamo-nos a traçar três subitens importantes no presente trabalho: os comandos, os gritos e os silêncios no BMB da Vila das Almas.

Por fim, chegamos à **terceira camada de análise da socioetnosonia**, cujo recorte se amplia em categorias sociológicas mais amplas, como as espacialidades, as relações de parentesco e de gênero que se relacionam às sonoridades produzidas pelo BMB da Vila das Almas.

Ao longo da tese, demonstramos como a espacialidade é uma categoria essencial para a compreensão do fenômeno socioetnosônico do BMB da Vila das Almas, desde os trajetos e caminhadas da brincadeira pelas ruas, casas e terreiros da comunidade, até os processos políticos, econômicos, de parentesco e de trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Levi-Strauss, 1982) que determinam onde o BMB deve brincar dentro e fora da comunidade.

Além disso, apontamos a importância do parentesco e do gênero nas relações de poder, hierarquização social e distribuição de funções dentro do BMB da Vila das Almas. Destacamos uma singularidade em termos de liderança da brincadeira, uma vez que, por anos, o boi foi regido por seu Raimundo Preto e, depois de anos (parado), retornou em 2018 sob a regência de uma mulher.

Outro aspecto interessante é como essa questão do gênero representa uma mudança paradigmática, ideológica, social e cultural que rompe com séculos de colonialismo determinante na cultura machista e patriarcal nas tradições culturais brasileiras (como demonstrado na tese, grande parte dos BMBs do Maranhão são dirigidos por homens e costumam receber os nomes de seus donos ou lugares).

Na trajetória da pesquisa, percebemos que muitos passos ainda precisavam ser pensados e (re)desenhados para realizar um exercício socioetnosônico na comunidade da Vila das Almas. Logo, partimos dos pressupostos de uma ecologia dos saberes, como preconiza Santos (2009): a cultura auditiva significativa é aquela que reflete uma prática constante da escuta, do silêncio.

É pertinente salientar ainda que poderíamos trabalhar com outras camadas de análise a partir da socioetnosonia, como, por exemplo, o plano simbólico e do imaginário das sonoridades dos quilombolas da Vila das Almas, mas, como dissemos no primeiro capítulo, são escolhas metodológicas do pesquisador. Por causa do tempo e espaço para maiores discussões e análises, não pudemos explorar mais camadas socioetnosônicas. Assim, foi preciso recortar e limitar os campos de investigação.

5.3 Quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas

É fundamental destacar que o quadro socioetnosônico é produto das categorias de análise das sonoridades do Bumba Meu Boi da Vila das Almas, que foram surgindo ao longo das nossas escutas, percepções, observações e diálogos com os brincantes dessa tradição cultural da comunidade.

A princípio, pensamos em nomeá-lo somente quadro etnosônico, pautado nas categorias da voz ancestral que foram emergindo durante o processo de pesquisa de campo. Todavia, a etnosonia traz como elemento central a(s) cultura(s) relacionada(s) ao som, uma vez que se propõe a “estudar os sons e seus significados na cultura dos povos” (Molinari, 2016, p. 143), ou seja, não necessariamente as relações sociais precisariam ser o foco do estudo etnosônico.

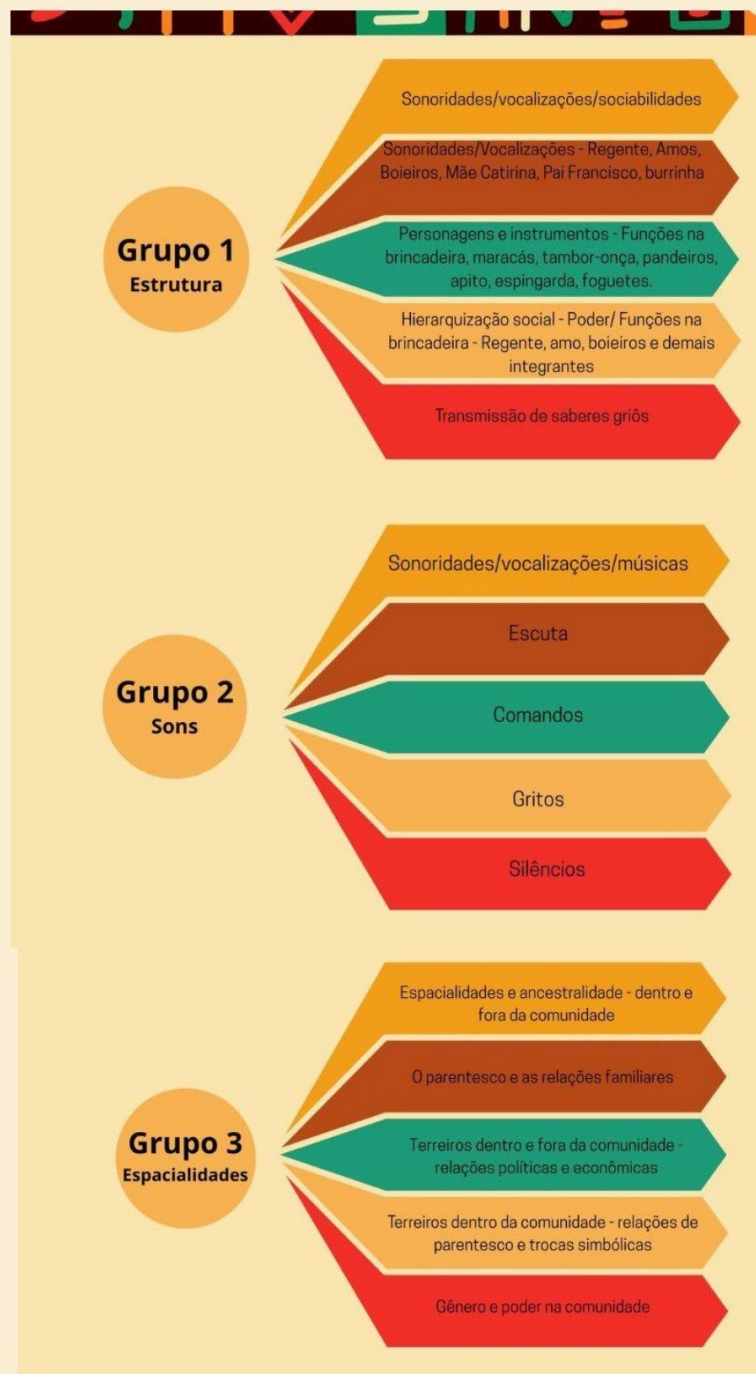
Por essa razão, incluímos o prefixo “socio” à palavra etnosonia, resultando no termo **quadro socioetnosônico**, com a intenção de atingir o objetivo geral da pesquisa: investigar algumas sonoridades e sociabilidades presentes no Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas, de forma a perceber como as sonoridades organizam o social, estabelecem hierarquizações e relações de poder, além de demarcar espaços e sociabilidades.

O termo “socioetnosônico” pretende abarcar as dinâmicas, relações e interações sociais “manifestadas na fala, no canto, nos silêncios comunicacionais, nos hábitos, mas também nas manifestações celebrativas, nos rituais ou nas formas espontâneas de expressão de determinada cultura” (Molinari, 2016, p. 143), *in casu*, no BMB da Vila das Almas.

Outra observação importante é que, por ser manifestado em elementos culturais sonoros (oralidades, vocalizações, músicas, comandos, gritos, silêncios), o quadro socioetnosônico que apresentamos é fluido, resultado das nossas escutas, percepções e observações; isto é, outro(s) pesquisador(es) poderia(m) apresentar outra(s) análise(s) dos dados a seguir, evidenciando o quadro socioetnosônico a que chegamos.

Figura 34: Quadro socioetnosônico do BMB Brilho Quilombo Povoado Vila das Almas.

QUADRO SOCIOETNOSÔNICO DO BMB BRILHO QUILOMBO POVOADO VILA DAS ALMAS



Fonte: Elaboração própria, 2025.

No grupo 1, destacam-se aspectos bastante específicos das sonoridades produzidas pelos participantes do BMB da Vila das Almas, tais como as vocalizações e os sons gerados

em função dos instrumentos utilizados, das funções que ocupam na brincadeira e dos papéis sociais que desempenham tanto dentro quanto fora do boi, envolvendo performances e sociabilidades.

Figura 35: Grupo 1 do quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas.



Fonte: Elaboração própria, 2025.

Em relação à **primeira camada de análise da socioetnosonia**, destacamos as sociabilidades que se formam em torno do som, da vocalização, dos instrumentos, dos personagens e dos papéis e funções que os participantes do BMB da Vila das Almas desempenham dentro e fora da brincadeira.

Uma primeira constatação socioetnosônica foi que a estruturação do boi ocorre por meio de dois processos de sociabilidade diretamente relacionados às sonoridades: o parentesco e a aproximação com o BMB da Vila das Almas.

O primeiro processo acontece pelas relações diretas de parentesco entre os participantes do boi, como de pai para filho(a), de tio para sobrinho e de avô para neto. O segundo, demonstrado no capítulo anterior, ocorre por interesse (ou encantamento³³) daqueles que assistem ou acompanham o boi durante as apresentações.

³³ Utilizei o termo “encantamento” no sentido da sedução e não da magia, do sobrenatural, bem próximo ao sentido empregado por Brussio (2014), em sua pesquisa sobre o encantamento na escola: “percebemos como nos

Outra constatação societnosônica foi como se dá a transmissão dos saberes no BMB da Vila das Almas, isto é, a brincadeira passou de seu Raimundo Preto para a Dona Dudu (de pai para filha), que está preparando a sua neta, agora em 2025, no maracá (instrumento do amo). Ou seja, uma linha direta de transmissão de saberes na própria família. Mas também ocorre a transmissão dos saberes entre participantes que não possuem parentesco com a regente do boi, como o caso do amo (2 - Manuel Nussi) e o pandezeiro (13 - Daniel), de avô para neto.

Além da neta (Dirlene), que está sendo preparada no maracá em 2025, novos boieiros mirins foram preparados, na faixa etária de 7 a 11 anos, e estão compondo a estrutura dos pandezeiros nas apresentações deste ano. Todos são netos diretos da Dona Dudu e foram preparados por ela.

Figura 36: Boieiros-mirins entrando no grupo em 2025.



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Outra constatação societnosônica verificada foi a **ancestralidade**, característica essencial para a permanência, transmissão e sobrevivência desses saberes tradicionais na comunidade quilombola, como bem ilustra a imagem acima. Os netos da Dona Dudu, quando

sentimos encantados pelo espaço escolar, vimos mais ainda, que este encantamento pode ser produto de uma sedução. *Aprender* se torna o grande encantamento na escola, faz parte do jogo de sedução. Seduzimo-nos pelos sabores, pelos cheiros, pelas visões, pelos barulhos, pelas surpresas, pelas alegrias, pelas tristezas que vivenciamos na escola, sobretudo pelo que aprendemos durante as aulas.

menores, acompanhavam a brincadeira como espectadores, mas sempre muito próximos. Na hora dos intervalos (os silêncios), aproximavam-se dos boieiros para pegar os instrumentos, tocar o pandeiro, balançar o maracá, soprar o apito, ou mesmo brincar com a burrinha ou a espingarda de madeira do Pai Francisco.

Como dito, a hierarquização e transmissão dos saberes são marcadas pelo parentesco, tanto que o neto da Dona Dudu, o Hugo (primeira criança da direita para a esquerda na Figura 36), que agora é boieiro-mirim, em 2025, apenas acompanhava o boi (com sua burrinha improvisada) em 2024 (criança ao centro na Figura 23, p. 115).

A ancestralidade se ratifica enquanto um aspecto socioetnosônico também nos rituais (Geertz, 2008; Turner, 2013; Genep, 2011) que os quilombolas realizam para saudar os seus ancestrais nos cemitérios e nas igrejas católicas da comunidade. Tais rituais são características de diversas culturas africanas,

Os defuntos, ancestrais e mortos, em geral, ocupam uma posição importante na vida religiosa das populações da África negra. Essa importância transparece nas diversas preocupações do negro, notadamente, na sua produção plástica o que explica a existência de numerosas figurinhas esculpidas para representar os ancestrais ou para servir nos cultos em sua homenagem (Munanga, 1988, p. 8).

Vida e morte andam sempre juntos nas tradições culturais africanas e afro-brasileiras, e essa filosofia/religiosidade é ancestral. Música e dança são formas de expressão desses valores ancestrais: “Plantas, animais, estrelas e homens estão unidos numa corrente única, com a perpétua possibilidade de se transformarem uns nos outros [...] A dança era o modo natural do homem de se harmonizar com os poderes cósmicos” (Wosien, 1997, p. 8).

O batismo (nascimento) e a morte do boi ritualizam o tempo sagrado, o tempo ancestral, ritualizado pelas filosofias africanas por tempos imemoriais, marcados predominantemente pelo tempo cíclico, que simboliza a finalização de uma fase e a preparação para o início de outra, no ano seguinte. Agora, o tempo é domado pela repetição dos instantes temporais; trata-se de “operar sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir” (Durand, 2019, p. 281).

É por isso que a ancestralidade, nas tradições africanas, é fortemente associada ao *elan vital*³⁴, ou força vital, e recebe outros nomes em diferentes nações da África: “A unidade

³⁴ Vale destacar que abordei o conceito de “elã vital”, na perspectiva de Henri Bergson (2005), como uma energia fluida que conecta a vida e o mundo. Seguindo este raciocínio, todos os seres vivos possuem uma ligação criadora entre si. Este princípio atravessa a evolução da vida até as formas superiores do espírito e o nascimento e morte da matéria em suas dinâmicas temporais (Ferreira e Brussio, 2023). Interessante, que era o único conceito que eu conhecia sobre o termo antes de investir nas leituras sobre filosofias africanas no percurso do doutorado. Em

se manifesta na noção comum sobre o fenômeno Força Vital (chamado *nguzo* entre os povos Kongo, *tumi* entre os Akan, *axé* entre os Iorubás). E a diversidade é expressa no entendimento e na extensão desse fenômeno de cada povo” (Lopes e Simas, 2022, p. 20).

A força vital, outro elemento da cosmovisão africana, é um princípio de vitalidade que anima os seres animados e inanimados e que precisa ser preservada, respeitada e renovada. É a força do existir e do criar; é ela que organiza o universo. Cada ser criado possui força vital e deve preservá-la e mantê-la durante sua vida, fortalecendo os elos com seu grupo, com a sociedade e com o cosmo, contribuindo para o bem-estar do grupo e fortalecendo a vida e a harmonia vital (Rocha, 2011, p. 35).

Levar o boi aos cemitérios para saudar e pedir bênçãos aos mortos é um ritual essencial nas dinâmicas do BMB da Vila das Almas. O elemento sonoro e performático da brincadeira, distribuído em diversos papéis e funções (boi, regente, amos, boieiros, Mãe Catirina, Pai Francisco, a burrinha), produz uma série de interações socioetnosônicas que se dão pela performance, pela atuação, pela correspondência, pelas trocas simbólicas, movimentos, cadências, vozes, canções e silêncios. É o momento em que as vozes ancestrais dos vivos e mortos se comunicam com maior efervescência.

O Axé é essa força sagrada do mundo invisível que favorece o equilíbrio entre as forças atuantes nas comunidades (Oliveira, 2003). É a força vital que estabelece uma relação dialética entre o segredo e o sagrado.

Alojada no útero da ancestralidade está a cosmovisão africana, isto é, sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo, enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmando multiplicidade dentro da identidade. [...] A cosmovisão africana é, então, a epistemologia dessa ontologia que é a ancestralidade (Oliveira, 2012, p. 40).

As funções e posições de comando (boi, regente, amos, boieiros, Mãe Catirina, Pai Francisco, a burrinha) na brincadeira (hierarquias) estão diretamente relacionadas aos saberes griôs transmitidos geração após geração, que, por sua vez, também estão diretamente relacionados ao parentesco.

Saberes ancestrais, como produzir um tambor-onça ou pandeiro, não se aprendem nos livros didáticos, menos ainda na educação escolar (formal). Conhecer as árvores que servem para a fabricação dos instrumentos, saber o momento em que podem e devem ser cortadas, em respeito à natureza e aos ancestrais, escolher o animal do qual será retirado o

2024, deparei-me com o conceito de Força Vital (Lopes e Simas, 2022), nas filosofias africanas, que vai além do conceito de *elã vital* de Henri Bergson (2005).

couro e curti-lo para cobrir os tambores e pandeiros — tudo isso são saberes griôs (ancestrais) transmitidos pela oralidade e pelo saber-fazer cotidiano.

Por tal motivo, é necessário compreender que esses processos culturais, mais especificamente os aspectos socioetnosônicos que investigamos no BMB da Vila das Almas, são formas ancestrais de resistência cultural de uma comunidade que se autoidentifica quilombola e possui o seu título de reconhecimento como comunidade quilombola, certificado pela Fundação Palmares, desde 2005.

Neste sentido, apresentamos a atitude de resistência cultural da comunidade como uma prática decolonial, ou seja, fundamentada nos pressupostos epistemológicos da decolonialidade. Mudanças, como a regência do boi passar de pai para filha, e essa transição ser aceita pelos demais brincantes, demonstram uma desobediência aos ditames patriarcais do Bumba Meu Boi no Maranhão.

A decolonialidade é uma nova epistemologia que nasce na América do Sul, a partir de reflexões sociológicas que se alinham com outras formas de pensamento: a filosofia, a semiótica, a antropologia, a literatura. Um dos expoentes da decolonialidade, o peruano Aníbal Quijano (2009), desenvolve uma tese sociológica sobre a colonialidade do poder, que vai influenciar grupos de outros pensadores a questionarem o projeto de colonialidade que se mantém vivo desde o século XVI.

Quando trazemos a decolonialidade para discutir a resistência cultural dos quilombolas da Vila das Almas, é, sobretudo, para enfatizar o caráter de recusa aos ditames do colonizador em relação às manifestações culturais da comunidade. É o que Walter D. Mignolo (2017) denomina “desobediência epistêmica” e valorização dos “saberes fronteiriços” — isto é, desobedecer à imposição da cultura eurocentrada do colonizador e valorizar os saberes locais da comunidade quilombola.

Mignolo (2017) entende a decolonialidade como “a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade”. Para Mignolo, a opção decolonial não é só uma opção de conhecimento, uma opção acadêmica, um domínio de estudo, mas uma opção de vida, de pensar e de fazer — ou seja, de viver e conviver com quem acha que a opção decolonial é a sua, e com quem tem encontrado opções paralelas e complementares à decolonial.

Aqui tem-se um ponto importante da decolonialidade: ela não se apresenta como a solução contra a colonialidade, mas sim como uma opção a ela. Devido a isso, consideramos relevante a leitura da postura do BMB da Vila das Almas como uma prática decolonial. Quanto

às outras opções contra a colonialidade, destacamos o afrocentrismo, que também é muito presente nas dinâmicas do boi.

Para Asante (2016), o afrocentrismo se anuncia como uma forma de “ideologia antirracista, antiburguesa e antissexista que é nova, inovadora, desafiadora e capaz de criar formas excitantes de adquirir conhecimento baseado no restabelecimento da localização de um texto, uma fala ou um fenômeno” (Asante, 2016, p. 11).

Africanos haviam sido expulsos ou arrancados de nossos próprios lugares de sujeitos na história pelas políticas da Europa de escravização e colonização, e essas condições criaram os problemas políticos, conceituais, culturais e sociais encontrados em muitas sociedades africanas no Ocidente. Assim, a Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia (Mazama, 2003). Afrocentristas rejeitaram a noção de alteridade que privilegia a cosmovisão europeia como normativa e universal.

O professor Molefi Kete Asante (2016) afirma que “a afrocentricidade gira em torno da cooperação, da coletividade, da comunhão, das massas oprimidas, da continuidade cultural, da justiça restaurativa, dos valores e da memória como termos para a exploração e o avanço da comunidade humana”. Esses valores baseiam-se em uma plena compreensão das ideias culturais africanas e são fundamentados no estudo e na reflexão sobre sociedades africanas específicas, de modo transgeracional e transcontinental.

Pelo afrocentrismo, procura-se ressignificar a África que se perdeu durante a grande diáspora dos séculos XVI ao XIX. É o que Frantz Fanon menciona em *Condenados da Terra* (1968), quando reitera que a colonização é sempre um processo violento e que desumaniza o colonizado, negando-lhe seu passado, sua essência e seus valores: “O colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado de natureza” (Fanon, 1968, p. 46).

Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon (2008) destaca a necessidade da libertação das ideologias coloniais que oprimem o colonizado: “O que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (Fanon, 2008, p. 44).

O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticos do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo (Grosfoguel, 2016, p. 25).

É por isso que, para o movimento afrocentrista, a África passa a ser o centro da análise das questões africanas e dos povos africanos como agentes de seus próprios contextos.

Para Asante (2016, p. 10), “A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica”.

A polaridade continuidade-ruptura sintetiza muito bem essa problemática que atravessa os séculos, desafiando o pensamento na América Latina, a não negar a permanência da cultura africana entre os latino-americanos e, concomitantemente, a não manter a ideologia ingênua de que a cultura africana tenha deitado suas raízes na América de maneira atávica. Diáspora é signo de movimentos complexos, de reveses e avanços, de afirmação e negação, de criação e mimese, de cultura local e global, de estruturas e singularidades, de rompimento e reparação (Oliveira, 2012, p. 29).

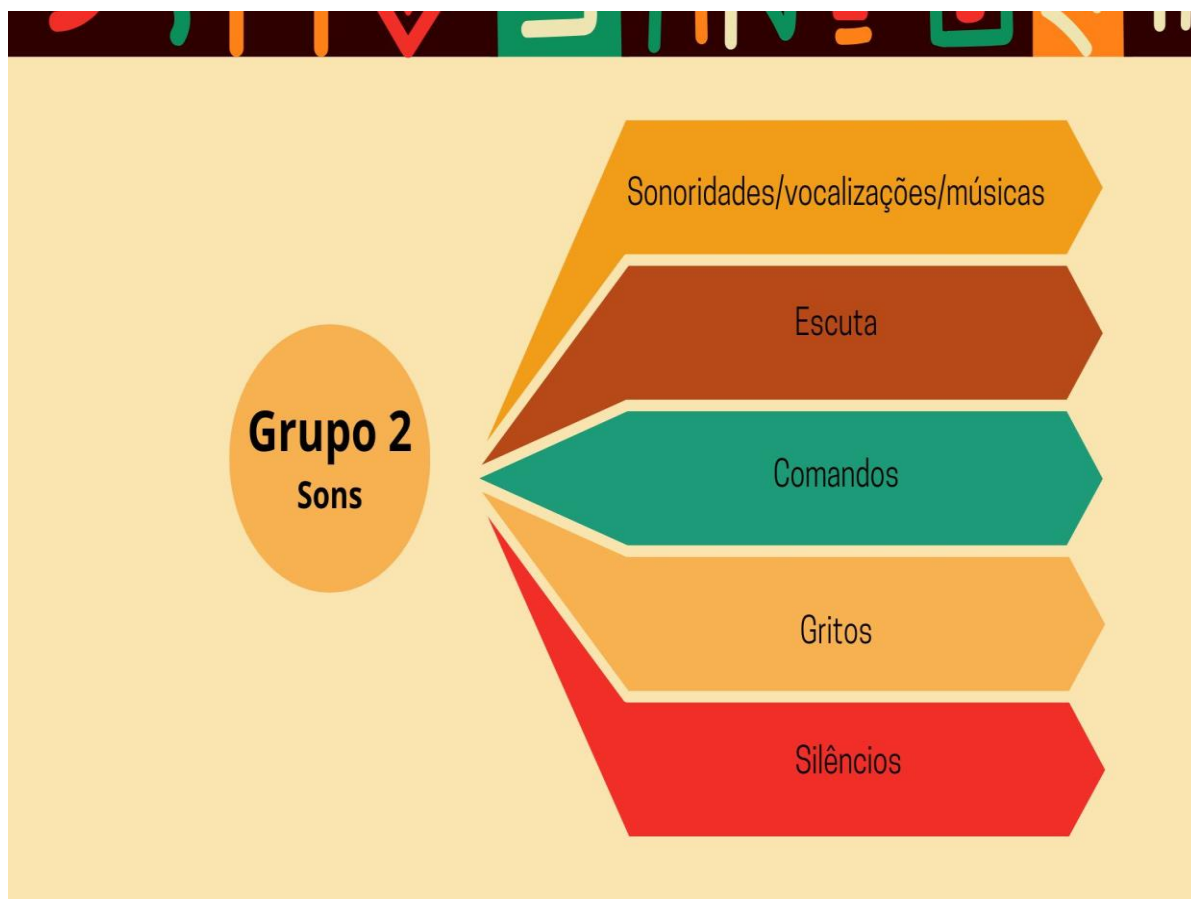
Destarte, para Asante (2016), a Afrocentricidade é corretiva e crítica: corretiva, porque traz o africano (e seus descendentes) ao seu lugar de direito — a África que existe dentro de si —, isto é, “ao recentralizar a pessoa africana como agente, a Afrocentricidade força a hegemonia europeia a liberar seu poder de situar os africanos como marginais” (Asante, 2016, p. 16); crítica, porque promove a reação aos epistemicídios, levando as pessoas negras a buscarem suas histórias, suas raízes, suas heranças, suas linguagens, seus direitos.

Pensar essas questões a partir do Bumba Meu Boi (BMB) da Vila das Almas levou-nos a perceber que a tese poderia ter tomado novos rumos na etapa final da análise dos dados socioetnosônicos, visto que há novas epistemologias que buscam compreender esses fenômenos e dinâmicas socioculturais em comunidades quilombolas, como as que apresentamos agora.

Resumidamente, o BMB da Vila das Almas coloca-nos diante de uma série de aspectos socioetnosônicos que reforçam a importância da ancestralidade, do parentesco, das relações de gênero, dos saberes griôs (ancestrais) e dos rituais nas dinâmicas organizacionais da brincadeira, como garantia de seus movimentos de resistência cultural e transmissão de saberes para as gerações vindouras.

No Grupo 2, destacam-se aspectos das sonoridades mais ocultos nas dinâmicas relacionais dos participantes do BMB da Vila das Almas, como as vocalizações/sonoridades — com destaque para as escutas, os comandos, os gritos e os silêncios produzidos durante as performances da brincadeira.

Figura 37: Grupo 2 do quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas.



Fonte: Elaboração própria, 2025.

Entre as vocalizações destacadas na **segunda camada de análise da socioetnosonia**, durante a pesquisa empírica, apresentam-se: as músicas, os comandos, os gritos e os silêncios. Estes são os temas socioetnosônicos de destaque no Grupo 2.

Como dito, as músicas – as toadas do boi – são tiradas no momento da brincadeira e, geralmente, de acordo com o contexto que estimula os amos no processo performático e criativo (Zumthor, 2001). Todas as músicas do boi têm refrãos específicos de acordo com a situação vivenciada pelo BMB no momento da apresentação. De tal modo, existem refrãos para o dia do batismo do boi, o dia da morte do boi, a despedida de uma apresentação, a laçada do boi no dia da morte, entre outros momentos.

A ritualística de acordar o boi é um chamamento coletivo, cósmico, para toda a comunidade (vivos e mortos) vir participar desse ritual simbólico de (re)nascimento da brincadeira. As sonoridades atuam como vozes que ecoam o social, quando o amo canta: “*Acorda brilho quilombo, nós vamos te batizar*” e os instrumentos (o pandeiro e o maracá) ressoam além da voz que faz o apelo. Ou seja, as sonoridades dos instrumentos também apelam para que o boi acorde: “*Escuta o som do pandeiro e o tinir do maracá*” e estabelecem sociabilidades nas relações entre brincantes e comunidade.

O almoço coletivo no dia da morte do boi não é diretamente um ritual de comida de oferenda, como os rituais nos terreiros de umbanda, mas o compartilhamento da comida de forma coletiva é uma prática ancestral transmitida de geração em geração. Costuma-se comer galos, galinhas e carne de porco assados (que são servidos de forma compartilhada a todos), não como forma de sacrifício, mas como uma continuidade — por isso afirmamos, talvez de forma inconsciente — de autoidentificação com suas raízes ancestrais.

Além das ritualísticas apontadas acima, as músicas do BMB da Vila das Almas nos revelaram outra singularidade da ancestralidade afrodiaspórica na comunidade quilombola da Vila das Almas: as heranças linguísticas.

A primeira herança linguística à qual tivemos acesso foi a justificativa que os quilombolas dão para o nome do quilombo: Saco das Almas. Segundo Dona Dudu, tratou-se de uma dificuldade em usar o “r” na palavra “armas”. Foneticamente, usavam o “r” como “l”, o que, cientificamente, pode ser compreendido como dislalia. Segundo Ferreira e Barboza (2004), a dislalia é um transtorno de fala em que há ausência ou má articulação de sons, sendo, neste caso específico, classificada como dislalia funcional, que pode ocorrer com qualquer fonema, sendo os mais frequentes: /r/, /k/, /l/, /s/, /z/ e /ch/.

A questão é que essa explicação científica nega a herança linguística ancestral africana presente nos discursos do povo brasileiro. E, quando falamos “povo brasileiro”, referimo-nos ao “povão” — a maioria da população brasileira, representada pelas classes socialmente inferiores e subalternizadas, que vivem nas favelas, nos subúrbios, nos bairros pobres e periféricos. São essas pessoas que “falam errado” sob o olhar do colonizador europeu.

Vale destacar o protesto de Lélia Gonzalez (1984), em seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, no qual ela destaca o “pretuguês” como uma língua de resistência, de desobediência epistêmica à língua do colonizador.

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erros dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês (Gonzalez, 1984, p. 238).

A respeito disso, poderíamos nos perguntar: todos os negros de uma favela ou de uma comunidade quilombola que trocam o “r” pelo “l”, ou vice-versa, sofrem de dislalia? Será que alguém já se perguntou se muitos negros “falam errado” porque querem?

Pode ser uma questão de resistência linguística. A própria Dona Dudu, durante as diversas vezes em que estivemos com ela na pesquisa de campo, reforçou que sabe que “fala

errado”; as filhas e as netas brigam com ela por isso, mas ela faz questão de continuar falando assim, porque foi assim que aprendeu com seus ancestrais — e não quer esquecer esse modo de falar.

É uma forma de resistência cultural! Veja-se, por exemplo, quando ela troca o “r” pelo “s”, dizendo “posta” no lugar de “porta”. Cientificamente, isso pode ser considerado um distúrbio da fala em alguns casos. Mas, e culturalmente? Como fica **a insistência da voz ancestral**, como no caso da Dona Dudu?

Nei Lopes (2021) afirma o seguinte sobre as alterações fonéticas produzidas pelas línguas bantas no português falado no Brasil:

- O *e* e o *o* (principalmente) passam a soar respectivamente como *i* e *u* (capote = capóti; casaco = casacu);
- O fonema *lh* transforma-se em *i* (palha – paia; molhar = moiá; mulher = muié; colher = cuié; melhor = mió);
- O fonema *j* passa a *z*: Jesus = Zezus; José = Zuzé;
- O *g*, antes de *e* e *i*, às vezes passa a *z*: registro = rezistro;
- Os grupos consonantais difíceis de pronunciar são dissimilados: negro = nego; alegre = alégui;
- Muitas palavras sofrem aféreses bruscas: estar = tá; você = ocê; acabar = cabar; Sebastião = Bastião;
- Os *l* e *r* finais são suprimidos: Brasil = Brasi; paiol = paió; cafezal = cafezá; Artur = Artu; mel = mé; amar = amá; comer = cumê; pedir = pidi; por = pô. Esse fenômeno segundo Renato Mendonça também ocorre em algumas línguas crioulas e dialetos na África;
- O *e* da sílaba *es* se transforma em *si*: escuta = sicuta; escola = sicola;
- **O *r* forte português, que não existe nas línguas bantas, é substituído por *l* ou se abranda em *r* fraco**: rapaz = lapassi; carro = caro; (grifo nosso)
- O *l* das sílabas *al*, *el*, *il*, *ol* e *ul* é substituído por um *r* brando: qualquer = quarquer; folga = forga; salvar = sarvar;
- Em muitas palavras os grupos consonantais são separados pela inclusão ou de um grupo vocálico ou de uma vogal (suarabácti): Clemente = Quelemente; flor = fulô; Cláudio = Culáudio;
- Os ditongos *ei* e *ou* sofrem redução: cheiro = chêru; peixe = pêxi; lavoura = lavora; couve = côvi; louco = loco (Lopes, 2021, p. 199 – 200).

Interessante observar, na citação acima, que esses fenômenos não se tratam de erros linguísticos, mas de “uma predominância de elementos culturais bantos que contribuíram decisivamente para a formação cultural brasileira” (Lopes, 2021, p. 199). Destacamos em negrito o que seria uma explicação para a dificuldade que os quilombolas do Saco das Almas tinham em falar “Saco das Armas”. Hoje, a Dona Dudu poderia falar “armas” tranquilamente, mas manter a palavra “almas” no vocabulário cotidiano é uma maneira de respeito às tradições cultivadas por seus ancestrais.

A própria Dudu sinaliza, em sua fala, que se trata de uma voz ancestral de resistência, como maneira de reagir, de forma decolonial, e se opor àquilo que seria determinado como maneira correta de falar, conforme a língua do colonizador.

A segunda herança linguística que descobrimos durante as anotações das músicas cantadas pelos brincantes do boi foi a palavra “tanguliar”, que significa “siga em frente”, na língua Suaíli, língua bantu falada na Costa Leste da África. Os boieiros da Vila das Almas cantam essa palavra desde o tempo do seu Raimundo Preto, e bem provavelmente o pai da Dudu aprendeu com seus ancestrais.

Em uma roda de conversa com a Dona Dudu e outros pesquisadores do GEPEMADEC, perguntamos a ela o significado da palavra “tanguliar”. A resposta que obtivemos foi que a palavra “tanguliar” é cantada, desde o tempo do seu Raimundo Preto, com a função de trazer a rima — ou seja, de facilitar a rima e a entonação dos versos das músicas — para que os boieiros possam repetir essa frase.

É interessante notar como eles desconheciam a herança ancestral que lhes foi deixada: “siga em frente”, apesar de repetirem esse canto “tanguliar” entusiasmadamente no dia da morte do boi. Tivemos que nos aproximar, ouvir várias vezes a palavra e depois perguntar detalhadamente como pronunciavam aquele som, para não o transcrever de forma equivocada. Afinal, a palavra é deles; estávamos ali como alguém que queria compreender e interpretar essa palavra.

A descoberta do “tanguliar” só foi possível graças ao exercício de escuta exigido pela metodologia da etnosonia, ou seja, na nossa percepção e imersão aos amos que se apresentavam a nós durante as vivências e experiências com o BMB da Vila das Almas. Foi assim que tivemos acesso a outros fatores socioetnosônicos que integram essa primeira camada da etnosonia: os comandos, os gritos e os silêncios nas dinâmicas da brincadeira.

Além das músicas, na segunda camada de análise da etnosonia, destacamos as vozes que cantam no fazer ancestral, estabelecendo a comunicação entre a brincadeira e a comunidade, que se unem às sonoridades produzidas pelos instrumentos manuseados pelos boieiros.

Vale destacar que essas vozes se organizam de maneira hierárquica, mas também refletem traços de uma linearidade familiar, deixada por seus ancestrais. Apesar de ser evidenciado ao longo desta tese que o regente da brincadeira, anos atrás, era o seu Raimundo Preto (pai de Dona Dudu), hoje o boi é conduzido por ela.

Destarte, configura-se o caráter familiar e ancestral do BMB da Vila das Almas, que, além das questões sanguíneas e de parentesco, se estendem também para toda a

comunidade, uma vez que a ancestralidade africana é coletiva e universal. Todos dividem e compartilham a Força Vital. Em decorrência disso, quanto ao boi, quem nele quiser brincar e interagir basta querer participar, como demonstramos acontecer com alguns boieiros, como seu Manuel Nussi e seu neto Daniel.

Outro exemplo dessa Força Vital, que é vivenciada e compartilhada na brincadeira, ocorre com a palavra “tanguliar”, cantada pelos boieiros e pela comunidade no dia da morte do boi. Veja-se que há tempos cantam essa palavra, sem nem mesmo terem ciência do real significado ou importância para eles.

Outro aspecto socioetnográfico que destacamos foram os principais comandos identificados no BMB da Vila das Almas: o maracá, o ritmo acelerado dos pandeiros e o apito. São comandos sonoros e estão atrelados ao manuseio de instrumentos utilizados por boieiros que possuem diferentes funções ou posições na brincadeira. Os comandos atuam diretamente no fazer performático do boi, enquanto atuação dos boieiros e da comunidade. Portanto, além do elemento sonoro presente, os comandos também possuem a função de sociabilizar e de organizar o funcionamento do BMB durante as apresentações.

O maracá, sob regência dos amos, é considerado um instrumento de hierarquia superior, porque tem a função de marcação da música, mas também inúmeras formas de sinalização e comunicação dos passos e atos da performance aos boieiros. É o primeiro som instrumental a se propagar pelo terreiro; a música não começa se não houver o primeiro balançar do maracá. A sua interação hierárquica ocorre entre os demais instrumentos (primeiro o maracá, segundo os pandeiros e terceiro o tambor-onça) e instrumentistas.

Os ritmos acelerados dos pandeiros, que ocorrem em resposta ao chamado ou sinalização do maracá, como um diálogo que se constrói entre pergunta e resposta, representam uma primeira interação instrumental no plano das sonoridades e resultam em sociabilidades que conectam todos os integrantes do boi com as pessoas que estão presentes no terreiro da brincada.

E o apito, que, em função da sonoridade produzida, sinaliza para a comunidade quando o boi se aproxima das casas; por meio dele, é possível a sociabilidade (localização) ou comunicação, como uma bússola sonora. Os quilombolas buscam uma orientação espacial da posição em que o boi se encontra na espacialidade da Vila das Almas, fazendo assim uma previsão de localização do BMB naquele momento, como uma noção de espacialidade em movimento. O apito, em alguns momentos da brincada, possui o poder de animar os boieiros; quando percebe o esfriamento dos ânimos, serve como lenha para a fogueira, animando não só os boieiros, mas também a comunidade.

Além dos comandos mencionados no item 4.1.2, a voz ancestral não poderia deixar de ser citada, dada a sua importância na formação dos quilombolas, assim como sua atuação nas tomadas de decisões no BMB da Vila das Almas. A voz ancestral, entendida como comando, por muitas vezes, pode passar despercebida pela sua forma sutil de atuação e de cuidado com o outro. Foi com o exercício da percepção, da escuta e do sentir que nos demos conta de que nem sempre esse comando se manifesta pela atuação sonora, como nos comandos citados ainda pouco, mas que pode se manifestar pelo manuseio de um instrumento musical (maracá, pandeiro, apito).

O comando da voz ancestral nem sempre fará uso da voz ou vocalização para atuar, ensinar, mostrar o caminho correto, reprimir ou discordar de algo. Na maioria das vezes, ela se comunica por intermédio do silêncio, por um movimento corporal, isto é, pelo balançar da cabeça, uma piscada de olho, o movimento da mão ou simplesmente o silenciar dos sons e dos movimentos, que pode dizer muito na interação entre regente e boieiros ou amos e boieiros.

Outro aspecto relevante na segunda camada de análise socioetnosônica são os silêncios. Eles existem e são atuantes em diversos momentos da brincadeira, como foi mencionado em itens anteriores, mas o importante é perceber que, mesmo se tratando de silêncios, eles falam e sociabilizam. Possuem as suas singularidades no fazer sonoro e seus entrelaçamentos de sociabilidades, pois tecem diálogos pelo compartilhamento de experiências, mesmo sem pronunciar uma palavra.

Nas diversas espacialidades da brincadeira, os diálogos acontecem como forma de sociabilidade, pela experiência de compartilhar as mesmas sensações de cansaço, fome, sede, fadiga, barriga cheia, desejo de completar a caminhada pelas ruas da comunidade ou medo de não conseguir realizar tal feito, ou mesmo o simples fato de compreender o outro no seu silêncio mais profundo, que naquele momento nada tem a ver com a brincadeira.

O outro elemento da constatação socioetnosônica que pertence a esse grupo são os gritos. Eles atuam como uma energia vital, que conecta vivos e mortos durante as performances do BMB da Vila das Almas. Essa conexão denominamos de *élan vital*, conforme Bergson (2005), mas, para os estudiosos africanistas (Lopes e Simas, 2022), recebe o nome de *Força Vital*, conforme as filosofias africanas.

No BMB da Vila das Almas, diversas são as situações em que os gritos se apresentam: os gritos do Pai Francisco afugentando o boi para que este não seja laçado pelos vaqueiros, ou proibindo-o de agredir as pessoas (o público); os gritos do público (plateia) que

assiste à brincadeira e fervorosamente participa, no sentido do pertencimento coletivo e ancestral, soltando gritos de alegria e euforia pelos movimentos do boi.

Como dito no capítulo anterior, o grito do público é combustível para a brincadeira que anima o boi e os boieiros. Todos tocam com vontade, os amos puxam as músicas e balançam os maracás com alegria; tudo se conecta e a brincadeira flui com energia e Força Vital renovadas.

No Grupo 3, destacam-se aspectos das sonoridades mais patentes (visíveis) nas dinâmicas relacionais dos participantes do BMB da Vila das Almas, elementos que compõem a **terceira camada de análise da socioetnosonia**, como: as escolhas das espacialidades (terreiros, quadras, escolas, outras comunidades dentro e fora do quilombo) nas quais a brincadeira deve brincar, com destaque para as relações políticas, econômicas e sociais do boi, dentro e fora da comunidade, em conformidade com fatores socioetnosônicos como o parentesco, a ancestralidade, a transmissão de saberes, a hierarquização do poder e do gênero, produzidos durante as performances da brincadeira.

Figura 38: Grupo 3 do quadro socioetnosônico do BMB da Vila das Almas.



Fonte: Elaboração própria, 2025.

Um fator primário, porque essencial, para o BMB da Vila das Almas se apresentar em qualquer terreiro é a disponibilidade de um local onde possa acender uma fogueira. Para a brincadeira acontecer, é preciso afinar os pandeiros, feitos de couro de boi; sem essa afinação, a brincadeira não acontece, pois os pandeiros se recusam a brincar. Quando receberam o convite para se apresentar na Universidade Federal do Maranhão, Campus de São Bernardo, a primeira pergunta que fizeram foi: “Tem um lugar para acendermos uma fogueira?”.

Como se vê, o BMB da Vila das Almas precisa do fogo; diferente dos bois de orquestra, sem o fogo, a brincadeira não acontece. Portanto, um lugar apropriado para acender uma fogueira é a primeira exigência da espacialidade para brincar.

Na descrição das escolhas das espacialidades, destacamos quatro fatores que afetam diretamente essas escolhas: a) os interesses econômicos; b) os interesses políticos; c) o parentesco; e d) as trocas simbólicas.

O fator econômico demonstra o quanto o BMB da Vila das Almas, para sobreviver, por mais que lute para se manter fiel às tradições de seus antepassados, precisa se adaptar às condições de mercado da indústria cultural, caso queira receber algum tipo de apoio

financeiro. Em 2023, por exemplo, a Dona Dudu incluiu algumas meninas trajadas de índias para brincar no BMB da Vila das Almas durante uma apresentação, fora da comunidade, na sede do município de Brejo. Percebemos que se tratou de um pedido da Secretaria de Cultura do Município de Brejo/MA para que o boi se adequasse aos modelos de BMB que costumam se apresentar nos grandes arraiais da capital e do interior do estado.

Após essa experiência, a regente percebeu que essa mudança na estrutura do boi não foi benéfica para a própria brincadeira, pois descaracterizou diversas dinâmicas performáticas que eram centradas no Pai Francisco, na Mãe Catirina e na burrinha, desviando a atenção do público para o elemento novo e estranho às tradições da comunidade quilombola: as índias. Depois dessa apresentação, não houve mais a presença das índias no BMB da Vila das Almas.

Ainda que estejamos discutindo o aspecto econômico da brincadeira, cabe um adendo à observação das questões de gênero, enraizadas no BMB da Vila das Almas. Veja-se que, por pressão sociocultural, tentou-se incluir novos elementos femininos na estrutura do boi (as índias). Todavia, a rejeição foi total, tanto por parte dos brincantes quanto da própria comunidade.

Esse tema daria uma discussão muito ampla, no sentido de procurar compreender por que esse fenômeno ocorreu. No entanto, vemos como importante destacar que a comunidade e os participantes da brincadeira não se deixaram seduzir facilmente pelas exigências de espetacularização que a Secretaria de Cultura do município de Brejo (as mesmas exigências dos meios midiáticos e culturais por todo o estado) exige para a propagação dessas manifestações culturais.

Vale destacar que as índias e os índios são fortes elementos imagéticos e espetaculares nas performances dos bois de orquestra da capital e de alguns municípios do interior do estado, como o Boi de Morros, o Boi de Axixá, o Boi de Nina Rodrigues, só para citar alguns.

O fato de o BMB da Vila das Almas não aceitar esse tipo de performance “espetacularizada”, principalmente focada na figura feminina da índia, não quer dizer que a comunidade não esteja aberta às questões de gênero, uma vez que já ficou demonstrado o respeito que todos os integrantes têm pela regente, além do fato de que está em preparação a sua provável sucessora (outra mulher) na função de regente, a sua neta, que também recebe boa aceitação por parte dos integrantes da brincadeira.

Voltando às escolhas da espacialidade por questões econômicas/financeiras, a arrecadação externa é de pequeno valor, dependendo das condições do patrocinador para a

brincada fora da comunidade, lembrando que dificilmente recebem convites para brincar com pagamento, uma vez que o patrocinador é responsável pelas despesas com transporte, espaço e lanche para os brincantes.

A arrecadação interna do BMB da Vila das Almas é muito pequena, em torno de R\$ 200,00 a R\$ 300,00, e só ocorre no dia da morte do boi. A comunidade, ao contrário, tem mais uma forma extra de ganhar dinheiro, vendendo bebidas, comidas e lanches quando o boi se apresenta, ou seja, as apresentações do BMB movimentam o capital na comunidade.

Esse aspecto do gênero está associado ao poder³⁵ ancestral, ponto que muito nos chamou a atenção nas sociabilidades sonoras da comunidade e na forma como essas vocalizações são marcadoras de hierarquização social nas manifestações culturais, ficando evidente um esforço feminino de reivindicação dessa posição de poder ocupada pelos homens nas brincadeiras.

Na tradição africana em geral, e para o Banto, no caso desta obra, o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a Terra, depois de ter contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isso é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas também para que cada um de seus descendentes assumam com igual consciência suas responsabilidades. Por força de seu legado espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço (Lopes, 2021, p. 150).

É o que ocorre quando a voz de Dona Dudu – uma das lideranças griôs da comunidade – se sobrepõe às vozes masculinas das atividades culturais, no sentido organizacional das brincadeiras; e, mesmo no sentido pragmático — das apresentações do boi — ela tem espaço para cantar com os amos, ainda que as vozes masculinas predominem e conduzam as vocalizações e ritmos das músicas. A existência de uma regente mulher, ao lado dos homens, exercendo o papel político, administrativo e organizacional, é o que Diop (1974) preconizava como sociedades matriarcais.

[...] elas foram as primeiras a pensar em selecionar ervas nutritivas, pelo próprio fato de elas permanecerem em casa, enquanto os homens engajavam-se em atividades mais perigosas (caça, guerra, etc), isto, juntamente com o matriarcado, explicaria

³⁵ É necessário frisar que eu utilizo a palavra “poder” em uma concepção filosófica e sociológica da cultura africana, voltada para a ancestralidade; por isso, a denominação de **poder ancestral** (Lopes, 2021). Existem inúmeras conceituações e percepções sobre o “poder” no campo da sociologia. Entretanto, não estou direcionando meu olhar para nenhuma delas especificamente. A exemplo do poder para Bourdieu – **poder simbólico** - o poder não é visto apenas como uma força coercitiva, mas também como uma força simbólica que molda percepções, comportamentos e a própria realidade social ou o **poder disciplinar** e o **biopoder** para Foucault que buscam moldar corpos e mentes, estabelecendo normas e regras que regulam o comportamento e o pensamento.

um aspecto importante, mas quase despercebido da vida Africana: A mulher é a dona [mistress] da casa no sentido econômico da palavra. Ela está no comando de todos os alimentos, que ninguém, nem mesmo o marido, pode tocar sem o seu consentimento (Diop, 1974, p. 287).

Discutimos essa importância do papel feminino na liderança da brincadeira no subitem sobre a regente no capítulo anterior, com autoras como Françoise D'Eaubonne, Oyèrónké Oyewùmí (2004) e Nah Dove (1998), nos quais demonstramos que a condução da brincadeira, durante todo esse tempo, por uma mulher, remete às práticas culturais das sociedades matriarcais, como bem citadas por Cheik Anta Diop (1974), mas apenas no micro-universo do BMB da Vila das Almas.

Do mesmo modo, percebe-se que os interesses políticos, quando não estão diretamente relacionados aos fatores econômicos, estão conectados a fatores como o parentesco e as trocas simbólicas (Appadurai, 2008; Godelier, 2001; Lévi-Strauss, 1982). Esses fatores do grupo 3 possuem uma linha tênue quando se trata das dinâmicas socioetnosônicas do BMB da Vila das Almas para definir as espacialidades onde o boi deve brincar.

No dia da morte do boi, por exemplo, ocorre uma festa dançante, com paredão de som, DJ, que, dependendo da espacialidade (aberta ou fechada), pode cobrar ingressos ou entradas para o terreiro. Além disso, são vendidas comidas e bebidas, ou seja, há interesses econômicos em jogo, e os interesses familiares (parentesco) e políticos assumem um papel central nestas trocas simbólicas.

Em razão disso, o parentesco e o sentimento de coletividade, de comunidade e do universal são essenciais para a continuidade dos saberes ancestrais. Segundo Lopes e Simas (2022), “em todos os ramos do conhecimento, a cadeia de transmissão é fundamental. Se não há transmissão regular, o que se comunica é apenas conversa e não conhecimento. Quando emitido dentro dessa cadeia, o conhecimento torna-se uma força operante e sacramental” (p. 45).

É por meio destas trocas (econômicas, políticas, familiares, simbólicas) que os espaços onde o boi deve brincar são escolhidos, sem esquecer o requisito essencial: um local onde se possa fazer uma fogueira para esquentar os pandeiros.

Por fim, concluímos as nossas análises dos três grupos socioetnosônicos que catalogamos durante a pesquisa de campo, nestes quatro anos de imersão nas dinâmicas do BMB da Vila das Almas. A seguir, apresentaremos as conclusões sobre a pesquisa.

6 “VAI MORRER HOJE, COM A DOR NO CORAÇÃO!”: conclusão da pesquisa

Para iniciar a conclusão, decidimos trazer como título um trecho da música mais cantada do dia da morte do BMB da Vila das Almas: “Vai morrer hoje, com a dor no coração!”. A parte em destaque é justamente o refrão da música, o trecho mais conhecido de todos, que se repete por várias vezes ao longo do dia, cantada por todos os boieiros e pela comunidade em geral.

No dia da morte do boi toda a comunidade é tomada por um grande sentimento de tristeza. Alvorada marcada pelos foguetes, convocando os brincantes para o café da manhã e alertando a comunidade do último dia de saída do boi para a despedida de todos naquele ano. É um dia marcado por uma profunda consternação, acentuada na caminhada à medida que o boi se aproxima das casas. Os anfitriões se preparam, ao perceberem os sinais sonoros, para recebê-lo. Nesse momento, o sentimento de despedida se intensifica.

Para a comunidade significa a finalização de um ciclo, mas também é a preparação para o recomeço (ouroboros) que virá no ano seguinte (Eliade, 2019, 2020). Todo ano o boi nasce e morre, mas o ritual permanece contínuo e cíclico. O mesmo não ocorre com a presente tese, pois é preciso encerrar a jornada da pesquisa, sem termos certeza se um novo ciclo se iniciará.

Tomada pelos sons e sensações que deixamo-nos invadir durante esses quatro anos de pesquisa, como diria Tim Ingold (2008): “quando se fala, a voz soa através de dentro para fora; quando se ouve, ela penetra inversamente de fora para dentro”, procuramos fazer o exercício da escuta dos sons, vozes e canções do BMB que ecoaram por nós como um turbilhão de informações na comunidade da Vila das Almas.

Foram idas e vindas de teorias, metodologias, processos de investigação, recortes de objetos, mudanças de objetivo geral e específicos, crises e angústias em fechar o objeto de estudo, tentativas de desistências e insistências em prosseguir, rever e reorganizar os pensamentos para escolher o caminho que melhor representasse as intenções da pesquisa.

Como metodologia, utilizamos a fenomenologia da percepção e a etnossonia como ferramentas para nos aproximarmos das sonoridades e sociabilidades do boi, visto que a etnossonia é uma proposta teórica, epistemológica e metodológica mais voltada à etnografia do som — ou seja, aos sons e seus significados na cultura dos povos, com seus rituais, celebrações, festividades, assim como as sonoridades do Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas.

A elaboração do quadro socioetnosônico — instrumento que entendemos inaugurar uma nova abordagem metodológica nas ciências sociais — revelou-se um desafio significativo, pois exigiu articular as percepções sonoras às formas de sociabilidade vivenciadas pelos boieiros do BMB da Vila das Almas. A partir dos fundamentos da etnosonia, propusemos a socioetnosonia como uma metodologia própria, voltada a compreender a organização social do BMB por meio do som e de suas mediações. Essa nova ferramenta analítica permitiu identificar três camadas de observação, das quais emergiram três grupos socioetnosônicos distintos.

No primeiro grupo socioetnosônico, destacam-se as sociabilidades formadas em torno do som, das vocalizações, dos instrumentos, dos personagens, bem como dos papéis e funções desempenhados pelos participantes do BMB da Vila das Almas, tanto dentro quanto fora da brincadeira.

O segundo grupo socioetnosônico evidencia aspectos mais sutis das sonoridades que permeiam as dinâmicas relacionais entre os participantes, como vocalizações e sonoridades menos visíveis — em especial as escutas, os comandos, os gritos e os silêncios produzidos durante as performances da brincadeira.

Já no terceiro grupo socioetnosônico, ressaltamos as escolhas dos espaços onde a brincadeira acontece (terreiros, quadras, escolas e outras comunidades, dentro e fora do quilombo), enfatizando as relações políticas, econômicas e sociais do boi em seus diferentes contextos. Essas escolhas estão diretamente ligadas a fatores socioetnosônicos como o parentesco, a ancestralidade, a transmissão de saberes, e a hierarquização de poder e gênero, manifestos nas performances da brincadeira.

Ao longo da tese, buscamos evidenciar as funções e vocalizações dos boieiros na brincadeira, seus papéis musicais e instrumentais, assim como a hierarquia dessas funções nas sociabilidades do boi e da comunidade. Analisamos as aproximações e distanciamentos do objeto de estudo a partir de elementos como vozes, canções, toques, batuques, gritos, vocativos, interjeições, silêncios, pausas, ruídos e barulhos.

Nesta esteira, destacamos aspectos socioetnosônicos que reforçam a relevância da ancestralidade, do parentesco, das relações de gênero, dos saberes griôs (ancestrais) e dos rituais nas dinâmicas organizacionais da brincadeira — aspectos que asseguram sua continuidade como forma de resistência cultural e de transmissão de saberes às futuras gerações.

Além disso, consideramos categorias sociológicas mais amplas — como espacialidades, relações de parentesco e de gênero — em articulação com as sonoridades produzidas pelo BMB da Vila das Almas.

As manifestações sonoras no Bumba Meu Boi (BMB) da Vila das Almas — vozes, canções, gritos, silêncios e comandos — constituem não apenas a dimensão estética e musical da brincadeira, mas também operam como dispositivos de organização social, construção de identidades e preservação de memórias ancestrais. Essas sonoridades estão intrinsecamente ligadas às formas de sociabilidade da comunidade quilombola, marcadas por estruturas de parentesco, laços familiares, matriarcado e ancestralidade.

Uma das singularidades reveladas nas práticas socioetnosônicas da Vila das Almas diz respeito às heranças linguísticas presentes na oralidade local. A primeira delas é a fala cotidiana, que se manifesta como uma voz ancestral de resistência. Essa forma de oralidade se posiciona de maneira decolonial frente à norma imposta pela língua do colonizador, constituindo uma prática de resistência linguística que reafirma a legitimidade de outras formas de falar e se expressar.

A segunda herança linguística identificada durante as anotações das músicas entoadas pelos brincantes é a palavra “tanguliar”, cujo significado é “siga em frente” na língua suaíli — uma das línguas banto faladas na costa leste da África. A presença desse termo, cantado pelos boieiros desde o tempo do senhor Raimundo Preto, revela a persistência de uma memória ancestral africana. Segundo relatos locais, o pai de Dudu — figura central na história do grupo — teria aprendido essa palavra com seus ancestrais, indicando a profundidade dos laços linguísticos e culturais transatlânticos ainda preservados na comunidade.

As vozes que compõem o BMB não estão organizadas de forma aleatória; ao contrário, seguem uma lógica hierárquica que reflete tanto a estrutura musical da brincadeira quanto uma linearidade familiar herdada dos antepassados. Essa hierarquia sonora não exclui a possibilidade de relações horizontais, pois as performances também promovem encontros e interações entre diferentes gerações e papéis sociais no terreiro.

Nesse contexto, os comandos sonoros exercem um papel central na articulação entre música, performance e organização social. Três instrumentos se destacam: o maracá, os pandeiros com ritmo acelerado e o apito. Esses comandos são manejados por boieiros com funções específicas e contribuem para a estruturação performática e coletiva da brincadeira.

O maracá, sob a regência dos amos, ocupa uma posição de destaque na hierarquia dos instrumentos. Ele não apenas marca o início da música como também atua como principal meio de sinalização para os movimentos e ações dos brincantes. Nenhuma apresentação tem

início sem o primeiro som do maracá, que estabelece a ordem dos instrumentos: primeiro o maracá, seguido pelos pandeiros e, por fim, o tambor-onça.

Os pandeiros, ao responderem ao chamado do maracá com ritmos acelerados, estabelecem uma espécie de diálogo musical estruturado na forma de pergunta e resposta. Essa interação rítmica dá início às primeiras formas de sociabilidade no plano sonoro, conectando os integrantes do boi às pessoas presentes no terreiro, criando um ambiente coletivo de escuta e participação.

Já o apito funciona como uma bússola sonora dentro da espacialidade da Vila das Almas. Sua função vai além da musicalidade: por meio do som que produz, o apito informa à comunidade a aproximação do boi às casas, possibilitando a localização espacial da brincadeira. Assim, promove uma forma específica de sociabilidade e comunicação sonora com os moradores do quilombo, fortalecendo os vínculos entre o grupo e a comunidade.

Dessa forma, as sonoridades do BMB da Vila das Almas revelam-se como elementos complexos que articulam práticas musicais, linguísticas, sociais e políticas. São expressões de resistência, de memória e de pertencimento que ressoam tanto no corpo da brincadeira quanto na alma da comunidade.

Para algumas pessoas o amanhecer do dia da morte do boi é considerado um dia de luto, semelhante ao dia de falecimento de alguém próximo a família. Por isso, o canto do “tanguiar” (siga em frente, avance), no dia da morte do boi, é tão simbólico e significativo: ritualiza-se a bebida do sangue do boi como oferenda para o fechamento de ciclo e preparação para abertura de um próximo por vir.

Ainda que a acolhida seja com a melhor das intenções, a alegria dos ritmos dos sons da batida das batidas do boi que animam e levantam o seu povo estão ali misturadas com os sentimentos de tristeza pela despedida de mais um ciclo da brincadeira que vai se encerrando e esse ciclo faz referência as memórias dos que estão ausentes, ou seja, do entes queridos que já se foram, mas que um dia também participaram e contribuíram de alguma forma com a brincadeira, seja como boieiro ou como pessoas que gostavam de prestigiar o BMB da Vila das Almas.

Por fim, a socioetnosonia, concebida a partir da etnosonia e materializada no quadro socioetnosônico, consolidou-se nesta pesquisa como uma nova metodologia para compreender a organização social do BMB da Vila das Almas por meio das práticas sonoras e de suas mediações. A partir dela, evidenciamos, respectivamente, as sociabilidades articuladas ao som e aos papéis desempenhados pelos participantes; as sonoridades mais sutis que estruturam as interações e conduzem a performance; e as escolhas espaciais que revelam

relações políticas, econômicas e culturais vinculadas ao boi. Analisamos de forma integrada vocalizações, funções musicais, hierarquias internas e dimensões como parentesco, ancestralidade, gênero, saberes griôs e rituais, demonstrando que tais elementos sustentam a continuidade da brincadeira e reafirmam sua força como prática de resistência e transmissão de conhecimentos entre gerações.

7 REFERÊNCIAS

- ABREU, M. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, n. 69, p. 177-204, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009>. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281960460_O_legado_das_cancoes_escravas_nos_Estados_Unidos_e_no_Brasil_dialogos_musicais_no_pos-abolicao. Acesso em: 09 abr. 2025.
- ADORNO, T. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- APPADURAI, A. (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008.
- ASANTE, M. K. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: introdução a uma Ideia. **Ensaaios Filosóficos**, Volume XIV– Dezembro/2016.
- ASSUNÇÃO, M. R. **A Guerra dos Bentivis: a Balaiada na memória oral**. São Luís: SIOGE, 1988.
- AYOH'OMIDIRE, F. Dez obras para conhecer as línguas africanas. **GuiaLET**. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Danniel-Carvalho/publication/378521096_GuiaLET_guia_de_leituras_do_Instituto_de_Letras_v2/links/65de4064c3b52a1170fc3674/GuiaLET-guia-de-leituras-do-Instituto-de-Letras-v2.pdf#page=41. Acessado em: 09 abr. 2025.
- BADIA, D. D.; PAULA CARVALHO, J. C. A Escola de Grenoble e a Cultura análise de Grupos. In: SILVA, M.; VALDEMARIN, V. T. (org.). **Pesquisa em educação: métodos e modos de fazer** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 134 p. ISBN 978-857983-129-4. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.
- BACHELARD, G. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. 5ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BALLESTRIN, L. M. A. A América Latina e o giro decolonial. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11. Brasília, maio-agosto de 2013, p. 89-117. DOI: 10.1590/S0103-33522013000200004. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>.
- BARBOSA, F. B. C. **Formação da sociedade rural e seus reflexos no desenvolvimento do Brasil**. IPADES. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ipades.com.br/publicacoes/FORMACAO_DA_SOCIEDADE_RURAL.pdf. Acesso em: 2 maio 2025.
- BECKER, H. S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. 29 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRUSSIO, J. C. **Imagens arquetípicas na relação professor-aluno na escola**: em busca de um encantamento no processo ensino-aprendizagem. São Paulo: NEA Edições, 2014.

BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo/RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, 2003.

CARVALHO, R. O.; TUBENTO, M. E. A. Matriarcado africano: uma análise nos escritos dos feminismos. **Tensões Mundiais**, Fortaleza, v. 17, n. 33, p. 305-328, 2021. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/3395>. Acesso em: 09 abr. 2025.

CASCUDO, C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Editora Global, 2012.

CASTELLS, M. A Sociedade em Rede: do Conhecimento à Política. *In*: CASTELLS, M.; CARDOSO, G. **Sociedade em rede**: do conhecimento a ação política. Belém: Centro cultural de Belém, 2005.

CORBIN, A. **Historia del silencio**. Del renacimiento a nuestros días. Traducción del francés de Jordi Bayod. Barcelona, Espanha: Acantilado, 2019.

CORRÊA, R. L. Formas simbólicas e espaço: algumas considerações. **GEOgraphia**, v. 9, n. 17, 8 fev. 2010. DOI: 10.22409/GEOgraphia2007.v9i17.a13530. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13530>. Acesso em: 09 abr. 2025.

CORRÊA, R. L. Espaço e simbolismo. *In*: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. **Olhares geográficos**: modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Editora Contraponto, 2007.

D'EAUBONNE, F. **As mulheres antes do patriarcado**. Lisboa: Editorial Veja, 1977.

DESLANDES, S. F. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanal intelectual. *In*: MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 28 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DICIO ON-LINE. **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=caminhos>. Acessado em: 15 jan. 2025.

DOVE, N. Uma Crítica Africano-Centrada à Lógica de Marx. Tradução: Wellington M. C. dos Santos; Fernando Santos de Jesus. **Ensaio Filosóficos**, v. 16, dez. 2017. Disponível em: <https://bibliotecaanarquista.org/library/nah-dove-uma-critica-africano-centrada-a-logica-de-marx>. Acesso em: 09 abr. 2025.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

DURKHEIM, E. **Educação e Sociologia**. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora vozes, 2014.

EAGLETON, T. Versões de cultura. *In*: EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2 ed. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. 21 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 4 ed. 3ª tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 2019.

ELIAS, N. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, D. L. **Memória e identidade na Vila das Almas**: um estudo sobre o trabalho da Pastoral Afro-brasileira no Quilombo Saco das Almas, em Brejo/MA. Monografia (Licenciatura em Ciências Humanas – Sociologia) – Universidade Federal do Maranhão, São Bernardo, 07 jun. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/337615205_MEMORIA_E_IDENTIDADE_NO_QUILOMBO_SACO_DAS_ALMAS_LUTA_RESISTENCIA_E_DIREITOS_QUILOMBO_LAS. Acesso em: 08 jul. 2025.

FERREIRA, D. L.; BRUSSIO, J. C. O imaginário da infância e a memória em Bergson: reflexões sobre memória, infância e os saberes culinários no quilombo Saco das Almas, em Brejo/MA. *In*: SANTOS, S. M. P.; BRUSSIO, J. C. **Literatura e Memória**: entre saberes e experiências. Teresina/PI: Editora Cancioneiros, 2023.

FLICK, U. Ética na pesquisa qualitativa. *In*: FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 50-58.

FONSECA, M. N. S. **Metodologia do trabalho científico**. Fortaleza: Edições UFC, 2002.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Editora Global, 2023. (Edição comemorativa – 90 anos).

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. 1 ed., 13ª reimpr. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Mariano Ferreira, apresentação de Roberto da Matta. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Editora Atlas, 2009.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GODELIER, M. **O enigma do dom**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25–49, jan.–abr. 2016. DOI: 10.1590/S0102-69922016000100003. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 08 jul. 2025.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWN, E. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IPHAN/MA. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

IARED, V. G.; OLIVEIRA, H. T. D. *Walking ethnography for the comprehension of corporal and multisensorial interactions in environmental education*. **Ambiente & Sociedade**, v. 20, n. 3, p. 97–114, jul.–set. 2017. DOI: 10.1590/1809-4422ASOC174R1V2032017. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-753X2017000300097. Acesso em: 08 jul. 2025.

INGOLD, T. **Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano**. Núcleo de antropologia Urbana da Universidade de São Paulo, 2008.

INGOLD, T. **Antropologia não é etnografia**. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod_resource/content/1/Antropologia_ao_e_etnografia_-_por_Tim_Ingold\(1\).pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod_resource/content/1/Antropologia_ao_e_etnografia_-_por_Tim_Ingold(1).pdf). Acessado em: 15 jan. 2023.

INGOLD, T.; VERGUNST, J.L. (Eds). **Ways of walking: ethnography and practice of Foot**. Surrey, UK: Ashgate Publishing, 2008.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LATOUR, B. Como prosseguir a tarefa de delinear associações? **Configurações**, n. 2, p. 11-27, 2006.

LATOUR, B. **A Dialog on NAT**. Reino Unido: Universidade Oxford, 2004. Disponível em: www.ensmp.fr/~latour/articles/article/090.html. Acesso em: 16 dez. 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LOPES, N. **Bantos, malês e identidade negra**. 4 ed. ver e atual. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Filosofias africanas**. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2022.

MACEDO, T. A metamorfose na emergência do imaginário. Leituras das narrativas Lendas do Mar e Lendas da Terra, de José Jorge Letria. In: AZEVEDO, F. **Infância, Memória e Imaginário**. Ensaios sobre Literatura Infantil e Juvenil. Braga-Portugal: Universidade do Minho, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. 1ª ed. São Paulo: Editora Ubu, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIGNOLO, W. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MOLINARI, P. M. A. O. (org.). **Música, Educação e Cultura: tecituras e tessituras no nordeste brasileiro**. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2016.

MOLINARI, P. M. A. O.; FONTEERRADA, M. T. Música e ecologia acústica na formação de professores: cultura auditiva significativa e educação. **Revista Educação e Fronteiras**, On-line, Dourados/MS, v. 8, n. 22, p. 177-184, jan./abr., 2018. DOI: <https://doi.org/10.30612/eduf.v8i22.9052>

MUNANGA, K. **Entrevista aberta concedida a Julvan Oliveira**. São Paulo, 2008.

MUNANGA, K. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNANGA, K. A criação artística negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática. **África Negra**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador/Fundação Gregório de Mattos/Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988, p. 7-9.

NASCIMENTO, L. M.; BRUSSIO, J. C. **Os saberes griôs e as danças tradicionais da vila das almas no quilombo saco das almas em Brejo-MA, perspectivas literárias e educacionais**. São Bernardo/MA: UFMA, 2024. Relatório de Pesquisa PIBIC 2023-2024.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 02 fev. 2024.

OLIVEIRA, C. R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: OLIVEIRA, C. Roberto. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Edusp, 2000.

OLIVEIRA, E. D. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afrobrasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE**. Número 18: maio-out/2012, p. 28- 47.

OLIVEIRA JÚNIOR, J. A. C. **Bandeira de Aço**: música, identidade e cultura popular no Maranhão. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Maranhão, Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade. São Luís, 2014.

OYĚWÙMÍ, O. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **CODESRIA Gender Series**, v. 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

PACHECO, L. A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **DIVERSITA**, São Paulo, a. 2., n. 3, set. 2014/mar.2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://pedagogiagri.com/files/2021/01/PACHECO-L%C3%ADlian.-Pedagogia-Gri%C3%B4-educa%C3%A7%C3%A3o-tradi%C3%A7%C3%A3o-oral-e-pol%C3%ADtica-da-diversidade.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2024.

PADILHA, A. F. S. **A construção ilusória**: ressignificação e recontextualização do Bumba-meu-boi do Maranhão a partir da música. São Luís: EDUFMA, 2019.

PEIRANO, M. G. S. **A favor da etnografia**. Série Antropologia, Brasília, n. 130, p. 2-21, 1992. Disponível em: https://nauipaginas.ufsc.br/files/2010/09/Peirano_a-favor-da-etnografia.pdf. Acesso em: 02 fev. 2024.

PINK, S. **Doing Sensory Ethnography**. London, UK: SAGE, 2009.

PRANDI, R. **Os orixás e a natureza**. 2001. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/sites/reginaldoprandi.ffmpeg.usp.br/files/inline-files/Os%20orixas%20e%20a%20natureza.pdf>. Acesso em: 22 abr. 25.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

ROCHA, R. M. C. Pedagogia da tradição: as dimensões do ensinar e do aprender no cotidiano das comunidades afro-brasileiras. **Revista Paidéia**. Univ. Fumec. Belo Horizonte, ano 8, nº 11, pg. 31-52, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/paideia/article/view/1308/889>. Acesso em: 09 abr. 2025.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. 164 p.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Editora Cortêz, 2015.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina AS, 2009.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP,

2001.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SIMMEL, G. **Sociologia**. Organizador da coletânea Evaristo e Moraes Filho. [Tradução de Carlos Alberto Pavanelli et al.]. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

SOUZA, M. C. **Dislalia na escola**. São Carlos: IFCC, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/J2RPh4>. Acesso: 28. out. 2016.

TUAN, Y. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. 2 ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2013.

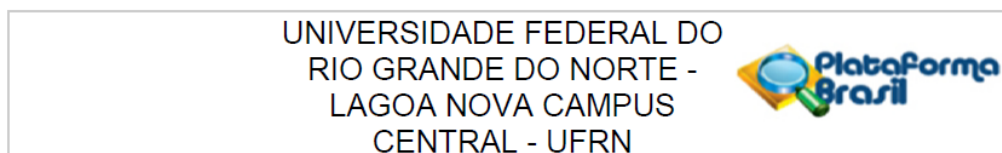
WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEBER, M. A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel. **Max Weber. Sociologia**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2003, (coleção Cientistas Sociais).

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

8 ANEXOS

ANEXO A: Parecer consubstanciado de aprovação do projeto de pesquisa no CEP/CONEP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: SONS, VOZES E CANÇÕES: sonoridades e sociabilidades no Bumba-meu-boi da comunidade quilombola da Vila das Almas.

Pesquisador: Daciléia Lima Ferreira

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 75713723.0.0000.5537

Instituição Proponente: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.555.152

Apresentação do Projeto:

Projeto do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Resumo do projeto:

O presente projeto de tese de doutorado propõe uma ruptura epistemológica que coloca o som, a percepção sonora, a habilidade de bem "ouvir-entender-conhecer" (INGOLD, 2008) as sonoridades, ou seja, a audição, como sensor-perceptivo essencial para a apreensão do nosso objeto de estudo na comunidade da Vila das Almas, no quilombo Saco das Almas, em Brejo/MA. Trata-se de uma pesquisa inovadora no campo metodológico, uma vez que partimos de uma etnografia do som, apresentada no trabalho, como uma Etnosonia. Além da pesquisa bibliográfica, realizamos a imersão no campo de pesquisa para apreensão do objeto de estudo. O objetivo geral do trabalho é investigar algumas sonoridades da Vila das Almas presentes no Bumba-meu-boi da comunidade quilombola de forma a perceber como as vocalizações organizam o social, estabelecem hierarquizações e relações de poder, demarcam espaços e sociabilidades, constituindo – a partir de um estudo etnosônico – um quadro socioetnosônico da comunidade da Vila das Almas. Para a realização do estudo, utilizamos como referencial teórico: Molinari (2016), Zumthor (2001), Weber (2003), Simmel (2006), Latour (2006), Ingold (2008, 2023), Hall (2005).

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.
Bairro: Lagoa Nova **CEP:** 59.078-900
UF: RN **Município:** NATAL
Telefone: (84)99193-6266 **E-mail:** cepufn@reitoria.ufrn.br

> Metodologia:

Qualitativa, pois, centra-se na investigação de algumas sonoridades presentes no Bumba-meu-boi da comunidade quilombola da Vila das Almas, em Brejo/MA. Minayo (2001, p. 22) menciona que a pesquisa qualitativa trabalha com o “universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”.

* Utilizaremos a palheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente proposta por Molinari (2016), adaptada ao objetivo central da nossa investigação, com destaque para algumas categorias que entendemos importantes para a compreensão das influências dessas sonoridades na organização do plano sociológico da comunidade. O primeiro grupo destaca três categorias relacionadas com as vozes dos quilombolas: a vocalização, as hierarquias sonoras e as relações de poder. Espera-se a partir das análises das sonoridades do objeto de estudo compreender a relação entre esses três elementos enquanto constituintes das relações sociais na comunidade. O segundo grupo aborda três categorias muito importantes da palheta-ouvido da voz ancestral do inconsciente proposta por Molinari (2016): a escuta, as insistências e as vozes do inconsciente. Esse grupo terá um papel desafiador na análise dos dados que serão coletados sobre as sonoridades dos quilombolas da Vila das Almas e explicam a escolha de uma etnografia do som (Etnosonia) como metodologia da pesquisa. É o momento em que o silêncio fala mais do que as vozes ouvidas (e que ouviremos), em que a escuta em todas as suas potencialidades se concretiza em diversos matizes e sentidos, em que audição é explorada na entrega do pesquisador às dimensões sonoras perceptíveis no tempo e espaço das relações tessidas ou tecidas na comunidade e as recorrências desses fenômenos nos oferecem as insistências que serão analisadas. O terceiro grupo aproxima-se muito do exercício proposto pelo segundo grupo, com um diferencial: a importância dos cenários, espaços e lugares em que as sonoridades são produzidas, ou seja, confere-se um destaque para a espacialidade, o parentesco e as sonoridades.

> Riscos:

Em pesquisas com entrevistados pode haver desconforto, resultante do compartilhamento de informações pessoais ou confidenciais. Esses desconfortos serão discutidos, previamente, com o participante, que terá total liberdade para solicitar sua exclusão da pesquisa, sem que isso lhe cause qualquer tipo de dano. Caso haja danos decorrentes dos riscos previstos, o pesquisador assumirá a responsabilidade e informará o CEP/CONEPE pelo Sistema.

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.

Bairro: Lagoa Nova

CEP: 59.078-900

UF: RN

Município: NATAL

Telefone: (84)99193-6266

E-mail: cepufm@reitoria.ufrn.br

> Benefícios:

Este projeto visa contribuir com indicadores socioculturais de comunidades tradicionais a partir de uma abordagem inovadora: uma análise socioetnológica do Bumba-meu-boi da comunidade quilombola da Vila das Almas. Além disso, a pesquisa contribuirá para a elaboração de produtos, tais como, a produção de relatórios de pesquisa, a publicação de artigos científicos e livros. Tais produtos servirão tanto para reafirmar as identidades e memórias da comunidade como também serão mais um registro que ficará acessível para uso da própria comunidade e para futuros pesquisadores que poderão vir a pesquisá-la.

> Tamanho da amostra no Brasil: 50 (PB projeto de pesquisa).

> Pesquisa de campo com quilombolas Entrevistas e rodas de conversa: 40.

(Quais os critérios usados para a escolha do número amostral? Participantes do Bumba-meu-boi da Vila das Almas)

Objetivo da Pesquisa:

> Objetivo Primário:

Investigar algumas sonoridades da Vila das Almas presentes no Bumba-meu-boi da comunidade quilombola de forma a perceber como as vocalizações organizam o social.

- Identificar as vocalizações que se destacam nas sociabilidades dos brincantes do Bumba-meu-boi da Vila das Almas;
- Compreender como essas vocalizações demarcam as hierarquias sociais e as relações de poder pelo parentesco;
- Desenvolver – a partir de um estudo etnológico – um quadro socioetnológico da comunidade da Vila das Almas;
- Contribuir com a construção de indicadores relacionados as metas dos ODS 10 e 15, principalmente, por meio das ações culturais da comunidade quilombola.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

> Riscos: Em pesquisas com entrevistados pode haver desconforto, resultante do

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.

Bairro: Lagoa Nova

CEP: 59.078-900

UF: RN

Município: NATAL

Telefone: (84)99193-6266

E-mail: cepufrn@reitoria.ufrn.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO NORTE -
LAGOA NOVA CAMPUS
CENTRAL - UFRN



Continuação do Parecer: 6.555.152

compartilhamento de informações pessoais ou confidenciais. Esses desconfortos serão discutidos, previamente, com o participante, que terá total liberdade para solicitar sua exclusão da pesquisa, sem que isso lhe cause qualquer tipo de dano. Caso haja danos decorrentes dos riscos previstos, o pesquisador assumirá a responsabilidade e informará o CEP/CONEPE pelo Sistema.

> Benefícios:

Este projeto visa contribuir com indicadores socioculturais de comunidades tradicionais a partir de uma abordagem inovadora: uma análise socioetnosônica do Bumba-meu-boi da comunidade quilombola da Vila das Almas. Além disso, a pesquisa contribuirá para a elaboração de produtos, tais como, a produção de relatórios de pesquisa, a publicação de artigos científicos e livros. Tais produtos servirão tanto para reafirmar as identidades e memórias da comunidade como também serão mais um registro que ficará acessível para uso da própria comunidade e para futuros pesquisadores que poderão vir a pesquisá-la.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa poderá contribuir com informações socioculturais, tradições a partir de uma análise socioetnosônica do Bumba-meu-boi da comunidade quilombola da Vila das Almas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O protocolo de pesquisa apresentou os seguintes documentos, analisados em consonância com a Resolução 510/16-CNS:

* PB Projeto e Pesquisa, Roteiro de entrevista, TCLE, termo de autorização de imagem, termo de confidencialidade, folha de rosto, declaração de compromisso ético, projeto, cronograma e orçamento.

Recomendações:

- Ler todos os campos deste parecer e responder às pendências no prazo.

- Para responder ao parecer, sempre utilize a carta de respostas às pendências (modelo 11 do site do CEP Central), com data e assinatura do pesquisador responsável no documento.

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.

Bairro: Lagoa Nova

CEP: 59.078-900

UF: RN

Município: NATAL

Telefone: (84)99193-6266

E-mail: cepufrn@reitoria.ufrn.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO NORTE -
LAGOA NOVA CAMPUS
CENTRAL - UFRN



Continuação do Parecer: 6.555.152

- Quando, no parecer, forem mencionados PB - Informações Básicas, Projeto PB, Projeto Plataforma Brasil, entenda que se referem ao conjunto de informações presentes nos campos da própria plataforma e que, a cada novo retorno por parte do pesquisador, é gerado, automaticamente, o arquivo PB - Informações Básicas, que também constará no protocolo de pesquisa. Portanto, se necessário, os dados dos campos precisarão ser atualizados, sob o risco de novo parecer pendente, caso essas informações não estejam alinhadas com as que constem na documentação anexada.

- Para dúvidas e esclarecimentos, copie o link a seguir e fale conosco pelo WhatsApp: <<https://wa.me/5584991936266>>.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Após a avaliação ética do protocolo de pesquisa à luz da Resolução 510/16-CNS, foram identificadas algumas pendências e/ou inadequações, são elas:

1. No PB projeto de Pesquisa (Projeto da Plataforma Brasil)

A. Descrever os grupos e o número amostral com exatidão em todos os documentos que solicitam a caracterização do N° Amostral, de forma que todos fiquem iguais pois aqueles que requerem o número amostram estão divergentes.

Tamanho da amostra no Brasil: 50 (PB projeto de pesquisa).

Descrever claramente como serão divididos os participantes por cada grupo.

B. Descrição de riscos:

A pesquisadora descreve "pode haver desconforto, resultante do compartilhamento de informações pessoais ou confidenciais. Esses desconfortos serão discutidos, previamente, com o participante, que terá total liberdade para solicitar sua exclusão da pesquisa, sem que isso lhe cause qualquer tipo de dano". O CEP entende que toda pesquisa envolve riscos, mesmo que os mesmos sejam mínimos, e, dessa forma cabe ao pesquisador descrevê-los e informar ao participante como estes serão minimizados.

2. No TCLE:

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.

Bairro: Lagoa Nova

CEP: 59.078-900

UF: RN

Município: NATAL

Telefone: (84)99193-6266

E-mail: cepufn@reitoria.ufrn.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO NORTE -
LAGOA NOVA CAMPUS
CENTRAL - UFRN



Continuação do Parecer: 6.555.152

A pesquisadora descreve no documento "pode haver desconforto, resultante do compartilhamento de informações pessoais ou confidenciais. Esses desconfortos serão discutidos, previamente, com o participante, que terá total liberdade para solicitar sua exclusão da pesquisa, sem que isso lhe cause qualquer tipo de dano são mínimos, podendo ser de ordem psicológica, uma vez que poderá haver pequeno desconforto com relação à presença do pesquisador durante a aplicação dos questionários e realização das entrevistas. Além disso, pode ocorrer de a participação na pesquisa comprometer suas atividades diárias, tendo em vista o desprendimento de pelo menos 30 (trinta) minutos de seu tempo." O CEP Central entende que há meios da pesquisadora esclarecer para os participantes que os riscos serão minimizados, como, por exemplo, caso haja algum risco de ordem psicológica, como poderia ser amenizado tal desconformo pela equipe de pesquisadores? Ainda, caso haja ausência do voluntário do seu trabalho, isso acarretaria danos para o voluntário e seu empregador? Qual seria a alternativa de minimização de riscos para o voluntário mesmos trabalhando, poder participar da pesquisa? Quanto mais claro forem descritos os riscos e a forma de minimizá-los, maior será a compreensão dos participantes e consequentemente, a segurança em participar do projeto.

Após os questionamentos acima, o protocolo de pesquisa está pendente, NÃO podendo ser iniciado até que os óbices éticos sejam esclarecidos.

OBS.: A pesquisadora não deve esquecer de alterar todos os documentos que necessitam de edição e inseri-los na Plataforma Brasil.

Considerações Finais a critério do CEP:

As pendências deverão ser respondidas pelo pesquisador responsável no prazo de 30 (trinta) dias, a partir da data de emissão deste parecer, em obediência à NORMA OPERACIONAL Nº 001/2013 da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP. Transcorrido esse prazo, se as pendências não forem atendidas, o protocolo será ARQUIVADO.

AVISO: Ao responder as pendências levantadas no decorrer da análise ética do protocolo de pesquisa que está sob sua responsabilidade, faça-o seguindo o "MODELO 11 - Carta de Respostas às Pendências", disponível no site <<http://www.cep.propesq.ufrn.br>>, seguindo o caminho DOCUMENTOS / Formulários (Modelos).

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.
Bairro: Lagoa Nova **CEP:** 59.078-900
UF: RN **Município:** NATAL
Telefone: (84)99193-6266 **E-mail:** cepufm@reitoria.ufrn.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO NORTE -
LAGOA NOVA CAMPUS
CENTRAL - UFRN



Continuação do Parecer: 6.555.152

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2172256.pdf	10/11/2023 15:59:55		Aceito
Outros	Roteiro_de_entrevista.docx	27/10/2023 17:52:30	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.docx	27/10/2023 17:51:31	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Outros	Termoautorizacao_de_uso_de_imagem_e_som_e_de_voz.doc	27/10/2023 17:51:10	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Outros	Termo_de_confidencialidade.pdf	27/10/2023 17:26:47	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRosto_2_assinada_assinado.pdf	27/10/2023 16:48:45	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Outros	Declaracao_Compromisso_Etico_nao_inicio.docx	27/10/2023 16:43:10	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Outros	Folhaidentificacao_do_pesquisador.docx	27/10/2023 16:40:51	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.docx	30/06/2023 16:39:29	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.pdf	30/06/2023 16:39:16	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.pdf	30/06/2023 16:35:42	Daciléia Lima Ferreira	Aceito
Orçamento	ORCAMENTO.pdf	30/06/2023 16:31:33	Daciléia Lima Ferreira	Aceito

Situação do Parecer:

Pendente

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

NATAL, 05 de Dezembro de 2023

Assinado por:

PAULA FERNANDA BRANDÃO BATISTA DOS SANTOS
(Coordenador(a))

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Sen. Salgado Filho, 3000.

Bairro: Lagoa Nova

CEP: 59.078-900

UF: RN

Município: NATAL

Telefone: (84)99193-6266

E-mail: cepufm@reitoria.ufrn.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO GRANDE DO NORTE -
LAGOA NOVA CAMPUS
CENTRAL - UFRN



Continuação do Parecer: 6.555.152

Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Av. Sen. Salgado Filho, 3000.

Bairro: Lagoa Nova

CEP: 59.078-900

UF: RN

Município: NATAL

Telefone: (84)99193-6266

E-mail: cepufm@reitoria.ufrn.br

Página 08 de 08

9 APÊNDICES

APÊNDICE A: ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS



ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Prezado (a) participante, este é um convite para a participação na pesquisa intitulada: **SONS, VOZES E CANÇÕES: sonoridades e sociabilidades no Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas.**

Data da entrevista: ____ / ____ / ____

Nome/Apelido: _____ Idade: _____

Profissão: _____ Tempo de moradia no quilombo: _____

Onde você nasceu: _____ Estado civil: _____

Contatos: _____

1. Conte-nos como surgiu o Bumba Meu Boi da comunidade da Vila das Almas?
2. Com que idade você começou a brincar no Bumba Meu Boi da comunidade da Vila das Almas?
3. Qual foi a principal motivação para você começar brincar?
4. Quais são as funções que compõe a estrutura do Boi?
5. Qual sua função dentro da brincadeira?
6. Além dessa função, você saberia atuar em outras?
7. Além da função em que você atua, existe outra em que gostaria de atuar? Por quê?
8. Fora da brincadeira, qual é o seu papel na comunidade?
9. Quem mais da sua família participa da brincadeira? Em que funções?
10. Quem é o responsável pela brincadeira? Qual o papel dele na comunidade?

11. Como são feitas as escolhas das funções/posições dos brincantes no Boi?
12. As mulheres podem ocupar qualquer uma dessas funções na brincadeira?
13. Você sabe dizer se as mulheres são convidadas para participar da brincadeira?
14. Como são escolhidas as músicas para a brincadeira do Bumba Meu Boi? Existe um repertório?
15. Vocês costumam realizar ensaios de preparação para as apresentações?
16. As músicas cantadas na brincadeira tem alguma relação com o dia a dia da comunidade?
17. Qual a importância do Bumba Meu Boi para você? Como você se sente participando da brincadeira?
18. Na sua opinião, qual a relevância do Bumba Meu Boi para a comunidade?
19. Você gostaria de acrescentar mais alguma informação sobre a brincadeira?

Observação: O presente roteiro de entrevista prevê a duração de uma hora de entrevista com cada participante.

APÊNDICE B: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado (a) participante, este é um convite para a participação na pesquisa intitulada: **SONS, VOZES E CANÇÕES: sonoridades e sociabilidades no Bumba Meu Boi da comunidade quilombola da Vila das Almas.**

Por se tratar de um brincante do Bumba Meu Boi do Quilombo Saco das Almas em Brejo Maranhão da comunidade da Vila das Almas, você foi escolhido para contribuir com o desenvolvimento desta pesquisa. Todavia, ressalta-se que a qualquer momento você pode desistir de participar da pesquisa e retirar seu consentimento. Pontua-se que a pesquisa tem por objetivo geral: Investigar algumas sonoridades da Vila das Almas presentes no Bumba-meu-boi da comunidade quilombola de forma a perceber como as vocalizações organizam o social.

Evidencia-se que toda pesquisa incorre em riscos para os participantes, porém os riscos relacionados à sua participação são mínimos, podendo ser de ordem psicológica, uma vez que poderá haver pequeno desconforto com relação à presença do pesquisador durante a aplicação dos questionários e realização das entrevistas. Além disso, pode ocorrer de a participação na pesquisa comprometer suas atividades diárias, tendo em vista o desprendimento de pelo menos 30 (trinta) minutos de seu tempo. Todavia, tais riscos são minimizados em detrimento da contribuição de sua participação para a melhoria das possibilidades de construção de um quadro socioetnosônico da comunidade da Vila das Almas, a partir de um estudo etnosônico que viabilizará o registro de um patrimônio cultural inestimável para as memórias do próprio Quilombo. Será garantido o ressarcimento das despesas geradas ao vir participar da coleta de dado e/ou quando necessário, assim como o direito à garantia de indenização no caso de eventuais dados decorrentes da pesquisa e possíveis assistências que possam surgir.

Ressalta-se que todos os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos, nos termos da **Resolução N° 466/2012 e**

Resolução Nº 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde. Desse modo, nenhum dos procedimentos adotados para coleta de dados nesta pesquisa implicará em riscos à sua imagem, integridade física, psicológica ou dignidade humana.

A pesquisa contribuirá para a elaboração de um quadro socioetnosônico da comunidade da Vila das Almas que identificará fatores culturais explicativos da organização social de comunidades tradicionais (como as sonoridades do Bumba-meu-boi e a organização do social), de maneira a compreender padrões de qualidade e condições de vida que, muitas vezes para os quilombolas não dialogam com a lógica do capital, mas que estão inerentes às demandas da globalização e do capitalismo.

Caso aceite participar desta pesquisa, informa-se que a coleta de dados contemplará a realização de **entrevistas** com os moradores e participantes do Bumba-meu-boi do Quilombo. Os participantes terão além dos benefícios acima descritos, orientações e esclarecimentos a respeito de todo o processo de aplicação dos instrumentos. Todas as informações obtidas por meio desta pesquisa serão estritamente confidenciais, lhe assegurando o total sigilo sobre sua participação, uma vez que não serão solicitados quaisquer dados pessoais. Destaca-se que os dados coletados servirão de insumos para produtos de natureza científica (dissertação, artigos científicos, publicações eletrônicas, dentre outras), assegurando seu anonimato nas publicações desdobradas da pesquisa. Logo, os produtos da pesquisa serão divulgados com o suporte do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS), Doutora em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Você receberá uma via deste termo, assinada por ambas as partes, constando o telefone e o endereço do pesquisador principal desta pesquisa, para quaisquer dúvidas ou esclarecimentos que venha a ter sobre o projeto de pesquisa, sua participação, agora ou em momentos posteriores. Além disso, também, são informados o endereço e os contatos do Comitê de Ética em Pesquisa da UFRN, para qualquer reclamação, dúvida ou esclarecimento. Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de **FORMA LIVRE** para participar desta pesquisa. Pedimos que preencha, por favor, os itens que seguem:

**CASO AINDA TENHA DÚVIDAS A RESPEITO NÃO ASSINE ESTE TERMO DE
CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo

de consentimento, e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

Assinatura do participante da pesquisa

Daciléia Lima Ferreira



PESQUISADOR PRINCIPAL:

DACILÉIA LIMA FERREIRA, brasileira, solteira, com CPF Nº 606.953.283-01, residente e domiciliada na Rua Bernardo Lima, Bairro Centro, Nº 1972 São Bernardo, Maranhão, CEP 65.550.000.

Contato: (98) 98225-2520/ **E-mail:** limadacileia@gmail.com

ORIENTADOR: Prof. Dr. Gilmar Santana

E-mail: gsfz@hotmail.com

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (PPGCS-UFRN)

R. das Humanidades - Lagoa Nova, Natal - RN, 59108

Telefone: (84) 3342-2395/ **E-mail:** pgcs@cchla.ufrn.br

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA UFRN (CEP- COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA)

R. das Artes - Lagoa Nova, Natal - RN, 59075-000

Telefone: (84) 3215-3135 / **E-mail:** cepufrn@reitoria.ufrn.br