

RETRATANDO O MUSICAR DO BUMBA MEU BOI NO AUDIOVISUAL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.175861

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

LUIZA FERNANDES COELHO

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-5501-2899>

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-854 – ppgmus@unicamp.br

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões sobre como a prática do musicar (Small 1998) e o caráter participativo (Turino 2008) do bumba meu boi são traduzidos na linguagem audiovisual (Romero e Villela 2018) nas produções *Guriatã* – direção de Renata Amaral (2018) –, *Taquaras, Tambores e Violas* – direção de Hidalgo Romero (2018) – e *Brilho da Noite*, direção de Priscila Ermel (2004). O artigo expõe quais musicares dessa manifestação cada produção enfatiza e quais as técnicas utilizadas para traduzi-los para a linguagem audiovisual, realizando também um comparativo entre as técnicas de cada produção. Esses filmes foram escolhidos, pois seus realizadores são de diferentes campos de trabalho e pesquisa, possuindo estéticas e finalidades diversas.

PALAVRAS-CHAVE

Bumba meu boi; Audiovisual; Tradução; Musicar; Experiência.

ABSTRACT

This article presents reflections on how the practice of musicking (Small 1998 and the participatory characteristics (Turino 2008) of bumba meu boi are translated into audiovisual field (Romero and Villela 2018) in the productions “Guriatã”, directed by Renata Amaral (2018) “Taquaras, Tambores e Violas”, directed by Hidalgo Romero (2018), and “Brilho da Noite”, directed by Priscila Ermel (2004). The article explains what kind of musicking each production emphasizes and which techniques translate this into the audiovisual field, making relations between them. These films were chosen because their directors came from different fields of work and research, having different aesthetics and purposes.

KEYWORDS

Bumba meu boi; Audiovisual; Translation; Musicking; Experience.

O “MUSICAR” E O “PARTICIPATIVO” DO BUMBA MEU BOI NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

O uso do audiovisual em pesquisas etnográficas é interessante por diversos motivos, dentre os quais destacamos a possibilidade de ser uma ferramenta de comunicação tanto com os sujeitos retratados na pesquisa, quanto com um público diverso. “Para quem e por que você fez esse filme?”, é o que pergunta o realizador Jean Rouch, em *The Camera and the man* (2003, 11). A resposta oferecida pelo cineasta e antropólogo é vasta: para o grupo que ele retratou, para ele e para o público mais amplo possível. Compartilhamos de seu pensamento no sentido de tornar as atividades realizadas em pesquisas acadêmicas acessíveis a outros públicos:

É por isso que minha terceira resposta à pergunta “Por quem e por quê?” é para todos, para o maior público de visualização possível. Eu acredito que se a distribuição do filme etnográfico é, com raras exceções, limitada a redes universitárias, organizações culturais e sociedades eruditas, a culpa é mais nossa que a do cinema comercial. (Rouch 2003, 11)

Ao transpor uma experiência etnográfica musical para o audiovisual para diferentes públicos e finalidades, é interessante refletir sobre que dispositivos são interessantes nesse sistema de símbolos. Em *Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa*, Romero e Villela (2018) discorrem sobre o processo de traduzir uma experiência de performance participativa¹ para a linguagem audiovisual. Para isso, amparam-se na noção de “tradução” apresentada por Julio Plaza (2013), que amplia a noção de “Tradução Intersemiótica” ou “Transmutação” proposta pelo linguista Roman Jakobson, que consiste em transpor um sistema de signos verbais para um sistema de signos não verbais, ou vice-versa – da arte verbal para a música, dança ou cinema, por exemplo. Plaza propõe que traduções podem ir além de “características meramente linguísticas” (2013, 12), acontecendo também entre sistemas não verbais – por exemplo, entre música e dança ou entre música e imagem.

Já o termo musicar (Reily, Hikiji e Toni 2016), proveniente de “musicking”, criado por Christopher Small (1998), é utilizado para abranger diferentes formas e ações de engajamentos ligados à vivência de música, indo além da performance em si. O termo faz pensar em ações como assistir a um show, ensaiar, ouvir música, pensar sobre ela, entre outras. Essa forma de pensar é interessante quando aplicada ao universo bumba

¹ Thomas Turino propõe uma divisão de campos de prática musical da seguinte maneira: “música em tempo real”, que pode ser de caráter apresentacional ou participativo, e a “música gravada”, que pode ser *high fidelity* ou *art studio*.

meu boi,² pois diversas maneiras de engajamento, que vão além do ato de tocar, cantar e dançar, são necessárias para que o Boi³ possa performar ou “brincar” – atividades como, por exemplo, a realização de ensaios, confecção de instrumentos, bordados, indumentárias, produção de toadas etc.

No campo participativo proposto por Thomas Turino, não se fala em público e performer: o que há são participantes, potenciais participantes; e o principal objetivo é integrar pessoas na prática (2008, 28). Turino utiliza a ideia de participação no sentido de contribuir ativamente para o som e movimento de um evento musical através da dança, canto, bater palmas ou tocar instrumentos musicais, quando essas atividades são consideradas vitais para a performance. Nesse tipo de fazer musical, a performance participativa é um campo de atividade na qual som e movimento são concebidos como uma maneira de interação social, e o foco da prática é no ato do fazer, mais do que no produto final da atividade. Apesar da qualidade sonora e performática ser de grande importância para uma performance ser considerada de sucesso, ela é considerada boa também quando envolve um bom número de pessoas durante a apresentação.

Por isso, algumas características são recorrentes nesse tipo de fazer musical. Por exemplo, é interessante que as pessoas saibam a dança e a música da ocasião; que haja também um equilíbrio entre os desafios da execução do que é proposto, não sendo fácil demais (o que pode entediar os participantes), ou muito difícil (o que pode desmotivar os envolvidos, sem gerar um engajamento total). Quando o equilíbrio é atingido, os participantes ficam inteiramente presentes no momento da performance, aumentando a concentração e a sensação de estarem completamente envolvidos naquilo. Ao mesmo tempo, a possibilidade de incluir pessoas

2 O boi é um elemento cênico e dramático de inúmeras manifestações culturais no mundo. No Brasil, observa-se sua presença em diversas danças dramáticas como, por exemplo, o Boi de Parintins, no Amazonas, o Cavalo Marinho, em Pernambuco, o Boi Bumbá, no Pará, o Boi de Mamão em Santa Catarina, entre outras tantas. Este trabalho fala especificamente do bumba meu boi no Maranhão. O bumba meu boi pode ser pensado como uma dança dramática, porque seu universo performático tem como elementos de grande relevância, além da música, auto e dança (Andrade 1982). Há uma narrativa dramatizada que gira em torno de um boi especial, que é roubado da fazenda por Pai Francisco, pois sua esposa, Catirina, está grávida e tem desejo de comer a língua desse bovino. Há uma variedade de estilos para celebrar a brincadeira, sendo essa uma particularidade do bumba meu boi maranhense. Os grupos e toda a sua atmosfera formam um complexo sócio-turístico-cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (2011) e Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco (2019). Esses grupos, que ficam em atividade o ano inteiro, constituem um conjunto de características em suas expressões artísticas, estéticas, simbólicas e “surtem por diferentes motivos e em diversos lugares e, conseqüentemente, com atributos peculiares a cada região de ocorrência, mas com qualidades que os individualizam e dão vivacidade ao universo da festa” (Iphan 2011, 100).

3 Quando isolado e em letra maiúscula, o termo é utilizado como abreviação para se referir ao gênero (bumba meu boi) ou a um grupo específico. Já isolado e em letra minúscula (boi), é empregado para tratar do personagem da manifestação cultural.

com diferentes habilidades e com diferentes níveis de execução é importante para inspirar o envolvimento. Dessa maneira, iniciantes e virtuosos podem participar juntos da mesma performance. Essas características, propostas por Turino como música participativa, aplicam-se ao universo do bumba meu boi.

Nos filmes analisados, os “musicares” e o caráter participativo dessa manifestação são expressos de diferentes maneiras a partir de recursos audiovisuais como a pesquisa, filmagem e montagem do material. A intenção deste artigo é refletir sobre isso a partir das produções *Guriatã* – direção de Renata Amaral (2018) –, *Taquaras, Tambores e Violas* – direção de Hidalgo Romero (2018) – e *Brilho da Noite* – direção de Priscila Ermel (2004).

TAQUARAS, TAMBORES E VIOLAS. EPISÓDIO PANDEIRÃO – O CUIDADO CINEMATOGRAFICO

Pandeirão é um dos episódios de *Taquaras, Tambores e Violas*, série dirigida pelo documentarista Hidalgo Romero, que gira em torno do processo de criação de instrumentos de tradições populares do Brasil. Cada episódio dura cerca de trinta minutos e se dedica a acompanhar a construção de um instrumento específico. Através desse recorte, conhecemos um pouco das diversas manifestações em que tais instrumentos são utilizados.

Para entender sobre o instrumento percussivo pandeirão e seu uso no bumba meu boi, vamos até as cidades de São Luís, no local onde é a sede do Boi de Maracanã, e São José de Ribamar, no ateliê de Pedro Piauí. Nesses locais, dois personagens conduzem a narrativa: Ribinha de Maracanã e Truvão, filho do falecido artesão. Com Ribinha, acompanhamos os preparativos para o dia do batizado, um dos grandes acontecimentos anuais para o grupo; Truvão nos mostra o processo de construção do pandeirão.

O vídeo começa com uma tocada do Boi de Maracanã; ouvimos a voz de Ribinha (em *off*) explicando um pouco sobre o pandeirão; em seguida, um mapa nos localiza sobre onde estamos no Brasil. Vemos Truvão afiando uma lâmina de machado e saindo do ateliê. O som ambiente é valorizado; ouvimos as ações que acontecem no ateliê (afiar lâmina, bater machado na madeira, fechar a porta) até a sua saída. A partir de então, vemos planos cada vez mais abertos (valendo-se inclusive de drones) de sua trajetória, no local que é situado textualmente como a cidade de São José de Ribamar. Ouvimos os sons da cidade (pássaros e outros animais), bem como uma das toadas mais conhecidas do bumba

meu boi maranhense, “Maranhão Meu Tesouro Meu Torrão”⁴, na voz de quem mais tarde vamos reconhecer como Ribinha de Maracanã, atual amo⁵ do Boi de Maracanã.

Maranhão, meu tesouro, meu torrão
Fiz esta toada pra ti, Maranhão
Terra do babaçu que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa é que me dá inspiração
Na praia dos lençóis tem um touro encantado
E o reinado do rei Sebastião
Sereia canta na proa
Na mata o guriatã
Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitombotã

O próximo plano aproximado é a ação de cortar uma árvore; vemos então o personagem trazendo a madeira de volta em uma carroça que é puxada por um burrinho (continuamos ouvindo os sons dessas atividades, bem como a toada cantada):

E todo ano, a grande festa da Juçara
No mês de outubro no Maracanã
No mês de junho tem o bumba meu boi
Que é festejado em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá
A matraca e pandeiro é que faz tremer o chão

No veículo, vemos closes do rosto de Truvão, das ruas por onde ele passa (em planos um pouco mais abertos) até a chegada na casa (plano feito com câmera de drone, em um ângulo ainda mais aberto). Além do som ambiente, ouvimos também a instrumentação de Boi do sotaque⁶ de matraca, como o Maracanã.

Esta herança foi deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história Maranhão

Autor: Humberto de Maracanã

4 Autor: Humberto de Maracanã

5 O Amo do Boi é um dos personagens do bumba meu boi. Geralmente é o principal cantador do grupo, que compõe toadas e que puxa a brincadeira.

6 “Sotaque” é o termo utilizado para marcar diferenças sonoras e performáticas entre os grupos.



FIGURA 1: Cidade de São Luís e ônibus do Bumba meu boi de Maracanã.

Considero esse conjunto de cenas como o momento de abertura do vídeo, pois apresenta os elementos que serão desdobrados ao longo de cerca de trinta minutos, tanto em relação à narrativa, quanto à estética audiovisual utilizada. Os elementos apresentados são: o instrumento específico, onde e como ele é utilizado, os personagens (Truvão e Ribinha) e o local em que estão inseridos. Vale ressaltar que a toada escolhida para o momento (“Maranhão Meu Tesouro Meu Torrão”) é a mais conhecida, o que destaca o momento em que está sendo utilizada: digna da abertura do vídeo.

Se o documentarista tivesse conhecimento daquela dinâmica, percebendo o movimento que se anuncia, e fosse tentar traduzir documentalmente esse momento, como construiria sua narrativa? O que filmaria? Com qual enquadramento? Teria a possibilidade de usar mais de uma câmera? Tentaria construir uma montagem paralela entre a experiência do Mestre que canta, dos jogadores e do resto da roda? Filmaria olhares, pés e mãos se entrelaçando? Usaria do recurso de desenho de som para construir carga dramática? Dilataria o tempo cronológico? Usaria de uma voz em off para tentar explicar a situação? Faria um plano sequência valendo-se de uma própria sensibilidade e contaria aquela situação passeando por entre os elementos da brincadeira? (Villela e Romero 2018, 7)

Na estética dessa série, observa-se um diálogo com as preocupações mencionadas acima. Vemos nas sequências de imagens escolhidas um padrão de revelar aos poucos o contexto geral. Primeiro, vemos uma ação em detalhe, para então, cena após cena, entendermos o que está sendo retratado (primeiro vemos Truvão afiando a lâmina, para entender que

ele está indo até outro local da cidade de São José de Ribamar para cortar madeira para fazer o pandeirão).

O uso das objetivas parece seguir esta intenção: são utilizadas as que têm um foco seletivo em planos mais fechados e com foco geral nos planos abertos. Observa-se uma preocupação em estabelecer um arco narrativo bem definido, assim como os elementos que vão compor essa história e como transmitir a sensação de viver aquela experiência.



FIGURAS 2 e 3: Planos fechados com foco seletivo no ato da performance

A narrativa vale-se de entrevistas, sendo as principais as de Ribinha de Maracanã, em que ele está sentado conversando com o entrevistador, e a de Truvão, realizada enquanto este realiza ações para a confecção do pandeirão.



FIGURAS 4 E 5: Planos fechados com foco seletivo. Truvão confeccionando pandeirão.

Ribinha entoa cerca de quatro ou cinco toadas durante o vídeo enquanto fala sobre alguns elementos do bumba meu boi, como a matança⁷, o dia do batizado e alguns personagens. Com Truvão, acompanhamos as etapas da confecção do pandeirão. Vemos também alguns elementos de preparação como, por exemplo, integrantes costurando figurinos antes do dia do batizado (planos detalhe), o início do dia batizado (pessoas chegando

⁷ Também chamada de comédia ou auto, gira em torno do boi encantado, que é roubado da fazenda por Pai Francisco, pois sua esposa, Catirina, está grávida e está com desejo de comer a língua desse bovino. Graças ao auto, os personagens da brincadeira do bumba meu boi estão relacionados a esse enredo, sendo eles o boi, o amo do boi, o vaqueiro, Pai Francisco e Catirina, índios e rajados. Tais personagens estão presentes em todos os sotaques, mas há também personagens que são predominantes, e até marcantes, em determinados sotaques como o Cazumba, presente especialmente nos sotaques da Baixada, e o Caboclo Real (ou Caboclo de Pena), marcantes no sotaque de Matraca (ou Ilha).

em diversos ônibus, o terreiro ficando cheio), passando pela ladainha religiosa até o momento que o boi guarnece⁸ e a apresentação se inicia.



FIGURA 6: Batalhão no Boi de Maracanã no ato a performance. Planos mais abertos após uma série de planos de detalhe.

BRILHO DA NOITE – UM RETRATO SONORO DO BOI EM SÃO PAULO

Brilho da Noite é uma produção audiovisual da antropóloga Priscilla Ermel que retrata o envolvimento da mestra Ana Maria Carvalho e de Ariel Coelho, jovem brincante do grupo, no ciclo de festas do bumba meu boi maranhense que acontecem na cidade de São Paulo, na região do Morro do Querosene, Butantã. São três festividades ao longo do ano: o *nascimento*⁹, que acontece geralmente no Sábado de Aleluia; o *batizado*, em junho; e a *morte*, que se dá no segundo semestre. O filme começa pela última delas, a morte, em um momento de grande comoção.

O meu boi já morreu
Ficou triste o meu terreiro
Mas o ano que vem
Eu canto boi o ano inteiro
Autor: Henrique Menezes

Essa toada é cantada enquanto vemos os elementos que remetem a esse ritual (o altar para São João, Boi próximo de uma bacia com vinho/sangue) e os rostos de alguns integrantes mirins do grupo e, de maneira mais destacada, de Ana Maria Carvalho, que está muito emocionada, em uma

8 Momento de início.

9 No Maranhão, não há festa ou evento de “nascimento”. O que acontece na mesma data é o primeiro ensaio para a temporada junina. Em São Paulo, esse ensaio modificou-se, sendo uma festa de rua na qual o Boi se apresenta para o público.

posição que evidencia certa autoridade no ritual. Então, aparece o letreiro do filme. Na cena de abertura, somos apresentados aos dois personagens da trama.

Em cerca de trinta minutos, vemos o envolvimento de Ana Maria Carvalho, artista e brincante consagrada, nos processos de preparação para a festa e a participação cada vez mais forte de Ariel no grupo. Ana Maria orienta o modo de fazer a costura do couro do boi que será usado naquele ano; Ariel acompanha o processo e ganha também sua primeira roupa de boieiro. Ouvimos alguns diálogos no momento da captação das cenas e vemos a relação entre crianças e adultos no grupo. Então, acompanhamos os preparativos do dia de uma das festas – a montagem das barracas na rua, colocação de bandeirinhas, o momento do batizado e, então, a apresentação do Boi. Durante essas ações, aparecem outras pessoas de grande relevância, que contam mais sobre o Boi e seu universo. Ana Maria firma-se como uma autoridade, uma espécie de guardiã de saberes e Ariel, um aprendiz de vital importância para a continuidade da tradição.



FIGURA 7: Ariel, um dos integrantes mais jovens do grupo, e Tião Carvalho, mestre e fundador do Grupo Cupuaçu, performando juntos.

Ao longo do filme, há uma sensação de intimidade com os integrantes do grupo; acompanhamos diálogos e momentos cotidianos, em que os integrantes parecem familiarizados com a câmera e com quem os filma, Priscilla. O vídeo faz parte de seu projeto de pós-doutorado, intitulado “A Tradição Oral na Música Brasileira” e do Projeto Temático “Imagem

em Foco nas Ciências Sociais”. Mesmo em situações em que os personagens falam de modo mais direto para a câmera, sente-se uma certa proximidade. É interessante também como, apesar de ter os personagens principais, a realizadora traz cenas de diversos brincantes, o que revela um conhecimento sobre quem eles são e seu envolvimento com a festividade. Isso revela um possível envolvimento da diretora com o grupo antes do início efetivo das filmagens, e uma pesquisa de caráter alongado. A sensação é de que a câmera é a “mosca na parede” do cinema observacional, levando-nos a sermos um dos participantes daquela festa. Pelo termo, entende-se:

No cerne da abordagem está a ideia de que, através da observação rigorosa das minúcias de eventos e interações sociais, é possível obter insights significativos, não apenas em motivações pessoais idiossincráticas dos assuntos imediatos, mas também em realidades sociais e culturais mais amplas do seu mundo social. (Henley 2004, 101)



FIGURA 8: Ariel, sua mãe e Ana Maria Carvalho cantando juntos e batucando com as mãos.

De uma certa maneira, o caráter cotidiano do vídeo lembra alguns momentos do filme *Don't Look Back* (Direção: D. A. Pennebaker 1967, 96 min), que acompanha o cantor Bob Dylan em cenas usuais das turnês realizadas pelo músico e sua equipe, em que acessamos diversos momentos e conversas dos integrantes em momentos nos bastidores de um modo bem natural.



FIGURA 9: Ana Maria Carvalho no momento de batizado. Plano aberto e todos os elementos do plano estão em foco.

Sobre o tipo de imagem, observamos planos mais abertos, em que tudo está em foco. Há closes em alguns momentos, em especial nos rostos de Ana Maria e Ariel, no momento de entrevistas. Ouvimos as toadas de três maneiras diferentes: no momento da festa, quando ouvimos a voz do cantador acompanhada de todos os instrumentos do bumba meu boi e de outros participantes da brincadeira, que cantam em coro; no momento da entrevista, quando ouvimos apenas a voz de Ana Maria; e uma performance de Ariel e Ana Maria juntos, quando ele toca o pandeirão e ela canta. Imageticamente, observa-se a sobreposição de imagens e a redução da velocidade como recursos constantes da camada audiovisual das toadas. Na edição, alternam-se momentos da festa e do momento da entrevista.

GURIATÃ – TRABALHO DE VIDA

Na ilha de São Luís do Maranhão
nunca mais dará um cantador de boi
igual a Humberto Barbosa Mendes.
Nunca mais!
Murilo Pereira (Guriatã, Direção: Renata Amaral 2018)



FIGURA 10: Plano geral do batizado do Boi de Maracanã.

É com essa declaração de Murilo Pereira que tem início *Guriatã*, o mais longo dos três filmes analisados. Em aproximadamente uma hora e meia, o documentário musical retrata a trajetória de Humberto de Maracanã e mostra o porquê da afirmação tão enfática de Murilo. Através desse cantor, conhecemos a história de um dos Bois mais antigos em atividade no Maranhão.



FIGURA 11: Humberto de Maracanã performando

Pela natureza do filme, observa-se que o *Guriatã* é consequência (e não ponto de partida) de registros e trabalhos realizados ao longo de décadas junto ao Boi de Maracanã. Há uma grande diversidade de imagens, perceptivelmente realizadas com equipamentos de tecnologias e épocas diferentes – o que é assumido como conceito estético. Um vasto material que, na montagem, organiza-se em torno de temas principais ao longo da narrativa: o início de Humberto no Boi; sua relação com a natureza; a

ligação do Boi de Maracanã com a religião; o lado artístico do cantor; sua produção em outros gêneros musicais; sua relação com mulheres; família; continuidade de seu legado. Os registros realizados com Humberto em diversas situações interligam os temas tratados, em especial, duas entrevistas que percorrem a trama: uma em que ele está em uma praia e outra em que ele está em o que é, possivelmente, uma região do Maracanã.



FIGURAS 12 E 13: Entrevistas norteadoras do filme

O grande diferencial desse documentário é o envolvimento de Renata Amaral, a diretora do filme, com o bumba meu boi, especificamente, com o Boi de Maracanã. A musicista tem vivências dentro deste e de outros grupos maranhenses, e de outras tradições populares brasileiras há mais de vinte anos; sua relação com o Boi de Maracanã e Humberto dão singularidade ao filme. Um exemplo disso é que além das toadas

dos discos do Boi de Maracanã, ouvimos também músicas de trabalhos realizados com Humberto no grupo “A Barca” e “Ponto BR”, dos quais Renata faz parte. Há também breves referências de contextos sonoros de outras tradições, como o carimbó; algumas imagens utilizadas, que não são diretamente do Boi, vêm do Acervo Maracá – coleção captada e organizada por Renata. Assim, percebe-se que *Guriatã* é um trabalho de sinergia e cruzamento de contextos, possíveis devido às redes de trabalho e convívio da realizadora, e da maneira como o musicar está envolvido em seu trabalho de modo geral:

O diálogo musical estabelecido com esses mestres [especificamente do Ponto BR], que já dura 15 anos, várias turnês [...] me ensinou muito mais que como tocar o contrabaixo. Me ensinou formas de ensaiar, criar resistência, variar acentos, ornamentos, formas, metros, me ensinou a traduzir potências e sutilezas, ler a audiência, pensar arranjos com os mosaicos de seus elementos e memórias, suas cercas móveis, e a entender a função da arte na minha vida e da dos que me cercam, para além da profissão. (Amaral 2018, 9)

A grande quantidade de imagens colhidas por mais de uma década trouxe uma riqueza de detalhes e situações de diversas apresentações do grupo. Há muitas imagens dos movimentos das índias, caboclos de pena, rajados, boi e vaqueiro, dos tocadores e seus instrumentos (tambor onça, pandeirão, matracas) e dos cantadores, que tocam o maracá. Isso tornou possível a montagem de diversos “videoclipes” de músicas do Boi de Maracanã, que fazem com que o espectador entenda melhor a atmosfera de brincar Boi no Maranhão, sentindo-se no local. O cuidado com a sincronia entre as imagens dos passos de dança, batidas dos instrumentos e o áudio ouvido reforça o sentimento de imersão no evento. Muitas vezes, a montagem acontece em cima de uma música já gravada ou gravada separadamente para o filme, o que reforça a necessidade de cuidado com o *sync* (sincronia).

É interessante também como o filme é narrado através de um encadeamento de toadas de Humberto, que parecem ter sido cuidadosamente selecionadas e garimpadas para cada momento da narrativa; de algumas ouvimos apenas um fragmento e de outras, toda a música. Há também uma diversidade de entrevistas com outros membros do Boi, como Murilo (único integrante ainda vivo que é da mesma época de Humberto), Maria Soares, Tarquínio Costa, Ribinha de Maracanã, Humberto Filho, Malvino Maia, entre tantos outros, o que faz com que além de uma cinebiografia de Humberto, o filme seja também sobre o Boi de Maracanã.

A intimidade adquirida com o longo convívio da diretora com o Boi de Maracanã revela-se também em entrevistas descontraídas. O tempo estendido, e talvez um maior comprometimento com o registro em si do que com a realização de uma produção audiovisual específica, possibilitou também a captação momentos relativamente raros, talvez inéditos, como conversas e danças com encantados¹⁰. Em entrevista para o artigo, Renata comenta que a estética do filme surgiu durante a decupagem do material:

A ideia primeira era de roteiro por blocos, pelas várias facetas da personalidade dele [Humberto]: a ligação com a natureza, a ligação com a encantaria, as mulheres, a história, as outras músicas que ele fazia (samba, carimbó), suas facetas enquanto homem, artista, liderança comunitária. Uma vez eu juntei todos os CDs que eu tinha, todas as gravações do [Boi de] Maracanã. Ouvi tudo e tive essa ideia de que as toadas poderiam conduzir a história. A ideia da coisa [passagens] preto e branco era uma vontade que eu tinha de ter algum elemento visual diferente, como no Pedra [da Memória, documentário]; a gente tinha aquelas ilustrações do Carybé que iam conduzindo. Sempre acho que faz uma baita diferença num documentário quando você tem uma proposta estética visual para além do roteiro. Acabou que eu achei isso nas toadas. Isso não foi pré-concebido, foi aparecendo, bem como toda a construção do roteiro a partir da decupagem do material. [Renata Amaral. Informação oral.]



FIGURA 14: Imagens em preto e branco como elementos de transição durante o filme.

É interessante notar os paralelos realizados entre Humberto/Boi de Maracanã e outros contextos como, por exemplo, o encontro de Humberto com

¹⁰ Nome dado às entidades do Tambor de Mina, religião de matriz africana com expressividade no Maranhão.

Euclides Talabyan¹¹, Mestre Apolônio Melônio¹² e Mundico de Rita, que proporciona conversas que acessam outras realidades. É significativa também a participação de Chagas¹³, um dos cantadores de Boi mais conhecidos atualmente e que ainda está vivo. A participação de Mestre Walter França¹⁴ no filme traz um paralelo do bumba meu boi com o maracatu, manifestação oriunda da região do Recife e difundida em outros estados. Seu trabalho com o grupo “A Barca”¹⁵ também amplia os horizontes em que a música de Humberto circula.

No livro *Por que cantam os Kisedjê?*, Anthony Seeger (2015) utiliza-se da ferramenta de comparação entre os Kisedjê, povo que acompanha, e outras sociedades, como os Kaluli, os pitagóricos e o norte-americanos. Essa ferramenta facilita o entendimento sobre os Kisedjê e mostra como essa sociedade se relaciona com outros contextos; é também uma maneira de ampliar o universo que está sendo tratado, trazendo uma interlocução com outras pesquisas, visto que “a comparação é tão essencial para a antropologia e etnomusicologia quanto a compreensão profunda de casos únicos” (2015, 134). De forma análoga, os paralelos trazidos em *Guriatã* evocam novas camadas para a história que é contada e para enfatizar a relevância de Humberto enquanto artista – que é ainda mais ressaltado quando vemos que nomes como Alcione e Maria Bethânia regravaram suas canções.



FIGURA 15: Humberto em apresentação com o grupo musical “Ponto BR”.

11 Babalorixá da Casa Fanti Ashanti, uma das mais importantes casas de religiões afro-brasileiras.

12 Fundador do Boi de Viana, Boi de Pindaré e Boi da Floresta, e personalidade de grande relevância para o bumba meu boi maranhense.

13 Ex-integrante do Boi da Maioba e atualmente integrante do Boi de São José de Ribamar.

14 Walter França rege a Nação de Maracatu de Baque Virado Estrela Brilhante do Recife.

15 “A Barca” é um grupo paulista que pesquisa gêneros tradicionais brasileiros há cerca de vinte anos.

RELAÇÃO ENTRE AS NARRATIVAS

As produções analisadas se aproximam por tratar do mesmo grande tema, o bumba meu boi, e se distanciam por trazerem recortes, modos de fazer e finalidades diferentes. Farei um breve comparativo entre as três produções, com o objetivo de evidenciar alguns recursos audiovisuais utilizados, tendo em vista os seguintes aspectos: personagens; tempo de pesquisa e gravação; arco narrativo; estética de imagem; recursos de montagem; uso de entrevistas; como aborda o caráter participativo (Turino 2008); que aspectos reforçam o musicar (Small 1998).

Das três produções, o episódio de *Taquaras, Tambores e Violas* é o que parece trazer o recorte mais definido – acompanhar a construção do instrumento pandeirão. Em comparação com o *Guriatã*, observa-se um tempo de convívio e gravação menor – o que é perceptível pela própria finalidade do vídeo, um episódio de uma série para televisão com treze capítulos, e pelo número e situações de entrevistas (Ribinha aparece no mesmo local, provavelmente foi realizada apenas uma entrevista com ele, enquanto em *Guriatã*, Humberto aparece em uma variedade de situações, o que significa que foi entrevistado diversas vezes).

Em *Pandeirão*, o som ambiente é intensamente utilizado e o som que ouvimos do batalhão (Boi) parece ter sido gravado no momento da captação; ouvimos mais o pandeirão e as matracas do que o tambor-onça. A voz do cantador parece também ter sido captada durante a tocada, provavelmente sido gravada com o microfone apontando para o carro de som, fonte que amplifica a voz do cantador.

Em *Guriatã*, os áudios das toadas foram gravados separadamente, valendo-se de uma mesa de som e de um trabalho de pós-produção musical, pois algumas das captações viraram disco (outras já eram CDs gravados e foram utilizadas no filme).

Em *Brilho da Noite*, o áudio também parece ter sido captado no momento da tocada. É interessante notar a sobreposição entre imagens do grupo tocando no momento de apresentação e áudios das toadas de outra natureza, na qual escuta-se apenas a voz da madrinha do Boi. Um recurso utilizado por Priscilla é colocar o áudio das toadas cantadas por Ana Maria em imagens da apresentação, com velocidade reduzida. O resultado é interessante. Já o tempo de pesquisa e convívio parece intermediário em relação aos dois outros vídeos analisados. Por fim, algo que evidencia um tempo de proximidade da pesquisadora é a naturalidade dos integrantes do Boi durante os momentos de gravação de cenas cotidianas.

Esteticamente, observa-se um grande refinamento no modo de filmar o tema proposto em *Taquaras, Tambores e Violas*. Há uma preocupação

com o tipo de imagem, luz, enquadramento que está sendo usado para cada cena, como estas dão uma perspectiva de continuidade e contam uma história. Por esses motivos, a produção parece trazer referências estéticas do universo da ficção. Já em *Guriatã*, a diversidade de mídias é organicamente assumida como caráter estético, trazendo também uma produção que remete ao universo de acervos e coleções, sem perder a vivacidade. Já *Brilho da Noite*, destaca-se pela maneira que a realizadora se vale da montagem entre áudio e imagem, o que proporciona cruzamentos interessantes; aparentemente, Priscila executa as principais funções necessárias para a realização do vídeo, o que, por um lado, traz um clima de proximidade para a narrativa mas, por outro, acaba sendo menos preciso em questões técnicas.

Em *Brilho da Noite*, o caráter participativo é mais evidente na interação performática e musical entre adultos e crianças do Grupo Cupuaçu. Um exemplo são os momentos em que o menino Ariel toca pandeirão enquanto Ana Maria canta uma toada. Já no episódio *Pandeirão e Guriatã*, isso é evidenciado, de forma semelhante, pela quantidade das pessoas que tocam os instrumentos, sem estarem trajadas com uma vestimenta específica que traga alguma evidência de que todos fazem parte de um grupo organizado, por exemplo.

De modo geral, uma das maneiras que o musicar se apresenta no contexto audiovisual das três produções é a exibição de momentos de preparação e extra-apresentação da manifestação. No episódio de *Taquaras, Tambores e Violas*, a construção do pandeirão é um exemplo disso; em *Brilho da Noite*, é a montagem da praça em que acontecem as festas do Boi, bem como as situações de costura do novo couro do boi; em *Guriatã*, na relação de Humberto com a comunidade, e sua preocupação com a comida para o batalhão e visitantes, entre tantos outros. O quadro abaixo mostra um pouco mais das comparações percebidas:

	Brilho da Noite	TTV – Pandeirão	Guriatã
Finalidade	Retrato Sonoro// Parte de pesquisa acadêmica	Série para TV	Documentário Musical
Personagens	Ana Maria e Ariel	Ribinha e Truvão	Humberto
Tempo de gravação	Cerca de quatro anos	Cerca de cinco dias	Décadas

	Brilho da Noite	TTV – Pandeirão	Guriatã
Arco Narrativo	Ciclo da festa, da morte para o nascimento	Construção do Pandeirão e batizado do Boi	Vida de Humberto e relação com temas específicos
Estética imagem	Objetiva que foca tudo; montagens das toadas a capela com boi em ação	Objetiva com desfoque; detalhes para depois revelar; abre e fecha	Diversos tipos de imagem; diferentes mídias; edição pelos temas
Montagem	Cenas cotidianas, entremeadas pelo Boi	Encadeamento de ações	Temas, organização e muita atenção com o <i>sync</i> de áudio e imagem, especialmente nas toadas com gravação do batalhão tocando
Estética áudio	Toadas voz; som direto de diálogos; som direto do Boi	Toadas voz; som direto do grupo; som direto das ações e ambientes	Toadas voz; toadas CD Maracanã; cantigas Ponto BR; cantigas A Barca; material de programas de TV
Entrevista	Ana Maria, Ariel Coelho e Rita Coelho	Sentado (Ribinha) e em movimento (Truvão)	Diversos momentos e situações//Humberto conduz
O que reforça o caráter participativo	Relação musical e performática entre adultos e crianças// Ariel tocando pandeirão	Imagens do Batalhão	Imagens de muitas pessoas tocando, muitas vezes pessoas que estão sem roupas do grupo// Pessoas cantando as toadas junto com Humberto
O que reforça o musicar	Bordado do couro do boi// Ariel vestindo a roupa de boeiro//Ariel tocando//Dia da montagem das barracas//Toadas à capela	Bordado os figurinos//Construção do pandeiro//Truvão tocando pandeiro//Início do batizado, pessoas chegando//Toadas à capela//Ribinha falando sobre o auto	Toadas à capela// Momentos de conversa com Humberto//Zelo com os assuntos do grupo, uma certa gestão// Sua relação com a comunidade// Importância com a cozinha//Momentos nos ônibus, integrantes indo de um lugar para outro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O audiovisual é um meio interessante para retratar diversas camadas do universo do bumba meu boi. Em *Guriatã*, conhecemos a história de Mestre Humberto e do grupo que conduziu por mais de quarenta anos o Boi de Maracanã. Em *Taquaras, Tambores e Violas*, vemos como se dá a construção de um dos instrumentos mais emblemáticos do bumba meu boi, o pandeirão. E em *Brilho da Noite*, entendemos como se dá a troca e transmissão entre mestres e iniciantes em um grupo de bumba meu boi, sendo as duas figuras de grande relevância para a manifestação. Essas produções mostram alguns musicares do bumba meu boi e seu caráter participativo. Ao retratar, o audiovisual pode contribuir para a preservação da memória, documentação, construção, transmissão, difusão e valorização dos saberes que envolvem essa manifestação e das pessoas que participam dela. Em um momento como o que estamos vivendo, uma pandemia mundial, com a diminuição drástica de encontros presenciais e coletivos, o audiovisual torna-se uma ferramenta de grande relevância, inclusive, para a continuidade dessas manifestações.

Refletir sobre como um vídeo foi utilizado para retratar o musicar do bumba meu boi e seu caráter participativo é também uma maneira de compreender como traduzir (Romero e Villela 2018) uma experiência em um sistema de símbolos que envolve imagens e sons. Além disso, essas análises podem ser ampliadas e pensadas em relação a outras manifestações culturais, para além do bumba meu boi.

A pergunta feita por Jean Rouch (“para quem você fez esse filme?”) pode ser respondida de diversas maneiras; e entender como dispositivos audiovisuais são pensados e recebidos ajuda nessa resposta, pois através dela compreendemos para quem e como transmitir uma experiência, história ou trabalho para diversos públicos.

BIBLIOGRAFIA

- Albernaz, Lady Selma Ferreira. 2004. *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. [326]. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Albernaz, Lady Selma Ferreira. 2010. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão. In *Manguaré*. v. 24, 69-98.
- Albernaz, Lady Selma Ferreira. 2019. Performance musical nos maracatus (PE) e nos bumba bois (MA): classificações de gênero, poder, artefatos e habilidades. In *Revista EntreRios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia*, v. 2, 29-50.
- Andrade, Mário de. 1982. *Danças dramáticas do Brasil*. v. 1, 07-383. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Amaral, Renata Pompêo do. 2012. *Pedra da memória: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo*. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira.

- Amaral, Renata Pompêo do. 2018. *A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no Contrabaixo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.
- Amaral, Renata (org). *Acervo Maracá*. Parcialmente publicado em www.acervomaraca.com.br
- Bueno, André Paula. 2001. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo. Nanquim Editorial.
- Cano, Maria da Conceição Salazar. 2019. *O bumba meu boi como zona de contacto: trajetórias e resignificação do patrimônio cultural*. Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Cardoso, Letícia Conceição Martins. 2012. De marginal a oficial: a fabricação do bumba meu boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. In *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 10, n. 19, 27-43.
- CMF/SECMA, 1999. *Memória de Velhos: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense*. Vol. V. São Luis: Lithograf.
- CMF/SECMA, 1999. *Memória de Velhos: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense* Vol. VI. São Luis: Lithograf.
- CMF/SECMA, 1999. *Memória de Velhos: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense* Vol. VII. São Luis: Lithograf.
- Ferreti, Sergio. 1996. Boi de encantado na mina do Maranhão. In *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n. 5, s/p.
- Henley, Paul. 2004. Putting film to work: observational cinema as practical ethnography. In *Working Images: methods and media in ethnographic research*, Sarah Pink, Laszlo Kurti e Ana Isabel Afonso, orgs., 109-130.
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. 2013. Rouch Compartilhado: Premonições e Provocações para uma Antropologia Contemporânea. In *Illuminuras*, v.14, n. 32, p. 113-122.
- Iphan. 2011. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão: Dossiê do Registro*. São Luís, MA.
- Martins, Carolina. 2015. *Política e Cultura nas histórias do bumba meu boi*. [160]. Dissertação de Mestrado, Instituto em Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Neto, Américo Azevedo. 1997. *Bumba meu boi no Maranhão*. Alumar.
- Padilha, Antonio. 2014. *A construção ilusória da realidade, resignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da Música*. Tese de Doutorado. [231]. Departamento de Comunicação, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Plaza, Julio. 2013. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Reily, Suzel, Flavia Camargo Toni e Rose Satiko Gitirana Hikiji. 2016. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto temático FAPESP 16/05318, Campinas.
- Romero, Hidalgo e Alice Villela. 2018. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. In: *ANAIS do SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia*. Unicamp.
- Rouch, Jean. 2003. The camera and the man. In *Cinéethnography*, Feld, Steven (Ed.), Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Seeger, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kisêdjê: Uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo, Cosac Naify.
- Seeger, Anthony. Etnografia da música. 2008. In *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, 237-260. www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Amaral, Renata. 2012a. *Pedra da Memória*. São Paulo, Brasil, Maracá Cultura Brasileira, cor, 59'. DVD

Amaral, Renata. 2012b. *Três Pedras*. São Paulo, Brasil, Maracá Cultura Brasileira, cor, 13'. DVD.

Amaral, Renata. 2018. *Guriatã*. São Paulo, Brasil, Maracá Cultura Brasileira, cor, 86'. DVD.

Ermel, Priscilla. 2004. *Brilho da Noite*. São Paulo, Brasil, LISA, cor, 30'.

Pennebaker, A. D. 1967. *Don't look back*. Estados Unidos, preto e branco, 96'.

Romero, Hidalgo. 2018. *Pandeirão In: Taquaras, Tambores e Violas*. Campinas, Laboratório Cisco, 26', cor.

LUIZA FERNANDES COELHO é mestranda na linha de pesquisa de Música Cultura e Sociedade pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da professora Suzel Reily. Graduada em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (USP), tem na música e no audiovisual seus principais eixos de estudo e atuação. Foi bolsista de intercâmbio acadêmico em Birmingham City University (BCU), na Inglaterra, onde aprofundou conhecimentos nas áreas de documentário, vídeos musicais e estudos de música popular. Trabalhou na Maracá Cultura Brasileira e atuou na equipe do documentário Guriatã. Realizou o documentário *O Divino em Mim*. E-mail: luizafc00@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 05/10/2020

Reapresentado: 17/01/2021

Aprovado: 08/02/2021