



Dança e Música como Práticas Integradas em Performances Afro-Brasileiras: um estudo tecnocultural

Andréia Vieira Abdelnur Camargo¹

¹Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – Dança e Música como Práticas Integradas em Performances Afro-Brasileiras: um estudo tecnocultural – Este artigo aborda a relação entre dança e música a partir de um experimento tecnocultural que faz uso de elementos performativos do Bumba Meu Boi maranhense. A pesquisa cruza uma investigação mediada por tecnologia a discussões advindas dos campos da Musicologia, da Antropologia, das Artes Cênicas e de palavras de mestres de comunidades tradicionais. Busca-se descrever e compreender como performances culturais afro-brasileiras congregam fenômenos de *multimodalidade*, *multicoordenação* e *vizinhança* como fatores indispensáveis na construção de um saber corporificado, integrado e complexo, indicando inseparabilidade entre corpo, dança e música.

Palavras-chave: **Dança. Música. Tecnocultura. Manifestações Afropopulares Brasileiras. Bumba Meu Boi Maranhense.**

ABSTRACT – Dance and Music as Integrated Practices in Afro-Brazilian Performances: a technocultural study – This paper discusses the relationship between dance and music from a technocultural experiment about performative aspects of Bumba Meu Boi of Maranhão. The research mixes research mediated by technology and theoretical discussions on Musicology, Anthropology, Performing Arts as well as testimonials of masters from traditional communities. The study aims to describe and reflect on how Afro-Brazilian cultural performances entangle the phenomena of *multimodality*, *multi-coordination* and *neighborhood* as indispensable factors to conceive an integrated and complex embodied knowledge, indicating inseparability between body, dance and music.

Keywords: **Dance. Music. Technoculture. Afro-Popular Brazilian Manifestations. Bumba Meu Boi of Maranhão.**

RESUMÉ – Danse et Musique comme Pratiques Intégrées dans les Performances Afro-brésiliennes: une étude technoculturelle – Cet article aborde la relation entre la danse et la musique au moyen d'une expérience technoculturelle qui utilise des éléments performatifs du Bumba Meu Boi du Maranhão. La recherche associe la technologie à discussions dans les domaines de la musicologie, de l'anthropologie, des arts du spectacle et des paroles des artistes populaires qui vivent dans les communautés traditionnelles. L'étude a pour but décrire et comprendre comment les performances culturelles afro-brésiliennes réunissent les phénomènes de *multimodalité*, de *multi-coordination* et de *voisinage* comme facteurs indispensables à la construction d'un savoir corporel, intégré et complexe, indiquant l'indissociabilité entre le corps, la danse et la musique.

Mots-clés: **Danse. Musique. La Technoculture. Manifestations Afro-Populaires Brésiliennes. Bumba Meu Boi du Maranhão.**

Esta pesquisa reúne dança, música e tecnologia com o intuito de gerar reflexões e discussões sobre a presença dos fenômenos de *multimodalidade*, *multicoordenação* e *vizinhança* em manifestações culturais brasileiras de *motriz* africana. Em contraposição à ideia de matriz, largamente utilizada para criar vínculos de origem e ancestralidade com a cultura africana, o pesquisador brasileiro Zeca Ligiéro (2011, p. 111) emprega o conceito de *motriz cultural*, uma qualidade “implícita do que se move e de quem se move”. Tais *motrizes* vão além da invocação matricial étnica para uma origem única, pois, ao se presentificarem em práticas performativas, materializam, corporalmente, os paradigmas da tradição.

Tendo como estudo de caso um experimento performativo baseado no Bumba Meu Boi maranhense, mediado por tecnologia, investiga-se como as dinâmicas musicais e cinestésicas constantes em brincadeiras populares afro-brasileiras compõem um saber integrado, nos moldes da tríade *dançar-cantar-batucar*, utilizada pelo filósofo congolês Bunseki K. Kia Fu-Kiau¹ (apud Ligiéro, 2011). Ao explorar e evidenciar a complexidade que rege as relações entre corpo e música nessas manifestações, intenta-se identificar a incongruência entre a universalização de teorias da dança e da música gestadas em modelos europeus e sua aplicabilidade em expressões culturais afro-motriciais.

É importante destacar que o experimento em questão foi desenvolvido por mim, uma mulher cisgênero, branca, pesquisadora-artista e professora, que atuou na posição de sujeito, mas também de observadora, a partir de um método de metaperspectiva, facilitado por tecnologias de captação e análise. Já as problematizações teóricas, os conceitos e as informações acerca das características do Bumba Meu Boi maranhense, mobilizados ao longo do texto, são legatários de uma confrontação entre teorias de campos como antropologia, biomusicologia e etnomusicologia, e depoimentos de mestres e brincantes.

Após breve introdução acerca de termos e expressões fundantes no âmbito das discussões sobre cultura brasileira, o artigo continuará com a seguinte estrutura: apresentação dos conceitos de *multimodalidade*, *multicoordenação* e *vizinhança*, aplicados às searas das danças, músicas e brinquedos tradicionais do Brasil; relato, implicações e análise de um experimento *tec-*

*nocultural*² a partir do Bumba Meu Boi maranhense; problemas e imprecisões da pesquisa; e considerações finais.

Populares, tradicionais, afro-brasileiras? De quais culturas e formas artísticas estamos falando?

São inúmeros os problemas de generalização e apagamento epistêmico, advindos do uso e da convenção de determinados modos de nomear as culturas populares do Brasil. A expressão *cultura popular* guarda uma inespecificidade tendenciosa que diz mais sobre quem nomeia do que sobre o objeto nomeado. No artigo *Nomear é Dominar? universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras* (2022), a professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Alexandra Dumas, discorre sobre a herança colonial que diferencia “[...] o que é da ordem da arte e o que é da ordem do popular, do povo” (Dumas, 2022, p. 9). A autora reúne discussões de diversos pensadores da luta contracolonial e antirracista, dentre eles Lélia González, para concluir que classificações como *cultura popular* e *folclore nacional* são tributárias do projeto de embranquecimento que minimiza a contribuição africana em prol do enaltecimento de uma alta cultura de linhagem europeia. Assim, Dumas propõe que se utilize arte *afropopular* (Dumas, 2022), com o intuito de nomear e validar a veia africana que irriga os saberes populares no Brasil:

Ao evidenciar a referência matricial no uso do termo afro-popular, apresenta-se uma intenção de manifestar os aspectos de invisibilização cultural aos quais são submetidas as comunidades quilombolas, de periferias, das pequenas cidades esquecidas pelos centros econômicos e governamentais do país (Dumas, 2022, p. 10).

Embora seja designativo da afirmação dos conhecimentos afrodiaspóricos, o *afropopular* não contém as contribuições indígenas também fortemente presentes em inúmeras manifestações culturais brasileiras. Logo, outros prefixos seriam necessários para combater a conservação do ideal de branquitude do genérico *popular* sem que se produzam outros apagamentos.

Em aula no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo³, Bartira Menezes (2022), artista e brincante maranhense, continuadora dos saberes da família Menezes⁴, defendeu o uso da expressão *culturas e formas artísticas tradicionais* em vez de cultura popular, ponderando que: “Esses sa-

beres são produzidos por famílias, com nome, sobrenome e endereço. São portadores de uma tradição”⁵.

Zeca Ligiéro (2011), valendo-se dos Estudos da Performance⁶, defende que as manifestações culturais brasileiras, constituídas pelos saberes de povos originários e da diáspora africana, possam ser nomeadas como *performances afro-ameríndias* e *performances afro-brasileiras*. Caracterizadas por um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana (dança, canto, música, figurino, espaço, entre outros), as práticas performativas afro-brasileiras seriam balizadas por alguns elementos fundamentais, tais como: a trinca formada pela relação inseparável entre o cantar, o dançar e o batucar; o culto aos ancestrais; a dimensão ritual e o jogo; a presença dos mestres e a importância da roda (Ligiéro, 2011).

Apesar de não abarcarem a complexidade dos fenômenos dispostos no bolsão do popular, as expressões *afropopular* (Dumas, 2022), *formas artísticas tradicionais* (Menezes, 2022), *performances afro-brasileiras* e *performances afro-ameríndias* (Ligiéro, 2011) nos ajudam a compreender que tais manifestações culturais não são produzidas por uma massa monolítica chamada povo, mas por pessoas com histórias, tradições, especificidades e ancestralidades distintas. Logo, trazer essas maneiras de nomear, à luz de seus contextos, é também confrontar o colonialismo epistêmico e o universalismo dos discursos folclorizantes que, ao homogeneizarem o popular como um outro inferiorizado, subjugam seus saberes, tecnologias, ciências, metodologias e suas mais distintas e complexas manifestações culturais.

Considerando tais apontamentos, seguiremos utilizando as expressões de Dumas (2022), Menezes (2022) e Ligiéro (2011) alternadamente, entendendo que cada nomeação levanta uma teia de tempos e contextos concernentes às *motrizes* que invocam.

Multimodalidade, multicoordenação e vizinhança em manifestações tradicionais brasileiras

A ideia de *multimodalidade*, do ponto de vista das capacidades cognitivas, diz respeito à integração e codependência entre diversos sentidos e ações, como audição, olhar, tato, olfato, movimento, expressão facial, vocalizações, entre outros. Seu estudo vem ganhando espaço no campo da lin-

guística, com autores nacionais e internacionais, mas também no âmbito da musicologia e das artes visuais (Fortuna; Nijs, 2020).

A *multimodalidade* presente nas performances culturais *afromotriciais* vem sendo discutida, majoritariamente, a partir das relações entre movimento, ritmo e voz em práticas performativas integradas. O sociólogo brasileiro Muniz Sodré (1998), a respeito das culturas tradicionais africanas, destaca que a interdependência entre dança e música afeta as estruturas formais uma da outra, asseverando que uma forma musical pode ser criada em função dos movimentos de dança, enquanto a dança pode ser elaborada em relação à forma musical. Para o autor, esse acoplamento denuncia uma incompatibilidade primordial entre as práticas musicais afrodiáspóricas e a concepção musical europeia: “O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo buscando em consequência simetrias às quais não sente obrigada a forma musical no Ocidente” (Sodré, 1998, p. 22).

Assim, ao associar movimento corporal e criação musical, este tipo de manifestação cultural realça uma abordagem corporizada, baseada no processo cinestésico, conforme destaca o etnomusicólogo James T. Koetting (1970, p. 119) acerca das performances culturais africanas:

Nem padrões, nem performances foram, como no Ocidente, caracteristicamente criados por compositores e coreógrafos em processos predominantemente mentais; em vez disso, parecem ter-se desenvolvido, executado e transmitido dentro da tradição sociocultural, por meio de uma combinação entre processos mentais e cinestésicos (tradução nossa).

Tal processo de indissociabilidade entre dança e música remete, entre outras possibilidades, ao fenômeno de sincronização entre som e movimento no corpo, tema amplamente discutido por autores da *interação musical corporificada e cognição musical corporificada*⁷. O musicólogo Marc Leman (2008), em seu livro *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, defende que o pulso é o principal agenciador da sincronização do movimento com a música. Em oposição a um processo de seguimento passivo, o acionamento do sistema motor na sincronização pode implicar uma previsão de sequências musicais, capaz de fazer com que um corpo se mova, espontaneamente, em sincronia com um padrão sônico (Leman, 2008).

No coração da sincronização entre dança e música, está o *entrainment*, termo da biomusicologia que poderíamos traduzir como *arrastamento*. Mar-

tin Clayton, Rebecca Sager e Udo Will (2004), na publicação *In Time with the Music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*⁸, afirmam que o *arrastamento* é um fenômeno em que dois ou mais processos oscilatórios independentes se sincronizam, de tal forma que se ajustam numa periodicidade comum. Para os autores, há dois componentes básicos para que a sincronização ocorra: 1) deve haver dois ou mais processos rítmicos autônomos ou osciladores; e 2) os osciladores devem interagir.

Embora tal conceito possa recobrar o fenômeno acústico da ressonância – em que uma fonte emite um som cuja frequência é igual à frequência de vibração de um receptor –, Clayton, Sager e Will (2004) defendem que *arrastamento* e *ressonância* não são equivalentes e não podem ser confundidos. No *arrastamento*, as oscilações são processos ativos e autônomos que têm uma fonte de energia interna, de modo que, se não houver interação, as oscilações continuarão existindo. Já na *ressonância*, se uma fonte que produz ondas sonoras em uma caixa de ressonância cessar sua emissão, as oscilações na caixa também cessarão (Clayton; Sager; Will, 2004). No entanto, para que o *arrastamento* ocorra, é preciso haver algum grau de interação entre os osciladores.

Tal interação implica uma “relação consistente” (Bluedorn, 2002 apud Clayton; Sager; Will, 2004, p. 10), ou seja, os padrões rítmicos não precisam coincidir com exatidão, mas manter uma relação definitiva que pode se evidenciar pela sincronia, pela antissincronia ou por outra conexão rítmica entre os osciladores.

Ademais, os padrões de sincronização podem ocorrer nos sistemas oscilatórios de um mesmo corpo, gerando, por exemplo, diferentes relações entre padrões rítmicos orgânicos (respiração e ritmo cardíaco) e de movimento. Esse processo tem sido nomeado pela biomusicologia como *self-entrainment* (*arrastamento intraindividual*).

O etnomusicólogo Martin Clayton (2012) salienta que a coordenação entre membros do corpo é um aspecto muito importante e ainda não amplamente estudado do *arrastamento intraindividual*. Compreendida aqui como um processo de *multicoordenação*, refere-se à dinâmica básica de coordenação entre vários membros independentes, mas acoplados por meio de padrões rítmicos (Clayton, 2012), como ocorre com um baterista que move

diferentes partes do corpo para produzir sons em cadeias rítmicas correlacionadas.

Tanto a *multimodalidade* quanto a *multicoordenação* estão presentes em diferentes exemplos de performances afro-brasileiras e afro-ameríndias, em que brincantes cantam, dançam e tocam instrumentos musicais, atestando a codependência entre música e dança em suas ações. Tais processos ficam evidenciados quando, ao nomear uma manifestação como o coco (em suas inúmeras ocorrências geográficas), por exemplo, não se sabe especificamente se estamos nos referindo à dança ou à música, sem falar na poesia ou mesmo nas dimensões rituais, históricas ou sociais constitutivas de suas *motrizes* (Ayala; Ayala, 2000).

A perspectiva *motricial*, a partir do conceito de *motriz* cultural de Ligiéro (2011), traz uma tríade fundamental que conversa diretamente com as ideias de *multimodalidade* e *multicoordenação* acima destrinchadas. Trata-se dos três elementos basilares da performance africana – *dançar-cantar-batucar* – defendidos por Ligiéro, com base nos estudos do antropólogo congolês Bunseki Fu-Kiau. Eles servem não só como indicadores de uma integração profunda entre dança e música, mas também como invocadores de forças ancestrais e da transmissão de saberes conduzidas por mestres e mestras em contextos de celebração, festa e ritual:

Ao considerar a junção das artes corporais às musicais e, sobretudo, acrescido do uso do canto como algo simultâneo e percebido como uma unidade no centro da performance africana, Fu-Kiau destaca um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico das performances da diáspora africana nas Américas – não é possível existir performance negra africana sem este poderoso trio, e o mesmo é aplicável em relação às performances afro-brasileiras (Ligiéro, 2011, p. 108-109).

Nas performances culturais afro-brasileiras e afro-ameríndias, a *multimodalidade*, a *multicoordenação* e o poderoso trio *dançar-cantar-batucar* não são experiências solitárias, embora passíveis de existirem num só corpo. Sempre acolhidos por alguma instância ritualística, danças, cantos e ritmos são partilhados em brincadeiras, dinâmicas responsórias, festas religiosas, em roda ou apresentações, mas nunca de forma isolada e solitária.

É o conhecimento corporal que o *performer* tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tra-

dição oral, treinamento informal e um grande senso de identidade comunitária (Ligiéro, 2011, p. 130).

Para o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2021), em sua recente publicação *O Desaparecimento dos Rituais: uma topologia do presente*, os atos rituais são constituídos de um corpo ressonante, marcado por sentimentos partilhados, jamais vividos isoladamente. Por conseguinte, tais atos corporalizam e sedimentam a experiência em comunidade, uma vez que “[...] criam um saber e uma memória corporalizados, uma identidade corporalizada, uma comunhão corporal. A comunidade ritual é uma corporação. À comunidade como tal é inerente uma dimensão corporal” (Han, 2021, p. 24).

Ao olhar para práticas rituais, o antropólogo Victor Turner (2012) traz o conceito de *communitas* espontânea como uma celebração momentânea entre indivíduos que compartilham suas identidades num evento único, fluido e sincronizado. Ao chocar, dialeticamente, estrutura e antiestrutura, Turner (2012) concebe a perspectiva de *communitas* como uma espécie de antiestrutura temporária que, em momentos ritualizados, retiraria os sujeitos de suas posições sociais anteriores, gerando vínculos comuns. A partir de Turner, a pesquisadora Petícia Carvalho de Moraes, em sua dissertação de mestrado, faz a seguinte observação sobre as festas de coco de roda na Paraíba:

O estado de *communitas* espontânea é algo desejado e esperado pelos participantes, conhecedores da festa e, contraditoriamente, esse estado de comunhão somente é experimentado quando se intensificam os jogos sonoro-corporais realizados no centro da roda. A brincadeira se inicia com a formação da roda, com os corpos se conectando através de movimentos em repetição (Moraes, 2016, p. 111).

Mestra Graça Reis e Bartira Menezes, brincantes e continuadoras dos saberes tradicionais maranhenses, em encontro com estudantes da Universidade de São Paulo em 2022, apontaram que trabalhar em comunidade sempre foi uma premissa fundamental para suas trajetórias formativas enquanto artistas e brincantes. Mestra Graça Reis (2022, n.p.), ao defrontar-se com graduandos em artes cênicas ali presentes, defendeu: “Vou falar um pouco do que sei. Não tenho faculdade, minha escola foi minha família. A casa da gente é nossa grande faculdade”⁹. No entanto, Bartira Menezes, ao mencionar a recorrente discussão de pesquisadores acadêmicos sobre o uso

da palavra comunidade para nomear o contexto de partilha das manifestações tradicionais, ressalta:

Sempre estivemos em comunidade, mas nunca nomeamos dessa forma. De onde eu venho, do meu bairro, em São Luís do Maranhão, o que hoje chamam de comunidade, a gente chamava de vizinhança. Porque tudo era feito com os vizinhos, parceiros e familiares, de forma coletiva e solidária¹⁰ (Menezes, 2022, n. p.).

No seio da palavra *vizinhança*, o pertencimento, o vínculo e a dimensão ritual caracterizam relações de aprendizado e de encontro que parecem transbordar as definições já sedimentadas da filosofia e da antropologia ocidentais no tocante à ideia de constituição do comum. A *vizinhança* implica relação geográfica, no sentido de habitar um espaço comum que abriga diferentes formas de conjurar. Abarca, ainda, contradições que ultrapassam o perigo de romantização da comunidade como uma unidade homogênea. A *vizinhança* é diversa: ao mesmo tempo que pode acolher a constituição de partilhas comuns, pode conter diferenças étnico-raciais e sociais, além de divergências de cunho religioso, político, social e cultural.

Em seu livro *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*, a escritora burquinense, Sobonfu Somé (2007, p. 46), sublinha a importância dos fundamentos que regem o sentido de comunidade de onde ela vem:

Para criar uma comunidade que funcione, é preciso observar cuidadosamente alguns dos seus fundamentos: espírito, crianças, anciãos, responsabilidade, generosidade, confiança, ancestrais e ritual. Esses elementos formam a base de uma comunidade.

No âmbito das culturas tradicionais do Brasil, poderíamos dizer que os fundamentos da *comunidade que funciona* (Somé, 2007) alimentam-se, dentre outros aspectos, de *motrizes* ativas por corpos que *dançam-cantam-batucam* (Ligiéro, 2011) coletivamente. Nessa direção, o sentido de vizinhança se fortalece, para além das divergências, a cada festa, rito, jogo e brincadeira, aprofundando laços de pertença, identidade, comunhão, relação com os ancestrais e continuidade da tradição.

Um experimento *tecnocultural*

Entre 2020 e 2021, desenvolvi uma pesquisa teórico-prática junto ao Departamento de Musicologia da Ghent University, sob supervisão do pesquisador Marc Leman, sobre a relação entre dança e música, com base no método da *tecnologia do espelho aumentado* (Caruso, 2018). Tal método vem sendo desenvolvido pela musicista e pesquisadora italiana Giusy Caruso (entre outros pesquisadores do campo da musicologia) e consiste numa abordagem metaperspectiva, em que o artista também é o pesquisador, mas, em vez de produzir relatos, descrições ou impressões subjetivas, utiliza-se de dados objetivos obtidos por meio de gravações (capturas de movimento e áudio, análise computacional, gravações em vídeo e outros tipos de captura) de sua própria performance.

Com base na *tecnologia do espelho aumentado* e na metaperspectiva, realizei o estudo *A Descriptive Study about Self-Entrainment and Cross-Modality between Dance and Music through Examples of Brazilian Traditional Dances* (Um estudo descritivo sobre *autoarrastamento* e *multimodalidade* entre dança e música através de exemplos de danças tradicionais do Brasil) no Laboratório de Interação entre Arte e Ciência da Ghent University¹¹. Tal pesquisa consistiu em descrever a *multimodalidade* e o processo de *multicoordenação* presentes nas interações entre dança e música a partir de alguns exemplos de manifestações culturais tradicionais brasileiras, utilizando tecnologias de captura de movimento e áudio para análise qualitativa.

O processo envolveu a gravação de atividades *multimodais* desempenhadas por mim (dançando, cantando e tocando instrumentos de percussão), com base em toadas, movimentos e ritmos de diferentes performances afro-brasileiras (Maracatu de Baque Virado, Coco, Samba de Roda, Cavalomarinheiro e Bumba Meu Boi)¹². No entanto, em vez de produzir um registro audiovisual, a captação se deu por meio da captura e transposição do corpo em um modelo digital, com vistas a empreender uma investigação centralizada nas dimensões sonoras e cinéticas das práticas analisadas, em detrimento de outros aspectos que pudessem prevalecer.

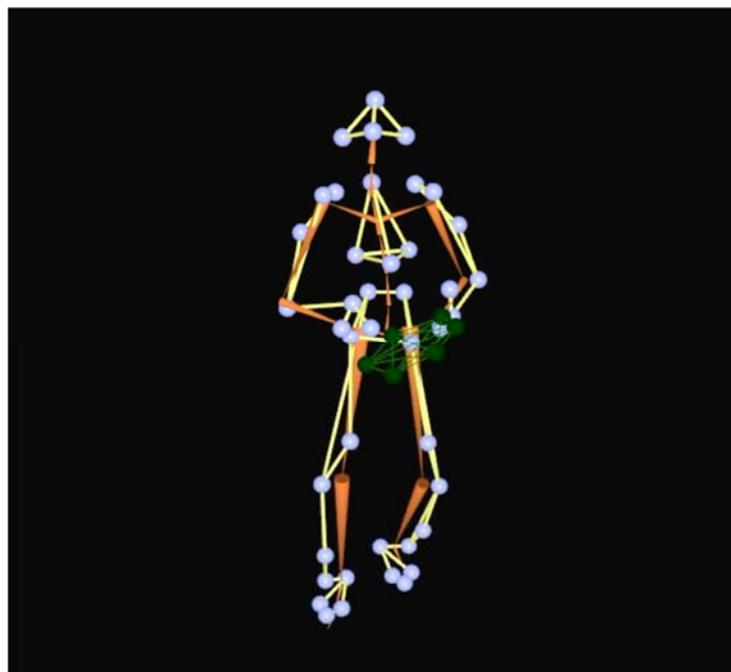


Figura 1 – *Frame* da representação tridimensional em vídeo de experimento piloto, a partir do coco ‘Parati’ do Mestre Lúiz Paixão, pelo programa Motion Capture-QTM. Fonte: Disponível para visualização em: <https://drive.google.com/file/d/10FWKY6ECUvtV35cA1qFxbgWBZZjeMLqV/view?usp=sharing>. Acesso em: 01 dez. 2022.

Os experimentos foram produzidos a partir da seguinte condição: eu, autora da presente pesquisa, em situação de performance individual, cantava, dançava e tocava, com base em diferentes padrões rítmicos, cinestésicos e melódicos, de acordo com cada manifestação cultural abordada.

Os movimentos foram gravados pela tecnologia de captura de movimento (sistema *Qualysis*)¹³; e o áudio (voz e percussão) foi captado em sincronia com o movimento por meio de um relógio universal, o *SMPTE clock*. As análises qualitativas verificaram a sincronização entre gestos de dança e gestos musicais, contemplando coordenação entre partes do corpo, voz e construção rítmica a partir do *software* Elan, ferramenta que possibilitou transcrição e anotação de áudio e vídeo sincronizados. O processo abarcou encontros exploratórios, ensaios, preparação dos experimentos, gravações em experimentos pilotos, gravações finais, limpeza e tratamento dos dados, e transposição das capturas para arquivos de vídeo.

Apesar de o estudo reunir diferentes captações, trarei, no presente artigo, análises de apenas um dos estudos realizados: o *dançar-cantar-batucar* do Bumba Meu Boi maranhense.

O Bumba Meu Boi do Maranhão: aspectos sonoros e cinestésicos

Conforme atesta Soraia Saura (2008) em sua tese de doutorado, festas de boi existem no Brasil inteiro, sendo as do Norte e Nordeste ligadas ao ciclo junino, e as da Bahia, para baixo, mais ligadas ao ciclo natalino ou ao Carnaval.

Segundo o Dossiê do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Iphan* (2011), o Bumba Meu Boi é considerado a mais importante manifestação da cultura popular do Maranhão. Composto de um ciclo festivo que mistura dança, música, auto dramático e ritual, a manifestação se divide em quatro momentos: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas ou brincadas e a morte do boi. Realizado em diferentes localizações do estado do Maranhão, o Bumba Meu Boi é marcado por diferentes estilos, chamados de sotaques. Os cinco principais sotaques são: da Ilha ou de Matraca; de Guimarães ou de Zabumba; de Cururupu ou de Costa-de-mão; da Baixada e de Orquestra (IPHAN, 2011).

Manifestação realizada, mantida e ritualizada por diferentes sujeitos culturais, traz a contribuição diaspórica africana como estruturante na maior parte do estado:

São atores desse grande espetáculo, estivadores, pescadores, trabalhadores rurais e pequenos comerciantes e, mais recentemente, dependendo do estilo de Bumba-meu-boi, pode-se encontrar, ainda, fazendo parte do conjunto, estudantes e funcionários públicos entre outras categoriais profissionais. Deve-se destacar a grande participação de negros nos grupos dos sotaques de Guimarães, Cururupu, Ilha e Baixada (IPHAN, 2011, p. 10).

Apesar de representar aspectos identitários da cultura maranhense, sua história foi marcada por lutas de resistência e estratégias para combater a perseguição da elite branca local:

Controlados muito de perto pela polícia e pela classe burguesa, os grupos de Bumba-meu-Boi, utilizando a mesma tática do teatro religioso dos jesuítas, juntam ao folguedo lendas religiosas; rituais indígenas; danças africanas; adereços, instrumentos e discursos dos brancos, numa fantástica audácia técnica experimental. Aproveitam-se de um sincretismo específico misturando aspectos místicos e religiosos para fugir da polícia e conquistar sua tolerância, sem deixar de criticar a sociedade e fazer suas reivindicações (Marques, 1999, p. 75 apud Saura, 2008, p. 89).

No presente estudo, utilizei movimentos, ritmos e toadas, tendo o sotaque de Matraca como baliza para compor a performance individual gravada pelo sistema de captura de movimento. Conhecido também como sotaque da Ilha (característico da ilha de São Luís), esse sotaque traz os seguintes instrumentos de percussão em sua formação: pandeirão, tambor-onça, matracas, apito e um grande maracá nas mãos do condutor da brincadeira.

Conforme explica Adelino Araújo (2008), no sotaque da Ilha, destacam-se: o tambor-onça, que tem precedência sobre os demais instrumentos, pois controla todo o conjunto, inclusive o maracá do cantador; o maracá, que dá o sinal para o início da toada e controla o boi para que as matracas e pandeiros não errem; e o apito, que ajuda a parar a trupiada e, antes do maracá, anuncia que a toada será puxada pelo cantador. As matracas animam os grupos do sotaque da Ilha e os pandeirões lhes dão vivacidade (IPHAN, 2011, p. 158).

No corpo coletivo do Bumba Meu Boi, as matracas (pequenas tábuas) percutem-se de forma estridente a partir de uma estrutura polirrítmica que poderia ser exemplificada, segundo notação musical ocidental, pela combinação das seguintes células rítmicas:

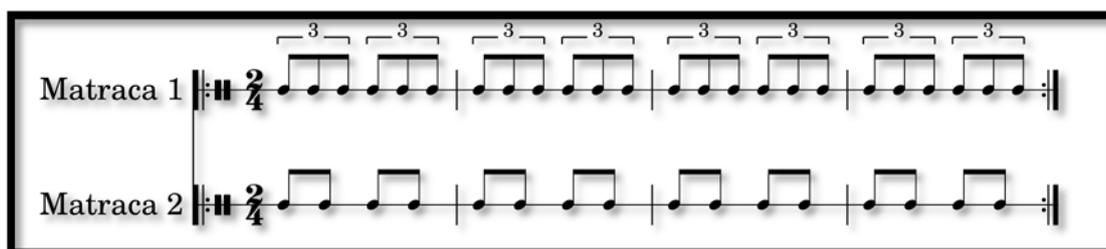


Figura 2 – Representação da estrutura rítmica das matracas, através da notação rítmica ocidental. Fonte: Leitão (2022).

Embora cada matraqueiro toque um dos dois padrões, a massa sonora que se ouve gera uma mistura entre o que a notação musical europeia chama de métrica binária (representada pela Matraca 1) e o compasso composto (Matraca 2). No compasso composto, cada unidade de tempo é dividida em três; no entanto, sua métrica também é binária, ou seja, há duas pulsações principais que se repetem, ciclicamente, dividindo-se, cada uma, em três. No Bumba Meu Boi de sotaque de Matraca, esse padrão rítmico das matracas acopla-se a outras estruturas rítmicas percutidas nos demais instrumentos utilizados, cuja sonoridade, andamento e cadência, apesar de manterem uma relação de consistência a partir dessa estrutura binária, contemplam variações, contrametricidade e síncope¹⁴.

Como nos lembra o músico e pesquisador Rogério Leitão (2022), é fundamental ressaltar que a notação musical europeia pode até nos ajudar a mapear a polirritmia impressa no Bumba Meu Boi maranhense; todavia, não é capaz de abarcar a complexidade rítmica que emerge de suas lógicas e cosmovisões. Ao citar autores interessados em outras formas de notação musical, concernentes às matrizes musicais africanas e afrodiáspóricas, Leitão retoma a discussão sobre a síncope na música brasileira, tema caro ao campo da etnomusicologia, capitaneado pelo escritor e compositor Carlos Sandroni.

Segundo Sandroni (1996), a contrametricidade e a síncope, para a cultura musical europeia, são exceções e dependem de complicados recursos de contagem e grafia para que possam ser compreendidos; inversamente, para a música de tradição afro-brasileira, a síncope e a contrametricidade são a regra e fazem parte da cultura cotidiana. Logo, em vez de descritos por notações musicais hegemônicas, a síncope e a contrametricidade, no contexto das performances afro-brasileiras e afro-ameríndias, são espontaneamente compreendidas no corpo.

Diante da complexidade rítmica do Bumba Meu Boi, são diversas as estruturas cinestésicas e evoluções coreográficas utilizadas pelos brincantes em estreita relação com a música e com os personagens que compõem a brincadeira. Não obstante criarem padrões de movimento recorrentes, essas danças não são fixas, mas se atualizam nos corpos que performam suas *motrizes*:

Apesar da expressividade específica de cada brincante representando as personagens integrantes do Bumba-meu-boi no Maranhão com seus gestos e a desenvoltura dos movimentos, percebe-se que há um conhecimento específico sobre a forma de dançar o Bumba-meu-boi que é passada de geração em geração. É uma tradição que se expressa nos corpos dos brincantes, histórias de vida extravasadas em momentos de celebração (IPHAN, 2011, p. 181).

Ao observar a brincadeira, é possível descrever diferentes *motrizes* que se alimentam da estrutura polirrítmica supracitada, criando desenhos e encaideamentos cinéticos distintos, como é o caso do movimento dos Brincantes de Cordão, que acompanham a marcação ora binária, ora composta, com passos que se repetem. Diferentemente deles, os Caboclos de Pena, vestindo uma indumentária pesada, saltam, rodam e fazem evoluções coreográficas vigorosas, para além da marcação rítmica sincronizada à música (IPHAN, 2011, p. 149).

Uma análise de movimento, com base nos quatro fatores fundamentais do movimento forjados pelo austríaco Rudolf Laban (Rengel, 2003), poderia elaborar generalizações acerca da prevalência de saltos, giros e entrelaçamentos na dança do Caboclo de Pena (IPHAN, 2011, p. 149). Poderíamos dizer, por exemplo, que alguns fatores do movimento, como *espaço direto*, *peso firme*, *tempo rápido*, *fluência controlada*, em alternância com *fluência livre*, seriam marcantes na mobilidade desta figura. Porém, como se pode identificar no curta-metragem *Caboclo de Pena*¹⁵, 29 Caboclos de Pena evoluem coreograficamente de maneiras distintas e marcadamente particulares. Em vez de confirmarem um traço coreográfico passível de sistematização e generalização, esses caboclos mostram que, para além do isomorfismo entre dança e movimento – decupado em fatores fundamentais e universais –, essa dança se alimenta das mais variadas possibilidades de relação entre corpo, indumentária, gênero, ancestralidade, espiritualidade, musicalidade, temporalidade e espacialidade.

Ademais, além das variadas formas de dançar de cada personagem, é possível dizer que as narrativas motoras também se alteram de acordo com o enredo do auto. Por exemplo: quando o boi é sangrado pelo vaqueiro, no ritual de morte, o miolo – aquele que *rola* o animal, objeto central da brincadeira – faz “com que o boi estremeça, dando maior realidade ao ato” (IPHAN, 2011, p. 130).

Logo, as dinâmicas sonoras e cinéticas que aparecem na brincadeira são muitas e variadas, de modo que as reduzir a padrões rítmicos e qualidades de movimento estabilizados pela notação musical europeia ou por um olhar coreográfico baseado numa análise isolada do movimento seria ignorar a perspectiva *multimodal*, *motricial* e coletiva que as caracterizam.

Bumba Meu Boi de um corpo só: um experimento tecnocultural

No experimento desenvolvido a partir da tecnologia do espelho aumentado, utilizei um par de matracas para marcar alternadamente as estruturas rítmicas expostas na Figura 2 enquanto cantava e movia os pés num passo comumente utilizado pelos Brincantes de Cordão que, em alguns casos, também dançam e cantam tocando matracas (IPHAN, 2011). A toada escolhida para as gravações foi *Santos do Morro*, composta por Ana Maria

Carvalho¹⁶ e gravada pelo Grupo Cupuaçu¹⁷, no disco *Grupo Cupuaçu: todo canto dança*, em 2008:

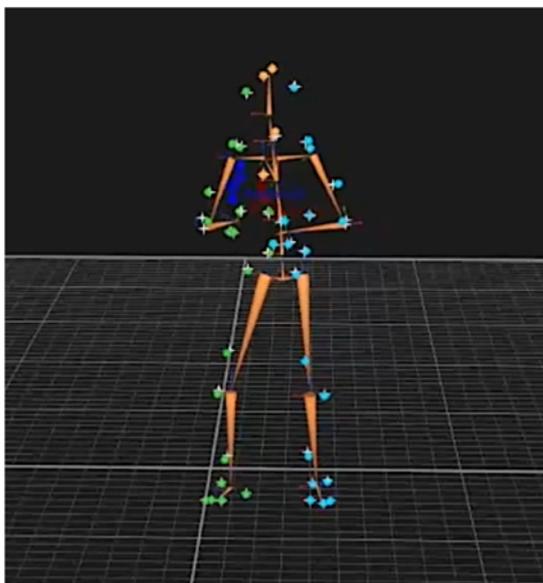


Figura 3 – Modelo digital em vídeo de captação do experimento a partir do Bumba Meu Boi de Matraca. Fonte: Disponível para visualização em: <https://drive.google.com/file/d/1gik1XAT1wHiyWtv3oEtt7ghSOpjvKR9h/view?usp=sharing>. Acesso em: 01 dez. 2022.

As imagens e os áudios captados, em sincronia, fornecem pistas a respeito da espacialidade e temporalidade dos movimentos que poderiam ser lidas de forma objetiva por uma análise computacional capaz de verificar e comparar posições, precisão e periodicidade na repetição dos passos e gestos. Na mesma medida, *softwares* de visualização e análise de ondas sonoras poderiam averiguar objetivamente aspectos como: manutenção do pulso, espectrografia da voz, entre outros. Todavia, no estudo aqui apresentado, o que se priorizou foi uma análise qualitativa e descritiva a partir de três processos que se integram numa mesma tarefa performativa: dançar, cantar e percutir.

Ao dispor o arquivo do vídeo captado no *software* Elan, foi possível visualizar a imagem em movimento e as ondas sonoras do áudio num mesmo espaço. Além disso, foi possível anotar diferentes ações, de acordo com cada trecho do vídeo e do áudio, permitindo compreender como se desenvolveram os padrões rítmicos, melódicos e cinestésicos desse pequeno exercício performativo. Destarte, foram criadas três camadas, para anotação multinível, sendo a primeira camada com informações sobre a estrutura rítmica, a segunda sobre a dança, e a terceira sobre a toada, a partir da transcrição da letra da canção.

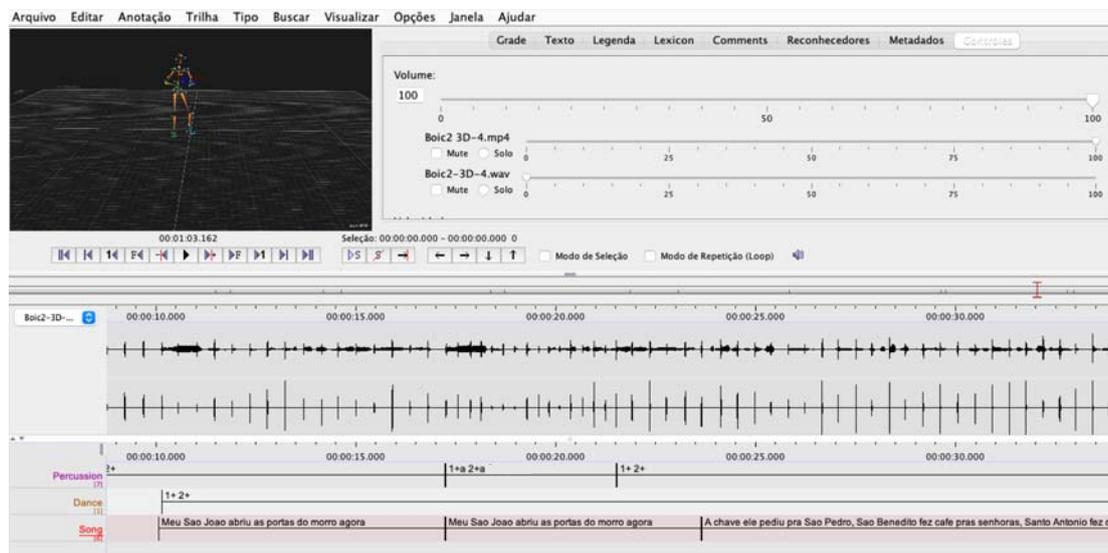


Figura 4 – Imagem da tela do *software* Elan, com os arquivos da presente pesquisa. Fonte: Arquivo da autora.

No tocante à descrição dos aspectos rítmicos e cinéticos, foram utilizadas as expressões $1+ 2+$ para indicação de estrutura binária e $1+a 2+a$ para indicação de compasso composto. Dialogando com a Figura 4, acima representada, é possível depreender que, após 15 segundos de gravação, enquanto os passos da dança se mantinham no compasso binário, a percussão das matracas passava para a estrutura composta, ao passo que a canção seguia a métrica musical binária, prolongando a duração das vogais. Aos 25 segundos de gravação, enquanto dança e percussão se sincronizavam em métrica binária, a canção se atrelava à subdivisão ternária do tempo composto.

Embora os passos da dança pareçam simples, porque são constituídos de gestos básicos¹⁸, o deslocamento lateral e a presença de uma marcação que envolve contratempo para execução do movimento podem gerar dificuldades na distribuição do peso e na manutenção do tempo quando atrelados à tarefa de seguir um padrão rítmico que mistura estruturas binárias e ternárias. Porém, a forma como a dança se acopla à estrutura rítmica percussiva das matracas ou entoada pela canção desfaz a ambiguidade da referência sonora percebida.

Segundo Marc Leman (2016), ao ouvir um padrão musical ambíguo, o corpo que dança filia-se à estrutura interna do ritmo, desfazendo a ambiguidade e determinando como a música será percebida. Isso quer dizer que, no meio de um *mar de matracas* percutidas em polirritmia durante uma fes-

ta de Bumba Meu Boi, é possível atar-se sinestesticamente a um dos dois padrões (binário ou ternário) e manter-se em sincronia com a brincadeira.

No experimento aqui abordado, o poder de desambiguação da dança fica explícito quando a métrica das matracas se torna ritmicamente dissonante¹⁹ em relação à dança e ao canto, que permanecem na regularidade binária. Operado por um mesmo corpo que ativa diferentes fazeres e habilidades cognitivas, podemos dizer que se trata de uma performance *multimodal* e *multicoordenada* que se ajusta, constantemente, entre os sons produzidos, percebidos e acionados pelo movimento e pela voz.

Imprecisões de um estudo sem vizinhança

Embora capaz de indicar pressupostos visíveis sobre o papel da *multimodalidade* e da *multicoordenação* no exercício performativo apresentado, a objetividade dos registros obtidos pela tecnologia de captura de movimento e áudio guarda duas imprecisões substanciais: a ausência do coletivo e a ausência de um sujeito na experiência.

Ora, se um brincante de uma manifestação artística *afropopular* como o Bumba Meu Boi nunca está sozinho numa festa, apresentação ou ensaio, qual é a validade de investigar as relações entre dança e música a partir da performatividade de um único corpo? Os arranjos entre voz, percussão e movimento seriam organizados da mesma maneira se houvesse outros corpos e sonoridades se movendo e soando em conjunto?

Tais questões não invalidam as discussões traçadas até aqui, já que a análise de aspectos sonoros e cinestésicos isolados evidenciou dinâmicas intrínsecas à polirritmia e à trinca *dançar-cantar-batucar* que só seriam apreendidas por meio de uma análise detalhada e decupada desses fazeres integrados. Entretanto, se um batalhão – denominação dos grupos de Bumba Meu Boi da Ilha – fosse analisado nas mesmas condições de captação, outros aspectos seriam evidenciados, considerando que *dançar-cantar-batucar* em conjunto demanda entender-se no espaço-tempo, conjurando não só os aspectos cognitivos envolvidos no compartilhamento da atenção, predição e manutenção do pulso, mas também as dinâmicas sociais, étnico-raciais e hierárquicas que compreendem a formação do coletivo.

Martin Clayton (2017, p. 2015, tradução nossa), em sua pesquisa sobre o papel da interação social nos processos musicais corporificados, pondera:

A investigação em música e gestos está agora bem estabelecida, centrando-se nos processos corporificados na produção de música, mais comumente ao nível do indivíduo. Outras vertentes importantes concentram-se no arrastamento, coordenação interpessoal e ação conjunta musical, explorando os mecanismos pelos quais grupos de pessoas coordenam as suas práticas musicais, bem como o impacto da atuação em grupo na relação social e no comportamento pró-social [...]. Como pode o trabalho anterior em etnomusicologia ser alargado para se sobrepor e se misturar com abordagens cognitivas e empíricas à interação musical corporificada?

Assim, a ausência do coletivo no experimento abordado traz à baila a dicotomização da relação entre cognição e cultura, reincidindo em visões monoculturais e hegemônicas do conhecimento como lugar de cisão entre natureza e cultura, corpo e mente. Contudo, como já foi dito, as performances afro-brasileiras e afro-ameríndias – legatárias de cosmovisões agregadoras e holísticas – caminham em direção contrária, partilhando pulsações ritualísticas, identitárias, divergentes e vivas no seio da *vizinhança* (Menezes, 2022).

No *Guarnecer* do Bumba Meu Boi – momento em que o coletivo se agrupa e se prepara –, os pandeirões frios, com o couro dormido, são despertados em conjunto no aquecer da fogueira. Assim também é com os brincantes: “O grande ensinamento do *Guarnecer* é a operação de transformação que exerce, do individual ao coletivo, de humanos a divinos. Conecta-nos para a festa, para o trabalho, para a obrigação” (Saura, 2008, p. 74).

Tal comunhão coletiva permeia diferentes momentos dessas performances, caracterizando não só a dimensão transformadora dos rituais, mas também os processos de aprendizagem que, invariavelmente, acontecem por meio da relação de *vizinhança*, como atesta o mestre maranhense Tião Carvalho (2014) em depoimento para o documentário *Uma Conversa sobre Bumba-Meu-Boi no Maranhão*²⁰:

O ensinar e o aprender se fundem muito. Muitas vezes você aprende sem ninguém te ensinar. Você aprende tocando e olhando, várias vezes. Até existe aula de percussão maranhense, mas o mais comum mesmo é a pessoa aprender ali, nascer, ver alguém tocando, ficar olhando [...] quando o adulto sai, a criança fica lá, pega os instrumentos e fica tocando (Carvalho, 2014, n.p.).

Logo, os complexos fazeres *multimodais* e *multicoordenados* que emergem do *dançar-cantar-batucar* no Bumba Meu Boi – e em outras perfor-

mances afro-brasileiras e afro-ameríndias – não são tarefas individuais, como pregam os modelos educacionais hegemônicos e regidos pela meritocracia individualista neoliberal. Pelo contrário, nas práticas artísticas *afropopulares*, aprende-se, ensina-se e brinca-se sempre junto.

A segunda imprecisão refere-se ao fato de que o experimento transforma a pesquisadora-performer em objeto desprovido de contexto e identidade. Não fossem as qualidades timbrísticas da voz (gravada sem efeitos ou modificações), todo o processo anularia a existência de um sujeito que performa, com suas experiências e repertórios progressos. Desse modo, o procedimento, tributário do método do *espelho aumentado pela tecnologia* (Caruso, 2018), traz uma neutralidade perigosa, na medida em que se trata de um corpo em particular que, ao ser transposto para um modelo digital, assume o lugar de um corpo genérico. E, como já foi ressaltado, os modos de dançar, tocar e cantar no Bumba Meu Boi não podem ser generalizados, pois variam de acordo com os contextos e os modos de operação de cada grupo. Ademais, se não há sujeito implicado no processo, também não há dimensão histórica, social, política, cultural e étnico-racial.

Contudo, os *softwares* deixam visível a intersecção entre potencialidades cinéticas e rítmico-musicais, abrindo espaço para que novas formas de análise e problematizações possam surgir em detrimento das teorias de análise de movimento e de notação musical hegemônicas, cujos métodos apartam dança e música como áreas de estudo isoladas.

Considerações finais

Ao longo deste texto, problematizamos o termo cultura popular do Brasil e apresentamos um experimento *tecnocultural* a partir de algumas *motrizes* sonoras e cinestésicas do Bumba Meu Boi de sotaque de Matraca com o intuito de defender os conceitos de *multimodalidade*, *multicoordenação* e *vizinhança* como agenciadores do acoplamento entre dança e música em práticas artísticas *afropopulares*.

Trazendo análises e discussões advindas dos campos das Artes Cênicas e da Musicologia, em abraço interteórico com a Antropologia, os Estudos Culturais e as Ciências Cognitivas, cotejamos ideias concebidas no domínio acadêmico com palavras de mestres e mestras de manifestações artísticas tradicionais brasileiras.

A despeito de fornecer informações e perspectivas aprofundadas acerca das possíveis relações entre movimento, som e voz em performances *afromotriciais*, concluiu-se que o estudo *tecnocultural*, pautado pelo método do *espelho aumentado por tecnologia*, traz contradições e imprecisões, uma vez que não considera o papel do coletivo e anula a existência de um sujeito na experiência analisada.

Entretanto, o olhar circunstanciado e crítico ao experimento pôde endossar o interesse maior deste estudo: afirmar que *multimodalidade*, *multicoordenação* e *vizinhança* são aspectos indissociáveis das práticas artísticas *afropopulares* e, por isso, pedem outras formas de leitura para além das teorias hegemônicas da dança e da música europeias. Ao enunciarem o poderoso trio *dançar-cantar-batucar* de Fu-Kiau (apud Ligiéro, 2011) e sua intrínseca dimensão comunitária, as manifestações artísticas tradicionais brasileiras atestam as condições *multimodais*, *multicoordenadas* e coletivas que demarcam sua complexidade enquanto forma de arte.

Contra o apagamento dos conhecimentos afrodiáspóricos por parte do projeto colonizatório que edifica saberes eurocentrados enquanto *arte* e manifestações culturais tradicionais como “um outro exótico” (Dumas, 2022, p. 11), esta pesquisa ambiciona contribuir para a criação de outras narrativas e modos de operar:

As práticas de matrizes afro-brasileiras foram (e ainda são), na sua maioria, categorizadas como não arte, definidas em meios intelectuais com designações amplas como: folclore, primitivo, cultura popular, saberes tradicionais, prática cultural ou performance cultural. Mesmo sendo composta por realizações fincadas em reconhecíveis linguagens artísticas, expressões afrodiáspóricas são vistas como um *outro* exótico por grande parte das instituições de fomento às artes, seja de ordem intelectual (como as universidades) seja de ordem cultural (secretarias e representações de poder público) e mesmo por artistas (Dumas, 2022, p. 11).

Nesta direção, afirma-se o aprofundamento das pesquisas acerca de práticas artísticas afropopulares em amplo espectro, trazendo, entre outras possibilidades, o cruzamento entre arte, ciência e tecnologia como forma de investigação, implementação e problematização de temas comumente legados somente ao âmbito das humanidades.

Embora seminal, falível e atulhado de vespeiros no que tange a dimensões políticas, sociais e étnico-raciais timidamente abordadas aqui, espera-se

que este trabalho inspire futuros estudos em cultura popular regidos por mediação tecnológica, trazendo outras contribuições e descobertas.

Notas

- ¹ Fu-Kiau forjou a expressão em um manuscrito ainda não publicado e cedido a Ligiéro (2011), conforme atesta este em seu livro *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras*.
- ² A despeito de seu amplo significado, a palavra *tecnocultura* vem encampar a implementação do fenômeno digital em diferentes áreas da vida humana. Para Lúcia Santaella (2012), as tecnologias digitais caracterizam a era da *tecnocultura* e se edificam sobre um processo evolutivo, constituído de gerações diversas de tecnologias que abarcam desde tecnologias pré-digitais às tecnologias de disponibilização, difusão, acesso e conexão. No presente artigo, utilizamos o termo *tecnocultura* com o intuito de nomear o tipo de experiência realizada, cujo processo foi mediado por tecnologia digital, facilitada por *softwares* de captação e leitura.
- ³ Esta aula integrou o projeto de ensino *Cantar-Dançar-Batucar: encontro com mestres(as)*, coordenado por mim, com apoio da Pró-Reitoria de Graduação da USP, por meio do edital Programa de Incentivo às Artes e ao Esporte – PI-AE/Santander. Nesse projeto, mestres e mestras de diferentes manifestações artísticas tradicionais brasileiras foram convidados a ministrar aulas a estudantes de graduação, tendo como referência o projeto *Encontro de Saberes*, iniciativa do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI, 2015) em parceria com diversas universidades brasileiras, com vistas a incorporar os mestres de ofício e das artes tradicionais nos vários níveis de ensino e formação cultural.
- ⁴ A Família Menezes é guardiã de muitas manifestações da cultura maranhense, dentre elas a tradição dos toques das Caixas do Divino Espírito Santo, mantida por Dindinha, Zezé, Graça e Bartira. Parte da família reside em São Paulo, divulgando e recriando as tradições e festejos maranhenses e, assim, promovendo um intercâmbio cultural entre os dois estados (Oliveira, 2014).
- ⁵ Afirmação de Bartira Menezes em aula ministrada em parceria com a Mestra Graça Reis aos estudantes da graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em 24 de novembro de 2022.

- ⁶ De acordo com Ligiéro (2011), os estudos da performance combinam antropologia, artes performáticas e estudos culturais, com o intuito de investigar uma gama de atos sociais, como celebrações, festivais, teatro, dança, esportes e outros eventos que se inscrevem na cotidianidade. Com base na obra do antropólogo Victor Turner, Ligiéro entende a performance como *comportamento expressivo*, capaz de abarcar diferentes fenômenos de ordem intercultural, histórica, estética e ritual. Nessa direção, defende que a interdisciplinaridade presente no conceito de performance agrega inumeráveis práticas culturais, dentre elas as performances afrodiáspóricas e indígenas presentes nas Américas.
- ⁷ *A interação musical corporificada (embodied music interaction) e a cognição musical corporificada (embodied music cognition)* são campos de estudo expandido em musicologia que se comunicam com diferentes domínios do conhecimento, como biomusicologia, ciências cognitivas, etnomusicologia, tecnologia e musicologia sistemática, entre outros. Tais campos se interessam pela dimensão corporal do som e da música, compreendendo que ação e percepção musical humanas são processos recíprocos que dependem das capacidades sensoriomotoras, cognitivas, emocionais e energéticas, reguladoras dos processos de interação sonoro-musical entre corpo e ambiente (Leman; Lesaffre; Maes, 2017).
- ⁸ Esta publicação foi produzida por meio de uma abordagem colaborativa entre os etnomusicólogos Martin Clayton, Rebeca Sagger e Udo Will para o Seminário Europeu de Etnomusicologia (2001-2002), com a finalidade de levantar descrições e aportes metodológicos mais detalhados acerca do conceito de arrastamento na etnomusicologia.
- ⁹ Afirmação de Reis em aula ministrada aos estudantes da graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em 24 de novembro de 2022.
- ¹⁰ Afirmação de Menezes em aula ministrada aos estudantes da graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em 24 de novembro de 2022.
- ¹¹ Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 por meio da bolsa de Professor Visitante Júnior do Programa Institucional de Internacionalização.
- ¹² Essas brincadeiras foram vivenciadas por mim junto ao Núcleo de Cultura Popular Leão da Vila, sediado em Sorocaba e vinculado ao Centro Cultural Quilombinho, especialmente entre 2006 e 2014, além de comporem um campo de

interesse que vem estruturando projetos de pesquisa e extensão no âmbito da graduação e da pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

- ¹³ A captura de movimento (*motion capture*) é uma tecnologia que permite a gravação e a transposição do movimento em um modelo digital. Nas pesquisas desenvolvidas junto ao Laboratório de Arte e Ciência da Ghent University, utilizamos o sistema Qualysis, especializado em captura ótica de movimentos, através de câmeras, sensores e *softwares* que possibilitam a captura de movimentos de corpo inteiro de humanos, animais e objetos inanimados.
- ¹⁴ Para a perspectiva musical europeia, a contrametricidade seria uma contradição do fundo métrico constante de uma música; já a síncope seria qualquer alteração deliberada em um pulso estável (Pauli; Paiva, 2016).
- ¹⁵ O documentário é uma produção cinematográfica do Centro Cultural Vale Maranhão, parte do programa Coreografias Maranhenses, e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWntnwq6UHo>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- ¹⁶ Ana Maria Carvalho nasceu em Cururupu, no Maranhão. Cantora, compositora, atriz e figurinista, é irmã do artista, mestre e pesquisador maranhense Tião Carvalho, com quem divide as referências das tradições populares maranhenses e a cofundação do Grupo Cupuaçu (1986). Em 2017, lançou seu primeiro álbum, *Por Mim e pelo Meu Povo* (Encontroteca, 2016).
- ¹⁷ O Grupo Cupuaçu foi fundado em 1986, quando alguns participantes do curso de Formação de Atores no Teatro Vento Forte (São Paulo), em oficina ministrada por Tião Carvalho, juntaram-se para formar um grupo permanente de estudos em danças do Brasil. Ao longo dos anos, o grupo cresceu e, hoje, é composto de artistas populares maranhenses sediados em São Paulo, estudantes, educadores e pesquisadores, que se encontram semanalmente para dançar, pesquisar, organizar ensaios, festas e o ciclo anual do Bumba Meu Boi. Realizado no Morro do Querosene, no Butantã, o Bumba Meu Boi do Grupo Cupuaçu se tornou uma das festas populares mais tradicionais de São Paulo. Além do Bumba Meu Boi, o grupo também é difusor de outras manifestações maranhenses, como Tambor de Crioula, Lelê, Cacuriá, Caroço, Baralho, Quadri-lha, Ciranda, entre outras (Saura, 2008).
- ¹⁸ A partir do estudo de danças como o Samba e o Charleston, o professor e pesquisador em música, Luiz Naveda, utiliza o termo gestos básicos como sinônimo de padrões de movimentos repetitivos (Leman; Naveda, 2010).

- ¹⁹ No âmbito da música ocidental, alguns estudos atestam a presença do termo dissonância para designar mudanças rítmicas e métricas que extrapolam a noção de ritmo como estrutura estável de apoio à melodia e à harmonia. Em texto publicado no século XIX, o compositor francês Hector Berlioz falava em dissonâncias, consonâncias e modulações rítmicas, referindo-se a estruturas de contrametricidade, síncope, polirritmia e alternância que, apesar de presentes na história da música ocidental, não eram lidas enquanto possibilidade composicional (Berlioz, 2015).
- ²⁰ O documentário completo está disponível no website Territórios do Brincar: <https://territoriodobrincar.com.br/videos/uma-conversa-sobre-bumba-meu-boi-no-maranhao/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Referências

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.

BERLIOZ, Hector. Strauss: son orchestre, ses valse – de l’avenir du rythme. **Journal de Débats**, 2015. (nov. 1837). Disponível em: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm>. Acesso em: 15 jan. 2023.

CARUSO, Giusy. **Mirroring the Intentionality and Gesture of a Piano Performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques**. 2018. 268 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Instituto de Musicologia, Ghent University, Ghent, 2018.

CLAYTON, Martin. What is Entrainment? definition and applications in musical research. **Empirical Musicology Review**, Columbus, The Ohio State University Libraries, v. 7, n. 1-2, p. 49-56, jan./abr. 2012.

CLAYTON, Martin. The Ethnography of Embodied Music Interaction. In: LE-SAFFRE, Micheline; MAES, Pieter-Jan; LEMAN, Marc (Org.). **The Routledge Companion to Embodied Music Interaction**. New York: Routledge, 2017. P. 215-222.

CLAYTON, Martin; SAGER, Rebecca; WILL, Udo. In Time with the Music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. **European Meetings in Ethnomusicology**, Bucareste, Romanian Society for Ethnomusicology/Institute of Ethnography and Folklore, v. 11, p. 3-142, 2004.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Nomear é Dominar? universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. **Revista**



Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 12, n. 4, out. 2022.

ENCONTROTECA. Ana Maria Carvalho. Vila de São Jorge, 2016. Disponível em: [https://www.encontroteca.com.br/grupo/ana-maria-carvalho#:~:text=Ana%20Maria%20Carvalho%20%C3%A9%20cantora,do%20Grupo%20Cupua%20\(1986\)](https://www.encontroteca.com.br/grupo/ana-maria-carvalho#:~:text=Ana%20Maria%20Carvalho%20%C3%A9%20cantora,do%20Grupo%20Cupua%20(1986).). Acesso em: 25 jan. 2023.

FORTUNA, Sandra; NIJS, Luc. Children's Verbal Explanations of their Visual Representation of the Music. **International Journal of Music Education**, Melbourne, International Society for Music Education, v. 38, n. 4, p. 563-581, jul. 2020.

HAN, Byung-Chul. **O Desaparecimento dos Rituais**: uma topologia do presente. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2021.

INCTI. Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. **Encontro de Saberes**: bases para um diálogo intepistêmico. Brasília, 2015. Disponível em: http://www.ufvjm.edu.br/formularios/doc_view/7248-.html?lang=pt_BR.utf8%2C+pt_BR.UT. Acesso em: 20 dez. 2022.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**: dossiê do registro como patrimônio cultural do Brasil. São Luís, 2011. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf). Acesso em: 15 dez. 2022.

KOETTING, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports**, v. 1, n. 3, p. 115-146, 1970.

LEITÃO, Rogério. A Musicalidade do Sotaque do Bumba-Boi da Ilha: um olhar etnomusicológico. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, São Luís, Universidade Federal do Maranhão, p. 73-102, jul./dez. 2022.

LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Cambridge: MIT Press, 2008.

LEMAN, Marc. **The Expressive Moment**: how interaction (with music) shapes human empowerment. Cambridge: MIT Press, 2016.

LEMAN, Marc; LESAFFRE, Micheline; MAES, Pieter-Jan. **The Routledge Companion to Embodied Music Interaction**. New York: Routledge, 2017.



LEMAN, Marc; NAVEDA, Luiz. Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dance/Music Patterns in Samba and Charleston. **Music Perception**, University of California Press, v. 28, p. 71-91, set. 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MORAES, Petícia Carvalho de. **A Festa do Coco das Comunidades Quilombolas Paraibanas Ipiranga e Gurugi**: acontecimentos e corponegociações. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Cássio. Caixeiras da Família Menezes. **MaraSom**, São Luís, 24 set. 2014. Disponível em: <http://www.marasom.com.br/search?q=fam%C3%A9Dlia+menezes>. Acesso em: 20 jan. 2023.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo. Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais. **Música Hodie**, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, v. 15, n. 1, 2016.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANDRONI, Carlos. Mudanças de Padrão Rítmico no Samba Carioca, 1917-1937. **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, SIBE: Sociedad de Etnomusicologia, v. 2, 1996.

SANTAELLA, Lucia. A Tecnocultura Atual e suas Tendências Futuras. **Signo y Pensamiento**, Bogotá, v. 31, n. 60, p. 30-43, jun. 2012.

SAURA, Soraia Chung. **Planeta de Boieiros**: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do bumba-meu-boi. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Santa Maria: Odysseus, 2007.

TURNER, Victor. Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual – um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257, 2012.



Andréia Vieira Abdelnur Camargo é artista e professora-doutora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo USP. Tem doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (bolsa CNPq), com enfoque em história da dança e estágio doutoral pelo Departamento de Dança da Université de Paris 8 (França), com bolsa CAPES.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0157-0334>

E-mail: andreianhur@usp.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de janeiro de 2023

Aceito em 23 de maio de 2023

Editor responsável: Gilberto Icle

