

O banjo tenor maranhense entre ritual e espetáculo: liderança musical e eficácia simbólica no bumba meu boi de promessa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST-9. Práticas musicais na Amazônia: perspectivas e experiências de pesquisa

Amós Souza Noia

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

amos.souza@ufpe.br

Anderson Flávio Barbosa Pereira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

anderson.pereira@ufpe.br

Resumo.

Esta comunicação analisa os processos de manutenção e transformação da musicalidade simbólica no Bumba Meu Boi, sotaque de orquestra, na região do Munim e na Grande São Luís (MA). A partir de uma perspectiva interna ao campo, a investigação articula os pressupostos da organologia cultural, da etnomusicologia e da história social para compreender o papel do banjo tenor maranhense na organização musical e ritual do Bumba Meu Boi de promessa. O problema central investiga como as práticas musicais do boi de promessa participam da salvaguarda e da integridade da eficácia ritual frente às transformações decorrentes da inserção crescente do folguedo nos circuitos do turismo cultural e do mercado do espetáculo. Metodologicamente, desenvolve-se um estudo qualitativo de caráter etnográfico, amparado por observação participante, registros audiovisuais de performances nos ritos do batizado e da morte (ferra) do boi, além de entrevistas semiestruturadas com tocadores veteranos, cantadores e luthiers. Os resultados evidenciam que a regência sonora operada pelo banjoísta por meio de códigos práticos compartilhados, como o trelado, organiza o espaço do terreiro, coordena o conjunto de sopros e percussão e atua como elemento de resistência e afirmação da identidade cultural. Conclui-se que a materialidade e a performance do banjo tenor fixam um núcleo de fundamento que atua como barreira à descaracterização da prática devocional para o mero consumo externo.

Palavras-chave. Banjo tenor Maranhense, Bumba meu boi de orquestra, Etnomusicologia, Eficácia simbólica, Espetacularização.

Title. The Maranhense Tenor Banjo Between Ritual and Spectacle: Musical Leadership and Symbolic Efficacy in the Bumba Meu Boi de Promessa

Abstract.

This paper analyzes the processes of maintenance and transformation of symbolic musicality within the Bumba Meu Boi, sotaque de orquestra style, in the Munim region and Greater São Luís (MA). Drawing from an internal perspective within the ritual field, this investigation articulates the assumptions of cultural organology, ethnomusicology, and social history to understand the role of the Maranhão tenor banjo in the musical and ritual organization of the Bumba Meu Boi of promise. The central problem investigates how the musical practices of the Bumba Meu Boi of promise participate in safeguarding the



integrity of ritual efficacy against the transformations resulting from the growing insertion of the festival into the circuits of cultural tourism and the entertainment market. Methodologically, a qualitative study of an ethnographic nature is developed, supported by participant observation, audiovisual records of performances in the rites of baptism and death (ferra) of the ox, alongside semi-structured interviews with elder players, singers, and luthiers. The results evidence that the sound conducting operated by the banjo player through shared practical codes, such as the trelado, organizes the sacred space, coordinates the brass and percussion section, and acts as an element of resistance and cultural identity affirmation. It is concluded that the materiality and performance of the tenor banjo fix a core of foundation that acts as a barrier against the decharacterization of devotional practice for mere external consumption.

Keywords. Tenor Banjo, Bumba Meu Boi de Orquestra, Ethnomusicology, Symbolic Efficacy, Spectacularization.

Introdução

O Bumba Meu Boi do Maranhão se configura como um sistema ritual no qual música, performance corporal, organização social e devoção religiosa se articulam de forma indissociável. Reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil e inscrito pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, esse bem abarca uma totalidade expressiva em que a dimensão imaterial dos saberes é salvaguardada pelas comunidades que o mantêm vivo. Conforme o dossiê de candidatura do IPHAN organizado por Nunes (2011), o complexo cultural da manifestação compreende diferentes vertentes estilísticas denominadas nativamente como “sotaques¹”. Dentre elas, o sotaque de orquestra, surgido na região do Munim e posteriormente difundido para a Grande São Luís, distingue-se por uma formação instrumental singular que integra aerofones de metal, instrumentos de percussão e cordas harmônicas.

No interior desse conjunto, a figura do tocador de banjo tenor maranhense assume uma posição central que vai além da execução técnica, convertendo-se em um orientador da dinâmica musical no contexto dos regimes de promessas (NOIA, 2026). Compreender o banjo a partir de sua inserção no folguedo implica apreender o que Bates (2012) conceitua como a vida social dos instrumentos, sintonizada à perspectiva de Dubois (2016) sobre os instrumentos de corda como suportes de agência política e espiritual na diáspora.

O problema de pesquisa delimita-se na tensão entre o fundamento sagrado e a lógica da mercadoria. Questiona-se: de que maneira as práticas musicais do boi de promessa participam da salvaguarda e da integridade da eficácia ritual frente às transformações decorrentes da inserção crescente do Bumba Meu Boi nos circuitos do turismo cultural e do mercado do espetáculo?





A relevância deste estudo repousa no deslocamento analítico das abordagens voltadas predominantemente para a análise musical e para os processos de resignificação do Bumba Meu Boi, como as comumente verificadas na literatura de Padilha (2014), para uma perspectiva orientada pela vivência do pesquisador no campo ritual. Este trabalho busca preencher uma lacuna na etnomusicologia nacional diante da inexistência de estudos focados especificamente na liderança musical do banjo tenor maranhense e da escassez de pesquisas que articulem organologia cultural e eficácia ritual.

Parte-se da hipótese de que a atuação do banjoísta ocupa posição central na articulação entre musicalidade e ritualidade no Bumba Meu Boi de promessa, ligando as estruturas sonoras ao cumprimento das obrigações devocionais nas cerimônias tradicionais de batismo e morte do boi nas comunidades investigadas. Embora compartilhe o espaço performático com metais e instrumentos de percussão, o banjo tenor distingue-se por operar simultaneamente como instrumento harmônico e mecanismo de coordenação coletiva, articulando entradas, transições e encerramentos das toadas.

Diferentemente dos estudos que abordam o Bumba Meu Boi sob perspectivas históricas, patrimoniais ou predominantemente descritivas, esta pesquisa propõe compreender o banjo tenor maranhense como agente organizador da performance ritual. Ao focalizar os mecanismos de coordenação musical operados pelo banjoísta e sua atuação na manutenção da dinâmica coletiva do batalhão, a investigação busca contribuir para os debates etnomusicológicos sobre liderança sonora, agência instrumental, construção coletiva da performance e processos de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Fundamentação Teórica: o instrumento como fenômeno sociocultural

Para subsidiar a análise do banjo tenor maranhense como elemento central do sotaque de orquestra, faz-se indispensável a mobilização do arcabouço da etnomusicologia e da antropologia da música. A proposição de Merriam (1964) estabelece que a música é composta por três aspectos integrados: som, comportamento e conceito. Sob essa lente, o instrumento não pode ser compreendido apenas por sua estrutura física, pois está associado a práticas, valores e formas de organização social das comunidades que o utilizam. Adensando esse entendimento, Seeger (2008) propõe a etnografia da música como o estudo das maneiras pelas quais as pessoas fazem a música, compreendendo os sons estruturados como sistemas de comunicação e partilha comunitária.





No plano da cultura material, a organologia cultural formulada por Mantle Hood (1982) demonstra que a forma, a decoração e os materiais de um instrumento estão diretamente ligados ao seu estilo de performance e à sua função na sociedade. Essa abordagem dialoga com o conceito de vida social dos instrumentos de Bates (2012), que define o instrumento como um artefato que participa ativamente das relações sociais estabelecidas durante a performance. O banjo tenor maranhense, portanto, insere-se em teias relacionais complexas onde suas características físicas — o tipo de madeira, a tensão da pele e a disposição das cordas — orientam e dialogam com o gesto e a sensibilidade do músico no terreiro.

A análise do Bumba Meu Boi como manifestação atravessada por uma dimensão religiosa apoia-se no pensamento de Sergio Ferretti (1995), que compreende o folguedo como um sistema onde o lúdico e o sagrado são indissociáveis. O brinquedo opera através de obrigações devocionais e regimes de promessa direcionados a São João, São Pedro e São Marçal.

O tensionamento dessa estrutura litúrgica pela comercialização contemporânea é interpretado à luz de José Jorge de Carvalho (2010), que analisa os impactos da espetacularização da cultura popular. Para o autor, a transição do rito comunitário para o consumo de um público externo gera tensões centrais nas expressões tradicionais. É precisamente na busca pelo equilíbrio entre a preservação do fundamento devocional e as demandas do mercado que a liderança musical do banjoísta se afirma no cotidiano das orquestras.

Metodologia

A pesquisa foi conduzida a partir de uma posição de dupla inserção: pesquisador e praticante do universo musical investigado. Como músico e banjoísta atuante no universo do BMBO (Bumba Meu Boi de Orquestra), a vivência prática nos ensaios, apresentações e bastidores favoreceu o acesso a saberes e conhecimentos dificilmente observáveis por pesquisadores externos. Essa condição de participante-pesquisador exigiu um constante exercício de reflexividade, transformando a experiência prática em ferramenta de indagação metodológica.

O desenho metodológico desta investigação assume uma abordagem qualitativa e etnográfica, pautada nos procedimentos de Gil (2008) e Flick (2009) para a estruturação de pesquisas sociais descritivas e levantamentos de campo. O trabalho de campo abrangeu os municípios de Rosário, Bacabeira, Presidente Juscelino e São Luís (MA). Para conferir o rigor



científico exigido na abordagem das ritualidades musicais e do sincretismo, a validação dos resultados pautou-se na técnica de triangulação de dados, conforme proposto por Flick (2009), cruzando as informações obtidas por meio dos seguintes procedimentos empíricos:

Observação Participante: Realizada por meio do acompanhamento direto de ensaios e apresentações públicas de grupos de BMBO ao longo do ciclo junino, com foco específico voltado aos momentos rituais e de devoção: as cerimônias de batizado do boi (com destaque para o Boi de Itapari, de São José de Ribamar, e no contexto do Boi de Presidente Juscelino) e os ritos de morte simbólica (ferra do boi, em Periz de Cima), documentando as interações corporais e a condução sonora no terreiro.

Entrevistas Semiestruturadas: Foram realizadas entrevistas em profundidade com 5 colaboradores selecionados por sua representatividade e atuação no folgado. O grupo de interlocutores constituiu-se por banjoístas veteranos da região do Munim, mestre luthier responsável pela fabricação artesanal dos instrumentos e lideranças atuantes no BMBO. O corpus de análise integra os depoimentos de Zé Costa, Gilmar, Robertinho Banjo e Seu Natã, além da entrevista semiestruturada realizada via aplicativo de mensagens WhatsApp com o banjoísta e pesquisador Fábio Henrique (do Boi de Axixá), focada nas dimensões técnicas e de execução do instrumento. Todos os interlocutores participaram mediante consentimento para uso acadêmico de seus depoimentos.

Observação em Ambiente Virtual: Acompanhamento das interações textuais, em áudio e em vídeo compartilhadas no grupo de WhatsApp “Banjoístas do Bumbá Boi”, visando mapear a circulação contemporânea de técnicas de palhetada, regulagens e debates entre os instrumentistas.

Análise dos Dados: O corpus textual resultante das transcrições das entrevistas e das notas de campo foi examinado por meio da técnica de Análise de Conteúdo Temática. O processo de codificação permitiu o agrupamento dos dados em eixos analíticos recorrentes: processos de aprendizagem informal; a técnica do trelado como sinalização não verbal; os saberes da luteria tradicional; e os conflitos decorrentes do processo de espetacularização face ao fundamento do voto religioso.

Análise e Discussão

Aprendizado informal e transmissão de saberes

O aprendizado do banjo tenor maranhense no sotaque de orquestra ocorre predominantemente por vias informais, baseadas na oralidade e na convivência comunitária.



Ao contrário dos instrumentistas de sopro, que frequentemente possuem formação musical formal e domínio de partituras, os banjoístas constroem seus saberes por meio da observação, da imitação e do exercício de ouvir e reproduzir sons. Como descreve o banjoísta veterano Seu Natã: "Aprendi escutando os mais velhos. O som do banjo ficava na cabeça, eu voltava para casa e tentava tirar igual. Não tinha partitura nem professor, era só o ouvido e a vontade" (NOIA, 2026).

Esse processo coaduna-se com o que Green (2002) conceitua como aprendizagem musical informal, onde o conhecimento é construído de maneira coletiva e empírica. O domínio da técnica e das convenções do sotaque emerge do fazer cotidiano e da inserção na rede social dos músicos. Robertinho Banjo corrobora essa perspectiva ao narrar sua transição para o folguedo: "Eu já tocava banjo cavaco, mas quando fui para o boi, não adiantava, era outro toque. Gilmar me mostrou a palhetada certa, os acordes do banjo tenor. Aprendi olhando ele tocar e repetindo, até pegar o balanço".

Na contemporaneidade, essas redes de transmissão oral expandem-se para o ambiente virtual. No grupo de WhatsApp monitorado, os tocadores compartilham vídeos demonstrativos de palhetadas e orientações sobre afinação. Embora o luthier e banjoísta Gilmar manifeste preocupação com o desinteresse dos jovens pelo banjo tenor em favor de instrumentos mais comerciais (como o banjo-cavaco do pagode), as ferramentas digitais têm funcionado como espaços complementares de suporte mútuo e preservação da técnica tradicional.

A performance como condução musical e coordenação coletiva

Durante os ensaios, apresentações e rituais observados no Boi de Axixá, no Boi Meu Tamarineiro e em outros grupos do sotaque de orquestra da região do Munim, tornou-se evidente que o banjoísta ocupa uma posição estratégica na organização da performance musical. Os demais músicos frequentemente tomam sua execução como referência para entradas, mudanças de andamento, transições e encerramentos das toadas. Essa liderança não se constitui por meio de uma função formalmente instituída, mas é reconhecida na prática cotidiana dos grupos. Posicionado geralmente próximo às zabumbas e ao tambor-onça, o banjoísta estabelece uma articulação permanente entre a seção rítmica e os instrumentos de sopro, contribuindo para a estabilidade e a coesão do conjunto.

A manifestação mais evidente dessa função organizadora ocorre por meio do trelado. Tecnicamente, o trelado consiste em uma sequência rápida de palhetadas alternadas executadas sobre as cordas do banjo tenor. Entretanto, sua importância ultrapassa o plano estritamente





sonoro, configurando-se como um recurso de comunicação musical compartilhado entre os integrantes da orquestra. Como afirma o banjoísta do Boi de Axixá:

Quando o banjoísta começa a tocar, os outros músicos, o bumbo, a onça e também os sopros, já seguem a linha que ele estabelece. No meu caso, quando inicio a execução e faço a primeira chamada, que é o nosso trelado, todos já sabem que a orquestra vai começar a tocar. (Fábio Henrique, 2025).

As observações de campo de Noia (2026), revelaram que as funções do trelado variam conforme as convenções adotadas pelos grupos. Nos bois do sotaque do Munim, ele atua frequentemente como uma chamada inicial que mobiliza a atenção coletiva dos músicos e sinaliza o momento de início da execução. Em muitas situações observadas, após o trelado do banjoísta, a percussão — especialmente zabumba, tambor-onça, tamborim e macacas — passa a seguir o andamento estabelecido pelo instrumento. Em outras ocasiões, o processo ocorre de forma inversa: o banjo realiza a chamada inicial e a zabumba assume imediatamente a condução do pulso rítmico, oferecendo a referência temporal que será seguida tanto pelo próprio banjo quanto pelos instrumentos de sopro.

Nos chamados bois de orquestra da Ilha de São Luís, embora o trelado continue sendo reconhecido como um recurso importante de comunicação musical, sua função organizadora nem sempre se apresenta com a mesma centralidade. A presença mais frequente de arranjos formalizados e do uso de partituras faz com que a condução da execução possa ser realizada pelo diretor musical, mediante contagens verbais ou sinais produzidos por instrumentos de percussão. Ainda assim, o trelado permanece integrado ao vocabulário performático compartilhado pelos músicos.

Nos grupos da região do Munim, contudo, o trelado desempenha papel decisivo na estruturação da performance. Além de indicar o início das toadas, pode sinalizar encerramentos e mudanças de seção, funcionando como marcador formal da execução musical. Durante o rito da morte simbólica do boi realizado em Periz de Cima, observou-se que o encerramento da toada somente ocorreu após a emissão do sinal executado pelo banjoísta. Até aquele momento, os instrumentos de sopro mantiveram sua execução, mesmo quando o canto já se aproximava do desfecho. A cena evidencia a existência de códigos musicais compartilhados que orientam a ação coletiva dos participantes.

Para além de suas funções organizadoras, o trelado também integra a dimensão estética da performance. Ao longo das toadas, pode surgir como frase musical de destaque, anunciando trechos de maior intensidade ou funcionando como elemento ornamental executado segundo a interpretação e a criatividade do banjoísta. Dessa forma, o trelado não se limita a um mecanismo



de sinalização. Ele constitui simultaneamente um recurso expressivo, um marcador estrutural da performance e um dispositivo de coordenação coletiva que permite a articulação entre diferentes seções instrumentais. Nessa perspectiva, sua eficácia depende da partilha de convenções musicais reconhecidas pelos participantes, aproximando-se daquilo que Becker (2010) compreende como processos cooperativos que tornam possível a realização coletiva de um mundo da arte.

Materialidade e o saber-fazer dos luthiers

A identidade sonora do sotaque de orquestra está diretamente associada ao trabalho dos luthiers que constroem e adaptam os banjos tenores utilizados pelos grupos. Distantes dos padrões industriais de fabricação, esses artesãos desenvolvem soluções técnicas próprias para responder às exigências performáticas do Bumba Meu Boi. Em oficinas domésticas ou de pequeno porte, utilizam madeiras da flora regional, chapas metálicas de inox ou alumínio e diversos materiais reaproveitados para confeccionar instrumentos capazes de atender simultaneamente às demandas de resistência, mobilidade e projeção sonora exigidas pelos cortejos e apresentações públicas.

Os depoimentos coletados evidenciam que a construção do banjo tenor maranhense não se reduz a uma atividade mecânica de reprodução de modelos preexistentes. Trata-se de um conhecimento transmitido entre gerações de artesãos e constantemente aperfeiçoado pela experimentação prática. O luthier Gilmar relata que muitos procedimentos construtivos foram aprendidos com mestres mais antigos e ajustados ao longo dos anos de trabalho, resultando em soluções próprias adaptadas às necessidades dos músicos da região. Entre essas especificidades encontra-se a predominância de instrumentos com dezoito trastes, configuração que favorece a execução das levadas rápidas características do sotaque de orquestra e contribui para o ataque sonoro valorizado pelos banjoístas.

A materialidade do instrumento também revela transformações históricas ocorridas no interior da brincadeira. A bacia metálica da caixa harmônica, embora discutida por músicos veteranos como Zé Costa em razão de suas diferenças tímbricas em relação aos antigos banjos de madeira, tornou-se predominante por atender às demandas de projeção sonora dos arraiais contemporâneos. O aumento do público, a ampliação dos espaços de apresentação e a necessidade de competir acusticamente com seções cada vez mais numerosas de metais contribuíram para a consolidação desse modelo construtivo.



Sua confecção exige soluções criativas dos artesãos para moldar e adaptar os materiais disponíveis nas oficinas locais. Esse fazer artesanal expressa um conhecimento técnico construído no engajamento direto com a resistência e as possibilidades dos materiais, bem como uma educação da atenção desenvolvida na prática cotidiana do ofício, conforme sugerem Ingold (2000) e Sennett (2008). O luthier aprende a reconhecer as propriedades acústicas da madeira, a tensão adequada da pele, a resposta vibratória dos metais e as exigências corporais dos músicos não apenas por meio de instruções formais, mas através de um processo contínuo de observação, experimentação e refinamento sensível.

A expansão das redes digitais também tem produzido impactos na cultura material associada ao instrumento. Relatos recentes de campo indicam que a ampliação do interesse pelo banjo tenor maranhense tem estimulado novas encomendas junto a construtores locais, contribuindo para a continuidade dos saberes da luteria regional. Tal processo demonstra que a circulação contemporânea do conhecimento musical não afeta apenas a aprendizagem dos instrumentistas, mas também os modos de produção material que sustentam a permanência do instrumento no universo do Bumba Meu Boi.

Nessa perspectiva, o banjo tenor maranhense pode ser compreendido como resultado de uma relação dinâmica entre conhecimento técnico, tradição artesanal e demandas performáticas. Sua forma material não constitui apenas um suporte físico para a produção sonora, mas condensa saberes acumulados, escolhas estéticas e adaptações históricas produzidas pelos próprios agentes da cultura. O trabalho dos luthiers, portanto, participa ativamente da manutenção da identidade musical do sotaque de orquestra, contribuindo para a continuidade de práticas e sonoridades reconhecidas pelas comunidades que sustentam o Bumba Meu Boi.

Entre a promessa e o espetáculo: transformações contemporâneas do sotaque de orquestra

As observações realizadas durante a pesquisa evidenciaram que os bois de promessa do sotaque de orquestra não constituem um conjunto homogêneo. Embora compartilhem origens vinculadas a obrigações religiosas e regimes de promessa, suas formas de inserção na vida social contemporânea apresentam diferenças significativas.

Para os interlocutores, a dimensão religiosa do Bumba Meu Boi não se restringe aos ritos de batismo e morte do boi, mas também se manifesta na própria produção musical. Durante as entrevistas e conversas de campo, colaboradores relataram que determinadas toadas podem



surgir em contextos associados à atuação dos encantados. Segundo essas narrativas, em algumas situações, entidades incorporadas em amos ou cantadores criam versos e melodias posteriormente incorporados ao repertório da brincadeira. Essas percepções dialogam com a centralidade das relações entre humanos e entidades espirituais observada por Ferretti (1996) em seus estudos sobre a religiosidade afro-maranhense. Nessa perspectiva, a musicalidade não é compreendida apenas como resultado da criatividade individual dos compositores, mas também como expressão das relações estabelecidas com o universo espiritual que sustenta os regimes de promessa.

A permanência dessas concepções religiosas ajuda a compreender as diferenças existentes entre os diversos bois de promessa atualmente em atividade. Em conversa realizada durante o trabalho de campo, Fábio Henrique, banjoísta do Boi de Axixá, destacou a existência de diversos grupos da região do Munim que permanecem ativos sem participar dos circuitos juninos oficiais.

Conforme apontado por Fábio Henrique (2025), tem muitas brincadeiras na região do Munim que ainda estão na ativa, porém não participam dos circuitos e ficam somente na promessa. Ao aprofundar a questão, o interlocutor acrescentou que algumas dessas brincadeiras realizam apresentações em datas santas específicas, inclusive fora do período junino, preservando uma atuação diretamente vinculada ao cumprimento das promessas que justificaram sua fundação. Tal observação evidencia a permanência de grupos cuja dinâmica continua fortemente orientada pelas obrigações religiosas e pelos compromissos assumidos com as entidades espirituais e os santos de devoção.

Esse cenário contrasta com a trajetória de grupos que, embora tenham surgido igualmente a partir de promessas religiosas, passaram a integrar de forma crescente os circuitos turísticos e os grandes arraiais. O próprio Boi de Axixá constitui um exemplo dessa transformação. Fundado no contexto de uma promessa, o grupo ampliou progressivamente sua circulação para além do município de origem, incorporando elementos associados às exigências dos espetáculos públicos contemporâneos. Durante deslocamentos realizados para apresentações, interlocutores relataram que parte significativa dos brincantes atualmente vinculados ao grupo reside em São Luís, e não mais na comunidade de origem. A observação de campo também evidenciou mudanças na composição da orquestra, na formação dos cordões e na elaboração de arranjos musicais voltados para grandes públicos.

As narrativas produzidas pelos interlocutores sugerem que tais transformações não implicam necessariamente o abandono da dimensão religiosa da brincadeira. Entretanto,





revelam tensões entre diferentes formas de compreender e vivenciar o Bumba Meu Boi. De um lado, permanecem grupos cuja atuação está centrada no cumprimento das obrigações devocionais; de outro, consolidam-se formas de participação orientadas pela circulação em eventos culturais, festivais e arraiais de grande visibilidade pública. É nesse contexto que a reflexão proposta por Carvalho (2010) se torna particularmente relevante. Para o autor, os processos de patrimonialização e espetacularização da cultura popular frequentemente deslocam práticas originalmente vinculadas a contextos comunitários específicos para circuitos ampliados de consumo cultural.

As falas dos interlocutores e as observações realizadas em campo indicam que tais processos também atravessam o universo dos bois de orquestra. A ampliação dos deslocamentos, a crescente profissionalização de determinados grupos e a adaptação de aspectos musicais e performáticos às demandas dos grandes arraiais demonstram que a lógica do espetáculo passa a coexistir com os compromissos religiosos que historicamente estruturaram essas brincadeiras. Nesse contexto, a musicalidade do sotaque de orquestra torna-se um espaço privilegiado para observar os modos pelos quais tradição, devoção, patrimonialização e mercado cultural se articulam, negociam e se transformam na contemporaneidade.

Considerações Finais

A análise das práticas performáticas e construtivas do banjo tenor maranhense evidencia sua centralidade na estruturação do Bumba Meu Boi, sotaque de orquestra. O instrumento não atua apenas como suporte harmônico, mas participa ativamente das relações sociais e organizacionais do grupo, orientando a dinâmica de sopros e percussões no terreiro por meio de códigos práticos como o trelado. O papel do banjoísta configura-se como uma liderança construída na prática coletiva, essencial para assegurar a coesão necessária ao cumprimento das obrigações devocionais.

Embora o folgado enfrente pressões decorrentes da espetacularização turística e da precarização socioeconômica dos músicos populares, as comunidades de tocadores e artesãos reconfiguram seus saberes e acionam redes digitais e comunitárias de suporte mútuo. É na materialidade do instrumento feito à mão, no respeito ao andamento tradicional e na manutenção dos ritos comunitários que o sotaque de orquestra preserva seu núcleo de fundamento. A musicalidade mediada pelo banjo tenor firma-se, portanto, como um espaço



dinâmico de preservação da memória coletiva e de afirmação da identidade cultural maranhense diante das transformações do tempo presente.

Referências

AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: Alumar, 1997.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 3, p. 363-395, 2012. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/255569394_The_Social_Life_of_Musical_Instruments. Acesso em: 25 ago.2025.

BECKER, Howard S. *Mundo da Arte*. Lisboa: Editora Livros Horizonte, 2010.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, ano 14, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010. Disponível em: <https://sementedojogodeangoladf.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/espetacularizacao-e-canibalizacao-das-culturas-populares-na-america-latina.pdf>. Acesso em: 30 ago.2025.

DUBOIS, Laurent. *The banjo: America's African instrument*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. *Querebentã de Zomadonu: um estudo da antropologia da religião na Casa das Minas*. São Luís: EDUFMA, 1996. Disponível em: <https://www.awure.com.br/wp-content/uploads/2025/10/Sergio-Ferreti-Querebenta-de-Zomadonu-1.pdf> Acesso em: 12 de jun. 2026.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. Edusp, 1995. Disponível em: <https://books.google.com/books?hl=pt-BR&lr=&id=VO1LzDo6Vh8C&oi=fnd&pg=PA9&dq=FERRETTI,+S%C3%A9rgio+Figueiredo,+Repensando+o+sincretismo:+estudos+sobre+religi%C3%B5es+e+cultura+popular+no+Maranh%C3%A3o.&ots=FvgoqCjwSq&sig=XX9yWNHMZMnboGJCKaBpAWJXFDo>. Acesso em: 10 out. 2025.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/download/8649420/15975/27891>. Acesso em: 25 ago.2025.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. Editora Atlas SA, 2008. Disponível em: <https://ayanrafael.com/wp-content/uploads/2011/08/gil-a-c-mc3a9todose-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 25 ago.2025.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate, 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/292576399_How_Popular_Musicians_Learn_A_Way_Ahead_for_Music_Education. Acesso em: 14 fev.2026.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. New ed. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1982. Disponível em: <https://archive.org/details/ethnomusicologis00hood/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 13 fev.2026.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London; New York: Routledge, 2000. Disponível em: <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2017/08/the-perception-of-the-environment-timingold.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2026.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. Disponível em: https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/complementarias/Merriam%20Alan-The_Anthropology_of_Music-1.pdf. Acesso em: 13 fev. 2026.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo et al. Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão: Dossiê do registro. *São Luís: Iphan/MA*, 2011. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66595/Complexo-Cultural-do-Bumba-Meu-Boi-do-Maranhao_de_Dossie-Bumba-meu-Boi_.pdf Acesso em: 12 de jun. 2026.

NOIA, Amós Souza. *Instrumentos musicais e sociedade: o banjo tenor no Bumba Meu Boi, sotaque de orquestra*. 2026. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2026.

PADILHA, Antônio Francisco de Sales. *A construção ilusória da realidade, resignificação e recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música*. 2014. 231 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa Doutoral do DECA/UA, Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/32243515.pdf>. Acesso em: 12 out. 2026.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/47695/51433>. Acesso em: 12 abr. 2025.

SENNETT, Richard. *The craftsman*. New Haven; London: Yale University Press, 2008. Disponível em: <https://www.usc.rarar.com/IML-499/fall-2015/readings/The-Craftsman.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2026.