

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES/PROFARTES

**A MUSICALIDADE DO BUMBA-BOI DA ILHA: Construção de
instrumental artístico e pedagógico**

ROGÉRIO RIBEIRO DAS CHAGAS LEITÃO

São Luís- 2018

ROGÉRIO RIBEIRO DAS CHAGAS LEITÃO

**A MUSICALIDADE DO BUMBA-BOI DA ILHA: Construção de
instrumental artístico e pedagógico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes, (PROFARTES), da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como requisito para a defesa de Trabalho de Conclusão (TC).

Orientador: Profº Dr. Alberto Pedrosa Dantas
Filho

São Luís - 2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Ribeiro das Chagas Leitão, Rogério.

A musicalidade do Bumba-Boi da Ilha: construção de instrumental artístico e pedagógico / Rogério Ribeiro das Chagas Leitão. - 2018.

167 p.

Orientador (a): Alberto Pedrosa Dantas Filho.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Bateria. 2. Bumba-Boi da Ilha. 3. Etnomusicologia. 4. Pedagogia Musical. I. Pedrosa Dantas Filho, Alberto. II. Título.

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão

**A Musicalidade do Bumba-Boi da ilha: construção de instrumental artístico
e pedagógico**

Trabalho de Conclusão Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Dr.º Alberto Pedrosa Dantas Filho
(Orientador)

Dr^a. Maria Verônica Pascucci
(Membro interno)

Drº João Berchmans Oliveira Sobrinho
(Membro externo)

Drº Reinaldo Portal Domingo
(Suplente)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais José das Chagas Leitão e Raimunda Olga Ribeiro Leitão (in memoriam)
pela base intelectual, emocional e ética proporcionada desde a infância.

AGRADECIMENTOS

À Deus, ser supremo que foge ao nosso entendimento. Pela energia e força para sempre seguir em frente.

Ao nosso orientador, professor e amigo Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho, pela sobriedade e pelo discernimento nas orientações desse trabalho.

Aos professores e professoras (presenciais e virtuais) deste mestrado, pelos conhecimentos construídos nesses dois anos de curso.

Aos caríssimos e às caríssimas colegas, turma que jamais esqueceremos. Pelo carinho, leveza e amor.

Aos funcionários (as) da secretaria Profartes do campus da UFMA, pela atenção e gentileza.

Aos mestres da cultura popular do Maranhão, pela manutenção de uma arte popular pujante.

Aos amigos percussionistas, pelos grandes ensinamentos sobre os ritmos do Maranhão e do mundo.

Aos amigos músicos, pelas trocas de experiência.

Aos compositores da canção popular maranhense, sobretudo aos que emprestaram suas composições para a feitura desse trabalho.

À minha filha Juliana, pela disponibilidade e apoio incondicionais.

Ao amigo José Alves, pela ajuda com as edições das partituras.

Aos queridos Joaquim Santos, José Pereira Godão e João Pedro Borges (Sinhô), referências musicais da infância na Rua dos Afogados.

Aos músicos Renato Serra (tecladista e produtor) e a Kim Ribeiro (baterista e produtor), pela ajuda na produção das trilhas.

Ao músico saxofonista e clarinetista Danilo Santos, pela participação nas trilhas musicais desse trabalho.

Aos amigos artistas: Wilson Bozó, Jeovah França e Gordo Elinaldo. Pelas reflexões boêmias sobre arte e cultura.

“Essa herança foi deixada
Por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história, Maranhão.”
(Humberto de Maracanã)

RESUMO

O presente trabalho trata da articulação entre a análise musical rítmica do Bumba-Boi da Ilha, manifestação cultural presente no estado do Maranhão e suas resignificações através da música popular urbana desenvolvida na cidade de São Luís, a partir da década de 1970. A pesquisa foi desenvolvida em comunidades onde estão localizados os grupos tradicionais que desenvolvem essa manifestação da cultura popular maranhense. Posteriormente, os resultados foram aplicados no contexto das aulas de bateria da Escola de Música do Maranhão Lilah Lisboa (EMEM), através das transcrições do material rítmico coletado, conectado a um repertório específico dessa musicalidade presente na canção urbana maranhense.

Esta análise é apresentada sob o ponto de vista etnomusicológico, articulada com a área da pedagogia musical e com a narrativa imbricada com os parâmetros da nova história cultural. A pesquisa de campo desempenhou importante ferramenta na observação, coleta e análise de dados. A metodologia de pesquisa adotada fundamenta-se na pesquisa qualitativa, através da observação participante, depoimentos e entrevistas abertas aplicados a categorias de destaque ao trabalho, juntamente com as experiências vividas pelo pesquisador. Na parte dedicada às transcrições e às aplicações musicais utilizamos a metodologia denominada “*play along*”, que quer dizer “tocar junto”.

È um trabalho que articula a música tradicional e popular maranhenses, com intuito de produzir material didático sistemático para estudo da musicalidade do Bumba-Boi da Ilha e sua conseqüente aplicação artística e pedagógica.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Pedagogia Musical, Bumba-Boi da Ilha, Bateria

ABSTRACT

The present work deals with the musical rhythm analysis of the “Bumba-Boi da Ilha”, cultural expression present in the State of Maranhão. The survey was developed in communities where are located the groups that develop this manifestation of popular culture. Later, the results have been applied in the context of the drums classroom of the school of music of Maranhão Lilah Lisboa (EMEM), through the transcripts of rhythmic material collected, connected to a specific repertoire of this musicality present in the urban song of Maranhão.

This analysis is presented from the point of view do ethnomusicological, articulated with the field of music education and with the embedded narrative with the parameters of the "new cultural history". Field research has played important tool on observation, data collection and analysis. The research methodology adopted is based on qualitative research, through participant observation, depoiments and interviews open applied to categories of notability to work. In part dedicated to transcriptions and musical applications we use the methodology named "play along".

It's a work that articulates the traditional and popular music from Maranhão, in order to provide educational material for analysis of the “Bumba-Boi da Ilha” and your consequent artistic and pedagogical application.

Keywords: Ethnomusicology, Musical Pedagogy, Bumba-Boi da Ilha, Drums

LISTA DE FIGURAS

Ilustração 01 – Esquema de interseção entre áreas de estudo.....	22
Ilustração 02 - Organograma entre a narrativa e o objeto.....	27
Ilustração 03 – Relação dos Grupos.....	49
Ilustração 04 – Quadro de Características Gerais.....	54
Ilustração 05 – Classificação Organológica dos Instrumentos.....	59
Ilustração 06 – Exemplos de levadas.....	73
Ilustração 07 – Configuração Básica de Bateria.....	119

LISTA DE MAPAS

Mapa 01: Localização geográfica do Maranhão.....	42
Mapa 02: Área de maior concentração do folguedo.....	43
Mapa 03: Área geográfica dos grupos do Boi da Ilha.....	48
Mapa 04: Proximidade entre São Luís e Icatu.	48

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1 A musicalidade do sotaque do Bumba-Boi da Ilha: olhar etnomusicológico.....	17
1.1. As referências teóricas e metodológicas de trabalho.....	20
1.2. O Boi no Maranhão: construção da identidade cultural e patrimonialização.....	32
1.3. O Boi inicial e os sotaques.....	40
1.4. Panorama em tempo presente do Boi da Ilha.....	46
1.5. A Musicalidade do Boi da Ilha.....	49
1.5.1. As estruturas musicais do Boi da Ilha.....	54
1.5.2. Instrumentos característicos e células rítmicas formadoras.....	57
1.5.2.1. Matracas.....	59
1.5.2.2. Maracá e apito.....	61
1.5.2.3. Pandeirões.....	62
1.5.2.4. Tambor-onça.....	72
2 A experiência pedagógica e o Bumba-Boi da Ilha: práticas em educação musical a partir da pesquisa de campo.....	75
2.1. O Bumba-Boi da Ilha e a importância pedagógica das culturas populares na contemporaneidade.....	77
2.2. A etnomusicologia como método da pedagogia musical.....	80
2.3. O relato de uma experiência pedagógico-musical a partir da pesquisa de campo.....	83
3 A Experiência Laborarte e a Experiência Barrica: a construção da identidade musical maranhense a partir de suas culturas populares.....	89
3.1. A nossa experiência “laborartearia” e “barriqueira”.....	92
3.2. A Batida como identidade musical.....	93
3.3. Primícias: a configuração da música popular urbana no Maranhão e sua articulação com as culturas populares antes da década de 1970.....	101
3.3.1. Aspectos Históricos.....	101
3.3.2. A Canção Urbana Maranhense.....	104

3.4	O Laborarte.....	108
3.5	A Companhia Barrica.....	112
4	A Bateria e os padrões rítmicos do Bumba-Boi da Ilha: transcrições e análise de repertório.....	116
4.1.	As estruturas musicais do Bumba-Boi da Ilha transcritas para a bateria.....	117
4.1.1.	“Tocando Junto”: ferramenta didática para a prática de instrumento.....	123
4.2.	Análise de repertório: o Boi da Ilha como gênero musical.....	124
4.2.1	Boi de Lágrimas - Raimundo Makarra.....	125
4.2.2	Tempo Certo - Ubiratan Sousa.....	126
4.2.3	Mimoso – Ronald Pinheiro.....	127
4.2.4	Clareou Terreiro – Zé Pereira Godão.....	128
4.2.5	Boi de Catirina – Ronaldo Mota.....	129
	Considerações Finais.....	130
	Referências.....	133
	Apêndices.....	140
	Anexos.....	151

Introdução

Os aspectos musicológicos referentes às culturas populares maranhenses vêm sendo abordados, ainda, por poucos estudiosos da área.¹ As análises historiográficas, antropológicas e sociológicas² já apresentam uma produção significativa nesse território, entretanto com o advento dos primeiros cursos superiores de música, assim como algumas pós-graduações, o foco das análises sobre esse tema começam a deslocar-se para o campo dos estudos musicais. Neste trabalho utilizaremos a abordagem etnomusicológica em diálogo com a pedagogia musical para a análise em contexto artístico e pedagógico da musicalidade presente no “*Sotaque do Bumba-Boi da Ilha*”. Nossa proposta interessa-se pelo estudo dos padrões rítmicos desse gênero musical maranhense, que representa uma de suas identidades musicais. Desta forma nosso objetivo nessa pesquisa é a construção de instrumental artístico e pedagógico segundo as nossas observações e análises.

Nossa atração por essa área de estudo, aconteceu pelas inquietações enquanto músico (no início) e logo depois como professor e pesquisador da cultura popular maranhense. Sobretudo da necessidade prática da utilização de padrões rítmicos da cultura popular do Maranhão em contextos artísticos e também pedagógicos para o instrumento bateria, padrões esses ainda inexistentes à época e que começaram a ser desenvolvidos, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, quando a música popular urbana despertou em São Luís.

O alvorecer dessa música urbana proporcionou a utilização dos ritmos e melodias das manifestações culturais tradicionais e que estão bem definidas no seu calendário anual, formando a dinâmica da cultura popular do Maranhão. A sua diversidade é, sem dúvida, um de seus elementos caracterizadores de identidade, com um reflexo importante em sua música. Um exemplo peculiar é o Bumba-Boi do Maranhão, com a sua pluralidade de tipos, estilos e gêneros que se traduz nos cinco “sotaques”³ aceitos atualmente.

¹Dentro do nosso recorte etnomusicológico, destacamos a pesquisa pioneira do músico e professor Joaquim Santos através da participação em duas publicações: “Tambor de Crioula, ritual e espetáculo”, do antropólogo Sergio Ferretti, de 1979 e a publicação do Iphan “Bumba-meu-boi, som e movimento”, de 2011. Destacamos também a pesquisa do etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna “Um olhar africano na Dramaturgia do Bumba-meu Boi no Brasil”, traduzido em 2015.

²Sob esse aspecto, ressaltamos o trabalho da professora Michol Carvalho, “Matracas que desafiam o tempo, é o Bumba-Boi Do Maranhão, um estudo da tradição e da modernidade na cultura popular”, de 1995, e o trabalho da historiadora Hidelacy Corrêa “São Luís em festa: o Bumba Meu Boi e a Construção da Identidade Cultural do Maranhão”, de 2012.

³ O conceito de Sotaque é um conceito instável que transita entre a morfologia (estilo, gênero) e tipologia (indumentárias, personagens) embora com um enredo comum. Será analisado ainda nesse trabalho. “Os bois maranhenses acham-se divididos em sotaques, que representam os estilos, as formas as expressões predominantes nos grupos de bumbas, enfim, sua maneira de ser. Essa divisão se fundamenta em determinadas

A nossa tratativa acerca do Bumba-Boi do Maranhão tem referências teóricas e metodologias características de uma área de conhecimento chamada de etnomusicologia. Se por um lado entramos em contato e analisamos modelos nativos (BLACKING, 2011) pesquisados através do trabalho de campo, de acordo com a tradição antropológica de observação participante; por outro, transcrevemos e interpretamos esses dados e informações para outros contextos musicais e também pedagógicos, aproveitando toda essa musicalidade. Essa ambigüidade faz parte dos embates teóricos acerca dessa área acadêmica, ora valorizam-se as questões antropológicas, ora valorizam-se as questões musicológicas. Pensamos em aproveitar ambos os enfoques no nosso trabalho, de acordo com nosso desenvolvimento indicaremos mais claramente essa questão.

Observando a complexidade dessa temática, tomamos por base as contribuições do multiculturalismo que ressalta os valores de apreciação à diversidade cultural (PENNA, 2010) e torna pertinente a utilização do termo “culturas populares” no plural, pois assim tentamos traduzir a diversidade dessas manifestações, constituídas por rituais afro-religiosos e seus “Tambores de Mina”, “Terecôs” e “Pajelanças”, suas festas como, por exemplo, a do “Divino Espírito Santo” com as suas “Caixeiras”, as danças do “Cacuriá”, do “Caroço de Tutóia”, os “Tambores de Crioula”, as “Marchinhas Maranhenses”, “Tribos de Índios”, “Blocos Tradicionais”, “A Batida dos Fuzileiros da Fuzarca”, e, é claro, o “Complexo Cultural do Bumba-Boi do Maranhão”⁴; brincadeiras e folguedos, cada qual com suas características peculiares.

Outro aspecto importante no campo das inquietações refere-se às dúvidas e à desinformação presentes no universo conceitual de músicos e estudantes de música, ao referirem-se a esses tipos de culturas populares, e, que refletem interpretações equivocadas e incongruências em suas práticas. A análise etnomusicológica conectada a aplicação na área da pedagogia da música desse objeto de pesquisa é uma tentativa para suprir essa demanda.

Nosso recorte etnomusicológico evidencia a parte rítmica de um tipo de Bumba-Boi, chamado Bumba-Boi da Ilha, ou simplesmente Boi da Ilha, e que representa um, entre os cinco sotaques aceitos atualmente. O recorte temporal é a contemporaneidade, o tempo presente. Dessa forma, seguimos Thompson, que avança no sentido de “rede de significados”

características específicas, que resultam em afinidades e diferenças, no tocante a: concepção, organização e formas de apresentação da “brincadeira”. Assim, ocorrem variações quanto aos elementos básicos do bumba, tais como: o ritmo, o bailado, os instrumentos, o guarda-roupa, as toadas, o auto(...)” (Carvalho, 1995, pág. 47)

⁴ Assim que é nomeado o Bumba-Boi do Maranhão na apresentação do dossiê de registro do Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil.

proposta pelo antropólogo Geertz (2008), quando conceitua cultura (moderna) referindo-se de forma ampla, ao caráter simbólico da vida social, inseridas em contextos sociais estruturados Thompson (2011, p. 22), estabelecendo a chamada Concepção Estruturalista de Cultura.

Construiremos através destes parâmetros, instrumental para registro do panorama atual da musicalidade de um gênero musical relevante para a música maranhense que está presente no “Sotaque da Ilha”. Como ele se apresenta e interage com as diversas formas do fazer musical na contemporaneidade. Seus principais grupos e suas regiões de atuação, procuraremos aprofundar um pouco mais as reflexões do conceito de sotaque para a música maranhense. Através da pesquisa de campo faremos o mapeamento desse folgado, identificando suas características musicais, sobretudo as percussivas, seus instrumentos formadores e suas células rítmicas peculiares. Haverá a reflexão teórica através do diálogo com estudiosos da área etnomusicológica que valorizam os “conceitos nativos” de música e cultura, como John Blacking (2011), Clifford Geertz e Kazadi Wa Mukuna (1978/2015)

Além disso, como ocorre a articulação dessas características musicais com a educação musical formal, como conectar esses que são *“conteúdos formativos que não são administrados pelas vias tradicionais da educação formal”*, (Aguirre, 2009, p.165) a outros contextos pedagógicos? Estes *“currículos ocultos”* dentro do contexto da pedagogia cultural poderão apresentar caminhos para essas questões.

Mas, como se deu essa aproximação entre os ritmos maranhenses tradicionais e a música popular urbana? Desenvolveremos a análise de duas experiências artísticas importantes no cenário da música maranhense: A “Experiência Laborarte” e a “Experiência Barrica”. Fazem parte da construção da musicalidade maranhense, vinculada aos diálogos com nossos ritmos populares, embora com abordagens ideológicas diversas, de acordo com seus contextos sociais e históricos específicos. São espaços consolidados na seara das artes populares em São Luís, com influência também em todo o estado do Maranhão. Sobretudo, são ações artísticas articuladas com a representação da diversidade cultural maranhense e que remetem a algumas tentativas de inserção das suas manifestações tradicionais dentro do processo artístico e também pedagógico. Ações fomentadas por artistas maranhenses e estudiosos da sua cultura popular através da pesquisa e do ensino da arte como ação política, desenvolvidas, sobretudo a partir da década de 1970. Lugares de afirmação de uma identidade cultural, e musical, maranhenses e especificamente de São Luís do Maranhão.

Investigando essa musicalidade, como utilizar esses padrões nativos em outros contextos musicais e, sobretudo, como transcrevê-los para o instrumento bateria? A abordagem artístico-pedagógica do tema será a teórico-prática, com a contextualização através de textos, vídeos e áudios selecionados durante a revisão bibliográfica e a pesquisa de campo, sendo desenvolvida nas aulas de bateria da Escola de Música do Maranhão Lilah Lisboa (EMEM)⁵. Nossa análise articula-se em torno de um elemento musical específico: a parte rítmica, e os modelos que criamos através de transcrições, e que pensamos coadunarem com os padrões estudados nas comunidades durante a pesquisa de campo.

Ressaltamos a importância de um estudo percussivo consistente e articulado, também, às nossas culturas populares. A percussão no Brasil representa um ponto importante de análise etnomusicológica e, sobretudo, de prática musical. Além disso, essa análise rítmica poderá subsidiar não somente a percussão, mas, outras práticas musicais, através da adaptação dos padrões e células caracterizadoras para outros contextos, como por exemplo, o acompanhamento rítmico feito por instrumentos harmônicos, e, até mesmo o trabalho com coros.

A nossa abordagem sobre o instrumento bateria, coaduna com o enfoque do professor Carlos Sandroni, que em seu livro “Feitiço Decente” (2012), referindo-se ao violão e ao samba, classifica o primeiro, como instrumento “*de extraordinário poder de síntese.*” (Sandroni, 2012, p. 15). Analogamente, durante nossa trajetória enquanto músico instrumentista, procuramos adaptar os padrões rítmicos observados em nossas experiências culturais para o instrumento bateria, produzindo transcrições da sonoridade percebida através de versões condensadas. Desta maneira a análise, transmissão e aplicação dessas experiências artísticas estarão conectadas às experiências pedagógicas construídas durante os anos de 2016/2017/2018 e serão relatadas neste trabalho.

Desenvolvemos a análise dessas “batidas” que são esses modelos rítmicos de acompanhamento, em canções que pertencem ao gênero do Bumba-Boi da Ilha, dentro do contexto da música popular urbana maranhense. Tentaremos entender como se construiu essa fase pioneira da adaptação desse gênero ao contexto urbano, em São Luís, a partir da década de 1970. Como dialogam as culturas populares, e, especificamente o Bumba-Boi maranhense com a indústria cultural e outras formas artísticas. Desta feita, traremos outros estudiosos para ajudarem nessa reflexão, como o próprio Carlos Sandroni, Canclini, Tatit, Anthony Seeger e

⁵ A Escola de Música do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo é referência no ensino técnico de música no estado do Maranhão e situa-se no Cento Histórico de São Luís.

Steve Feld, que abordam a música tradicional sob uma perspectiva mais abrangente, inserindo-a na modernidade através da cultura enquanto cadeia produtiva, onde as questões de mercado estão vinculadas à identidade cultural e a musicalidade de um determinado grupo social conectadas à sociedade como um todo.

Como parte derradeira, e culminância do nosso trabalho de pesquisa, produziremos trilhas musicais, também chamadas de “*play backs*”⁶ ou “*play alongs*”⁷ a partir de um breve repertório selecionado com canções relevantes para a música maranhense que utilizem o gênero do Bumba-Boi da Ilha e que serão contextualizadas e aplicadas aos alunos no final do trabalho. Será um trabalho produzido em estúdio e tentará oferecer visões e abordagens múltiplas acerca da relação entre o instrumento bateria e o gênero musical do Boi da Ilha.

Nesse contexto, nosso trabalho busca a aproximação entre áreas, quer seja na análise etnomusicológica, a aplicação na pedagogia musical, ou até mesmo nas práticas interpretativas. Esperamos aprofundar um pouco mais o nosso mergulho nessa complexidade do Bumba-Boi do Maranhão, penetrando nas teias da nossa sociedade e da nossa cultura, buscando entender esse diálogo entre realidades distintas. Percebemos ser o caminho da nossa pesquisa uma possibilidade de estudo das culturas populares maranhenses.

⁶ Método de ensino e aprendizagem musical desenvolvido por músicos populares que consiste em acompanhar com seu instrumento uma gravação. Começou a ser utilizado com o advento das gravações em vinil.

⁷ Recentemente esse método vem recebendo esta denominação que significa “tocar junto”.

1. A musicalidade do sotaque do Bumba-Boi⁸ da Ilha: olhar etnomusicológico.

“Upaon-Açu é São Luís presente

Tinha vinte e sete aldeias

Hoje em seus povoados

Moram os seus descendentes”

(Humberto de Maracanã)

A pesquisa sobre a cultura popular representa também importância para a área da educação musical, são áreas conectadas. Na verdade, o ato da pesquisa já está intrinsecamente articulado com o ato educativo. A ponte entre o estudo etnomusicológico das culturas populares e a aplicação pedagógica dos resultados da pesquisa na área da pedagogia musical é uma demanda crescente em nosso contexto educacional, concomitantemente como a visão dessas culturas populares enquanto patrimônio cultural de natureza imaterial, importante para a formação da identidade cultural brasileira e também maranhense, representando a necessidade de ações que protejam esses bens, ao mesmo tempo em que construam saberes, dentro do contexto escolar e do espaço educativo, sobre as suas particularidades, zelando para a sua salvaguarda e continuidade.

Assim, o Bumba-meu-boi, identificado pelos maranhenses como a mais rica manifestação da cultura popular do estado, apresenta uma diversidade que reúne várias formas de expressão artística e se mostra como um bem cultural portador de um conhecimento tradicional constantemente reelaborado que reflete, em suas mais variadas formas de acontecer, não só a alma dos maranhenses, mas também dos brasileiros, pela alegria e devoção com que é vivenciado durante todo o ciclo da brincadeira (Dossiê IPHAN, 2011, p. 33).

Procuramos através do presente trabalho a articulação da música do Bumba-Boi do Maranhão enquanto identidade cultural dos maranhenses, com os campos da etnomusicologia e pedagogia musical, visto que esses imbricamentos fazem parte da realidade contemporânea dos estudos nessa área. Esse primeiro momento de nossa pesquisa é dedicado a uma análise

⁸ Dentre as diversas terminologias, escolhemos o termo Bumba-Boi, mantendo uma coerência com a nossa pesquisa anterior. Permitimo-nos utilizar os termos “Bumba” e “Boi”, com o mesmo significado, para não ficarmos repetitivos.

musical de uma parte da musicalidade presente no “Boi da Ilha”, que é a sua parte rítmica e percussiva.

Dessa forma, essas músicas tradicionais e populares compartilham dessas competências e habilidades específicas, estabelecendo características próprias, peculiares, também representando papel significativo nos acontecimentos da vida social, apresentando estruturas e significados como aspectos importantes no desempenho dessa música. A musicalidade do sotaque do Bumba-Boi da Ilha, portanto aqui se refere às características de um gênero musical tradicional, que foram apreendidas, através do tempo, como formação da identidade cultural/musical maranhense. Por que essa música representa tanto para os ludovicenses? Por que esse gênero ultrapassa o tempo, mantendo-se em plena atividade? E, sobretudo, como essa musicalidade tradicional conseguiu inserir-se na música popular urbana? Os estudos etnomusicológicos apontam o movimento no sentido de se ter um olhar abrangente sobre esses fenômenos, buscando entendê-los de maneira a não se valorizar apenas o produto musical, mas todo o contexto sócio-cultural envolvido.

Para se abordar a questão de porque certas formas musicais possuem determinadas estruturas sonoras, a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas. (Seeger, 1977, p. 43)

Sob esse aspecto a percussão é uma das características mais evidentes no Bumba-boi do Maranhão, representando identidades musicais nas várias formas em que se apresenta. Como dissemos, a percussão representa uma parte significativa dessa musicalidade, no Brasil o estudo da percussão de forma sistemática, nas diversas abordagens que o tema possibilita, quer seja na percussão erudita, na bateria ou na percussão popular, vem crescendo significativamente a partir do século XXI em contexto acadêmico. Para ilustrar esse cenário trazemos o exemplo do I Congresso Brasileiro de Percussão, “*A pesquisa sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios*”, que aconteceu em Campinas, de 09 a 12 de maio de 2017 na UNICAMP, na chamada dos trabalhos, afirma que:

Na última década ocorreu no país um aumento significativo de pesquisas que tratam da percussão em seus mais diversos aspectos. Esse movimento coincide com a criação dos primeiros programas de pós-graduação em performance/práticas interpretativas dedicados à percussão no país. O I Congresso Brasileiro de Percussão, tendo como tema: *A pesquisa sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios*, busca divulgar os resultados da pesquisa realizada no Brasil e

fomentar o diálogo com a pesquisa em desenvolvimento. O congresso em sua chamada convida pesquisadores, docentes, discentes, artistas e educadores que refletem sobre a percussão – aqui entendida em sua amplitude: percussão erudita, bateria e percussão popular – e que possuam trabalhos a serem apresentados nas áreas de práticas artísticas, ensino e pesquisa. (Consulta realizada em 07/04/2017, às 18; 10 no sítio <http://www.iar.unicamp.br/icbp/Chamada-de-trabalhos-ICBP.pdf>)

Poderemos contextualizar esses estudos percussivos dentro das academias, principalmente a partir da década de 1990, coincidentemente com o início das nossas atividades profissionais enquanto músico baterista. Antonio Augusto (2010), sobre a pesquisa em música no Brasil, indica a década de 1990 e classifica como “*terceiro momento historiográfico*” a intensificação da produção acadêmica relativa à música popular: “*Outro momento da nossa historiografia da música brasileira acontece a partir dos anos noventa, quando se intensifica a produção acadêmica, dedicada em sua grande parte ao estudo da música popular.*” (Augusto, 2010, p.20). O autor ainda observa o movimento desses estudos na direção das identidades culturais brasileiras, evidenciando o “*pensar histórico sobre a relação música e sociedade no Brasil*” (Augusto, 2010, p. 21)

Nossa pesquisa aponta claramente a relevância do aspecto percussivo para a construção das características musicais das manifestações da cultura popular e para a dinâmica sócio-cultural do Maranhão. O Bumba-Boi do Maranhão seria o “carro-chefe” desse processo. O dossiê do IPHAN para tombamento do Bumba-Boi do Maranhão como patrimônio imaterial da cultura brasileira é uma referência importante para a nossa pesquisa por apresentar minuciosamente essas características do Bumba maranhense ao longo da história, sendo uma dessas características a parte rítmica presente, “*pelo sistema musical centrado na batucada*” (Dossiê IPHAN, 2011, p.19).

A ligação dessa parte da pesquisa com a área da pedagogia musical acontece, também, na medida em que é produzido material didático próprio, estando em conformidade com os princípios atuais sobre a educação. A construção de textos científicos, assim como fazer seu próprio material didático, faz parte das competências formais e políticas do professor contemporâneo, estando diretamente ligadas à elaboração de seu projeto pedagógico, idéias defendidas pelo autor Pedro Demo, em seu livro “Educar pela Pesquisa”. (DEMO, 2015) Salientamos que desde o início da nossa pesquisa, de modo sistematizado academicamente, já tivemos a possibilidade de produção de dois trabalhos autorais. Primeiramente “A

Musicalidade do Bumba-Boi do Maranhão no Ritmo do Sotaque da Ilha em tempo Presente” (LEITÃO, 2011) e o livro “Batucada Maranhense, análise rítmica dos ciclos culturais, a visão de um baterista” (LEITÃO, 2013). Trabalhos estes motivados, sem a menor dúvida, pela paixão pelo tema, entretanto com um impulso importante das demandas dos nossos alunos, sobretudo pela ausência de material didático de análise rítmica dessa musicalidade percussiva das nossas manifestações culturais populares.

Neste capítulo, convidamos para um passeio pela percussão e pela cultura popular maranhense através de uma das formas culturais mais significativas em nosso estado: o Bumba-Boi Sotaque da Ilha. Vem mantendo-se no decorrer do tempo, em um percurso descontínuo e conflituoso, de resistências sociais e culturais, apresentando-se atualmente com um estatuto de identidade cultural maranhense, que reflete, também, em uma identidade musical, presente tanto na música tradicional das comunidades, quanto na música popular feita no Maranhão.

1.1. As referências teóricas e metodológicas do trabalho.

Ao iniciarmos a nossa narrativa, consideramos que alguns termos e conceitos importantes para o trabalho necessitam ser esclarecidos teoricamente, possibilitando uma posterior imersão no tema proposto. Nosso objeto de pesquisa vem permeando as nossas atividades como músico, professor e pesquisador ao longo de nossas práticas artísticas e pedagógicas, articulando a música tradicional e a música popular urbana maranhenses. Dessa forma encaminharemos possíveis abordagens de conceitos como musicalidade, cultura e meio social, análise histórico-cultural, visando delimitar o nosso olhar sobre esses temas.

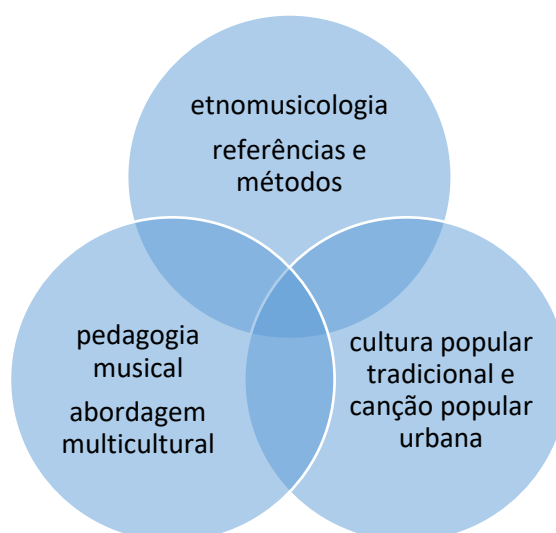
Nossa atividade como pesquisador iniciou-se mais sistematicamente durante o trabalho monográfico de graduação no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Maranhão⁹. Entretanto, temos contato e vivenciamos a cultura popular maranhense desde o final da década de 1980, quando participamos do grupo Laborarte.¹⁰ A lacuna acadêmica entre 1987 até 2005 (quando finalmente houve a criação de um Curso Superior de Música no Maranhão), possibilitou outras experiências com formas artísticas das

⁹ A UEMA, foi pioneira no que se refere a educação superior em música no estado do Maranhão, com a criação do primeiro curso de Licenciatura em música em 2005.

¹⁰ Laboratório de Artes, localizado em São Luís, que será abordado no Capítulo III.

culturas populares maranhenses, conhecendo e vivenciando uma musicalidade nativa em conexão com outras abordagens musicais, favoreceu uma imersão (mesmo inconsciente à época) em teias de cultura que foram favoráveis ao desenvolvimento de nossa pesquisa. Por outro lado, nosso retorno a vida acadêmica nos possibilitou conhecer uma área musicológica articulada perfeitamente ao nosso trabalho e aos nossos anseios de pesquisa, que foi a Etnomusicologia. Esse campo acadêmico possibilitou a sistematização dos conhecimentos já adquiridos, fornecendo referenciais teóricos e metodologias que deram suporte ao trabalho de pesquisa. O presente trabalho representa uma continuidade dessas pesquisas e estudos sobre a musicalidade percussiva do sotaque da Ilha e sua articulação com a canção urbana maranhense e a pedagogia musical.

Ilustração 01 – Esquema de interseção entre áreas de estudo



Fonte: Dados da Pesquisa

Sugerimos a compreensão de musicalidade não como a execução de códigos ou padrões de determinada música, muito menos como um dom musical dado de presente a poucos, ressaltamos a musicalidade como uma forma de expressão caracteristicamente humana, partindo da definição de Blacking “*música é o som humanamente organizado*” (BLACKING, 2011), esta organização leva a processos de comunicação e expressão, sendo um fenômeno universal, entretanto, culturalmente construído, sendo fruto da relação do ser humano com a própria cultura na qual se insere. Segundo Pederiva (2009):

Essa base biológica da atividade de caráter musical permite afirmar sobre a universalidade da musicalidade, isto é, se depender das possibilidades enquanto animais humanos, todos somos capazes de nos expressar musicalmente, de expressar nossas emoções por meio de sons, do mesmo modo como, de modo geral, se depender da anatomia e fisiologia humana, todos somos capazes de nos expressar por meio da fala. Isso é dado ao ser humano, independentemente das formas que possam assumir. A musicalidade possui assim, caráter universal. Não se trata de um dom para alguns. É um dom para todos (PEDERIVA, 2009, p. 185)

Pederiva e Tunes (2008) analisam possíveis caminhos para a pesquisa envolvendo musicalidade através da etnomusicologia de Blacking: *“Desde meados do século passado, o etnomusicólogo John Blacking já alertava para o problema das concepções deterministas de musicalidade, e que mudanças conceituais tendo por base um entendimento da universalidade da música poderiam trazer implicações diretas para a prática musical”*. (PEDERIVA, TUNES, 2008, p. 223)

De acordo com as pesquisadoras, Blacking afirma que:

Se minha hipótese sobre a origem biológica e social da música estiver correta, ou parcialmente correta, isso poderia afetar as avaliações da musicalidade e os padrões da educação musical [...] Eu começo a entender como a música pode tornar-se uma intrincada parte do desenvolvimento da mente, do corpo e de uma relação social harmoniosa (BLAKING apud PEDERIVA, TUNES, 2008, p. 223)

A musicalidade aqui é entendida de forma ampla dentro do fazer musical e da prática musical, através de um processo contínuo de revitalização e reestruturação, estabelecendo as conexões entre esse fazer musical e aspectos sociais e psicológicos inerentes aos seres humanos, que se modificam incessantemente na trajetória da vida. É uma forma de expressão humana presente em todos e sujeita a lapidação através das relações históricas e sociais do homem (VIGOTSKY, 2008) Esse fazer musical apresenta-se inserido nas experiências vividas individualmente e socialmente, apresentando, a palavra musicalidade, duas conotações principais: a possibilidade natural de expressão através da música e a habilidade e sensibilidade adquiridas, havendo um intercâmbio entre esses pontos de vista. John Blacking, em seu livro *“How Musical is Man?”* (2011) observa essa questão em seus estudos sobre a sociedade dos *“Venda”*¹¹. *“Os venda podem sugerir que uma habilidade musical excepcional é herança biológica, mas na prática reconhecem que os fatores sociais desempenham o papel mais importante na sua efetivação ou inibição.”* (Blacking, 2011, p. 33)

¹¹ Grupo social africano estudado pelo autor.

Sob esse aspecto da dinâmica cultural/musical onde está inserida a musicalidade percebemos que estas características peculiares do indivíduo e do grupo são intensamente resignificadas, o que envolve questões entre tradição/inação; tradicional/popular, o etnomusicólogo congolês Kazadi Wa Mukuna (1978) observa que a análise da musicalidade (individual e social), além do próprio material musical, deve ser orientada também para a influência de seus determinantes que determinam sua estrutura.

(...) um produto do comportamento humano é fortemente condicionado pelos fenômenos de vida que influenciam não apenas o comportamento produzido (determinando assim sua tendência evolutiva) manifestado pelo homem, como também inicia sua ação no núcleo psíquico onde o comportamento é concebido. Portanto a principal preocupação metodológica deve ser orientada não para o próprio material musical, mas para revelar a natureza dos determinantes e analisar a ação influenciadora destes últimos no núcleo psíquico do homem. (Mukuna, 1978, p.156)

E segue:

Nos termos de Bastide, estes determinantes são divisíveis em duas categorias principais: “causalidade externa”, a ação exercida pelo meio social, e “causalidade interna”, a ação transformatriz que o meio psíquico individual faz subir no seu estímulo. De sua parte Balandier resume os mesmos determinantes em “dinâmica de dentro” e “dinâmica de fora” e Mantle Hood expressa-os numa categoria mais global, que batiza de “fabricantes do consenso de música”; três conjuntos de normas inter-acionários que regulam, quanto ao nosso presente interesse, o núcleo psíquico a partir do qual o comportamento humano é concebido. Nesta etapa podemos até tomar emprestada uma afirmação sintetizadora de A. Merriam, que escreve: “A música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência própria divorciada do comportamento que a produz. A fim de entender por que uma estrutura musical existe de um determinado modo (as it does), devemos também entender como e por que os conceitos que formam a base desse comportamento são ordenados de tal maneira a produzir a forma particular desejada de som organizado” (Merriam, 1964:7) (Mukuna, 1978, pags.156, 157)

Dessa maneira, aproveitamos para dialogar com os autores citados por Mukuna, observando que é relevante entender que a musicalidade é concebida e se estabelece de acordo com conceitos e estruturas específicos de cada grupo social, produzindo o que Alan Merriam chama na citação anterior de “*forma particular desejada de som organizado*”.

No caso da nossa pesquisa, é fundamental o estudo dessas estruturas musicais peculiares ao Boi da Ilha, e que são ao mesmo tempo causa e efeito dessas características

musicais. Entendê-las é fundamento para uma posterior aplicação em outros contextos musicais, em nosso caso, na produção de padrões rítmicos para o instrumento bateria, estas apropriações realizadas pela música popular urbana serão abordadas a partir do terceiro capítulo

Neste momento nos interessa essa musicalidade adquirida, principalmente através da oralidade, ou seja, com parâmetros de uma educação musical não formal. Tocar pandeiro e matraca é uma competência muito comum entre os maranhenses e esses conhecimentos vêm sendo preservados através dos séculos, de maneira informal. Essas características musicais, sobretudo as percussivas, como a posição dos pandeiros para cima, a forma de empunhá-los, a grande variedade de toques e o grande número de pessoas participando, sem dúvida apresentam-se como elementos dignos de análise musical e uma fonte para aplicações pedagógicas.

Observamos a importância desse tipo de Bumba-Boi desenvolvido, sobretudo na ilha de São Luís, para a construção de uma linguagem musical peculiar, e com grande influência na música popular urbana produzida a partir da década de 1970 nessa mesma cidade. Nessa parte do trabalho analisaremos etnomusicologicamente características e estruturas dessa música, os aspectos tradicionais dessa musicalidade.

Delimitamos a nossa pesquisa ao tempo presente, estabelecendo diálogos com fontes históricas e indicamos que não repetiremos a trajetória traçada por outros trabalhos com abordagens notadamente historiográficas, antropológicas e sociológicas, que evidenciam os aspectos da celebração do boi animal¹² e do boi brinquedo¹³ no Maranhão, no Brasil e no mundo, embora permitamos visitá-las quando acharmos pertinente.

Como abordagem alternativa, nossa narrativa aproxima-se das práticas historiográficas mais comuns e difundidas nos dias de hoje, a “Nova História Cultural”, sobretudo em seu conceito mais recente, com influências, além da tradição historiográfica francesa, da “História das Mentalidades”, de outras partes como Inglaterra e EUA, através do relativismo cultural,

¹²A figura poderosa do touro tem uma vasta bibliografia em diversas culturas ao longo do tempo, sendo utilizada em mitos, lendas, rituais e celebrações em vários países ou civilizações: iranianas, eslavônicas, germânicas, escandinavas, francas, celtas, gregas, latinas. Sua figura é associada à imagem da potência e fecundidade, “égide da conservação física”. (CASCUDO, 1954, p.875)

¹³“Outra forma de adoração do boi se dá à divinização do próprio animal, também em processos de rituais totêmicos, que poderá ser vitimado por representar um deus, ou ser incorporado em determinado deus. Isso acontece como no caso do Boi Apis, na religião egípcia que adora o deus Serapis, estampado como pinturas e desenhos em papiros de aproximadamente 1.317 a 1.301 a. C. (BORRALHO, 2015, p. 26)

da micro-história e do construtivismo. A história cultural apresenta uma “supremacia dos Estudos Culturais na Historiografia”, mostrando características que coadunam com nosso trabalho, pois apresenta

Uma preocupação maior com as estruturas do que com a narrativa dos acontecimentos; deslocamento do interesse pela vida e obra dos grandes homens e grandes datas para as pessoas e acontecimentos comuns; a necessidade de se ir além dos documentos escritos e registros oficiais; a história não seria objetiva, mas sujeita a referenciais sociais e culturais de um período. (LANGER, 2012, p.2)

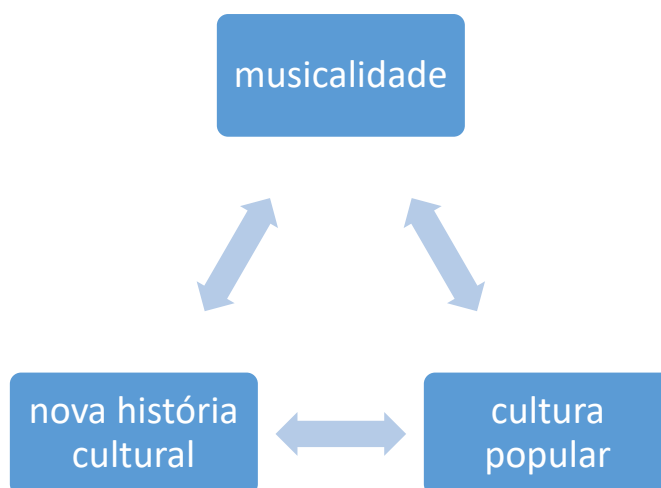
Trazemos a Nova História Cultural para nossa narrativa, aproveitando uma experiência que tivemos ao cursar, no ano de 2014 (como aluno convidado) uma disciplina do “Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas”, da Universidade Estadual do Maranhão, através da disciplina “Memória e Identidade”. Essa linha de pesquisa estabelece diálogos com a área da cultura popular, sendo este um de seus domínios.

Tradicionalmente, os historiadores trataram a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, enquanto outros, dependentes de um sistema de dominação e desigualdade social, compreenderam a cultura popular a partir de suas dependências em face à cultura dos dominados. No primeiro caso, a cultura popular é pensada como independente, e no segundo, totalmente definida pela sua distância em relação aos dominantes. Assim, Carlo Ginzburg definiu seu conceito de cultura popular tanto pela oposição à cultura letrada, mas ao mesmo tempo, pela relação que mantém com a cultura dominante, filtrada pelos seus próprios interesses e valores. (LANGER, 2012, p.6)

A professora Helidacy Corrêa (2012) ressalta a mudança de foco que houve recentemente nos estudos culturais a partir desses novos parâmetros:

Essa postura, frente às mudanças, era fruto de uma concepção estática de cultura que perdurou até recentemente entre os pesquisadores maranhenses, mediante a qual, as reelaborações culturais eram resultados de influências do mundo moderno e que, por sua vez, ameaçavam a tradição. (...) Entretanto, a história cultural, há algum tempo, vem dialogando com as práticas culturais a partir do contexto. Autores como Peter Burke, Clifford Geertz, Mikhail Bakhtin, entre tantos outros igualmente importantes, recolocaram os sujeitos e suas práticas culturais nos seus lugares, reconhecendo nas suas diferentes esferas, política-econômica-social e mental. (CORRÊA, 2012, P.112)

Ilustração 02 – Organograma entre a narrativa e o objeto



Fonte: Dados da Pesquisa

O termo “Nova História Cultural” foi difundido a partir do ano de 1980:

No final dos anos 1980, o historiador britânico Peter Burke realizou uma conferência no Brasil, onde procurava determinar os mais recentes paradigmas da historiografia, especialmente os advindos da França e relacionados aos *Annales*. Sob o epíteto de “a nova história”, caracterizou esta tendência como algo situado entre a história total e a estrutural. (LANGER, 2012, p.2)

Assim sendo, a nossa abordagem procura construir uma narrativa de acordo com esses parâmetros, aproveitando para evidenciar a musicalidade de uma manifestação cultural importante na formação da nossa própria identidade, construindo conhecimentos amplos a partir de análise e interpretações de um objeto de pesquisa bastante específico. O que tratamos aqui diz respeito a aspectos ainda incipientes nas pesquisas já efetuadas, e, que por algum motivo, foram postos à margem ou encontram-se anestesiados¹⁴. Os ritmos e a percussão do Maranhão representam um território amplo para pesquisas etnomusicológicas. O professor da Universidade de São Paulo, Tiago de Oliveira Pinto, no prefácio da primeira edição do livro de Mukuna (2015) afirma essa premissa, “(...) *a performance do Bumba-meu Boi é simultaneamente um universo simbólico rico em recursos cênicos e um campo vasto e fértil para a pesquisa etnomusicológica.*” (MUKUNA, 2015, p.9)

¹⁴ Sobretudo sobre os estudos afro-brasileiros e também sobre aspectos culturais indígenas. Nota-se uma lacuna nos estudos etnomusicológicos das culturas populares maranhenses.

Através do levantamento de fontes secundárias, a saber: livros publicados, dossiês, artigos, monografias de graduação, dissertações, teses, CDs e DVDs, encontramos inúmeras fontes. Em um trabalho realizado pelo IPHAN (2012) foram catalogados 19 DVDS, 108 CDS de grupos de Bumba-Boi de vários estilos, duas monografias, 8 dissertações, 4 teses, 11 artigos científicos, como percebemos, há uma extensa produção sobre o Bumba-Boi do Maranhão. Entretanto a lacuna de uma produção na área etnomusicológica ainda é bastante perceptível.

Através do diálogo entre a pesquisa bibliográfica, as nossas observações produzidas através da pesquisa de campo, e as nossas entrevistas e depoimentos, construiremos um novo itinerário a partir do aspecto rítmico da musicalidade do Boi da Ilha, é o que procuraremos aprofundar nessa pesquisa, visto que o aspecto percussivo apresenta-se como uma das principais características e um dos aspectos que diferenciam os sotaques uns dos outros.

A construção do nosso modelo para esses estudos etnomusicológicos é fomentada pela interdisciplinaridade, da mesma forma que observou Pinto no trabalho de Mukuna (2015): *“Aqui, Kazadi revelou o valor de uma pesquisa interdisciplinar ao aproximar a antropologia, história, linguística, musicologia, semântica e sociologia, capazes de produzir um resultado rico”* (MUKUNA, 2015, p.10) Essas pontes teórico-metodológicas funcionam como *“princípios complementares”* (SEEGER, 1977). Faz parte da característica essencialmente interdisciplinar da área etnomusicológica, que lança mão de referenciais historiográficos, antropológicos, sociológicos e musicológicos em suas análises e que nos permitem ter uma abordagem abrangente sobre a musicalidade em questão, quer seja na música tradicional das comunidades, quer seja na música popular urbana. *“demonstrar que para se entender uma tradição musical é importante analisar os sons em si, mas também ir além deles e observar o desempenho musical como um todo, inserido nos seus vários contextos”*. (SEEGER. 1977 p. 61)

Atualmente o Bumba-Boi é um dos pilares da cultura popular do Maranhão, adapta-se às novas formas culturais, temporais e espaciais, como vem fazendo há séculos. Não se encontra isolado em comunidades ou guetos, mas inserido em uma rede sociocultural complexa (fator intrínseco a maioria das sociedades deste século) sujeitas a influências de caráter formal, de mídia, de mercado e também políticas.

Sendo assim, entramos em um território cultural onde conceitos são difusos e pulverizados, fato que necessita de uma delimitação teórica. Clifford Geertz (2008), antropólogo estadunidense, fundador de uma vertente da antropologia contemporânea,

chamada Antropologia Hermenêutica, Simbólica ou Interpretativa, a partir dos anos de 1950, defende uma “descrição densa” por uma “teoria interpretativa da cultura”. Geertz remete-se a Max Weber para defender esse ponto de vista “*o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu.*” (GEERTZ, 2008, pag. 4), ele tenta delimitar esse conceito como ciência interpretativa, ao observar essa espécie de “difusão teórica” a que o termo cultura remete:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. (Geertz, 2008, p.4)

Esse esforço intelectual articulado ao método etnográfico é a chave para essa primeira parte da nossa pesquisa, delimitando o nosso itinerário metodológico, essencialmente de análise cultural, conectadas às formas simbólicas complexas que são negociadas na cultura e na sociedade, fundamentais para a observação. Para uma análise cultural satisfatória, necessita-se entender essas formas simbólicas estruturadas, segundo Thompson (2011), “*a análise cultural é, em primeiro lugar e principalmente, a elucidação desses padrões de significados, a explicação interpretativa dos significados incorporados às formas simbólicas.*” (Thompson, 2011, p. 176). Ou de acordo com Clifford Geertz (2008):

(...) é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... Escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (Geertz, 2008, p. 7)

Geertz (2008), assim como John Blacking (2011), utilizam o termo “modelos nativos”, pois segundo eles, somente o nativo pode fazer uma interpretação em primeira mão, visto que:

é a sua cultura. Desta forma, torna-se preponderante acessar o mundo conceitual onde estão nossos sujeitos, estabelecendo diálogos. *”O ponto global da abordagem semiótica da cultura é como já disse auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos, de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles”*. (Geertz, 2008, p. 17)

Ressaltando essa questão, a nossa participação como observadores próximos a essas manifestações culturais nos ofertou uma ponte formidável entre a nossa vivência enquanto brincante, ritmista, músico e, sobretudo enquanto pesquisador. Conhecer esses bastidores, ter acesso às experiências do cotidiano dessas comunidades é sem duvida uma metodologia importante para entender essa musicalidade rítmica. A nossa experiência vivida apresenta-se através de diálogos entre as nossas vivências desenvolvidas junto a essas manifestações culturais e entre a nossa narrativa, que é pautada a partir das referências teóricas utilizadas e a atual pesquisa de campo.

Segundo Geertz (2008), que fala desse tipo de investigação cultural específica, *“aborda caracteristicamente tais interpretações mais amplas e análises mais abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos”* (Geertz, 2008, p. 15). Procuramos entender o que essas comunidades boeiras fazem com seus sons e por que fazem de determinada forma, construindo uma tradição musical particular. Com padrões rítmicos, melodias e uma instrumentação específica que formam estruturas musicais próprias, sendo também importante entender esses sistemas sonoros, articulados a vida social.

O etnomusicólogo John Blacking (2011), referindo-se aos “Venda”, fala da música como instrumento indispensável para a vida social. Podemos analogamente interpretar que a música naquela sociedade, assim como nas comunidades onde é desenvolvido o Bumba, apresenta um alto grau de cooperação, possibilitadora de mudanças no indivíduo e na sociedade estando os rituais dos grupos tradicionais articulados a essa dinâmica.

Será útil a distinção, na sociedade venda, entre os diversos tipos de comunicação musical que, em linhas gerais, se pode descrever como empregos utilitários e artísticos da música. Fica claro, a partir da maneira na qual os venda falam a respeito, que nem toda música possui o mesmo valor. Toda a sua música deriva de experiências humanas e tem uma função clara na vida social, mas apenas uma parcela sua é vista como o que John Dewey chamava de “instrumento indispensável para a transformação do homem e de seu mundo”. (Blacking, 2011, p. 35)

Notamos então que a musicalidade é uma característica humana construída social e culturalmente. Em estudos mais recentes sobre Cultura, John B. Thompson (2011) propõe um conceito coadunando com Geertz (2008), entretanto avançando no que diz respeito à contextualização com o meio social estruturado, ele esclarece e reformula o conceito de cultura nas sociedades modernas.

Argumento que o conceito de cultura pode ser adequadamente usado para se referir, de uma maneira geral, ao caráter simbólico da vida social, aos padrões de significado incorporados às formas simbólicas compartilhadas na interação social. Mas essa ênfase no caráter simbólico da vida social deve ser complementada por uma ênfase no fato - nem sempre evidente nos escritos de Geertz - de que as formas simbólicas estão inseridas em contextos sociais estruturados que envolvem relações de poder, formas de conflito, desigualdades em termos de distribuição de recursos e assim por diante. Essa dupla ênfase define o que eu chamo de “concepção estrutural”. Fenômenos culturais,, dentro dessa visão, podem ser vistos como formas simbólicas em contextos estruturados; e a análise cultural pode ser vista como um estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas.(Thompson, 2011 p. 22)

O mesmo autor afirma que há poucas sociedades, hoje, que não foram atingidas pelas instituições e mecanismos da comunicação de massa, ou seja, que não estejam abertas à circulação dessas formas simbólicas através dos meios de comunicação de massa. (THOMPSON, 2011).

Nesse mesmo sentido Canclini (1983) afirma esse processo de adaptação da cultura em tempos modernos, “*a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido*” (CANCLINI apud Carvalho, 1995, p.49). O antropólogo argentino propõe o termo “*Culturas Híbridas*” que pode ser definido como uma ruptura das barreiras que separam o que é tradicional e o que é moderno, entre o que se chama de culto, popular e massivo, observando uma heterogeneidade cultural presente no cotidiano do mundo moderno. Sob essa ótica de reestruturação constante, coaduna com a visão, que permanece de estudiosos da era modernista como Mário de Andrade e Domingos Vieira Filho sobre o Bumba-Boi, do Boi como Revista Popular Anual.

Auto Dramatizado, com uma constante temática conhecida, mas que se enriquece a cada ano de novos elementos. O Bumba meu Boi tem um elevado poder de comunicação porque funciona, no plano sócio-psicológico, como uma espécie de Revista do Ano (IPHAN, festa e devoção no brinquedo do Maranhão, DVD tombamento)

Talvez uma das razões para essa longevidade sejam essa renovação e reestruturação constantes de suas formas simbólicas. Em nossa pesquisa de campo, pudemos observar os cenários onde são desenvolvidos os Bois da Ilha, atestando o movimento dinâmico das culturas populares. Nestas, percebemos que a tradição e a modernidade caminham lado a lado.

Vejam esse exemplo: No ano de 2017, assistimos a um ensaio do Boi da Pindoba, organizado pela direção do Boi, realizado uma semana antes da data tradicionalmente determinada¹⁵, em um local fora de sua comunidade, usado comumente como espaço cultural na cidade de São Luís, o “Ceprama”. Antes da apresentação do Bumba-Boi, houve uma apresentação artística de um grupo denominado “*Boilero*”, o qual se apresenta com uma configuração musical de um gênero conhecido como “seresta”¹⁶, entretanto em seu repertório utilizam apenas toadas de Bumba-Boi. Em conversa informal com um dos integrantes do grupo musical “Boilero”¹⁷, ele nos relatou que tocam as toadas em “ritmo de Boi”, no São João e em “ritmo de marchinha” no carnaval.

No mesmo dia o Boi da Maioba fez uma festa no espaço chamado de “Viva João Paulo”, para a gravação de um DVD. Em outra observação, desta feita no bairro da Madre Deus, percebemos que o DJ tocava toadas principalmente do Boi da Madre Deus, em seu sistema de som. É comum também presenciarmos diversos carros tocando as toadas, sobretudo do Bumba-Boi da Ilha nas ruas de São Luís. A música do Bumba maranhense faz parte do cotidiano, nas programações de rádios, nas festas dos bairros, enfim, no dia-a-dia musical dos maranhenses. As apropriações musicais entre gêneros são incontestáveis no cenário contemporâneo de música em São Luís do Maranhão, no caso do samba apropriar-se de toadas de Bumba-Boi, é um fato corriqueiro. Diversos grupos de Samba incluem em seus repertórios de apresentações as músicas dos Bumbas maranhenses, exemplificamos com o grupo “Argumento”¹⁸ e o grupo “Sindicato do Samba”¹⁹, tornando as toadas cada vez mais populares.

Os exemplos são múltiplos e servem para reafirmar a capacidade de reinvenção do Bumba-meu-boi não só no tempo como uma estratégia de sobrevivência, mas também no espaço sociocultural onde se insere valendo-se dos recursos que lhes são dados. (Dossiê IPHAN, 2011, p. 26)

¹⁵ Segundo a tradição o “Sábado de Aleluia” é o dia do primeiro ensaio dos grupos de Bumba Boi.

¹⁶ Em nossos dias o termo “seresta”, refere-se musicologicamente a um gênero musical, cuja instrumentação é feita através de um teclado eletrônico.

¹⁷ Bate-papo informal com o guitarrista e cantor Gil Estrela, que também é funcionário da EMEM.

¹⁸ Grupo de Samba e Pagode de São Luís.

¹⁹ Grupo de Samba e Pagode de São Luís.

Desta forma, readaptar-se constantemente, principalmente aos meios massivos da indústria cultural é também uma das características dos grupos de Bumba-Boi observadas atualmente. Percebemos que essa “cultura boeira”²⁰ encontra-se inserida em muitos espaços do cotidiano dos maranhenses. Apresenta-se de forma marcante nas comunidades rurais, sobretudo, onde representam uma configuração sociológica de divisão de tarefas, fazendo parte de uma rede produtiva de cultura. Contudo vão além de seus espaços tradicionais, penetrando em outros substratos sociais e culturais.

Sendo assim, é através desse prisma que observaremos nosso objeto, que é exemplo de uma cultura popular viva e pulsante na formação da identidade musical característica principalmente da cidade de São Luís. Uma cultura popular tradicional que dialoga com a multiplicidade cultural contemporânea, estabelecendo pontes que fomentam o desenvolvimento de possibilidades interessantes nos campos artísticos e pedagógicos.

1.2. O Boi no Maranhão: Construção da identidade culturale patrimonialização.

Observando os títulos de algumas fontes bibliográficas que compõem nosso trabalho, chamou-nos a atenção a sua temática, uma recorrência da articulação entre algumas dicotomias importantes na análise do Bumba-Boi do Maranhão como, por exemplo, sagrado/profano e também tradição/modernidade, além de uma preocupação com o movimento de rejeição/aceitação do folguedo enquanto identidade cultural maranhense. Senão, vejamos: “Bumba-Boi, festa e devoção no brinquedo do Maranhão.” (IPHAN, 2011 DVD), “São Luís em festa: o Bumba Meu Boi e a construção da identidade cultural do Maranhão.”(CORRÊA, 2012), “Matracas que desafiam o Tempo, é o Bumba-Boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular.”(CARVALHO, 2005), “Bumba-meu-boi Som e Movimento.”(IPHAN, 2011), “Os elementos animados do Bumba meu boi do Maranhão.”(BORRALHO, 2015), “A Construção Ilusória da Realidade, Ressignificação e Recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música”(PADILHA, 2014). Material importante para o estudo desse objeto e que evidenciam essa característica importante ligada à identidade cultural.

Fundado no tripé “arte-festa-religião”, o Bumba-meu-boi, pelo seu caráter plural, é, paradoxalmente, a síntese de elementos da identidade maranhense, de seu *ethos*, de sua visão de mundo. Todo esse conjunto resulta num produto que revela a alma

²⁰ Cultura boeira diz respeito às formas simbólicas pertinentes a esse folguedo.

desse povo. O sentido da obrigação para com as entidades espirituais do Tambor de Mina é vivenciado com respeito e a fé e a devoção a São João, santo a quem é dedicada a brincadeira, é professada de forma descontraída, numa alegre associação de festa e religião. (Dossiê IPHAN, 2011, p. 30)

Procuraremos, na medida do possível, evitar redundâncias, propondo novos olhares, ou evidenciando visões ainda pouco exploradas sobre o tema, e que nos permite, através dessa narrativa, observar quais marcas foram deixadas e apagadas no trajeto do Bumba no Maranhão e quais foram as consequências para a sua música.

Ao longo de, pelo menos, dois séculos, o Bumba passou por várias fases. De vítima de preconceito no século XIX, por ser considerado brincadeira de “arruaceiros”, essa expressão cultural desfrutava, atualmente, de grande prestígio junto à sociedade maranhense. A trajetória do Bumba-meu-boi, apesar da obrigação de solicitar autorização policial para sair às ruas até os anos 60 e da ameaça de seu desaparecimento, na década de 70 do século passado, é exemplar, se considerarmos que a brincadeira se manteve viva graças ao seu poder de reelaboração a partir dos elementos dados pelo contexto em que está inserida (Dossiê IPHAN, 2011, p. 23)

Iniciamos, de forma geral, nossos comentários, ressaltando que em seu cerne, o Bumba-Boi maranhense é visto como uma “*fusão de religiosidade e lenda*” (CARVALHO, 2005, p. 41), realizada tradicionalmente na intenção de São João. E, segundo Carvalho, com uma motivação secundária, “*um componente da fértil imaginação popular, uma ligação entre o Bumba-boi e a “Lenda de Dom Sebastião.”*” (CARVALHO, 2005, p. 40). É um folguedo²¹ que faz parte do universo místico, religioso e festivo do povo maranhense.

Percebemos claramente a presença do sincretismo religioso desenvolvido desde a chegada das diversas etnias africanas ao Brasil, quando para manifestarem a sua religiosidade, tiveram que adotar dias santos católicos. O segundo componente associa diretamente “A Lenda do Rei São Sebastião” ao culto do Tambor de Mina, onde o Bumba-Boi maranhense é “*oferecido a entidades sobrenaturais como encantados, caboclos ou voduns e outras, recebidas nos terreiros de culto de Tambor de Mina*” (FERRETI In PAPETE, 2015, p. 14). A Professora Mundicarmo Ferretti, argumenta nesse sentido “*Como a ligação do Boi do Maranhão com alguns encantados é muito antiga e muito forte, há quem afirme que o Bumba*

²¹ “Na edição do Congresso Nacional de Folclore realizado em Curitiba-PR, no ano de 1953, em uma de suas conclusões ficou estabelecida a substituição do termo “Dança dramática” por FOLGUEDO, definindo-o como “toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo”. (BORRALHO, 2015, p. 19)

meu Boi começou nos terreiros e só depois “ganhou a rua”” (Ferreti In PAPETE, 2015, p. 20)

Essa questão da religiosidade quer seja através dos cultos afro-brasileiros, quer seja através do sincretismo católico, representa uma faceta importante da força e do prestígio do Bumba-Boi para os maranhenses. O Bumba-Boi no Maranhão está intrinsecamente ligado à fé, à devoção e a religiosidade. Desta forma, já podemos colher indícios sobre uma questão subjacente que acompanha essa religiosidade e que está ligada ao nosso objeto de pesquisa. Os ritmos e instrumentos percussivos que são usados nos cultos afro-brasileiros e no sincretismo religioso desenvolvidos também pelos negros escravizados produzem uma musicalidade especificamente percussiva. Como tiveram acesso a esses instrumentos? Eles próprios fabricaram, trouxeram no calvário da diáspora? É certo que a dominação imposta pelos europeus, abria espaço pra certos “divertimentos” de escravos negros, entretanto foram os brancos europeus que forneceram esses instrumentos para essa atividade? O etnomusicólogo Gerhard Kubik (2008) escreveu um artigo a que se refere Mukuna (2015) e que remete a essa situação de escravidão:

Em seu artigo sobre o “Desejo de Mãe Catirina: Psychoanalytic Reflections on the Legend of Bumba-meu-Boi, Brazil” (2008), por exemplo, Gerhard Kubik afirma que o Bumba-meu Boi e outras manifestações culturais no Brasil devem sua instigação criativa a uma situação sócio psicológica do tempo da escravidão. Aquela situação variava regionalmente, e suas consequências, para os membros de diferentes “nações” certamente foram diferentes. (MUKUNA, 2015, p. 24)

Assim como é fato o apoio que receberam as etnias africanas de grupos indígenas em suas fugas e em suas resistências provocando interações culturais importantes. Aproveitamos para expor uma questão que nos inquieta sobremaneira, relacionada, hipoteticamente, a um batuque anterior ao Bumba. Pode-se supor que antes do nascimento do folguedo, já havia um tipo de manifestação cultural (religiosa ou profana) inseridas nesses espaços de resistência e miscigenação? Kubik também observou esse intercâmbio cultural acontecido no Boi:

Aqueles que criaram o Bumba-meu-Boi no Brasil provavelmente eram pessoas que perpetuaram traços culturais da África Central, mas especificamente de Angola, de locais com cultura predominantemente pastoril sobre o extrativismo, em floresta equatorial, Eu posso excluir a hipótese de que os Yorubás ou os Ewe teriam criado o Bumba-meu-Boi, no entanto, - com a passagem do tempo e a continuidade da transculturação – pessoas com uma gama variada de linhas genealógicas foram

absorvidas e podem ter tido papéis ativos relevantes no drama. (KUBIK apud MUKUNA, 2015, p. 24)

Colocar as etnias africanas e indígenas em um único padrão cultural, também é um equívoco que necessita ser ultrapassado, cada uma daquelas têm características culturais próprias, com coincidências e divergências. Indagações que achamos pertinentes, embora, no momento, pudessem desviar o rumo do nosso trabalho. Dessa forma, voltaremos a esse tema em outra oportunidade. Seguimos.

Uma das características mais marcantes do Bumba-Boi do Maranhão é a sua diversidade de estilos, pela sua multiplicidade de elementos artísticos (música, dança/coreografia, indumentária). Naturalmente essa característica diz respeito também a sua música, há diversas formas e tipos de música do Bumba-Boi maranhense que se desenvolvem em várias regiões do estado e em períodos diferentes do ano. Portanto, a delimitação do seu ciclo cultural é bastante abrangente, permeando os três ciclos culturais²²: o carnavalesco, o junino e o natalino. Embora com uma acentuada predominância no Ciclo Junino, apresenta modalidades presentes nos outros ciclos. *“O ciclo do Boi dura cerca de seis meses no estado, sendo mais significativo do que os de Natal e de carnaval”*. (FERRETI In PAPETE, 2015, p. 14)O dossiê do Iphan para o tombamento também ilustra essa condição.

A presença do Bumba-meu-boi em terras maranhenses é tão intensa que há variações da brincadeira fora do período junino - no carnaval e no verão, nos municípios do Litoral Ocidental Maranhense. Os Bois de carnaval utilizam instrumentos de percussão e podem reproduzir toadas intercaladas com marchas carnavalescas. Saem pelas ruas da cidade nos três dias de Momo, com indumentária característica dessa festa, sem qualquer relação com os santos juninos. Tem-se notícia de Bois de São Luís que ensaiavam ou se apresentavam durante os dias de Carnaval no final do Século XIX. Dois documentos atestam a presença dos Bumbas no período momesco. Um requerimento, datado de 1º de fevereiro de 1893, solicitava ao Chefe de Polícia licença para um Bumba-meu-boi da Rua do Gavião realizar ensaios até o último dia do carnaval. Uma segunda solicitação encaminhada ao Chefe de Polícia do Maranhão no final do mês de janeiro de 1890 tratava da concessão de licença para *“fazer dansar pelas ruas desta cidade durante os dias de carnaval a brincadeira Bumba-meu-boi e prometendo, como nos annos anteriores, guardar a melhor ordem possível, de maneira a evitar qualquer barulho por menos que seja...”* (dossiê IPHAN, 2011, p. 23)

²² “Essa idéia de ciclos é trabalhada por Roberto Benjamin, em sua obra *“A África está em nós* (2004), em que apresenta o conceito de “ciclo folclórico”. (CARVALHO, 2006, p.153)

Além disso, há grupos de Bumba-Boi que fogem mais ainda a essas configurações dos ciclos culturais.

Os Bois de verão são uma forma encontrada pelos brincantes de prolongar um pouco mais a brincadeira. Acontecem nos meses de setembro, outubro e novembro, de forma similar aos Bois juninos, considerando a sonoridade, os instrumentos, as personagens e a indumentária. As apresentações são precedidas de ensaios e são realizadas em espaços destinados para esse fim. Como nos Bois feitos no período junino, há batismo e morte do boi. É uma brincadeira espontânea na qual predomina o improviso e não há compromisso de realização anual. São, em sua maioria, organizados para pagamento de promessa. (dossiê IPHAN, 2011 ps. 21/23)

Tem sua maior representatividade no decorrer do Ciclo Cultural Junino, começa seu ritual no Sábado de Aleluia e vai se desenvolvendo até quase o final do ano, com seu apogeu no mês de junho, com as Festas Juninas. Entretanto, na própria ilha de São Luís, há registros do Bumba-Boi maranhense no ciclo carnavalesco, como afirma o artigo da professora Mundinha Araújo²³ no Boletim do Folclore Maranhense, número 54:

Não só no mês de junho brincava--se o Boi em São Luis do Maranhão. O período do Carnaval também era tempo de botar o batalhão na rua, como podemos comprovar, lendo alguns requerimentos que registram esse inusitado e inimaginável costume nos dias atuais, mas, pelo visto, bem comum no século XIX, até a primeira década do século XX, ou seja, apreciar-se um Bumba-meu-boi durante o Carnaval, como vemos a seguir: (ARAÚJO, Boletim 54 / junho 2013, p. 9)

Achamos interessante transcrever os documentos apresentados no artigo da professora Mundinha, são os requerimentos pedindo licença para o Bumba-Boi brincar durante as festas carnavalescas, ainda no século XIX, alguns concedidos outros indeferidos:

Joaquim Aleixo de Oliveira, pretendendo recrear o público desta cidade nos três dias do Carnaval das 2 horas da tarde às 9 horas da noite, apresentando o brinquedo público conhecido pelo nome de Bumba-meu-boi, ensaiando dias antes, fora da cidade, vem respeitosamente requerer a V. Ex^a que se digne de conceder a necessária licença. Compromete-se o suplicante a empregar todos os esforços a seu alcance a fim de que se não dê incidente algum desagradável”. (31/01/1885). Despacho do chefe de policia - “*Passe-se portaria concedendo licença requerida*”. “Frutuoso Ferreira de Jesus, desejando fazer dançar pelas ruas desta cidade, durante os dias de Carnaval, a brincadeira Bumba-meu-boi e, prometendo, como nos anos anteriores,

²³Comunicóloga; Militante e pesquisadora do movimento negro, com vários trabalhos sobre a resistência do negro no Maranhão; membro da Comissão Maranhense de Folclore.

guardar a melhor ordem possível, de maneira a evitar qualquer barulho, por menor que seja, vem respeitosamente requerer-vos que vos digneis conceder-lhe a necessária licença”. (27/01/1890). Despacho do chefe de polícia – “*Nego a licença pedida*”. “Olímpio Raimundo de Freitas, domiciliado à rua das Barraquinhas, nesta cidade, casa nº 7, vem respeitosamente requerer-vos a competente licença para ensaiar e sair pelos três dias de Carnaval e no domingo seguinte com a brincadeira chamada Bumba-meu-boi, responsabilizando-se pelo que houver com o pessoal da brincadeira dentro da casa onde estiver ensaiando e na rua no respectivo cordão”. (28/01/1906). Despacho do chefe de polícia – “*Concedo a licença requerida somente para três ensaios, nos dias 14, 21 e 23 de fevereiro e para sair nos três dias de carnaval*”. (ARAÚJO, Boletim 54 / junho 2013, PÁG 9)

A professora Mundinha Araújo também nos fornece através de suas pesquisas uma fonte histórica anterior à que comumente é citada nos trabalhos sobre o Bumba-Boi no Brasil, que é o registro do jornal pernambucano “O Carapuceiro” de 1840. No DVD produzido pelo IPHAN sobre o tombamento do Bumba maranhense ela cita um documento oficial do arquivo público do Maranhão relacionado à presença do Bumba-Boi em São Luís: uma ocorrência policial de 1839 a qual transcrevemos:

A sétima patrulha composta dos guarda-nacionais do segundo batalhão prendeu às seis e meia da tarde na Rua de Santana o preto Fernandes, escravo de José Maria Barreto, por andar com uma armação coberta, vulgarmente conhecida por Bumba-Meu-Boi, dando assim motivo a que se reunisse grupo de pretos fazendo motim pela rua. (IPHAN, festa e devoção no brinquedo do Maranhão, DVD de tombamento)

As fontes históricas são claramente observadas no dossiê de tombamento do Bumba-Boi do Maranhão, atestando estarem no Maranhão os registros mais antigos.

As brincadeiras de boi das regiões Norte, Nordeste e Sul têm em comum, relatos históricos de ampla publicação do Século XIX que vão de 1829, no Maranhão, a 1871, em Santa Catarina. No Estado nordestino é citado em jornais e ocorrências policiais datadas da década de 20 à década de 90 daquele século. Em sequência cronológica, o Bumba-meu-boi tem seu primeiro registro publicado em pequena nota no jornal “Farol Maranhense”, no Maranhão, em 1829; seguido do jornal “O Carapuceiro”, em Pernambuco, no ano de 1840; dos periódicos “A Voz Paraense” e “O Velho Brado do Amazonas”, no Pará, em 1850; e dos livros “*Reisedurch Nord-Brasilien im Jahre 1859*”⁹, do alemão Robert Avé-Lallemant, e “Águas passadas”, de José Boiteaux, com relatos de bumba-meu-boi em Manaus, em 1859, e Santa Catarina, em 1871, respectivamente (dossiê IPHAN, 2011, p. 21)

O historiador Maranhense Dushes de Abranches, em seu livro “A Setembrada”, que relata a questão da adesão do Maranhão à “Independência do Brasil” através da revolução liberal de 1831, também fala sobre o Bumba-Boi do Maranhão, com um relato de junho de 1823 referindo-se a uma medida tomada pelo governo que prevenindo sobre possíveis distúrbios contra os portugueses, durante os festejos de rua, resolvera proibir os fogos e destacara forças para que os bandos tradicionais de Bumba Boi não passassem o areal do João Paulo.

Apezar dessas ordens rigorosas, na noite de 23 de junho [de 1823], armados de perigosos busca-pés de folhas de flande e de carretilhas esfusiantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos puças (portugueses) affrontaram a soldadesca e trouxeram um desses ranchos até o Campo de Ourique, e, daí, desceram até o Largo do Carmo, onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portugueses. (DUNSHEE DE ABRANCHES, 1933, OS. 110-111)

Observamos através desse relato de Abranches (1933), a resistência e a força que tinha essa manifestação de adentrar ao centro da cidade, mais precisamente ao seu marco urbano que é o Largo do Carmo, em uma época de intensos conflitos sociais. A professora Mundinha Araújo, em trabalho ainda não publicado, refere-se ao Boi estar presente no Maranhão desde meados do século XVIII. Desta forma, a partir de todas essas evidências, podemos afirmar categoricamente, que até aqui, o Maranhão possui a fonte histórica mais antiga sobre o Bumba-Boi.

Como vimos anteriormente, o boi remonta ao século XVIII, sendo uma manifestação principalmente de escravos, e que como todas as outras manifestações culturais africanas foram bastante reprimidas. Esse detalhe destrói um pouco a tese de Mário de Andrade, defendida por importantes pensadores da sociedade e da cultura brasileiras, como Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.

Mário de Andrade o considerava “o bicho nacional por excelência” e caracterizava esta manifestação como uma das mais originais entre as danças populares brasileiras, vide sua obra “Danças Dramáticas no Brasil”. Foi um dos pioneiros ainda, em admitir a importância do Bumba-Boi em sintetizar a influência dos grupos formadores do povo brasileiro: o índio, o branco e o africano. (Leitão, 2013, p. 22)

Temos um relato através de uma entrevista de 2010, com o ex-diretor do Bumba-Boi da Madre Deus, Clenilton “*era uma brincadeira de escravos, um lazer longe de sua terra natal*” (Leitão, 2011, p. 25) A Comissão de Folclore do Maranhão também reforça essa tese:

No tempo do cativo as brincadeiras de rua e de terreiros, classificadas nos Códigos de Posturas como batuques e danças de pretos, foram duramente reprimidas pela polícia, no intuito de garantir o cumprimento das posturas municipais que proibiam - vozerias, batuques, ajuntamentos de mais de três escravos nas ruas e praças das vilas e cidades, assim como a permanência de escravos na rua sem autorização dos seus senhores depois do toque de recolher. (Araújo, Boletim 54, 2013, 7)

Percebemos que esse batuque do Bumba-Boi era de início uma batucada dos negros africanos escravizados, desenvolvidos em cidades portuárias, como São Luís, Icatu ou Cururupu, por exemplo. O que ocorreu foi um movimento cultural (Kubik usou o termo transculturação) que vem fazendo com que o Boi no Maranhão modifique-se através do tempo, transformando uma manifestação cultural que no início era de escravos, em formas de culturas miscigenadas. Em termos percussivos, a análise rítmica a partir da pesquisa de campo, indica influências do negro africano e do indígena nativo, não encontramos traços diretos do branco europeu. A influência branca no Sotaque da Ilha vem através do “Auto”²⁴, ali encontramos, apesar de miscigenada pelo sincretismo, a influência européia. Aliás, como bem acentua o dossiê do IPHAN, deveríamos considerar a influência de outros povos, como árabes e mulçumanos, principalmente pelos instrumentos utilizados.

O Brasil é um país multicultural caracterizado por um conjunto de identidades resultantes de sua formação sócio-cultural e o Bumba-meu-boi maranhense, pelo seu caráter plural, é um retrato da identidade brasileira. A riqueza e a dimensão dessa manifestação evidenciadora da forma de ver e viver a cultura popular pelos maranhenses avaliza a valorização do que pode ser considerado o “Complexo Cultural Bumba-meu-boi do Maranhão”, cujo valor simbólico reside no seu conjunto: dança, música, poesia, teatro, cenários, instrumentos, indumentária e papéis a serem desempenhados, através de um processo de trocas interculturais de traços de origens africana e indígena com elementos trazidos pelos europeus, sem desconsiderar a influência de outros povos. (dossiê IPHAN, 2011 p. 34)

Este Complexo Cultural do Bumba-Boi do Maranhão tornou-se patrimônio cultural brasileiro em 2011, assim como seu contêrrâneo: o Tambor de Crioula em 2007, através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial²⁵, instituído pelo Decreto nº 3.551, de quatro de

²⁴ Auto do Boi : A lenda principal da brincadeira é narrada a partir de fato que teria acontecido a um casal de negros escravos de uma determinada fazenda; o homem chamado Francisco (Chico, Pai Francisco), e a mulher Catirina (Mãe Catirina). (LEITÃO, 2011, p. 51)

²⁵ Viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural. É um programa de apoio e fomento que busca estabelecer parcerias com instituições do

agosto de 2000 que beneficiou também diversas expressões da cultura brasileira como O Frevo de Pernambuco (2007), as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba-enredo (2007), a Roda de Capoeira (2008), o Jongo no sudeste (2005), o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), por exemplo. O IPHAN, ao se referir à patrimonialização do Bumba-Boi do Maranhão indica um processo longo (10 anos), realizado através de um inventário desenvolvido por uma equipe multidisciplinar.

(...) a patrimonialização do Bumba-meu-boi do Maranhão(...) O processo de registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, iniciado em 2001, com a realização do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Bumba-meu-boi do Maranhão, pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/RJ), e concluído em 2011, com a concessão do título de Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011, p. 7)

Como resultado “*da última etapa da instrução técnica do processo seletivo*” (IPHAN, 2012, p. 13), que ocorreu em 2010, houve a publicação do livro “Bumba-meu-boi, som e movimento” (2011), que contou com a colaboração, na parte da música do professor Joaquim Santos. É um dos primeiros trabalhos etnomusicológicos sobre o Bumba-Boi do Maranhão,²⁶ direcionado para a análise dessa musicalidade dos diversos sotaques.

1.3. O Boi inicial e os sotaques.

A localização geográfica do estado do Maranhão delimita nitidamente as regiões norte e nordeste do Brasil, característica importante em relação às particularidades culturais, tanto do nordeste quanto do norte do país. Essa localização geográfica nos direciona para um entendimento acerca dessas influências musicais de ambas as regiões brasileiras, ligando o Maranhão tanto aos ritmos da Amazônia, quanto aos batuques nordestinos. Como podemos observar no mapa, representa um ponto estratégico, sob o ponto de vista cultural, para essa ambiguidade de características rítmicas.

governo federal, estadual e municipal, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa (IPHAN, 2012, p.3)

²⁶ Anteriormente Mário de Andrade, Mukuna e Kubik, por exemplo, desenvolveram estudos sobre esse folguedo.

Mapa 01: Localização geográfica do Maranhão



Fonte: google.com.br/maps

Localizar o Boi do Maranhão em tempo e espaço, delimitando o quando e o onde, é um território que também necessita uma investigação de cunho etnomusicológico. De acordo com a região o Bumba-Boi adquire características específicas “*O Boi do Maranhão possui sotaques ou estilos que variam com a região de origem, os instrumentos principais e a indumentária ou fantasia.*” (Ferretti in PAPETE, 2015, p. 15). Além das características descritas por Ferretti, as quais: território, instrumentos e indumentária, acrescentamos os quesitos personagens e também a dança, muito particular e com uma intrínseca relação com a música. Em termos geográficos a região norte do estado destaca-se por apresentar uma concentração evidente de grupos de Bumba-Boi.

Mapa 02: A região norte do estado é a área de maior concentração do folgado



Fonte: google.com.br/maps

Para além do espaço doméstico, o Bumba-meu-boi é portador de uma territorialidade que identifica os estilos de brincar Boi. No Maranhão, os estilos dos Bumbas identificam-se pelos nomes de regiões geograficamente bem definidas ou municípios de origem: Baixada Ocidental Maranhense, berço do sotaque da Baixada; Litoral Ocidental Maranhense, de onde se originaram os sotaques de Guimarães e Cururupu; região do Munim²⁷, de onde vêm os grupos de Bois de Orquestra; e Ilha de São Luís, onde surgiram os Bumbas da Ilha. (Dossiê IPHAN, 2011, p. 98)

Diante de tanta diversidade, o artista Américo Azevedo Neto foi um dos pioneiros a escrever sobre essa tipologia do Bumba do Maranhão, seu livro da década de 1980, questionando alguns pontos acerca dessas diversidades de estilos, colocando em xeque alguns conceitos que vinham estabelecendo-se a época, e que atualmente consolidaram-se. Segundo Azevedo Neto:

No princípio, ou mais precisamente em meados do século XIX, havia apenas instrumentos comuns e a diferenciação acontecia pelo ritmo e pela elaboração dos passos. Não havendo matracas, nem zabumbas, apenas pandeiros de caixa mais alta ou mais baixa, para obter sons mais agudos ou graves (o ritmo obtido por esses pandeiros era auxiliado pelo bater de palmas). (Azevedo Neto, 1983, p. 23)

²⁷ A Região do Munim, formada por cidades que estão localizadas próximas ao rio Munim

Américo Azevedo também foi quem utilizou o termo “Boi Inicial”, como registramos em nossa pesquisa:

Azevedo Neto (1983) utiliza de forma interessante o termo “Boi Inicial”, este através dos tempos por interferências socioculturais e histórico-geográficas, foi-se dividindo, separando-se e determinando pouco a pouco características próprias, de determinadas regiões ou de determinados grupos sociais. (Leitão, 2011, p.25)

Ainda sob esse aspecto de qual seria o “Boi Inicial”, outro ponto de vista foi fornecido de acordo com entrevista feita no ano de 2010 e que está registrada em nosso primeiro livro, com o produtor cultural, compositor e diretor da Companhia Barrica, Zé Pereira Godão, indica para a possibilidade de haver uma contemporaneidade entre os sotaques.

Os questionamentos sobre qual teria sido o primeiro sotaque, ou seja, a forma primeira dessa manifestação é constante, determinar o “quando” e o “onde” é tarefa que ainda requer muitas pesquisas, podemos acreditar na hipótese do produtor cultural Zé Pereira Godão que sugere uma contemporaneidade nos sotaques, desta forma “cada grupo de uma determinada região expressava-se de acordo com sua bagagem cultural e com as possibilidades de instrumentos e de liberdade.” (LEITÃO, 2013, p.92)

Como apontaram as fontes históricas citadas anteriormente, os primeiros registros datam do início do Século XIX, entretanto a busca da origem desse folguedo no Maranhão ainda carece de investigações mais aprofundadas, embora seja tarefa árdua, torna-se instigante chegar a uma origem, comum ou diversa. O certo é que em tempo presente, há uma extensa variedade de tipos de Boi, que são conhecidos pelo termo sotaque, essa nomenclatura auxilia na compreensão desse “*Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão*” nos diversos níveis de entendimento socioculturais e de fato facilita sobretudo o conceito que identifica os diversos estilos do Bumba-Boi maranhense. Mais do que isso, é através dessa divisão que ocorre a dinâmica desse folguedo no estado do Maranhão.

Atualmente, tanto os grupos como as entidades que organizam as apresentações, vivem os festejos juninos norteados pelos cinco sotaques: Matraca ou da Ilha, Zabumba ou de Guimarães, Orquestra, Costa-de-mão ou de Cururupu e da Baixada ou de Pindaré. (Dossiê IPHAN, 2011, p. 100)

Os cinco Sotaques aceitos atualmente:

- Sotaque da Ilha ou Matraca.
- Sotaque da Baixada ou Pindaré.
- Sotaque de Costa de Mão ou Cururupu.
- Sotaque de Zabumba.
- Sotaque de Orquestra.

Borrvalho também opina sobre essas particularidades “*Essa organização de grupamentos ou conjuntos de bumbas por sotaques é uma determinação letrada, conceituação de estudiosos e não de nativos.*” (BORRALHO, 2015, p. 45). Ou segundo Carvalho (2011) uma “*categoria analítica que se “nativizou”*”. Em nossas pesquisas bibliográficas e de campo percebemos a recorrência dos estudiosos desvincularem o termo sotaque a uma definição nativa, vinculado mais a uma questão de apropriação lingüística. Borrvalho (2015) também nos fala dos grupos que não se encaixam em nenhum dos sotaques principais, sendo os de “*não-sotaque*” ou de “*sotaque isolado*”.

Nomear grupos de estruturas similares por sotaque é um traço de contemporaneidade. Porém, em pleno século XXI, existem expressões bastante particulares, em diferentes povoados do Estado do Maranhão. Grupos que não poderão encaixar-se em nenhum “sotaque” distinto. Poderiam ser considerados grupos de “não-sotaque” ou de “sotaque isolado”? (Borrvalho, 2015, p. 45)

Há tanta diversidade espalhada por todo o estado que desta forma as características mais primitivas são até hoje resguardadas nessas brincadeiras, como o uso do *adufe* (pandeiros árabes quadrangulares) e os V-8 (pandeirões quadrados). São grupos que embora orbitem em torno dos principais sotaques, mantêm características singulares.

Tem-se que se ater em usar a classificação mais consensual entre os estudiosos. Isso permite observar que, por não haver uma classificação nativa, o Boi, estando observado da ordem do vivido, apresenta grupos isolados, existentes em povoados próximos a cidades que já têm grupos da classificação por sotaques e que se diferenciam em ritmo, comédia, instrumentos, indumentária, roteiro de brincadeira e apresentação. Mantêm, além de um Boi, seus rituais de promessa e calendário. Também batiza, brinca e morre. (Borrvalho, 2015, p. 65)

Observamos que essa variedade de características, inclusive e, sobretudo, rítmicas são traduzidas e sintetizadas em uma palavra: sotaque. O conceito de sotaque vem cristalizando-se, tanto por uma determinação letrada, quanto por uma apropriação nativa, não representando

mais necessidades individuais, mas coletivas. O termo sotaque para os maranhenses está vinculado diretamente ao Bumba-Boi, todavia as suas culturas populares e principalmente aos seus ritmos. Trazemos as contribuições do sociólogo alemão Norbert Elias (2011), que analisa os comportamentos cotidianos que constroem os traços culturais referindo-se a esses conceitos sociológicos cristalizados através da fala e da escrita, sua explicação com referências às situações históricas diferentes ao nosso estudo, porém análogas em algum sentido.

Talvez aconteça que determinados indivíduos os tenham formado com base em material lingüístico já disponível em seu próprio grupo, ou pelo menos lhes tenham atribuído um novo significado. Mas eles lançaram raízes. Estabeleceram-se. Outros os captaram em seu novo significado e forma, desenvolvendo-os e polindo-os na fala e na escrita. Foram usados repetidamente até se tornarem instrumentos eficientes para expressar o que pessoas experimentaram em comum e querem comunicar. Tornaram-se palavras da moda, conceitos de emprego comum no linguajar diário de uma dada sociedade. Esse fato demonstra que não representam apenas necessidades individuais, mas coletivas, de expressão. A história coletiva nele se cristalizou e ressoa. O indivíduo encontra essa cristalização já em suas possibilidades de uso. Não sabe bem por que esse significado e esta delimitação estão implicadas nas palavras, por que, exatamente, esta nuance e aquela possibilidade delas podem ser derivadas. Usa-as porque lhe parece uma coisa natural, porque desde a infância aprende a ver mundo através da lente desses conceitos. O processo social de sua gênese talvez tenha sido esquecido há muito. Uma geração os transmite a outra sem estar consciente do processo como um todo, e os conceitos sobrevivem enquanto esta cristalização de experiências passadas e situações retiver um valor existencial, uma função na existência concreta da realidade -isto é, enquanto gerações sucessivas puderem identificar suas próprias experiências no significados das palavras.(Elias, 2011, p. 26)

É fato o uso desse termo, recorrente principalmente na capital São Luís. Apesar de não abranger totalmente a realidade cultural do folgado, a utilização conceitual do termo sotaque, em alguma medida facilita, também, o direcionamento de estudos e pesquisas e contribui para a execução de ações dos poderes públicos no campo da cultura popular relativas ao Bumba-Boi, dentro das comunidades em estudo esse termo é aceito e utilizado comumente.

Embora a classificação em sotaques seja útil para o direcionamento de estudos e pesquisas e para a execução de ações dos poderes públicos estadual e municipal no campo da cultura popular relativas ao Bumba-meu-boi, uma incursão pelos municípios do Maranhão demonstra que essa categorização não abarca a diversidade dessa manifestação cultural popular maranhense. (Dossiê IPHAN, 2011, p. 25)

1.4. Panorama em tempo presente do Boi da Ilha.

Como continuidade de nossa pesquisa, procuramos avançar em nossas investigações a partir de outras comunidades onde é desenvolvido o Sotaque da Ilha, saindo do local onde iniciamos e onde fizemos sistematicamente nossas primeiras observações, local onde realizamos nossa “imersão continuada”: a comunidade da Madre Deus, onde se localiza o “Bumba-Boi Capricho do Povo”, mais conhecido como Bumba-Boi da Madre Deus. Este é um dos grandes grupos do Bumba- Boi Sotaque da Ilha que se faz presente atualmente na zona urbana da cidade de São Luís, a maioria dos outros grupos localizam-se em sua zona rural. Lembramos que a Madre Deus foi um dos primeiros bairros dessa cidade, fazendo parte de uma zona rural antiga.

Nossa pesquisa de campo procurou acompanhar essa dinâmica do Bumba-Boi da Ilha através da observação de vários grupos, nas comunidades onde são desenvolvidas, sobretudo nos municípios da ilha de São Luís e também no município de Icatu, localizado na região do Munim. Surpreendentemente, durante nossa pesquisa, fomos informados, pelo pesquisador Jandir Gonçalves²⁸, na “Casa de Nhozinho” ²⁹, que existem grupos de Bumba-Boi com as mesmas características musicais no município de Humberto de Campos, em Matinha e nos povoados do município de Santo Amaro. Interessante perceber como as culturas populares necessitam desses espaços de divulgação e principalmente de informação. Ressaltamos também a falta de estatísticas e de dados atualizados para a pesquisa nesse campo. Talvez esse cenário adquirisse um melhor desempenho, através de consistentes e duradouras Políticas Públicas de Estado para a cultura.

São diversos os grupos do Sotaque do Boi da Ilha, mas há uma área principal de concentração. Localizada nos sítios da Ilha de Upaon-Açu e nos povoados da cidade de Icatu. É, de fato, um tipo de Bumba-Boi com fortes raízes no interior da ilha, com a pujança dos seus grandes batalhões, enraizados em suas comunidades.

²⁸ O pesquisador Jandir Silva Gonçalves, foi um dos responsáveis na elaboração do dossiê de tombamento do Bumba-boi maranhense pelo IPHAN, participando na consultoria da Instrução Técnica e Elaboração do Dossiê para Registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Nossa conversa informal durante visita à “Casa de Nhozinho” proporcionaram elementos relevantes para a nossa pesquisa.

²⁹ O Museu Casa de Nhozinho, instalado num casarão de 4 andares, reúne um conjunto primoroso de elementos do cotidiano regional. São peças indígenas, utensílios de pesca, carros de bois, teares de rede, vasos de cerâmica, toalhas de buriti, bonecos populares, plumárias indígenas, brinquedos que imitam bichos. Seu nome é uma homenagem ao artista popular, Antônio Bruno Pinto Nogueira (1904-1974) o Nhozinho, mestre na talha de buriti. (Fonte SECTUR)

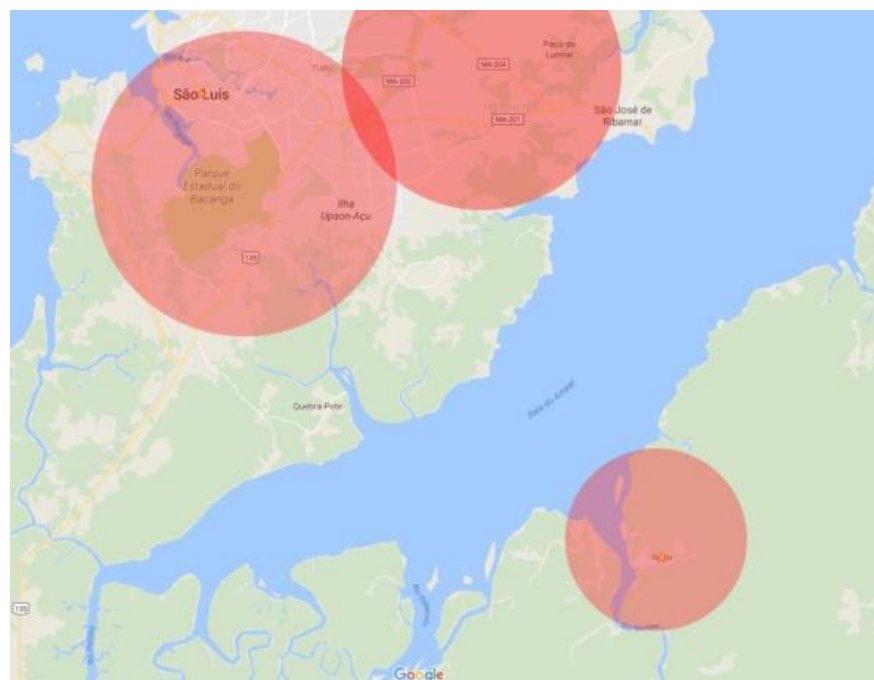
Mapa 03: nossa pesquisa está sendo realizada nesta área



Fonte: google.com.br/maps

A cidade de Icatu, na região do Munim, é um celeiro para esse gênero, lá existem diversos grupos desse sotaque. Notem a proximidade entre as cidades de São Luís e Icatu pelo mapa.

Mapa 04: destacamos a proximidade entre São Luís e Icatu



Fonte: google.com.br/maps

Icatu localiza-se no continente, entretanto muito próximo à ilha de São Luís. Em nossa observação em julho de 2016, do Bumba-Boi de Santa Maria, localizado em um povoado de Icatu, próximo à praia de Santa Maria de Guaxenduba, pudemos atestar a proximidade com a cidade de São José de Ribamar.

A cidade de São Luís é formada por quatro municípios: a própria ilha de São Luís, a cidade de São José de Ribamar, e os municípios de Paço do Lumiar e Raposa. Vamos ver como se coloca o Boi da Ilha no contexto geográfico, identificamos mais de cinquenta grupos desse Sotaque. Aproveitando uma planilha de apresentações do ano de 2014, visto que essa informação, apesar dos pedidos junto a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado do Maranhão, não nos foi concedida.

Ilustração 03 - Relação dos Grupos do Sotaque da Ilha

MUNICÍPIO	GRUPOS
SÃO LUÍS	Bumba-Boi da Madre Deus, Boi de Maracanã, Itapera de Maracanã, Bumba-meu Boi do Barreto, Proteção de São João do Anjo da Guarda, Inhaúma, Maracujá de Maracanã, Vila Palmeira, Estrela D'Alva de Matraca, Vencedor do Rio Grande, Pituzinho, Lindo Brilho, Unidos da Ilha, Brilho da Noite de Matraca do Jardim Tropical, Capricho da União, Bairro de Fátima, Tibirizinho, Brilho de São João do João Paulo, Mimoso da Vila Embratel. Tibiri, Bumba-meu Boi do Bairro do Coroadó, Mimo de São João da Cidade Olímpica, do São Raimundo, Mimoso de São João, da Terceira Idade.
SÃO JOSÉ DE RIBAMAR	Boi de Ribamar, Panaquatira, Tremor da Campina, Sítio do Apicum, Matinha, Jussatuba, Maiobinha, Calor de São João, Boi do Mar, Capricho da Cidade Alta, São José dos Índios, Mata Grande.
PAÇO DO LUMIAR	Maioba, Pindoba, Iguaíba, Mata Grande, Maiobão, Capricho do Paço do Lumiar, Miritiua, Mimoso da Vila Nova, Bumba-meu Boi de Matraca do Maiobão.
ICATÚ	Itapera de Icatu, Itatuaba, Santa Maria de Guaxenduba, Jussatuba e Mata, Bumba-meu Boi de São João de Salgado

	de Icatu.
HUMBERTO DE CAMPOS	Famosão.
MATINHA	Linda Jóia de Matinha.
SANTO AMARO	Teimosão.

Fonte: Dados da Pesquisa

Na área de interseção cultural, separada apenas pela baía de São José de Ribamar, que se encontram a grande maioria dos grupos de Bumba-Boi Sotaque da Ilha. Mas, não é apenas no aspecto geográfico essa aproximação. Sob o ponto de vista historiográfico, ambas as cidades foram importantes portos de recebimento de escravos vindos da África, para abastecer a mão de obra escravocrata. Outra coincidência, desta feita contemporânea, é a efervescência de cultura popular, tanto em São Luís, quanto na “região do Munim”. Icatu está localizada ao lado da cidade de Axixá, de Morros, de São Simão, todas as cidades com uma forte tradição de cultura popular. Para finalizar essa questão da localização geográfica, identificamos um Boi do Sotaque da Ilha na zona rural da cidade de Matinha, localizada na região norte do estado, na Baixada Maranhense.

1.5. A musicalidade do Boi da Ilha.

A análise musical da parte rítmica do sotaque do Bumba-Boi da Ilha é uma questão complexa devido à singularidade de suas estruturas, de seus instrumentos formadores e de sua construção rítmica. Apresenta uma musicalidade bastante específica dentro do contexto da música tradicional e popular maranhenses, são influências muito particulares que abordaremos a seguir. Diga-se de passagem, uma musicalidade que sai um pouco da linha do samba e do baião, que são os gêneros que mais identificam a música brasileira. Estudamos o Bumba-Boi da Ilha e percebemos uma música genuína, com seu próprio cerne. Apesar das diversas influências, sobretudo indígenas e africanas, desenvolveu suas próprias demandas em terras maranhenses.

Procuraremos, então, seguir essa linha de pensamento, ou seja, tentando entender essa musicalidade a partir da sua própria essência, mesmo reconhecendo os elementos estrangeiros formadores dessa música, percebemos que ela é desenvolvida “*com significados musicais e extramusicais totalmente transformados em um novo contexto*” (KARTOMI apud

SANDRONI, 2012, P. 25). Sandroni (2012) observa muito bem que a música produzida aqui, não é européia, indígena ou africana, mas, brasileira.

Estou de acordo com a idéia de que a novidade da música americana é irredutível a qualquer dos elementos que a formaram; e também penso que a busca da origem de fórmulas rítmicas particulares, contornos melódicos ou canções particulares, se não estiver articulada à compreensão das novas músicas originadas, não apresenta grande interesse. (Sandroni, 2012, p. 25)

Mas quais os parâmetros a serem usados nesses estudos? Não é novidade a tentativa de copiarem-se modelos europeus às nossas músicas e principalmente aos nossos ritmos. Não queremos aqui discutir esse tema profundamente, visto que nosso objeto de pesquisa é outro, entretanto é fundamental apontar algumas questões que se impõe à nossa pesquisa e que estão diretamente ligadas à música tradicional e popular brasileiras e as metodologias etnomusicológicas.

De acordo com a articulação com a área da pedagogia cultural, um dos pontos importantes seria a aproximação da escrita tradicional européia e também seus conceitos estruturantes de música, com uma tradição essencialmente de oralidade africana e indígena. Qual modelo usar na análise etnomusicológica do Bumba-Boi, por exemplo? Os registros etnomusicológicos seguem diferentes linhas, umas negam a escrita tradicional européia, propondo novas formas, tais como as propostas pelo etnomusicólogo guianense J.H. Kwabena Nketia (2005), outros aceitam essa escrita tradicional com a inserção de símbolos não tradicionais que auxiliem essa notação. Esse entendimento já vem sendo utilizado por estudiosos da área. Vejamos o que nos fala Joaquim Santos:

Outro aspecto relevante é o repertório de símbolos utilizados na escrita tradicional européia do qual quase sempre lançamos mão para transcrever músicas pertencentes a culturas diversas em espaço e tempo, onde podemos nos deparar com problemas que nos levam a forjar adequações à escrita musical, por impossibilidade de alcançar fidelidade na prática leitura-execução como, por exemplo, nas toadas do Bumba-meu-boi que se iniciam em forma de recitativo ou aboio em tempo fluido. (Santos In IPHAN, 2011, p. 17)

Os estudos contemporâneos apontam distanciamentos e aproximações à tradição musical européia, notamos a articulação de novos modelos para entender essas músicas com influências tão diferentes. O etnomusicólogo Gerhard Kubik, por exemplo, propõe uma teoria musical africana (Theory of African Music, 1980), introduzindo novos parâmetros para esses estudos etnomusicológicos, percebendo novos elementos estruturantes na organização sonora

de grupos sociais diversos. Observar uma matriz musical africana/indígena a partir apenas de conceitos estruturais europeus, talvez represente um prejuízo ao entendimento da música brasileira, ou até mesmo um grande paradoxo. Letieres Leite, compositor, educador e pesquisador, no prefácio do livro do baterista baiano Tito Oliveira (2014), argumenta que *“Tenho o pensamento que a música de matriz africana é estruturada com rigor, elaboração e organizada dentro de seu método específico; a oralidade e suas consequências metodológicas.”* (Oliveira, 2014) O professor Carlos Sandroni também evidencia as diferenças entre música européia e africana, apontando uma questão rítmica, a síncope; usada exaustivamente para definir a música brasileira, desde Mário de Andrade, para o autor de Feitiço Decente (2012), não é exceção, mas regra na nossa música.

O musicólogo adota com rigor a definição acadêmica, que vê no sincopado o irregular, a exceção à regra. Mas não tira as consequências paradoxais que daí resultam para o caso brasileiro, a saber: que precisamente o “irregular” seja ali o “característico”, o mais comum, em uma palavra: a regra. (Sandroni, 2012, p. 23)

Não é apenas uma questão de notação musical, mas representa fundamento para entender as estruturas musicais. O caráter cultural desses conceitos afirma que eles não são conceitos literalmente universais, mas sujeitos a adaptações. Por outro lado, é incontestável a influência das culturas hegemônicas durante o tempo, ora européia, ora norte-americana, evidenciando antigamente a colonização e atualmente a globalização. Todavia, não se trata de negar ou substituir uma base teórica por outra, dessa forma a utilização de termos e conceitos da teoria tradicional também é bem-vinda ao nosso estudo. Assim sendo, em nosso atual trabalho, e com a visão de professor/pesquisador/artista vinculado às tendências contemporâneas da pedagogia musical, abertas a diálogos entre as diferentes abordagens teóricas, visto que nosso enfoque aqui está direcionado ao contexto da educação musical a nível formal (articulada e direcionada também às outras demandas pedagógicas) utilizaremos a escrita tradicional por entendermos que atualmente ela é uma linguagem universal. Entretanto essa escrita será acompanhada de conceituações que fogem à estrutura da música tradicional européia de concerto, com a utilização de outros recursos não tradicionais que, juntamente com gravações que realizamos durante nossa pesquisa de campo tentarão fornecer a maior aproximação possível com a musicalidade estudada.

É um gênero tradicionalmente monódico, sem acompanhamento harmônico com uso de percussão e voz. Analisaremos a parte percussiva, mas gostaríamos de apontar algumas características importantes que acontecem durante o canto. Uma característica no contexto das

melodias relacionada à duração é o retardo que o canto apresenta em relação ao ritmo, caracterizando o “*tempo rubato*”³⁰. É muito comum observá-la no decorrer das toadas comandadas pelo “amo”. Esse retardo realmente impõe-se como uma característica rítmica e melódica, fazendo parte do estilo de cantador.

Em relação às canções do Bumba-Boi da Ilha, são chamadas de “toadas”, outrora atribuídas à categoria coletiva, hoje apresentam a marca de seus compositores. Poderíamos citar inúmeros cantadores do Boi da Ilha, que desde a década de 1970, começaram a impor sua marca de composição a essas toadas. Talvez pelo início, a essa época, do registro fonográfico, cujo pioneiro foi o Bumba-Boi da Madre Deus, em 1971. (Anexo 01)

As toadas de Bumba-Boi, incluindo seus diversos sotaques, como “Bela Mocidade” (Donato, do Boi de Axixá, sotaque de orquestra), mas, sobretudo as toadas da Ilha, recebem a classificação de canções populares, “Maranhão Meu Tesouro Meu Torrão” (Humberto de Maracanã), “Se não Existisse o Sol” (Chagas), dentre outras.

O Bumba-Boi da Ilha, assim como outras manifestações culturais maranhenses, apresentam uma linguagem bastante específica, procuraremos, sucintamente, descrever algumas unidades lingüísticas utilizadas e sua função dentro do sistema a que pertencem de acordo com o que já havíamos comentado: conceitos nativos ou conceitos ênicos. Algumas denominações nativas são incorporadas sobremaneira à música do Boi da Ilha, fazendo parte da linguagem adotada pelos participantes do folguedo. Por exemplo, os grandes “batalhões”³¹: Maioba, Pindoba, Maracanã, Ribamar, Madre Deus, Itapera de Icatu, dentre outros, são grupos enormes que contam com a participação maciça das comunidades onde se desenvolvem, sendo esta também uma de suas características, a participação de um número indeterminado de tocadores, que pegam seus pandeirões, matracas e tambores-onça para participar da brincadeira³², ou seja, é um “boi democrático”.³³ Impressiona a quantidade de pessoas que acompanham esses batalhões, a maioria tocando, entre homens, mulheres e crianças.

Outra denominação nativa é o termo “tropeada”, que se refere especificamente aos que fazem o Boi da Ilha, sua totalidade.. Vejamos essa citação da professora Michol Carvalho sobre essa dinâmica: “*Seguindo a orientação estimulante do apito e do maracá do “amo”*”

³⁰ Rubato, tempo: refere-se na música à aceleração ou desaceleração do tempo por parte do solista ou do maestro.

³¹ Batalhão é a denominação para os grandes grupos de Boi da Ilha.

³² Brincadeira é como os maranhenses denominam suas manifestações populares.

³³ Termo utilizado pelo professor e músico Chico Pinheiro em entrevista realizada em 2011.

desenvolvem uma forte tropeada. Na frente desse grupo ficam os “matraqueiros”, seguidos dos “pandeireiros”, e dos “puxadores” de tambores-onças. (Carvalho, 2005, p.192)

Através dos seus próprios conceitos, percebemos que os tocadores nomeiam seus toques de três maneiras. Dentro desse contexto, apresentaremos a classificação das células rítmicas principais que formam o Boi da Ilha. Os toques de marcação, contratempo e repinicado.

Há características bastante evidentes nesse sotaque relacionadas com seus instrumentos que são perceptíveis a qualquer observador. Por exemplo, uma das formas de identificá-lo é observar a posição em que os grandes pandeirões são empunhados, é uma característica desse estilo: o pandeirão segurado em cima. (Anexos 02 e 03)

Outra característica marcante é grande número de matracas, ou seja, de matraqueiros, a quantidade de matracas em um batalhão da ilha impressiona e o resultado é uma “base” uma “cama” feita na região aguda. A presença em grande número dos pandeirões e das matracas faz com que o Boi fique “pesado”. Através do quadro seguinte sintetizamos as características do Bumba-Boi da Ilha.

Ilustração 04 – Quadro das Características Gerais

MÚSICA	Percussão e voz
INSTRUMENTOS	Matracas, Pandeirões, Tambores-onça e Maracás
REGIÃO	Ilha de São Luís, Icatu, Humberto de Campos, Matinha e Santo Amaro
PERSONAGENS	Amos, Caboclos de Pena, Vaqueiros, Índias, Caboclos de Fita (Rajados)
NÚMERO INDETERMINADO DE PARTICIPANTES (TOCADORES)	
OS TOCADORES NÃO PRECISAM DE INDUMENTÁRIA	

Fonte: Dados da Pesquisa

1.5.1 As estruturas musicais do Boi da Ilha.

Gostaríamos de iniciar essa parte da nossa narrativa informando que aproveitaremos o material que temos produzido durante esses anos de pesquisa acadêmica, iniciada em 2011. Na medida em que esse trabalho é de aprofundamento de uma pesquisa outrora iniciada, achamos pertinente essa metodologia, pois já produzimos material de análise rítmica consistente, assim como temos entrevistas e depoimentos gravados com personalidades significativas, que também serão úteis.

Para a coleta de dados, utilizamos a aplicação de entrevistas e depoimentos que foram todos filmados e depois transcritos, exceção feita ao percussionista *Papete*, o qual foi entrevistado através de um questionário mandado por e-mail, pois no período dessa fase de pesquisa encontrava-se ausente da cidade. (...) Dividimos nossos entrevistados por categorias, ou melhor, grupo de percussionista, grupo dos produtores musicais e culturais, grupo dos dançarinos, grupo da velha guarda, e por fim, o grupo dos bateristas. (Leitão, 2011, p. 29)

Ressaltamos que utilizaremos concomitantemente a pesquisa do professor Joaquim Santos (2011). Há também outros autores, músicos e arranjadores, cujo tema é a música do Bumba-Boi e que foram observados durante a pesquisa, poderíamos citar o livro de Kazadi Wa Mukuna “Um olhar africano na dramaturgia do Bumba-meu boi no Brasil” (2015) e o de André de Paula Bueno, “Bumba-boi maranhense em São Paulo” (2011), além de partituras do músico, compositor e arranjador Ubiratan Souza³⁴. Essa revisão bibliográfica específica do que já foi produzido em termos de análise/notação musical sobre o Boi da Ilha é importante no diálogo com as nossas observações de campo.

O Bumba-Boi da Ilha possui uma linguagem musical própria e em nossa observação percebemos que essas características determinam uma estrutura geral, comum a todos os grupos. Apesar disso cada “Batalhão da Ilha” tem seu estilo, seu jeito de tocar, é como se diz, cada um tem a sua trupiada particular ou a sua “pegada”. Como acontece com as escolas de samba do Rio de Janeiro, cada uma tem sua forma particular de tocar, apesar de fazerem parte de um mesmo gênero, o samba enredo.

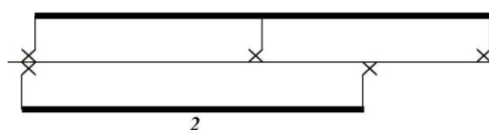
Fundamental entender essa linguagem específica, pois sua organização determina uma estrutura construtiva peculiar e comum a todos os grupos desse sotaque. *“Numa perfeita analogia com a linguagem, é imprescindível à expressão das idéias musicais a existência de*

³⁴ Partituras utilizadas em dois concertos: Pelos 500 anos do descobrimento do Brasil e pelos 400 anos de fundação da cidade de São Luís.

elementos estruturais e funcionais que forneçam uma organização formal, sem a qual a compreensão por parte do ouvinte torna-se impossível.” (Almada, 2006, p. 15)

Dentre os sotaques, o Bumba-Boi da Ilha é o que contém uma maior variedade de toques. O ritmo desse sotaque é feito através de uma polirritmia entre colcheias de dois e três toques, essa é sua principal característica, esse jogo entre essas duas células rítmicas, com suas diversas combinações.

Padrão Rítmico 01 – Polirritmia

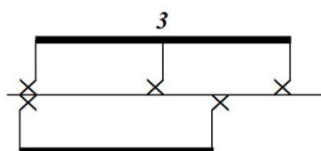


Fonte: Dados da pesquisa

Com a utilização, principalmente dos recursos micrométricos e macrométricos do pulso para a análise e entendimento da rítmica, identificamos esse tipo, ou esse estilo de Boi, como pulsando em três colcheias, (por apresentar seus menores pulsos em três colcheias) alicerçados por uma base rítmica binária, ou seja, macro tempo binário. O ritmo do Bumba-Boi da Ilha é, segundo a notação tradicional, um típico binário composto.

Santos (2011) também observou essa característica “*Observamos que na estrutura rítmica predominante do sotaque de Matraca ou da Ilha a pulsação é ternária, ou seja, microtempo composto por três colcheias em macrotempos binário e, por esse motivo, optamos por escrever em compasso 6/8.*” (Santos, 2011, p. 24) Seguimos o professor Joaquim Santos na utilização do compasso 6/8. Os microtempos citados por Santos correspondem às menores pulsações do ritmo do Boi da Ilha. É claro que poderemos escrever em um compasso simples, qualiterizando esses microtempos ternários.

Padrão Rítmico 02 – Exemplo de Escrita



Fonte: Dados da Pesquisa

Outra maneira de percebermos essa questão é através da dança, olhando as coreografias das índias, por exemplo, elas evidenciam bem os macro e microtempos. Seus passos acentuam, fortemente, os tempos “um” e “dois” ao pisarem o chão (macrotempos), enquanto as pontas dos pés mostram claramente as colcheias (microtempos).

Segundo Gerhard Kubik (1980), dança e música estão intrinsecamente articuladas na cultura africana. Kubik desenvolveu vários trabalhos sobre a música daquele continente e seus aspectos cognitivos, além disso, realizou viagens ao Brasil a procura de paralelos musicais africanos. Tiago de Oliveira Pinto (2001), em ensaio que aborda alguns campos de interesse da etnomusicologia, apresenta doze critérios³⁵ elencados por Kubik para uma compreensão de estruturas sonoras e dos movimentos presentes nos processos musicais e performáticos das culturas africanas. Dentre esses, selecionamos três importantes para a formação rítmica do Bumba-Boi da Ilha:

- Música e dança: pela observação podemos associar que a dança desenvolvida pelos personagens (amos, caboclos de pena, vaqueiros, rajados e índias) está diretamente ligada às células rítmicas desse sotaque. Entretanto, muito mais que isso, é fundamental sentirmos as pulsações e apreendê-las, como percussionistas, sobretudo para conseguir tocar os instrumentos, é a questão da corporalidade.

Da mesma forma que encontramos mais do que um centro de movimento numa determinada dança africana, também encontramos algo idêntico na forma de tocar instrumentos musicais. O músico não produz apenas sons, move também as mãos, dedos e mesmo a cabeça, ombros, ou pernas, segundo determinados motivos coordenados, durante o processo de produção musical. (KUBIK, 1981, P.3)

- Pulsação Elementar: refere-se aos pulsos micrométricos da música africana, que também correspondem ao conceito de “menor pulsação”, defendido por Ian Guest.³⁶ Observamos que o Boi da Ilha “pulsa em três colcheias”. Não há semicolcheias na rítmica do Boi da Ilha, em nenhum momento de nossa observação percebemos ou registramos células rítmicas fora desse jogo entre colcheias.

³⁵ 1. Música e dança. 2. Pulsação elementar. 3. Beat and off-beat. 4. Ciclos formais. 5. Ritmos cruzados. 6. Cross-rhythm. 7. Pulsos intercalados (interlocking). 7. Padrão (pattern). 8. Time-line pattern. 9. Notação Oral. 10. Sequência de Timbres. 11. Alternância da Polifonia (skipping process). 12. Padrões inerentes. (PINTO, 2001)

³⁶ Ian Guest Húngaro radicado no Brasil desde 1957. Precursor, no Brasil, do ensino da música popular. Fundador, em 1987, do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical-CIGAM. Introdutor, no Brasil, do Método Kodály de Musicalização pelo solfejo relativo (<https://www.ianguest.com.br/>)

- *Cross-Rhythm* (Polirritmia): é a principal característica do Boi da Ilha. É sua principal identidade, a polirritmia 3x2.

Dando continuidade às características rítmicas apresentaremos os tipos de toques. São três formas principais de nomear os principais tipos de toques comuns aos instrumentos formadores. Os toques de marcação, ou simplesmente “a marcação”, é um estilo de tocar para que o ritmo ganhe base, peso e força. É o “murro”, ou “murrada” do Boi da Ilha. Os toques de contratempo, ou contratempo, são aqueles tocados fora da marcação e os toques de repinicado, ou repinicado, é caracterizado pelo toque com a ponta dos dedos, similar ao “*slap*” das congas e bongôs latinos.

O interessante é o que acontece entre esses toques: são misturados intensa e incessantemente durante o acompanhamento das toadas. À medida que os pandeiros vão sendo levantados, suspensos, empunhados para cima, diversas células rítmicas aparecem e vão se misturando umas as outras. São utilizados para a construção das “levadas”, das “batidas”, criando um corpo sonoro instigante por sua uniformidade e diversidade concomitantes. As matracas, os tambores-onça e até mesmo o maracá do amo apresentam essas mesmas características de toques.

No Bumba-Boi Sotaque da Ilha, os instrumentos formadores são as matracas, os pandeiros, os tambores-onça e o maracá. Veremos agora como são classificados esses instrumentos e qual a função que desempenham na música do Boi da Ilha.

Para tanto, algumas informações em relação à notação musical: para a escrita do pandeirão e o tambor onça, teremos duas linhas de ritmo escritas na clave neutra que é a clave usada para instrumentos de altura indeterminada. A linha inferior para indicar o som grave, e a linha superior para representar o som agudo. Já na matraca e no maracá utilizaremos apenas uma linha de ritmo. Para as matracas e maracás, que são instrumentos agudos, a notação selecionada é de “x” e para os tambores: pandeirões e tambores-onça, o símbolo será uma nota.

1.5.2 Instrumentos característicos e células rítmicas formadoras.

O Bumba-Boi no Maranhão evidencia a questão percussiva. No Boi da Ilha essa característica é bastante acentuada. Podemos observar a grande variedade musical no tocante ao Boi no Brasil.

No campo musical, há diferenças marcantes nas diversificadas brincadeiras de Boi no Brasil. Alceu Maynard (s/d:407) acentua que os instrumentos membranofônicos predominam no Boi bumbá do Norte e no Bumba-meu-boi do Nordeste, enquanto no Sul do País prevalecem a sanfona, harmônica ou gaita de fole. (dossiê IPHAN, 2011, p. 19)

Sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, o acompanhamento das toadas é predominantemente percussivo *“Mas não apenas os membranofones são largamente utilizados nos bois-bumbás e bumbas nordestinos. Os idiofones como os maracás, matracas e palmas contribuem sobremaneira para a marcação das toadas. (Dossiê IPHAN, 2011, p.20)*

As formas mais comuns de classificação dividem os instrumentos de percussão por definição do som (se podem produzir notas afinadas ou não), por método de execução (percussão, agitação ou atrito) ou por elemento produtor de som (idiofones, membranofones e cordas percutidas). Uma vez que nenhuma dessas formas é completa, em geral elas são combinadas. Utilizaremos a classificação de instrumentos feita pelos musicólogos Sachs e Hornebostel (1914), que é indicada para a classificação dos instrumentos de percussão. É um sistema bastante usado atualmente nas áreas da organologia e da etnomusicologia e que abrange instrumentos de várias culturas.

Ilustração 05 – Classificação Organológica

Classificação Organológica Por Elemento Produtor de Som	
IDIOFONES	MATRACAS; MARACÁ.
MEMBRANOFONES	PANDEIRÕES; TAMBORES-ONÇA.

Fonte: Dados da Pesquisa

Coincidentemente essa classificação coaduna com a origem desses instrumentos, os idiofones matraca e maracá provavelmente de origem indígena e os membranofones pandeiro e tambor-onça de origem africana. Entretanto é fundamental observar que a questão dos instrumentos percussivos representa uma complexidade bastante acentuada, visto que, há famílias de instrumentos semelhantes em várias culturas, embora com nomenclatura e funções específicas.

Nesse mesmo sentido, outra questão que nos instiga muito é a questão da vinda desses instrumentos para o Maranhão. De acordo com as pesquisas alguns instrumentos como a

cuíca, que é da mesma família do tambor onça, da mesma forma que os pandeiros, poderiam “*ter uma origem simultânea no mundo*” (Mukuna, 1978, p. 143). Assim sendo poderíamos buscar uma justificativa para as influências árabes e africanas do Boi da Ilha. Talvez por essas influências de diferentes pontos do planeta e com uma troca cultural/musical incessante ao longo de séculos de contatos, fez com que o Boi da Ilha apresentasse tantas polirritmias.

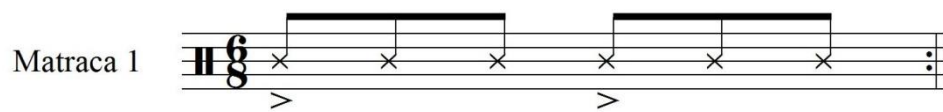
1.5.2.1 Matracas

São instrumentos idiofones, formados por tábuas de madeira e percutidos um contra o outro. Instrumentos onde o próprio corpo provoca o som. São dois pedaços de madeira percutidos um sobre o outro, proporcionando som agudo e estridente. “*Instrumentos de percussão, de madeira, com uma ou mais tábuas, que se deslocam, percutindo a própria plancha onde estão presas quando se oscila o movimento*”. (CASCUDO, 1998, p.567)

As matracas, segundo a nossa pesquisa entraram mais recentemente na formação rítmica do Bumba-Boi, em substituição às palmas, sendo introduzidas em meados do século XIX, segundo Américo Azevedo, “*as matracas foram introduzidas apenas a partir do final da década de 60 do século passado.*” (Azevedo, 1983, p. 23) Outra versão, segundo o dossiê do IPHAN, pode indicar que não eram utilizados instrumentos musicais, com o ritmo marcado pela batida com as mãos. Em nossa pesquisa observamos que já naquela época eram utilizados instrumentos denominados “palmas”, semelhantes às atuais matracas, que fazem o acompanhamento musical em grupos de Bumba-boi da região do Baixo Parnaíba. Talvez a primeira hipótese seja a mais provável com base na citação do cronista Domingos Sacramento, de 1868 (dossiê IPHAN, 2011, p. 38), que, estranhando a introdução de matracas no Bumba, sugere que até aquele ano não havia acompanhamento de instrumentos na brincadeira. (Anexo 04, 05 e 06)

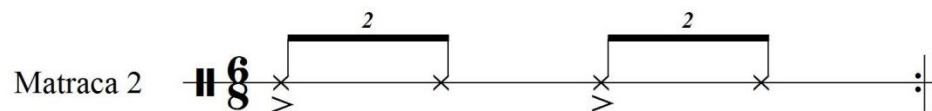
Os nossos indígenas já utilizavam o bater de palmas em suas danças, que depois foram substituídos por madeiras. Notamos que as matracas evidenciam e sustentam as duas principais células rítmicas formativas do ritmo do Bumba-Boi da Ilha, que são as colcheias de dois toques e três toques:

Padrão Rítmico 03 – Matraca 1



Fonte: Dados da pesquisa

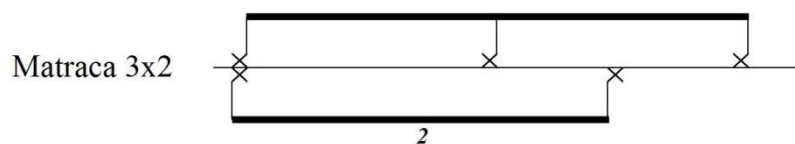
Padrão Rítmico 04 – Matraca 2



Fonte: Dados da Pesquisa

As matracas formam, em termos de instrumentação, o alicerce para as evoluções rítmicas do Boi da Ilha. A base para as variações é feita usando a região aguda do ritmo e acentuando a polirritmia que pode ser bem percebida através desse instrumento. Talvez por esse motivo e por apresentar um número exagerado de “matraqueiros” o Bumba-Boi da Ilha seja também conhecido como Boi de Matraca.

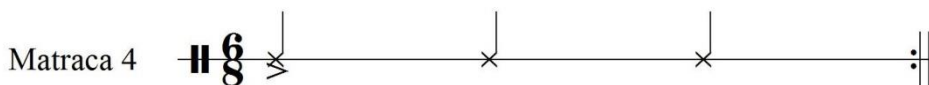
Padrão Rítmico 05- Matraca 3x2



Fonte: Dados da Pesquisa

E ainda semínimas que ocupam um compasso 6/8.

Padrão Rítmico 06 – Matraca 4



Fonte: Dados da Pesquisa

Há principalmente duas formas de percutir as matracas, são dois movimentos distintos que produzem sons também diferentes. A primeira sem deslocamento vertical como podemos notar no Anexo 07 deste trabalho. E a segunda com deslocamento vertical ilustrada no Anexo 08.

1.5.2.2 Maracá e apito.

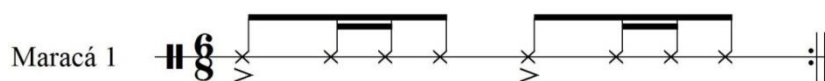
Falaremos do maracá e apito, instrumentos tocados pelo Amo do Boi. Na realidade o apito também desempenha um papel rítmico, mas tem a função de dar o comando para o batalhão. “*Pra reunir o grupo e também par fazer o encerramento da toada.*” (LEITÃO, 2011, p. 42), como disse o percussionista Zé Pretinho. Há o momento, quando do encerramento da toada em que o Amo sopra o apito, entrando no jogo das colcheias e prolonga um ou dois compassos para o fechamento.

O maracá é o comandante, é ele quem inicia o ritmo, que dá a partida e o comando para que os outros instrumentos comecem a tocar. Segundo Câmara Cascudo (1998), “*o primeiro dos instrumentos indígenas no Brasil. É o ritmador dos cantos e danças ameríndios*”. (Cascudo, 1998, p.552). O maracá tem função de marcar o ritmo e acompanhar a dança.

O maracá do Bumba-Boi da Ilha é um idiofone feito de metal, de mais ou menos dez polegadas de diâmetro, que é percutido exclusivamente pelo Amo do Boi. Atualmente, com uma intensa agenda de apresentações, o Amo é auxiliado por outros cantadores que ajudam na cantoria, principalmente em apresentações longas, eles também empunham o maracá. (Anexo 09)

Nas execuções do maracá pelo Amo, observamos, principalmente, três formas rítmicas:

Padrão Rítmico 07 – Maracá 1



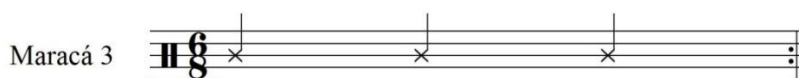
Fonte: Dados da Pesquisa.

Padrão Rítmico 08 – Maracá 2



Fonte: Dados da pesquisa

Padrão Rítmico 09 – Maracá 3



Fonte: Dados da Pesquisa

1.5.2.3. Pandeirões

Analisaremos outro instrumento que compõe o ritmo do Bumba-Boi da Ilha, que é o pandeiro e que nesse sotaque é chamado de pandeirão por sua grande dimensão.

O pandeiro é um dos instrumentos percussivos mais antigos, com registros de 2.000 anos antes de Cristo, na Suméria. Deste então este instrumento espalhou-se por várias culturas como pode nos apontar o Dicionário de Percussão de Mário D. Frungillo (2003). Conforme essa expansão, a família do pandeiro adquiriu variadas configurações, tanto em seu aspecto físico, quanto nas abordagens musicais que determinaram diferentes funções e modos de utilizá-lo. Há uma extensa bibliografia especificamente abordando esse tema. Em 2015, tivemos a oportunidade de participar de um festival na Turquia: International Buyukçekmece

Culture & Art Festival. Tivemos a oportunidade de registrar algumas variações do pandeiro. Primeiro da região de Yakutistan/Rússia. (Anexo 10 e 11) E também da região de Sirbistan, Sérvia. (Anexo 12)

Este instrumento é um membranofone, cujo som provém da membrana tal como uma pele, tecido ou membrana de material sintético e tem uma denominação ocidental de *Frame Drums*, do inglês, que literalmente quer dizer Tambor Achatado ou Tambor Estreito. A região norte da África, como Egito, Marrocos, Líbia e Argélia; e o sudoeste da Ásia como Síria, Irã e Iraque têm uma cultura forte de *Frame Drums*. Segundo o Dicionário de Música Zahar:

O pandeiro é um instrumento de percussão constituído de um arco de madeira, com aberturas espaçadas, em que se colocam uma ou mais rodela de metal. O pandeiro é percutido com os nós dos dedos e sacudidos para se obter o som dos guizos provenientes dos discos de metal. Originários do oriente Médio, chegou à Europa durante as Cruzadas. Era então conhecido como *adufe* (em inglês, **timbrel**, e em francês **tambourin**, sendo a forma tambourine adotada muito mais tarde). No Brasil está associado às mais diversas formas de música popular, como o samba. (HORTA, 1985, p. 281).

Os pandeiros utilizados no Bumba-Boi do Maranhão ainda recebem pouco destaque na literatura da música popular atual, ele é um pandeiro de grande dimensão, chegando até vinte e seis polegadas, por isso o nome pandeirão e também não possui platinelas. Antes só havia os pandeiros de couro, afinados no fogo. (Anexo 13 e 14) Hoje em dia observamos os pandeirões de pele sintética. (Anexo 15) Há controvérsias sobre a vinda desses instrumentos para o Brasil. Para Cascudo, estes instrumentos foram trazidos ao Brasil, pelos portugueses, que segundo ele, “*o tiveram através de romanos e árabes*”. (CASCUDO, 1998, p.666) Segundo o dicionário New Groove (SADIE, 1994) há inúmeras nomenclaturas (Bendīr, Bodhrán, Daff, Daira, Mazhar, Rebana, Riqqand, Tār, dentre outros) para este instrumento de acordo com a cultura em que está inserida, o certo é que este instrumento vem através de séculos adaptando-se às diversas abordagens musicais.

Como esses pandeirões chegaram até aqui? Muitos respondem que através de portugueses e espanhóis, que foram dominados pelos mouros. Há controvérsias sobre a vinda desses instrumentos para o Brasil. Para Cascudo, estes instrumentos foram trazidos ao Brasil pelos portugueses, Porém existem comentários atribuindo esse fato aos norte africanos, cuja região sofreu marcante influência da cultura árabe, podemos destacar a fala do maestro Chico Pinheiro que diz que é da cultura árabe também a forma de tocar os pandeiros com eles para

cima. “*É característica do Boi da Ilha, o pessoal do Oriente Médio toca muito com ele pra cima, tocam muito com o pandeirão para cima.*” (LEITÃO, 2011, p. 39)

Entretanto, poderiam esses instrumentos ter chegado até o Maranhão através dos próprios africanos, por intermédio de grupos do norte da África que para cá vieram? O pesquisador e historiador Matthias Röhrig Assunção (ASSUNÇÃO In NUNES, 2003) fala da grande presença de africanos da etnia *mandinga*, que eram mulçumanos.

Mandinga (oumandinka) refere-se a uma língua, uma região e um legado cultural. Hoje, vários dialetos Mandinga são falados por quase um milhão de pessoas na Guiné-Bissau, no Senegal e na Gâmbia. A herança cultural remonta ao Império do Mali, um dos mais antigos grandes Estados no Ocidente Africano, que existiu entre aproximadamente 1200 e 1465. O Império do Mali controlava as rotas comerciais que atravessavam o Saara ocidental, negociando com ouro, cobre, escravos, sal e tecidos de algodão. Os seus soberanos, chamados “mansas”, eram reputados por sua opulência e acabaram adotando o islã. O mais famoso, Mansa Musa, fez até uma peregrinação a Meca, em 1324, levando uma caravana de escravos e ouro. Os Mandinga são reputados por sua rica tradição musical e, sobretudo, por seus contadores de história e guardiões das tradições, os “griots”. (ASSUNÇÃO In NUNES, 2003, p.63)

Este pesquisador destaca a amplitude e complexidade da etnicidade dos escravos africanos e de seus descendentes nas Américas, principalmente pela multiplicidade dos grupos étnicos deportados. “*Infelizmente, o tráfico de escravos para o Maranhão não foi ainda objeto de maior atenção (...) apesar do Maranhão ser a quinta província escravista na época da Independência- depois da Bahia, Minas, Rio de Janeiro e Pernambuco-, onde residiam então 8,9% de todos os escravos no Brasil*”(ASSUNÇÃO In NUNES, 2003, p. 60)

E ainda, ressaltando a lacuna em relação a esses estudos:

Várias conclusões provisórias podem ser tiradas desses dados tão incompletos, Primeiro, que a contribuição dos escravos da Guiné à população escrava no Maranhão deve ter sido importante, Esse tema tem sido pouco explorado, apesar da origem étnica aparecer em vários tipos de fontes, como inventários e livros de óbitos. Octávio da Costa Eduardo levantou informação a respeito em 100 inventários de São Luís e Codó, contendo informação sobre a origem de 1.011 escravos, agrupados por quatro regiões. O grupo mais importante dos 387 africanos com procedência indicada provinha da região de Angola/Congo (48%). O segundo grupo maior provinha dos rios da Guiné (36%). Apenas 13% eram originários da Baía do Benin (Mina, Nagô e Calabar). Os Moçambique e Camunda representavam os 3% restantes. Quais eram as procedências específicas mais importantes? 30% dos

africanos foram registrados como Angola, 14% como Mandinga, 11% como Mina, 10% como Cacheu e 7 % Bijagô. (ASSUNÇÃO, In Nunes. 2003 p.62)

Concordamos com Assunção na medida em que estudos mais aprofundados em relação às questões culturais dessas etnicidades afro-maranhenses são necessários e poderiam impulsionar investigações relevantes na área etnomusicológica, incluindo investigações a respeito desses pandeiros maranhenses. Indagações que achamos pertinentes, embora, no momento, pudesse desviar o rumo do nosso trabalho. Dessa forma, voltaremos a esse tema em outra oportunidade. Seguimos.

De qualquer forma, essa maneira peculiar de tocar pandeiro (segurando em cima), é uma característica evidente no Sotaque da Ilha. Essa forma de tocar o pandeirão para cima exige uma posição especial de segurá-lo e é fundamental para dois aspectos:

- A tirada do som
- Para não cansar

A pegada consiste em apoiar o cotovelo esquerdo (para os destros) no tórax, de forma que seu antebraço sirva de apoio para sua mão esquerda segurar o pandeiro no aro. O percussionista Papete³⁷ traduz a sua visão de como usar o pandeirão “*os pandeiros seguros por uma mão em forma de L, quebrando o pulso e tocados com a outra mão.*”(LEITÃO, 2011, p.39) (Anexo 16 e 17)

Há principalmente dois tipos de toques: com a palma da mão tira-se o som grave e com a ponta dos dedos tira-se o som agudo. O local do posicionamento da mão direita, que é a mão que vai percutir o couro, é a parte inferior direita do pandeiro. (Anexo 18) É claro que a posição da mão, ao se tocar um pandeirão do Bumba-Boi da Ilha, varia com o estilo de cada tocador, entretanto esse posicionamento é o mais comum, observado durante a pesquisa.

Voltamos agora às levadas que são: marcação, contratempo e repinicado. Como já citamos anteriormente a marcação é um estilo de tocar os pandeirões para que o ritmo ganhe base, é o “murro” do Bumba-Boi.

Desta maneira, é uma batida, levada ou toque que valoriza a base. A partir de agora exemplificaremos algumas dessas batidas que foram observadas durante a pesquisa de campo.

³⁷ O saudoso percussionista maranhense Papete, falecido no ano de 2016, recebeu da indústria de instrumentos Contemporânea, uma série de pandeiros para Bumba-Boi, feitos exclusivamente para ele.

Padrão Rítmico 10 – Pandeirão 1



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 11 – Pandeirão 2



Fonte: Dados da pesquisa

Padrão Rítmico 12 – Pandeirão 3



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 13 – Pandeirão 4



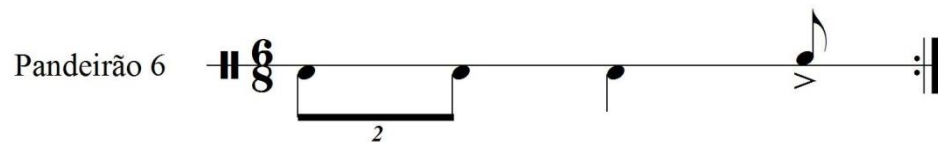
Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 14 – Pandeirão 5



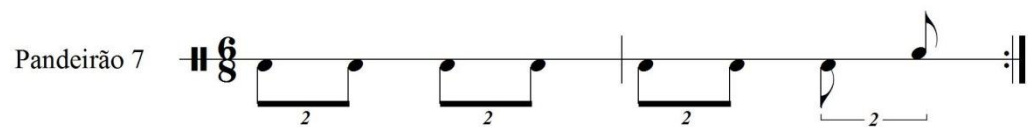
Fonte: dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 15 – Pandeirão 6



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 16 – Pandeirão 7



Fonte: Dados da Pesquisa

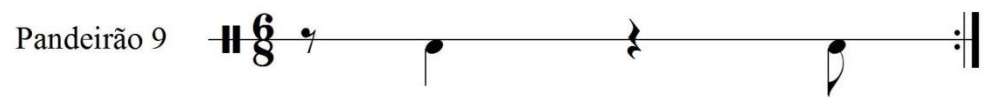
A segunda categoria de toques é chamada de toques de contratempo, ou simplesmente, contratempo. Como o próprio nome indica, valoriza a parte cima do tempo e as síncopes.

Padrão Rítmico 17 – Pandeirão 8



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 18 – Pandeirão 9



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 19– Pandeirão 10



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 20– Pandeirão 11



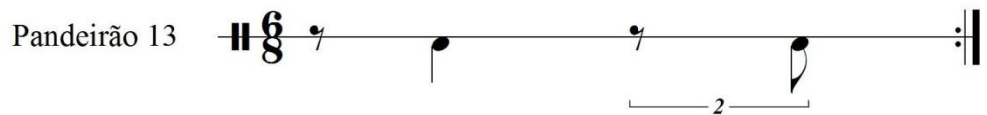
Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 21– Pandeirão 12



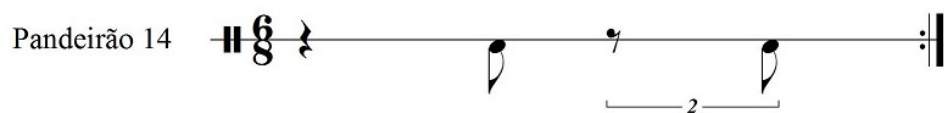
Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 22 – Pandeirão 13



Fonte: Dados da Pesquisa

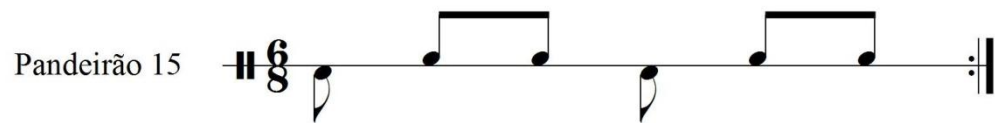
Padrão Rítmico 23 – Pandeirão 14



Fonte: Dados da Pesquisa

O repinicado é caracterizado pelo toque com as pontas dos dedos, imitando quase o “slap” das congas e bongôs latinos. Esses toques estão sempre em cima, ou seja, nos contratempos das batidas, sendo característico do Bumba-Boi da Ilha.

Padrão Rítmico 24 – Pandeirão 15



Fonte: Dados da Pesquisa

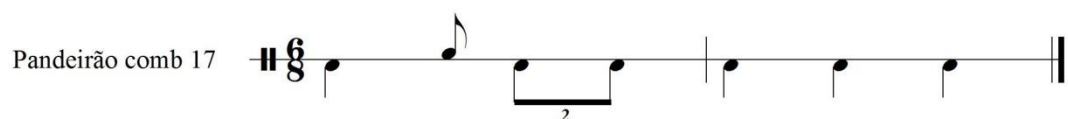
Padrão Rítmico 25 – Pandeirão 16



Fonte: Dados da Pesquisa

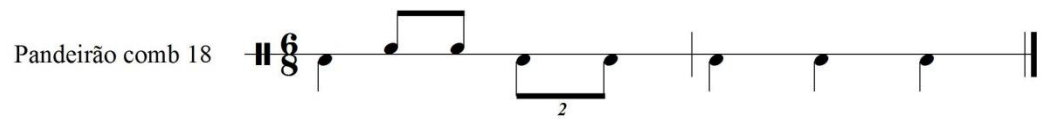
Estes grupos podem ser misturados aos toques de marcação e/ou repinicado, compondo uma batida que o tocador pode desenvolver durante uma toada. É bom ressaltar que esses tipos de toques combinam-se o tempo todo na trupiada e a distribuição da seção rítmica é feita de acordo com suas levadas. Cada tocador procura seu espaço de acordo com a levada que desejar fazer. No caso de, por exemplo, escolher células de contratempo deve permanecer perto de alguém que estiver fazendo uma marcação, ou se quiser reforçar a “murrada”, é aconselhável juntar-se a outros que estiverem tocando grupos rítmicos de marcação. (Anexo 19)

Padrão Rítmico 26 – Pandeirão 17



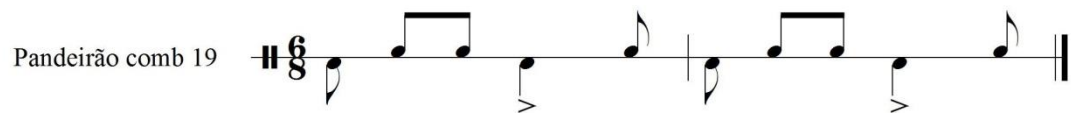
Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 27 – Pandeirão 18



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 28 – Pandeirão 19



Fonte: Dados da Pesquisa

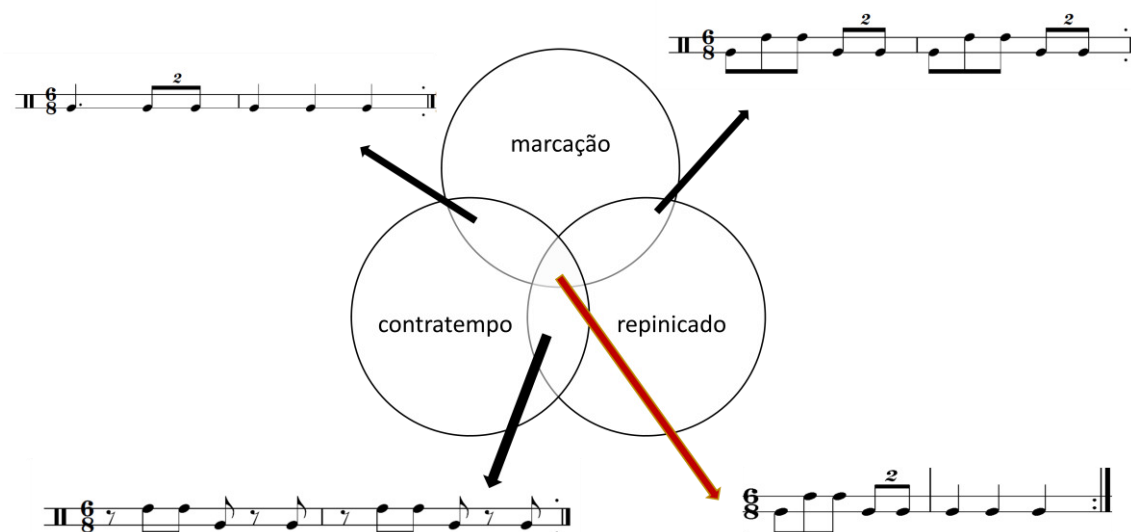
Padrão Rítmico 29 – Pandeirão 20



Fonte: Dados da Pesquisa

São inúmeras as batidas de pandeiros presentes no Sotaque da Ilha, as variações observadas demonstram múltiplas combinações rítmicas que demandam constante pesquisa. Aqui temos uma síntese desse estudo, um exemplo de cada um tipo de batida e um padrão geral, que de acordo com a nossa pesquisa, e segundo a nossa interpretação, corresponde ao que percebemos ser uma célula rítmica geral do Boi da Ilha (indicada com a seta vermelha).

Ilustração 06 – Exemplos de Levadas



Fonte: Dados da Pesquisa

1.5.2.4. Tambor-onça.

O tambor-onça tem como ancestral o instrumento chamado Puíta, provavelmente de origem africana, como bem pontua Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro

Puíta no nordeste, barrilzinho com uma pele de um lado, tendo presa ao centro, pela parte de dentro, uma varinha ou tira de couro. Atritando-a com um pano úmido, produz som profundo e rouco... veio para o Brasil por intermédio dos escravos bantos, especialmente de Angola. (Cascudo, 1998, p.327)

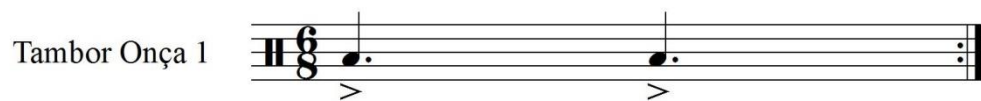
O tambor-onça é um membranofone tocado por fricção através de um pedaço de pano umedecido. É um tambor que tem uma vareta presa à pele a qual é empurrada e puxada com aquele pano. O tambor-onça do Bumba-Boi da Ilha é um instrumento de base, de som grave, imitando o esturro da onça, tendo as mesmas denominações de levadas que os pandeirões, ou seja, marcação, contratempo e repinicado. Segundo o percussionista Peixinho:

Ele é o grave, ele é quem encorpa a harmonia dos instrumentos. Faz a pessoa ouvir uma só harmonia. Só que uma harmonia com timbres e levadas diferentes, então o onça é quem faz essa função. (LEITÃO, 2011, p.41)

O tambor-onça é o baixo do Bumba-Boi, não só da Ilha, mas nos diversos sotaques que ele participa, e tem propriedades de dar unidade às diversas células rítmicas dos pandeirões, ele deixa a percussão uniforme.

A levada mais simples desse instrumento, apenas puxa-se o pano na vareta

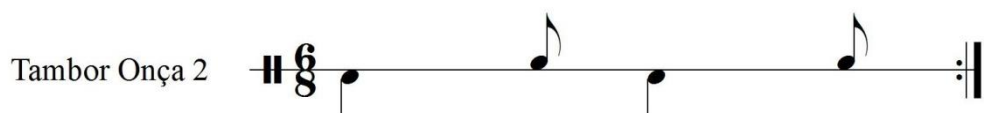
Padrão Rítmico 30 – Tambor Onça 1



Fonte: Dados da Pesquisa

Temos uma marcação que sustenta mais o ritmo, que é a mais comum e que é a levada mais usada: Puxa-se o pano na vareta no local da semínima e empurra-se rapidamente o pano no local da colcheia.

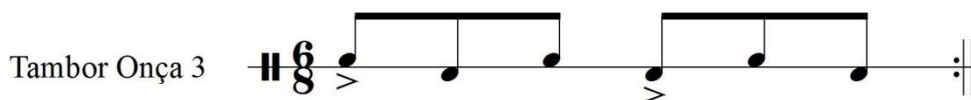
Padrão Rítmico 31 – Tambor Onça 2



Fonte: Dados da Pesquisa

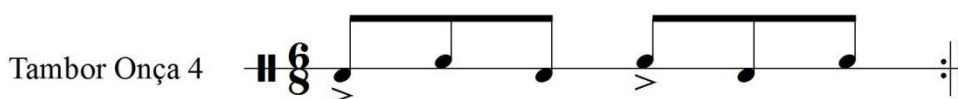
E temos o repinicado, que tem o movimento mais sistemático de vai e vem. Hora iniciando na parte aguda, hora na parte grave:

Padrão Rítmico 32 – Tambor Onça 3



Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 33 – Tambor Onça 4



Fonte: Dados da Pesquisa

O maestro Chico Pinheiro sintetiza a importância desse instrumento na trupiada,

Se a gente for fazer uma analogia às orquestras, então ele é o baixo, aliás, ele até funciona como baixo e como contrabaixo, porque o som dele acontece o mais grave quando a gente puxa e quando a gente empurra dá um som mais agudo, então ele faz o tempo e o contratempo. (LEITÃO, 2011, p.41)

Então o tambor-onça é um centro rítmico muito importante no Boi, e, apesar de ser da mesma família de instrumentos, ele não tem o som tradicional da cuíca do samba, que é aquele som agudo e gargalhante. A função do tambor-onça não é fazer adornos, é firmar todo aquele centro rítmico, toda aquela rítmica do Bumba-Boi. (Anexo 20)

Apresentamos todas essas questões para alicerçar a nossa narrativa e também a nossa prática, visto que as análises desenvolvidas neste capítulo subsidiarão os demais. De acordo com as particularidades estudadas até aqui, procuraremos articular os resultados com ações artísticas e pedagógicas visando a construção de instrumental etnomusicológico.

2. A experiência pedagógica e o Bumba-Boi da Ilha: práticas em educação musical a partir da pesquisa de campo.

“Vou soltar toada

Por cima do vento

Deixa notícia andar

Enquanto eu puder

Afirmar o meu lugar

Vou dar prazer pra velho e moço vadiar”

(Mané Onça)

No percurso do nosso trabalho, construindo nosso itinerário metodológico, desta feita visando a aplicação da nossa pesquisa na seara educacional, especificamente nas aulas de bateria da EMEM achamos pertinente a proposta de proporcionar vivências, juntamente com nossos alunos, a espaços onde são desenvolvidas as manifestações da cultura popular maranhense, notadamente uma atividade extraclasse. Nosso intuito foi de proporcionar experiências significativas que produzissem a construção de novas visões dessa realidade e que ao mesmo tempo desconstruíssem outras, por vezes equivocadas, do senso comum e até mesmo da academia em relação às culturas populares e as suas manifestações.

Evidenciamos a reflexão enquanto pesquisador, artista e professor de música, sobre qual educação musical e quais pesquisas em música são efetivamente significativas, na medida em que estão inseridas dentro de um contexto sociocultural específico, em nosso caso, a cidade de São Luís e o estado do Maranhão. E como essa musicalidade pode ser vetor na ligação de uma identidade local³⁸ com aspectos universais da arte e da cultura. Como através dessa pesquisa etnográfica, interpretá-la e inseri-la em um contexto de pedagogia musical abrangente.

³⁸ Trabalhos interessantes que tratam da identidade cultural no Maranhão e sua relação com a música popular: o artigo do historiador Flávio Reis “Depois da MPM.” a monografia de conclusão de curso do músico e compositor Josias Sobrinho, “Aquém do Estreito dos Mosquitos: a música popular maranhense como vetor de identidade”. Outra abordagem que nos interessa e que trata da identidade cultural, sob o olhar das culturas tradicionais populares é o livro da historiadora Helidacy Corrêa “São Luís em festa: o Bumba Meu Boi e a Construção da Identidade Cultural do Maranhão.

O conceito de educação musical, historicamente construído através dos processos de ensino e aprendizagem de música em contexto formal (desde a Grécia no *Quadrivium*), proporcionou a exclusão de outras tradições musicais que não as de origem européias, movimento que de certa forma levou “(...) à exclusão de diversos modos de saber, fazer e sentir próprios dos povos tradicionais (ligados, em maior ou menor grau, a processos informais e de transmissão oral de ensino-aprendizagem) (...)” (CARVALHO, COHEN, CHADA In LÜHNING, TUGNY, 2016).

Atualmente seu escopo estabelece diálogos com visões mais amplas da pedagogia cultural e também com a pedagogia musical, articulados a autores como, por exemplo, Larossa “Pedagogia Profana” (2006) e Paulo Freyre “Pedagogia da Autonomia” (1996), valorizando as questões da diversidade cultural e da “*ética universal do ser humano*” (FREYRE, 1996, p. 16). Procuram aproveitar esses diferentes locais da experiência pedagógica (ensino formal, informal e não formal) inserindo a matéria-prima cultural de cada lugar e suas particularidades. Desta forma a nossa abordagem a partir da pedagogia musical nos leva a caminhos que propiciam a abertura de possibilidades de diferentes escutas e o entendimento musical de diferentes culturas.

(...) a educação musical tem o papel importante na abertura de possibilidades de diferentes escutas e compreensão das variedades de organizações sonoras produzidas na diversidade cultural, gerando valores que privilegiem a abertura a novos possíveis, em termos de organização sonora. (BEYER, KEBACH, 2009, ps. 7 e 8)

A experiência artística/estética da visita ao campo de pesquisa por parte dos alunos vivenciando e participando das apresentações dos grupos em estudo, quer seja em suas comunidades, quer seja em eventos do calendário anual da cidade, representa uma prática importante para o processo de ensino e aprendizagem dessas artes populares. Proporcionar a apreciação e a observação de manifestações das nossas culturas populares faz parte da nossa estratégia pedagógica e da nossa metodologia de ensino. Apresentar essa diversidade cultural popular faz-se necessário para que os alunos possam perceber, vivenciar e refletir sobre essas músicas, construindo experiências significativas no processo de ensino/aprendizagem, que é um de nossos objetivos.

Observamos que o nosso objeto de estudo, o Bumba-Boi da Ilha, através de uma abordagem interdisciplinar, propicia a construção de instrumental artístico e pedagógico partir da etnografia de sua musicalidade, ligando sua singularidade às questões universais.

(...) o pesquisador está ali na qualidade de porta-voz, de alguém que está registrando um patrimônio imaterial que pertencem a seus autores e, em última análise, à humanidade. Em outras palavras o pesquisador investiga, documenta e registra para que o material seja usado em termos de MICROSISTEMAS (compreensão do modo de vida de um determinado grupo humano) e MACROSISTEMAS (na inserção desse modo de vida particular no contexto da vida humana) (BUDASZ, 2009)

Essa perspectiva de um mundo multicultural impõe grandes desafios á educação.

Uma situação assim tão complexa representa um desafio para o sistema educativo e para as políticas culturais do Estado, assim como para o funcionamento dos mecanismos de mercado(principalmente) nos domínios da comunicação e do lazer – vastas redes onde pontificam as indústrias culturais planetárias. Nestes últimos anos, as políticas tradicionais de educação baseadas no postulado de uma cultura nacional homogênea vêm sendo objeto de uma apreciação cada vez mais crítica. (STAVENHAGEM In DELORS, 2002, p.249)

A nossa proposta pedagógica alinha-se com uma reflexão sobre a prática, considerando as peculiaridades, inclusive de ordem cultural. A forma que daremos ao conteúdo ensinado, ou seja, o modo de ensinar utiliza a metodologia etnomusicológica, que valoriza, em um primeiro momento, a ida ao campo, em nosso caso aos ensaios do Boi da Ilha. Buscamos entender as estruturas sonoras deste folguedo maranhense, suas melodias e a sua percussividade, conhecer os instrumentos característicos e as células rítmicas formadoras. Procuraremos dentro desta segunda parte de nosso trabalho de pesquisa, construir, junto com nossos alunos, conhecimentos e significados para essa musicalidade.

Mas quais são os olhares deturpados dessa realidade cultural? E como as áreas de estudos científicos colocam-se perante essa realidade? Gostaríamos de tecer alguns comentários sobre esse tema, relacionando-o com a etnomusicologia e a educação musical, antes de relatarmos explicitamente nossa observação no campo de pesquisa.

2.1. O Bumba-Boi da Ilha e a importância pedagógica das culturas populares na contemporaneidade.

Teve-se a idéia de que nossos folguedos, nossas brincadeiras populares, fazem parte de uma massa cultural homogênea, sem características específicas. Essa abordagem e essa visão das culturas populares como algo simples, primitivo e desconexo, faz parte de paradigmas

sociais e educacionais positivistas e tecnicistas, presentes ainda hoje, na sociedade e nas escolas brasileiras

Se por um lado as visões reducionistas e simplificadores, sobretudo no campo da educação musical formal, contribuem para que conteúdos e metodologias distanciem-se das realidades socioculturais e suas particularidades, por outro lado podemos observar que as diferentes vivências musicais são valorizadas por intermédio de propostas pedagógicas surgidas, a partir do século XX, como respostas pessoais dos proponentes as suas demandas sociais, históricas e culturais (educacional e musical) e que puderam enriquecer outras práticas musicais. Como aponta Maura Penna:

No entanto, todos esses métodos configuram propostas de como desenvolver uma prática de educação musical, estruturando-se sobre princípios, finalidades e orientações gerais explicitados em maior ou menor grau. São propostas que refletem as respostas pessoais de seus criadores ao contexto –social, histórico, cultural (educacional e musical) – em que viviam, mas também trazem contribuições capazes de transcender as condições particulares em que foram criadas, com seus limites, fornecendo indicações que se mostram válidas e pertinentes e que podem enriquecer a nossa prática. Cada um desses músicos-pedagogos, no seu contexto histórico e social específico, tem ajudado a renovar o ensino de música, a questionar os modelos tradicionais e “conservatórios”, procurando ampliar o alcance da educação musical ao defender a idéia de que a música pode ser ensinada a todos, e não apenas àqueles supostamente dotados de um “dom” inato. (PENNA In MATEIRO, ILARI, 2012)

No cenário da cultura popular maranhense suas manifestações desenvolvem processos de ensino e aprendizagem de música através da oralidade, da construção de seus instrumentos e dos seus ensaios, colocando-se como peças da sociedade, compondo com outras formas culturais e artísticas toda essa teia sociocultural que representa a nossa sociedade contemporânea.

Assim sendo, tendo toda essa cultura popular viva em nosso cotidiano, quer seja em nossas ruas, arraiais, terreiros ou palcos, ou mesmo em nosso imaginário, como não inseri-la no contexto da educação musical? Como não aproveitar toda essa diversidade cultural em nossas pesquisas e em nossas ações pedagógicas?

Aproveitamos essas questões para observar que os modelos de ensino e aprendizagem refletem imposições educacionais de grupos hegemônicos preocupados apenas na manutenção

de estruturas sociais e culturais obsoletas. Ao contrário, através da nossa prática artística/pedagógica procuramos propostas na área da educação musical que seriam importantes para desenvolver uma atitude crítica nos alunos, fazendo-os intervir na realidade, lendo-a de modo questionador, analisando e transformando, enfim reconstruindo toda essa realidade cultural, observando essa “*hierarquia estratificadora de estruturas significantes*” (Geertz, 2008) onde os fatos são produzidos, percebidos e interpretados. Percebendo como se colocam essas culturas populares na sociedade e como estabelecem diálogos com outras formas artísticas.

Desta forma nossa observação de campo nos faz perceber toda essa musicalidade de grupos que estão fora dos circuitos mais comuns aos estudantes de música, fazendo-os apreender toda essa diversidade cultural e musical. O educador musical, neste caso, poderia representar uma ponte, um articulador entre saberes produzidos no cotidiano das comunidades e toda essa racionalidade acadêmica que está presente no ensino formal. Esses intercâmbios são necessários tanto para os processos educativos de música quanto para desenvolvimento de pesquisas, sendo o pesquisador um porta-voz dessas comunidades através do estudo de sua música.

(...) é através do discurso (oral e escrito) e das escolhas do material coletado e posterior interpretação das mesmas por parte de pesquisador, que o OUTRO é representado. Toda pesquisa científica é de certo modo, a recriação de uma realidade. Ao centrar a investigação no OUTRO, o pesquisador torna-se um porta-voz de suas idéias, comportamentos, crenças e experiências (Bannister apud Burlasz 1996, pág. 175.)

É assim que pensamos o amplo e diversificado patrimônio artístico e cultural da humanidade suas relações com as formas de educação musical, analisando diferentes formas de fazer música, visto que as sociedades humanas manifestam-se através da música, e, conseqüentemente, de alguma maneira, pode-se deduzir que nessas sociedades há processos de transmissão e recepção, e de ensino e aprendizagem de música, implícitos num fazer social, sejam eles de forma institucionalizadas como em uma educação formal, ou de maneira não formal.

2.2. A etnomusicologia como método da pedagogia musical.

O olhar etnomusicológico observa a música não apenas como um produto sonoro, mas, dentro de um contexto maior, através de seus conceitos particulares, de seus comportamentos próprios, dá significado a esses sons e a essas músicas, e dessa forma, tenta entender a música como um fenômeno cultural específico de um determinado grupo social, ou seja, a música enquanto uma competência específica humana de um tempo e de um espaço inserida em um grupo social. Entendimento já descrito na página 27, através de Thompson (2011) que considera esses fenômenos culturais como *“formas simbólicas em contextos estruturados e a análise cultural como um estudo da constituição significativa e da contextualização social dessas formas simbólicas”*.

O termo pedagogia da música já é recorrente no discurso de estudiosos da área, “Pedagogia da Música, experiências de apreciação musical” (BEYER, KEBACH, 2009), “Pedagogias em Educação Musical” (MARTEIRO, ILARI, 2012), associando o termo pedagogia às idéias de como desenvolver um conteúdo musical. A pedagogia também é vista como um conjunto de métodos necessários para o desenvolvimento de determinado conteúdo. Talvez a conceituação de método como uma fórmula ou receita, ainda seja a mais utilizada, embora reducionista. A função dos métodos deverá ser a de articuladora entre “o que” e “o como” se desenvolve o processo educativo.

As possibilidades de relacionar os estudos etnomusicológicos das culturas populares com a educação musical poderão acontecer através de interseções e imbricamentos, sob um olhar abrangente, evidenciando as múltiplas manifestações culturais e artísticas. É sob esse aspecto que relações interdisciplinares, como a antropologia e a cultura popular, além da música e da educação, estabelecem diálogos enriquecedores, através de olhares teóricos diversos e complementares para a construção de conhecimentos significativos no processo de ensino e aprendizagem musical. Segundo Kramer, sobre a pedagogia da música:

Já que a pedagogia da música ocupa-se com as relações entre pessoa(s) e música(s), ela divide seu objeto com as disciplinas chamadas ocasionalmente de “ciências humanas”, filosofia, antropologia, pedagogia, sociologia, ciências políticas, história. A pedagogia da música trata sempre do objeto estético “música”. Com isso é dada a relação com a musicologia (assim como com a prática da música e a vida social.) (KRAEMER, 2000, p.52).

Ressaltamos que há o interesse por diversos tipos de comportamentos musicais humanos nas pesquisas atuais, e a etnomusicologia interessa-se por esse tema, dialogando

com a área da pedagogia musical; estudar o homem, a cultura, a sociedade e a música, estabelecendo relações entre eles, entendendo o processo em que eles ocorrem é fundamental para ambos os campos de estudo, que por apresentarem-se amplos, tocam-se e estabelecem conexões. Como diz Figueiredo, “*Uma das formas de entender a educação musical é através de seu caráter interdisciplinar que congrega questões de música e educação*”. (Figueiredo In Freire, 2010, p. 155)

A interdisciplinaridade pela perspectiva do sujeito e o processo dialógico são características da educação musical como área de conhecimento. (Freire, 2010) Sob esse ponto de vista, a análise de Figueiredo (2010) coaduna com a visão dialógica proposta por Morin, que compreende a realidade como um processo dinâmico e regenerativo. Reflexão oposta ao paradigma da simplificação, em crise com os novos conceitos da ciência contemporânea, superações epistemológicas e metodológicas, que vão além do pensamento cartesiano, merecem nossa atenção.

A reflexão epistemológica de Edgar Morin parte do diagnóstico da crise daquilo a que chama o «Paradigma da Simplificação», ou seja, o modelo de produção, organização, validação e transmissão do saber que esteve na base dos prodigiosos avanços das ciências e da tecnologia dos últimos 300 anos. (<http://30anos.ipiaget.org/complexidade-valores-educacao-futuro-edgar-morin/programa/conferencistas/edgar-morin/conceitos-chave>).

Morin propõe uma nova maneira para se pensar a contemporaneidade: o paradigma da complexidade. Para Edgar Morin torna-se claro que “*é preciso opor ao paradigma da simplificação uma nova forma de pensar que seja capaz de apreender a complexidade do real*”. (Ibid)

Por oposição ao princípio da não-contradição a dialógica é «a unidade complexa entre duas lógicas, entidades ou substâncias complementares, concorrentes e antagônicas que se alimentam uma da outra, se completam, mas também se opõem e combatem. » (O Método, vol.5) Pensar dialogicamente é compreender que a realidade se constitui, modifica, destrói e regenera a partir de princípios e forças contrárias (por exemplo, todos os fenômenos e sistemas naturais ou humanos obedecem a uma ordem que foi produzida a partir de uma desordem inicial que, por sua vez, resultou da destruição de uma ordem anterior – ordem e desordem não podem ser pensados separados, mas como um par que na sua relação dialógica produz as infinitas configurações e modificações do

real).(<http://30anos.ipiaget.org/complexidadevaloreseducaocafuturoedgarmorin/programa/conferencistas/edgar-morin/conceitos-chave>).

E, da mesma forma, a etnomusicologia evidencia essa dualidade disciplinar, aproximando-se da antropologia em seus métodos e da musicologia em seus conteúdos. É assim que o caráter interdisciplinar dessas áreas do conhecimento estabelece nexos e relações entre si. Inserida nesse olhar, a abordagem etnomusicológica dialoga com aspectos do multiculturalismo. Vemos o multiculturalismo em sentido crítico, (também denominado perspectiva intercultural crítica) ultrapassando o multiculturalismo liberal, pois *“Esforça-se em integrar ocasiões folclóricas a discussões mais amplas sobre a construção histórica das diferenças, dos preconceitos e formas de superá-los”* (Canen apud PENNA, 2002, p.183). Portanto, a cultura deverá ser analisada como um processo dinâmico, visto que o fenômeno musical no multiculturalismo é híbrido e miscigenado (Gonçalves, 2000 apud PENNA, 2002). Da mesma forma, procuramos evitar o folclorismos, pois este nega o dinamismo cultural, em sentido inverso, a multiculturalidade das sociedades está no âmago da planetização contemporânea. Ressaltamos que nosso trabalho procura entender os aspectos epistemológicos da etnomusicologia, bem como seus conflitos, através do diálogo com referências teóricas diversas, construindo saberes relevantes em relação as nossas culturas populares brasileiras.

Sob a ótica do músico/professor/pesquisador, o método etnomusicológico apoiado pela etnografia, funciona como uma proposta pedagógica relevante através de ações organizadas e distribuídas no tempo. Geertz (2008) ao defender uma “descrição densa”, que para ele é intrínseca ao método etnográfico, articula a questão metodológica. *“O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”*. (Geertz, 2008, p. 4)

Pela perspectiva do aluno, a pesquisa enquanto método de aprendizagem, também é uma importante ferramenta dentro desse cenário. O sociólogo, atuante na área de educação, Pedro Demo (2015), defende a premissa da educação pela pesquisa, segundo ele *“o aluno que se diferencia é o aluno que pesquisa.”* (DEMO, 2015) O mesmo autor relaciona diretamente a educação com a pesquisa: *“A característica emancipatória da educação exige a pesquisa como método formativo, pela razão principal de que somente um ambiente de sujeitos gera sujeitos.”* (DEMO, 2015) Desta maneira, colocar os alunos como atores dessa realidade cultural torna-se um dos focos da pesquisa nesse momento.

O nosso trabalho apresenta essas questões culturais como caminhos e possibilidades de estudo para o aluno de música, apresentando conhecimentos que trabalhados dentro do contexto acadêmico forneçam opções para o estabelecimento do diálogo entre culturas populares e outras linguagens musicais. Poderemos ilustrar o nosso posicionamento através do diálogo com o trabalho realizado pelo compositor, musicólogo e pedagogo húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), que considerava a música uma manifestação do espírito humano e cujo método é essencialmente estruturado no uso da voz e de um repertório baseado em canções da cultura popular de seu país, estando a vivência musical sistematizada precedendo o processo formal de aprendizagem de conteúdos musicais. O método Kodály é utilizado na Hungria desde o ano de 1940 nos currículos formais de música, no Brasil foi difundido pelo também músico e pedagogo húngaro Ian Guest, a partir de 1986, através de oficinas em todo o país, inclusive em São Luís.

A aplicação da nossa pesquisa, respaldada por referências e métodos etnomusicológicos, possibilita a inserção dessa musicalidade em novos cenários artísticos e pedagógicos. A transposição dos ritmos maranhenses para outros instrumentos, sua transcrição para outros contextos musicais, a utilização das células rítmicas, a proposta de outras maneiras para sintetizar o ritmo, estilizando-o e colocando-o em outras abordagens artístico-musicais, é uma questão que vem sendo desenvolvida. Bons frutos já nos deram essa pesquisa, gostaríamos de registrar a nossa participação em dois encontros da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Nos anos de 2014 em São Luís-MA e em Teresina-PI em 2016, ministrando a oficina “Batucada Maranhense”. (Anexo 21)

A aplicação da nossa pesquisa na área da educação musical também é nosso objetivo, nesse sentido a etnomusicologia seria o caminho escolhido para alcançar essa meta, fazendo com que nossos alunos possam entrar em contato com essas particularidades da cultura popular maranhense, de forma a utilizar essa rítmica em seus trabalhos: nos estudos acadêmicos e nas atividades artísticas, fazendo-os conhecer e interpretar essa cultura.

2.3 O relato de uma experiência pedagógico-musical a partir da pesquisa de campo.

A partir das nossas pesquisas e dos nossos trabalhos etnográficos sobre a musicalidade do Bumba-Boi da Ilha buscamos desenvolver a aplicação desse tema em contexto formal. Essas questões foram discutidas e problematizadas durante as aulas do Curso de

Bateria da Escola de Música do Maranhão Lilah Lisboa (EMEM)³⁹ através de aulas especiais sobre o tema, reunindo um aluno do curso Fundamental e uma aluna do curso Técnico, que manifestaram interesse sobre esse estudo. Intuiu-se nesses alunos uma atitude de pesquisador, uma forma específica de observar e investigar as manifestações da cultura popular sob um enfoque etnomusicológico. (Anexo 22)

Visto que a maioria dos alunos desconhece as particularidades da cultura popular maranhense, tendo uma visão superficial dessa realidade, propomos, através de ações pedagógicas, um estudo mais aprofundado sobre essa temática. O trabalho de construção de conhecimentos começa com a exposição da diversidade e da complexidade acerca da cultura popular maranhense. Olhares reducionistas colocam as manifestações populares em uma classificação equivocada muita das vezes, e, é nosso papel como educadores musicais e pesquisadores da cultura musical popular, desmistificar essa abordagem.

O Tambor de Crioula é diferente do Tambor de Mina, assim como o Cacuriá é diferente da Festa do Divino Espírito Santo. No Bumba-Boi Maranhense, os sotaques diferenciam-se uns dos outros, com características específicas de música, dança, vestuário, personagens. Sobretudo nos grupos de Bumba-Boi, percebemos a íntima articulação estabelecida entre a música, a dança e os personagens da brincadeira⁴⁰, características específicas que foram construídas e transmitidas através de gerações. No campo musicológico, fazendo um recorte de uma parte de sua música, que é a questão percussiva, os tipos de toques da percussão, seus instrumentos, o canto e o coro, relacionam-se intimamente com a coreografia dos passos e com a evolução dos personagens na trama, proporcionando uma forma artística peculiar a cada sotaque.

Desta maneira, nossa primeira ação, refere-se à pesquisa, juntamente com os alunos, de materiais relacionados ao Bumba-Boi do Maranhão: vídeos, CDs, livros, folders etc. Referenciais para levar nossos alunos a adentrar esse universo e explorá-lo e um pré-requisito para a pesquisa de campo. Material do nosso próprio acervo, da biblioteca da EMEM e também da internet, coletado e apresentado em reuniões nas quais estes foram analisados, interpretados e compartilhados. Através dessas referências, pudemos identificar características próprias dos sotaques: os personagens, as coreografias, as indumentárias e finalmente a música, e, mais especificamente a sua parte rítmica. Este momento do estudo permitiu e

³⁹ Sobre a organização pedagógica e curricular da EMEM, ver trabalhos das professoras Ana Neuza Araújo (2017) e Káthia Salomão (2016).

⁴⁰ Gerhard Kubik, etnomusicólogo austríaco autor da obra *Teoria Musical Africana*, cita esta relação entre dança e música como uma das características principais da música africana.

possibilitou aos alunos a familiarização com essas formas artísticas da cultura popular boeira e foi uma preparação para a fase seguinte que foram as vistas aos arraiais da cidade de São Luís do Maranhão no período das festas Juninas do ano de 2016. Ressaltamos que observamos apresentações públicas⁴¹ de manifestações da cultura popular maranhense, onde se exhibe, geralmente, uma síntese do enredo, do auto.

A experiência de assistir a uma apresentação de um grupo do Boi da Ilha, com o objetivo de observar sua parte rítmica, a “murada”, como a chama os tocadores, é fundamental para o pleno entendimento de como funciona a música nessa manifestação popular. Nesse sotaque, há percussão, voz e coro, não ocorre o acompanhamento harmônico, desta forma a percussão sustenta a música do Boi da Ilha. Há de se perceber o número indeterminado de componentes que se espalham entre matracas, pandeirões e tambores-onça, sob o comando do Amo. A maneira como se colocam é relevante para a observação, a posição que estabelecem na apresentação. Evidenciamos aqui, apenas, a importância do olhar do pesquisador, interessado em observar as características especificamente percussivas, as quais são fundamentais para o desenvolvimento da trama do folguedo, essas características foram analisadas mais profundamente na primeira parte dessa pesquisa.

Entretanto, talvez a questão mais relevante nessa nossa ida ao campo de pesquisa, refere-se à escuta. Segundo Brito, *“Escutar é perceber os sons por meio do sentido da audição, detalhando e tomando consciência do fato sonoro. Mais do que ouvir (um processo puramente fisiológico), escutar implica detalhar, tomar consciência do fato sonoro.”* (Brito, 2003, pág.187) Justamente essa tomada de consciência da música produzida pelo grupo observado, conhecer essa nova sonoridade, acostumar-se com timbres e colocações rítmicas é fundamental para uma posterior transcrição e aplicação dessa rítmica, ou seja, aproximá-los dessa realidade musical através da escuta, segundo Santiago Kovadloff, *“ouvir, mais do que estar disposto é estar exposto”* (KOVADLOFF, 2003, p. 79)

Outra determinante subjacente ao objeto, mais importante sobre o ponto de vista sociológico, é em relação aos locais onde são feitas as apresentações. Escolhemos dois lugares distintos para nossa observação. O arraial da Praia Grande, localizado na Praça Nauro Machado, no centro histórico da cidade de São Luís. E o arraial do Ipem, localizado no bairro do Calhau, na mesma cidade. Procuramos, nas reuniões, mencionar essa variável importante,

⁴¹Sobre as apresentações públicas, que é um momento diferenciado para os Bumba-Bois do Maranhão, Michol Carvalho observa que elas fazem parte do ciclo da festa, sendo uma das suas etapas “em cujo decorrer o boi cresce e se torna adulto em contato com o mundo exterior”. (Carvalho, 1995, pág. 80)

que representa tanto o espaço físico das apresentações (palco ou terreiro, o tipo de sonorização etc.), quanto o espaço social em que são realizadas (o público, níveis sociais e culturais, o entorno etc.) Ratificamos, da mesma forma, que, sobretudo o Bumba-Boi tem um ritual que é, na maioria das vezes, omitido nas apresentações públicas, diferentemente, da forma como é conduzido em suas comunidades de origem.

A ida a um arraial da cidade de São Luís do Maranhão proporciona o contato com diversas manifestações artísticas e culturais, é um local de fazeres culturais que apresenta uma vasta e diversificada programação artística, com diversos grupos da cultura popular e shows com intérpretes e compositores, e, no nosso caso, proporcionou aos nossos alunos a experiência de conhecer tanto a tradicional cultura popular maranhense, quanto a música popular contemporânea feita em nossa cidade, diga-se de passagem, bastante boicotada por programações manipuladas e impostas pela mídia.

Desta forma, para irmos a campo, pesquisamos na internet as programações culturais referentes ao festejo junino de 2016, optamos pela programação oficial do governo do estado do Maranhão, que é uma programação gratuita que acontece em vários arraiais da cidade de São Luís. Definimos uma data, dia 01 de julho, que foi estabelecida mediante a disponibilidade de todos. Nosso objetivo era assistir a uma apresentação de dois grupos de Bumba-Boi em dois tipos diferentes: o sotaque da Baixada, com o “Bumba-Boi Unidos de Santa Fé”, cuja apresentação estaria agendada para o arraial da Praça Nauro Machado⁴², e o Sotaque da Ilha (o foco da nossa pesquisa), com o “Bumba-Boi da Maioba”, agendado para apresentar-se no arraial do Ipem. Foi uma experiência extraclasse, desenvolvida no período noturno. Ressaltamos aqui, a importância de ações pedagógicas desenvolvidas fora da classe, principalmente através da pesquisa e da extensão.

O ponto de partida para nossa investigação foi a própria EMEM, localizada bem próximo à Praça Nauro Machado, onde estava acontecendo o arraial da Praia Grande, nosso primeiro ponto a ser visitado. É um ambiente essencialmente urbano, onde várias “tribos”, com identidades diversas encontram-se, sobretudo adolescentes e jovens adultos, assim como é um ponto turístico importante para a cidade de São Luís, visto que se localiza no Centro Histórico dessa cidade, que é tombado pela UNESCO, como Patrimônio da Humanidade. (Anexo 23). Em nossa chegada estava acontecendo o show artístico do cantor e compositor maranhense, da cidade de Carolina, sul do Maranhão, Erasmo Dibel, aproveitamos para

⁴² Poeta e escritor brasileiro, nascido em São Luís.

assisti-lo, questionando nossos alunos sobre o estilo da música, se já conheciam o trabalho e procurando saber opiniões sobre a musicalidade do referido artista, ao final do show fomos ao camarim, onde tiramos fotos e dialogamos rapidamente, fazendo com que eles vivenciassem aquela atmosfera do palco. (Anexo 24)

Devido ao horário, e como a nossa prioridade era assistir a uma apresentação de um “batalhão” do Bumba-Boi da Ilha, optamos por seguir para o arraial do Ipem, onde veríamos o Boi da Maioba. O arraial do Ipem, Centro Social e Recreativo do Servidor Público do Estado do Maranhão, é um espaço importante das festas juninas maranhenses, sobretudo na década de 1990, cujo resgate ocorreu no ano de 2014. Na nossa chegada, apresentava-se a “Companhia Encantar”, que é uma companhia de teatro de rua, que são grupos que reúnem diversas manifestações culturais em suas apresentações, fazendo um apanhado de ritmos e danças populares; usam a tradição como matéria-prima na construção de espetáculos artísticos. Momento para os alunos assistirem a uma apresentação de uma outra modalidade artística, situada entre a música tradicional das comunidades e a música popular já estilizada e universal.

Enquanto assistíamos a essa apresentação, notamos a chegada do “batalhão” da Maioba. Atentos à chegada, pudemos observar a quantidade de pessoas que o Boi da Maioba carrega consigo, um número indeterminado de componentes, entre dançarinos e dançarinas, Amos, pessoal de apoio e tocadores. As fantasias chamam a atenção na chegada, principalmente os “Caboclos de Pena”, personagens característicos dessa manifestação da cultura popular maranhense, com seus enormes chapéus de penas. (Anexo 25) A apresentação não ocorreu no palco, mas em um grande tablado armado em frente àquele, onde a dança executaria toda a coreografia, os ritmistas ficariam ao lado do tablado, posicionados entre este o palco, de onde os Amos também comandariam toda a percussão.

As apresentações do Bumba-Boi nos arraiais maranhenses, como mencionamos anteriormente, não seguem todo o enredo da trama característica do Auto do Bumba-Boi do Maranhão, principalmente devido às questões de um melhor aproveitamento do tempo para conseguirem cumprir vários contratos durante as noites das festas juninas.

E, assim, a representação completa do boi, cuja duração alcança cerca de três horas, foi sendo, progressivamente reduzida, justamente pela supressão ou diminuição do “auto”, que ficou esquecido ou relegado a segundo plano. As toadas, ao lado do “batuque ou tropeada” passaram a ocupar lugar de destaque nessa nova maneira dos

bois se apresentarem, a qual recebe denominação de “meia lua”.(Carvalho, 1995, p.118).

Os Bois apresentam “toadas”, seguindo a ordem dos ensaios indo do “guarnecer” à “despedida” (IBID). Nas apresentações públicas o amo sacode seu maracá e a percussão segura firme o “batuque ou tropeada”, mantendo o batalhão animado por horas a fio. Essas particularidades foram sendo informadas aos alunos durante o desenvolvimento das apresentações. Eles se mostraram curiosos e surpresos com a quantidade de integrantes da brincadeira e, principalmente, com o resultado sonoro proporcionado com aqueles tambores e matracas, um deles comentou durante a observação “Professor, é uma murrada mesmo.”

As avaliações, além do retorno imediato acompanhado na observação, foram realizadas através de questionários enviados por e-mail aos alunos. Sob esse aspecto, é bom ressaltar que as TICS (Teorias da Informação e da Comunicação) que foram tão bem divulgadas como ferramenta pedagógica em nossas aulas online, através de videoaulas e fóruns, no momento das aulas no modelo de Educação a Distância (EAD), durante a disciplina “Elaboração de projetos e tecnologias digitais para o ensino das artes” foram utilizadas naturalmente em nossa pesquisa. Primeiramente, criamos um grupo no aplicativo “whatsapp”, onde trocávamos informações e também marcávamos nossos encontros, horários e locais. A comunicação via e-mail foi utilizada para o envio de textos sobre nosso tema e também para a resposta dos questionários. Durante nossos encontros o uso do aparelho celular também foi recorrente, sobretudo nas nossas observações, todos nós produzimos fotos e vídeos, proporcionando olhares diversos e particulares sobre a observação. Todo esse material será disponibilizado em um “blog” criado para o registro e divulgação deste trabalho⁴³. Entendemos essas tecnologias como questões importantes e complementares ao nosso estudo e a nossa pesquisa, proporcionar cada vez mais a inclusão de ferramentas tecnológicas nas nossas ações pedagógicas é uma forma de inserção dos alunos na era planetária globalizante.

Chegamos ao fim deste relato de experiência com a sensação de que alcançamos nossos objetivos em relação aos nossos alunos. Conseguimos proporcionar, além da apreciação de novos tipos de música, uma observação consistente com características estético/artísticas presentes em nossas manifestações culturais populares, contribuindo para o início de um pensamento reflexivo sobre esse tema, desconstruindo visões simplificadoras e mostrando caminhos alternativos dentro do ensino de arte em geral e música em particular.

⁴³<http://bumbadailha.blogspot.com.br/>

3. A Experiência Laborarte⁴⁴ e a Experiência Barrica⁴⁵: a construção da identidade musical maranhense a partir de suas culturas populares

“E lá vai Mimoso
Com todo o seu guarnicê
Mas um dia a casa cai
E é Mimoso que vai te comer”

(Ronald Pinheiro)

Chegamos a um ponto do trabalho mais direcionado para as questões etnomusicológicas pertinentes às releituras e resignificações. As culturas populares chegando ao convívio urbano das cidades, conectando-se às canções urbanas brasileiras na produção da música de nosso país. Nos primeiros capítulos tentamos entender como se comportam os sons no contexto tradicional do Bumba-Boi da Ilha e qual a sua relação com as comunidades onde se desenvolvem e com a sociedade de maneira geral, agora o nosso foco é direcionado para as transformações e adaptações sofridas por essa música e qual sua importância para a construção de uma identidade musical maranhense, sobretudo produzida em São Luís do Maranhão, durante as décadas de 1970 e 1980 representando um momento de aproximação entre a música tradicional e a música popular. Nossa abordagem coaduna com nosso ponto de interesse do objeto de investigação em curso: as batidas e as levadas utilizadas nessas releituras.

Buscamos, portanto, dar continuidade à articulação entre a pesquisa de viés antropológico dos capítulos I e II com a pesquisa de caráter sociológico que se inicia neste III capítulo e continua no seguinte, o IV. Ambas seguem metodologias semelhantes, com o aproveitamento da nossa observação participante, que desenvolvemos desde as nossas primeiras andanças na área da cultura e da música popular, aproveitando o nosso convívio com atores importantes dentro desse processo. Dialogando com os mestres populares concomitantemente com artistas compositores dentro desse contexto de resignificação dessas culturas. Como bem apontam Stéphane Beaud e Forence Weber, em seu “Guia Para A pesquisa de Campo. Produzir e analisar dados etnográficos” (2007), são áreas acadêmicas que compartilham metodologias semelhantes: “*A divisão entre sociologia e antropologia não tem*

⁴⁴ Laboratório de Expressões Artísticas, fundado em 1972 com a participação de um grupo de artistas de várias linguagens.

⁴⁵ Companhia Barrica do Maranhão, fundado em 1985

mais razão para existir hoje. Puramente acadêmica, não corresponde a programas de pesquisa diferentes “(Beaud, Stéphane. 2007 p. 13).

Desta forma nosso trabalho continua a percorrer os parâmetros etnomusicológicos que transitam entre as abordagens antropológicas, sociológicas e musicológicas. A nossa observação vem sendo desenvolvida desde nossa entrada no grupo Laborarte no final da década de 1980, e vêm permanecendo até os nossos dias como músico da Companhia Barrica, motivando escrevermos um pouco sobre essas experiências, as quais são comuns a tantos outros artistas da cidade de São Luís.

Juntamente com as entrevistas e depoimentos compõem o nosso corpo de pesquisa para essa parte do trabalho. Nosso percurso continua a seguir esses parâmetros, que já vêm norteando a nossa narrativa. Segundo Beaud/Weber “a observação *continua sendo a principal ferramenta da etnografia, sua melhor arma. A entrevista é seu complemento mais ou menos indispensável. Conforme as pesquisas, nos apoiamos mais em uma que na outra.*” (Beaud, Stéphane, 2007, p. 118)

A abordagem que nos interessa aqui diz respeito aos diálogos que estes locais estabelecem com os ritmos das culturas populares maranhenses, sobretudo em relação as suas produções artísticas. Reiteramos aqui o recorte desse tema, nosso objeto de investigação questiona agora como essa musicalidade percussiva do Boi da Ilha inseriu-se nas novas abordagens musicais a partir dos anos de 1970, fazendo parte dessa identidade construída a partir desse período, na cidade de São Luís. Essa questão já vem sendo pesquisada e debatida também nas academias, citamos aqui o trabalho de mestrado no programa PGCULT “*Música Popular Maranhense e a Questão da Identidade Cultural Regional*” (2012), de Ricarte Almeida Santos, o trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música da UEMA “*Aquém do Estreito dos Mosquitos*” (2014) de Josias Sobrinho, o trabalho do músico e professor José Alves Costa “*A Música Popular Produzida em São Luís-MA, na Década de Sessenta do Século XX*” (2011)⁴⁶, também o trabalho de José Pereira Godão “*O Boizinho Barrica à Luz de Uma Estrela*” (primeira edição em 1987). São trabalhos que ajudarão no diálogo e debate acerca desse começo da utilização de células rítmicas próprias do Maranhão e de toda sua percussividade na produção da música popular urbana feita por aqui.

É nesse sentido que abordaremos os trabalhos desenvolvidos em dois locais que fizeram e ainda fazem parte desse processo. O Laborarte da década de setenta, representa um

⁴⁶ Nós fomos contemporâneos no curso da UEMA, e apresentamos nossos trabalhos na mesma época.

pioneirismo na cena da música popular em São Luís e sua articulação com as culturas populares. O Laborarte contava com um Departamento de Som, onde eram desenvolvidas pesquisas e práticas musicais que se alinhassem a área da cultura popular. Seus ecos ainda são percebidos através de uma cultura popular forte, com o Tambor de Crioula de Mestre Felipe e o Cacuriá de Dona Teté, além da capoeira angola do Mestre Patinho.

Já A Companhia Barrica da década de oitenta, representa uma abordagem a partir do bairro boêmio e cultural da Madre Deus⁴⁷ e redondezas, artistas com uma forte influência do Boi da Madre Deus, do samba da Turma do Quinto e das diversas “brincadeiras” presentes naquele bairro.

Desta forma o terceiro e também o quarto capítulos estão conectados com essas releituras e resignificações da música tradicional do Bumba-Boi da Ilha. A presença da musicalidade desse sotaque, notadamente na ilha de São Luís, proporcionando outras apropriações e um diálogo com os outros sotaques e gêneros musicais.

Atualmente, essas formas simbólicas das culturas populares (suas músicas), em especial o Bumba-Boi, e mais especificamente o Bumba-Boi Sotaque da Ilha, representam um bem cultural cobiçado por diferentes segmentos da arte e da cultura, como por exemplo, nos 400 anos da cidade de São Luís do Maranhão, com concerto da OSB, Orquestra Sinfônica Brasileira (Anexo 26), nas diversas composições que utilizam essa matéria prima, o hip-hop do Clã Nordestino, a “Ópera Boi” do TAA⁴⁸, os grupos de samba e pagode que já fazem o uso das toadas em seu repertório, como exemplo o grupo “Sindicato do Samba” e o grupo “Argumento”, dentre outros, e principalmente nas canções da música popular urbana, elaboradas por compositores. Há vários contextos, diferentes dos tradicionais, onde encontramos a presença dessa musicalidade.

A análise desse capítulo busca entender esse processo de identidade musical popular e urbana a partir das culturas populares tradicionais, sobretudo as células rítmicas e a percussividade do Bumba-Boi da Ilha e como se articularam com novas propostas artísticas, estéticas e consequentemente pedagógicas as quais construíram novas formações musicais nas pessoas, utilizando esta matéria prima cultural para a formação de músicos, como nos sugere a professora Alda Oliveira (2006) em um título de um artigo seu. “*Educação*

⁴⁷ A Madre Deus é um dos redutos culturais mais antigos da cidade de São Luís. Podemos destacar duas casas de tambor de mina: a Casa de Nagô e a Casa das Minas, referência da religiosidade afro-maranhense. O Boi da Madre Deus, um dos mais antigos batalhões da ilha de São Luís, e a escola de samba Turma do Quinto, além da batucada dos Fuzileiros da Fuzarca e de inúmeros Blocos Tradicionais.

⁴⁸ Teatro Artur Azevedo

musical e identidade: mobilizando o poder da cultura para uma formação mais musical e um mundo mais humano.” (Oliveira, 2006)

3.1 A nossa experiência “laborarteana” e “barriqueira”.

Gostaríamos de esclarecer uma motivação extra para essa abordagem. Não foi ao acaso a nossa escolha por esses dois locais, que de fato representam resistência e divulgação das culturas populares maranhenses e que vêm, ao longo do tempo, acolhendo artistas e formando público para esse tipo de arte. Temos uma relação afetiva com ambos e de forma bastante sucinta escreveremos algumas linhas sobre essa questão. Experiências que nos impregnam desde os primórdios da nossa vida artística através de vivências da música tradicional e popular maranhenses.

Primeiramente o Laborarte dos tempos das bandas de rock da década de 1980⁴⁹ (mais precisamente 1987), localizado em um casarão no centro de São Luís, na Rua Jansen Muller, próximo à Beira Mar, onde ensaiávamos na Sala Cecílio Sá⁵⁰, que é um anexo do Laborarte (recentemente reformada pela Companhia Vale). Nessa época iniciamos a nossa aproximação com as culturas populares maranhenses e também efetivamos nossos primeiros contatos com a musicalização e a teoria musical, aprendemos o solfejo rítmico e melódico, nas nossas andanças pelo Departamento de Som, na época dirigido por Jorge do Rosário, com a participação de Marcos Cruz (que foi nosso professor), Paulinho da Flauta dentre outros. (Anexo 27)

Foi o nosso início como músico baterista, acompanhando intérpretes e compositores como Rosa Reis, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Mano Borges, Beto Pereira (Anexo 28) e tantos outros, aproveitando a efervescência da música popular feita em São Luís iniciada no final da década de 1980, indo até meados da década de 1990.⁵¹

A Companhia Barrica, da mesma forma, representa uma continuidade dos nossos trabalhos artísticos a partir do ano de 1997 no Grupo Bicho Terra⁵² e somente em 2009 no Boi Barrica⁵³. Foi um tempo de intenso contato com as “brincadeiras” populares do bairro da

⁴⁹ Nossa ida para o Laborarte deu-se no ano de 1987, quando íamos ensaiar com as bandas de rock naquela época

⁵⁰ Sala de espetáculos que faz parte do Laborarte, seu nome é em homenagem ao teatrólogo maranhense Cecílio Sá.

⁵¹ Esse período representou para os músicos um tempo de muitos trabalhos através da formação de um mercado consumidor interessante da música popular feita no Maranhão, em cidades como São Luís, Imperatriz, Bacabal, Pedreiras, dentre outras.

⁵² Espetáculo carnavalesco da Cia Barrica

⁵³ Espetáculo Junino da Cia Barrica

Madre Deus o que representou (e ainda representa) um aprendizado significativo em relação às culturas populares maranhenses. (Anexo 29)

Percebemos então, que nossas experiências nesses dois locais foram significativas para o nosso aprendizado em música e para a nossa construção enquanto artista e continuam sendo compartilhadas por pessoas interessadas em aprender e vivenciar as culturas populares maranhenses. São lugares de produção e de ensino/aprendizagem da arte a partir dessas culturas. Representam uma alternativa para a formação artística e consequentemente para a formação musical.

O Laborarte e a Cia. Barrica articulam duas áreas geográficas importantes para a formação urbana e cultural de São Luís: o Laborarte, localizado no Centro Histórico e a Companhia Barrica localizada na Madre Deus. O percussionista Papete, no encarte do LPBandeira de Aço, no ano de 1978 em São Paulo escrevendo sobre César Teixeira, observa a importância desses dois lugares: *Carlos César ainda dorme, pois ficou madrugada afora, com os amigos, tocando violão, ora na Madre Deus, de Tabaco e Mané Onça, ora na beira-mar de Josias e Chico Maranhão* (PAPETE, encarte Bandeira de Aço, 1978)

O Laborarte e a Companhia Barrica aqui serão analisados a partir dessas experiências direcionadas para a construção de uma canção urbana maranhense, de uma música urbana com características dos ritmos e das melodias da cultura popular maranhense, cujas peculiaridades traduzem-se também, através de suas levadas de suas batidas.

3.2. A Batida como identidade musical

Das características da música brasileira, muito já se vem falando. Desde, principalmente “os modernistas”, o debate sobre essa sonoridade brasileira merece destaque. Mais recentemente autores como Luiz Tatit (2004) e Carlos Sandroni, (2012), por exemplo, vêm consolidando e cristalizando determinadas premissas acerca dessa música. Vejamos esse trecho:

A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibres à música popular e serviram de âncora aos vãos estéticos da música erudita. Em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator

étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical. (TATIT, 2004, p.19)

De fato a musicalidade percussiva transmitida de forma oral vem perpetuando uma rítmica ancestral, mantendo-se até nossos dias através de seus rituais, seus instrumentos e também através de suas batidas. Carlos Sandroni (2012) fala da batida como característica fundamental da música brasileira. *“A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros.”* (SANDRONI, 2012, pag. 16)

Como apontam Tatit (2004) e Sandroni (2012), a percussão é uma das características musicais mais evidentes na música popular tradicional e urbana em nossos dias, podemos identificar gêneros musicais a partir da observação e análise da sua parte rítmica. Desta forma, o nosso ponto de vista coloca-se a partir dessas batidas e levadas do Bumba-Boi da Ilha conectados as novas instrumentações e a esses novos contextos de produção musical.

Essas “batidas” e “levadas” são elaboradas a partir dos ritmos das culturas populares e poderíamos ilustrar esse contexto com a síntese dos ritmos nordestinos feita por Luiz Gonzaga através do “Baião” com o uso apenas de sanfona, zabumba e triângulo. É um processo observado, sobretudo durante todo o século passado, de forma que esses ritmos enraizaram-se na música brasileira, produzindo “padrões”, “batidas” e “levadas”, que são utilizadas até nossos dias. Essa efervescência criativa tornou-se mais evidente em São Luís nas décadas de sessenta e setenta do século vinte. Época dos primeiros “bois de viola⁵⁴”, tentativas de uma nova instrumentação para a música tradicional maranhense, sobretudo em relação aos seus ritmos. José Pereira Godão, diretor da Companhia Barrica, no livro “O Boizinho Barrica. À Luz de uma Estrela” (2000) observa quanto diverso eram essas resignificações no contexto desses “bois urbanos” desses “bois de cidade” e aponta a música “Boi da Lua” de César Teixeira, como a pioneira desse gênero.

É bom que se diga: o Boizinho Barrica tem a sina dos bois de viola que se espalharam pelo Maranhão tecendo suas luzes. Tem o encanto do Novilho Mágico, de Raimundo Macarrão, quando se encanta, e o pranto do Boi de Lágrimas, quando chora. Tem o fulgor do Boi Vaga-lume, de Mochel, quando brilha, e segredos do Boi Sagrado de Eleazar, quando silencia. Tem o lirismo do Boi de Eulália, de Sérgio Habibe, quando ama, e também Catirinas dos bois de Josias, quando brinca. De todos, ele tem um pouco. De tantos, ele tem um tempo. O Tempo Certo do Boi Festivo, de Ubiratan, quando resiste. Mas é o Boi da Lua, de Cesar Teixeira, o

⁵⁴ Canções urbanas, semelhante às toadas tradicionais, mas com novas influências

primeiro dos boizinhos de viola, que o Barrica viaja nos astros e o mundo da Lua, quando busca sua Estrela.(GODÃO, 2000, p.103)

Como uma trupiada de Boi da Ilha caberia nas canções tocadas com o violão? Qual seria a proposta percussiva para esse momento? A capacidade artística e estética de sintetizar um batalhão inteiro, sua percussividade e sua atmosfera. Instituições, grupos, artistas, pesquisadores, educadores, que desenvolveram um trabalho cujos resultados são percebidos até os nossos dias.

Sandroni (2012) observa com maestria como ocorre essa dinâmica cultural.

No Rio de Janeiro, o mesmo samba pode ser interpretado, na época de carnaval, por 300 ritmistas e outros tantos cantores; e em qualquer época do ano, numa versão de câmara, por um cantor que se acompanha. Isso leva a pensar que este instrumento se reveste na cultura em questão, de extraordinário poder de síntese. (SANDRONI, 2012, pag. 15)

A arte tem essa característica de recriação constante, tanto em suas formas estéticas, quanto em sua dinâmica de tempo e espaço. O Boi deixa de apresentar-se apenas em suas comunidades de origem e passa a arriscar-se em novas plagas. Essa “versão de câmara” a que se refere Sandroni também ocorreu em nosso contexto ludovicense, artistas expressando a linguagem tradicional popular apenas com o violão. Movimento que a partir dessa época, a década de 1970, indicou uma demanda nesse sentido de tocar os ritmos maranhenses em outros instrumentos.

Analogamente, semelhante percepção temos do instrumento “bateria”, este instrumento representa para o músico percussionista uma extraordinária possibilidade para expressar ritmos como o Bumba-Boi, principalmente pela variedade de timbres e também a independência dos membros, ideal para reprodução (de forma estilizada) desses ritmos e de rítmicas com polirritmias.

Na realidade, as “performances” dos gêneros musicais populares contemporâneos, como o jazz, o samba e as rumbas, privilegiam em suas configurações o tocar percussivo, essa é uma configuração já estabelecida, utilizando-se os padrões rítmicos para o acompanhamento de gêneros musicais específicos. Trocando em miúdos, cada gênero musical popular apresenta uma batida específica sua. No Brasil a diversidade rítmica faz parte da nossa identidade cultural existindo uma série de manifestações populares e tradicionais que evidenciam a percussão em suas práticas. Sambas, baiões, frevos, marchas, apresentam suas próprias levadas, presentes nas execuções musicais em seus vários contextos.

Dessa maneira percebemos que o estudo da música brasileira perpassa pelo estudo da percussão brasileira. As aproximações e articulações entre a percussão, a música tradicional e popular e a educação musical, sobretudo através de novos modelos metodológicos e novas abordagens epistemológicas, colocando-se nos currículos dos cursos de música brasileiros já é uma realidade contemporânea. A partir desse contexto procuramos, através da nossa pesquisa, interpretar a cultura tradicional maranhense de acordo com a sua parte rítmica e percussiva, analisando musicalmente seus ritmos e oferecendo padrões de acompanhamento para o instrumento bateria.

A percussão representa também questões de identidade musical (cultural) importantes no Brasil, como aponta Augusto (2010). Alguns estilos e gêneros musicais caracterizam bem determinados grupos sociais, comunidades ou até mesmo a própria nação. As “batidas” e as “levadas” são peculiares a cada região brasileira, formando um grande mosaico cultural. Em um país com tamanha diversidade cultural é difícil apontar apenas uma identidade musical, elas são múltiplas e tão variadas, que essa própria diversidade torna-se sua identidade, como diz Ortiz (2005) “(...) *não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos*” (ORTIZ, 2005, p.8). É através desses pertencimentos e da construção de identidades que o ser humano coloca-se e articula-se dentro de um determinado grupo, dentro de uma sociedade e a música também funciona como vetor desse processo.

A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. (NAPOLITANO, 2002, p. 7)

Dentro da nossa pesquisa a diversidade da cultura popular maranhense posiciona-se de forma marcante. Distribuídos através de um calendário cultural anual que envolve os seus ciclos culturais: Tambores de Mina, Tambores de Crioula, os Bumba-Bois e suas variadas formas, As Caixeiras, os Blocos Tradicionais, as Tribos de Índios e tantas outras manifestações populares tradicionais. Nossos entrevistados, sobretudo, indicam essa característica como uma das peculiaridades significativas da cultura do Maranhão, temos, portanto, a diversidade cultural brasileira e a diversidade cultural maranhense. Ubiratan

Souza, por exemplo, que também pesquisa as culturas tradicionais e populares brasileiras, relata essa característica: *O Maranhão pra mim é o principal, pela diversidade. Diversidade! Você vai no interior do Maranhão...nós temos uma diversidade muito grande que ainda não foi explorada (entrevista, 2017)*

Inserido nessa teia cultural maranhense o Boi colocou-se historicamente como elemento representativo e, guardada as devidas proporções, o Bumba- Boi está para o maranhense, como Samba está para o brasileiro. A festa e a devoção do Boi impregnam o “ser maranhense”, povoando seu imaginário com seus sotaques, o compositor Chico Maranhão fala da “Nação do Boi” ao definir São Luís do ponto de vista filosófico. *“O Sonho de Catirina” é um espetáculo da Nação do Boi, como melhor defino São Luís do ponto de vista filosófico* “(encarte ópera boi, 2011)

Trazemos para nossa análise dois autores americanos que articulam as questões de identidade cultural e multiculturalismo através dessas formas simbólicas, o jamaicano Stuart Hall e o argentino Nestor Garcia Canclini. Hall em sua análise da identidade cultural na pós-modernidade oferece um entendimento sobre esse tema, que nos remete às reflexões sobre um “caráter nacional brasileiro⁵⁵”. Hall (2005) aborda a importância das culturas nacionais como fonte cultural do indivíduo no mundo moderno. Segundo Hall, as culturas nacionais,

“são compostos não apenas por instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso- um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2005. p. 50)

Por essa ótica a cultura nacional, ou regional, cria sentidos, são representações onde os indivíduos podem se identificar. Se há algum temperamento que nos caracteriza, qual o seria? E dentro da imensidão cultural brasileira como encaixar tamanha diversidade? A afirmação do Bumba-Boi como identidade cultural e musical maranhense, segue a mesma linha do samba como música nacional brasileira, apresentando um movimento sociocultural e artístico, todavia repleto de tentativas de apropriações políticas.

Papete observa que as culturas populares maranhenses eram cobiçadas, na década de 1970, por artistas de várias classes sociais, por exemplo: *Todos esses personagens fazem parte desta cidade cheia de encantos, que é São Luís do Maranhão. Todos compositores, pobres, ricos, classe-média, sei lá, porém integrados na cultura e nos costumes da gente do lugar*

⁵⁵ Título do livro que também é a tese de doutoramento de Dante Moreira Lima, que aborda esse temperamento cultural brasileiro na década de 1960.

.(PAPETE, encarte Bandeira de Aço, 1978) É assim que essas formas simbólicas criaram sentidos para uma visão de mundo do indivíduo e para reelaboração das estruturas sociais e a música popular cumpre essa função, como disse Napolitano (2002) “*um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional*” (NAPOLITANO, 2002, p. 7). Essa aproximação entre culturas distintas, de mestres e compositores, de violões e tambores, promoveu a possibilidade de uma nova percepção de pertencimento do maranhense. E uma alternativa importante para quem quisesse participar de atividades culturais a partir dessa matéria prima.

Marcus pereira, na contracapa do LP “Bandeira de Aço” (1978), analisa que além desse movimento social e político houve também uma imposição cultural hegemônica, em suas palavras “*um processo de colonização cultural interna*”. A crítica refere-se ao esquecimento de gêneros musicais brasileiros e que compõem uma das mais importantes características culturais: a sua diversidade.

Desde logo sentimos- e esta consciência está enfaticamente registrada em toda literatura musical de Mário de Andrade- a imensa riqueza rítmica, temática e melódica da música do povo do Brasil. Porque então desde muito tempo, a maioria dos compositores se ateu ao samba a ponto de este gênero- e é apenas um gênero entre muitos outros- se confundir com a composição musical popular como um todo? Acreditamos que a resposta está no fato de que, com o surgimento dos meios eletrônicos de comunicação de massa, inicialmente o rádio e, posteriormente a televisão, passou a haver a hegemonia de alguns centros culturais em detrimento de outros, desenvolvendo-se um processo de colonização cultural interna. Isto ocorreu e prossegue ocorrendo a partir do Rio de Janeiro, primeiramente com a Rádio Nacional e atualmente com a Rede Globo de Televisão. Mas ocorre também a partir de São Paulo, sede das estações de rádio de grande alcance...” (PEREIRA, Marcus. 1978, contracapa)

De fato as novas configurações socioculturais modificam também as manifestações tradicionais e, sobretudo as produções de música popular. No Maranhão ainda é um conflito presente em nossos dias: Rua ou palco? Regional ou universal? Local ou global? Como inserir, de fato, essa cultura tradicional em uma rede mundial de comunicação? Como utilizá-la sem agredi-la? São aspectos inerentes à dinâmica da cultura e suas reelaborações. Nessa linha de interpretação, Nestor Garcia Canclini (1983) observa a importância da cultura na construção de sentidos:

A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção de sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações. (CANCLINI apud CARVALHO, 1995, p.49)

As formas como os sujeitos e os grupos socioculturais articulam os sons, tornando-os seus, produzindo e dando sentido a sua música, faz parte desse processo de (re) produção e transformação. São essas as releituras que desenvolvemos, através da nossa atividade como músico baterista e professor de bateria, utilizando a matéria prima dos ritmos maranhenses. São questões que a partir dos saberes musicais do Bumba-Boi da Ilha etnografados no primeiro capítulo, serão articuladas à utilização dessa rítmica percussiva na construção da música popular urbana maranhense. As influências, sobretudo da musicalidade percussiva peculiar do sotaque do Bumba-Boi da Ilha é o nosso ponto de interesse, como essas “levadas” e essas “batidas” foram incorporadas à música urbana maranhense.

Havendo essa demanda musical, fomos inserindo o nosso instrumento bateria nas práticas artísticas e consequentemente nas práticas pedagógicas, primeiramente pela necessidade artística de usar esses padrões (que ainda não existiam) e depois pelos questionamentos dos nossos alunos em relação a uma metodologia específica para ensinar esses ritmos. Essas indagações nos levaram a pensar os ritmos maranhenses sob uma nova perspectiva, a do processo de ensino e aprendizagem de música, segundo assinala Margarete Arroyo (2002) “*em qualquer prática musical estão implícitas o ensino e a aprendizagem de música*”, desta forma além das questões tradicionais achamos fundamental o entendimento das características e estruturas desse tipo de música, tanto a tradicional, quanto a popular urbana corroborando com as diretrizes da Pedagogia Musical, que busca uma abordagem sociocultural da educação musical. Adaptando metodologias e métodos para diversos contextos e configurações socioculturais. A partir da área etnomusicológica buscamos inserir esses saberes musicais no campo acadêmico, evitando, contudo, qualquer tipo de etnocentrismo, mas, ao contrário, uma maior articulação dessa musicalidade percussiva maranhense em realidades mais amplas e universais, ressaltando a nossa particularidade. “*as sociedades têm histórias no curso das quais emergem particulares identidades. Estas histórias, porém, são feitas por homens com identidades específicas*”. (BERGER; LUCKERMANN, 2012, p. 221).

Desta forma o olhar do pesquisador já não percorre apenas um sentido, mas a ação e o contexto dialogam através de problematizações que visam refletir sobre realidades vividas por atores reais, proporcionando seus pertencimentos ao particular, mas também ao todo, ao geral. Esse movimento cultural veio dos anos sessenta e desemboca no início dos anos setenta na criação do Laborarte, que buscava justamente essa identidade da música maranhense e a sua articulação com o mundo. A partir daquele momento já se falava em um gênero musical maranhense próprio, principalmente através do Boi, o compositor Josias Sobrinho (2014) fala em *“transplantar uma categoria musical para outra”*. Essa diferença cultural convive com uma contínua homogeneização globalizante e em contrapartida com uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”, segundo Hall (2005), *“assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local”*. (HALL, 2005, p. 77)

O compositor Josias Sobrinho (2014) opina:

A expressão musical maranhense, não fugindo à regra, carrega em seu bojo estético, na forma e no conteúdo de suas criações, elementos característicos do traçado histórico do povo maranhense, aquele que nos diz das pessoas que aqui estiveram, das que aqui estão e de como muito provavelmente serão as futuras gerações que por aqui andarem. (Sobrinho, 2014, p. 14)

Há outra recorrência em nossa pesquisa, que é a busca por uma identidade musical própria. Houve em dado momento histórico essa preocupação, e as manifestações culturais tradicionais necessitaram transpor os limites de suas comunidades, colocando-se em outro contexto, sobretudo o da música popular urbana. As formas simbólicas dessas culturas, que já invadiam literalmente o espaço urbano, tornaram-se matéria prima para as artes, em suas diversas linguagens. Citando mais uma vez Marcus Pereira (1978), relatando a sua primeira experiência com a música popular urbana maranhense.

E logo entrei em contato com um grupo de compositores maranhenses que nos convidou para uma reunião boêmia na Madre Deus, trincheira maior dos resistentes em favor da cultura popular regional, dos tambores, do bumba-meu-boi. E perplexos, assistimos ao desfile de composições surpreendentes de Carlos Cesar, Josias, Ronaldo e Sérgio Habibe. Muito antes, a partir de 1968, Chico Maranhão, cujo apelido não deixa dúvidas, vinha me mostrando as coisas de sua terra. Nosso encantamento foi tal que as músicas se instalaram dentro de nós e nosso grupo passou a ter uma senha que era cantarolar ou assobiar a fantástica música de São Luís. (PEREIRA, Marcus. 1978, contracapa)

Outra reflexão interessante da professora Maria Goretti Cavalcante de Carvalho, ex coordenadora do Curso de Licenciatura em Música da UEMA e que está presente na monografia de Josias Sobrinho (2014).

A música maranhense vem se tornando um patrimônio, que representa uma identidade. Mas, este patrimônio musical, carrega tensões, tanto de sua construção quanto de sua difusão para além dos limites culturais e identitários. Apesar de não estar congelado, estanque, e querer ser compartilhado com a sociedade brasileira, ainda encontra barreira, limites, embargos. Isto passa pela questão da Sustentabilidade. Como garantir a difusão de um elemento cultural local? Como a música maranhense poderia dar um passo a mais para alcançar uma representação mais significativa para além do Estreito dos Mosquitos?”(SOBRINHO, 2014, p. 34)

São esses os nossos parâmetros para a investigação e análise dessa musicalidade genuinamente maranhense, construída através das células rítmicas características do Maranhão. De fato, não apenas as batidas e levadas da música tradicional articulam essa identidade musical, mas também os padrões rítmicos adaptados para outros instrumentos e contextos artísticos.

3.3 Primícias: a configuração da música popular urbana no Maranhão e sua articulação com as culturas populares antes da década de 1970.

3.3.1 Aspectos Históricos.

Gostaríamos de articular os nossos locais a serem visitados com o que vinha acontecendo anteriormente a 1970. Durante esse percurso, algumas das personagens dessa história já vinham delineando o caminho. Portanto, analisamos que seria necessária uma visão, embora panorâmica, do que vinha acontecendo em São Luís em relação às suas culturas populares tradicionais, e como era tratada pelos acadêmicos e artistas. Pontualmente, fornecem pistas para investigações futuras.

As questões culturais e musicais no Maranhão vêm merecendo atenção por parte de estudiosos pelo menos desde a década de 1970, podemos citar aqui as obras do Padre João Mohana “*A Grande Música do maranhão*” (1974) e do antropólogo Sérgio Ferretti “*Tambor de Crioula, ritual e espetáculo*” (1979). Desde então diversos trabalhos acadêmicos tentam desvendar esse mosaico cultural e artístico maranhense. A historiadora Hidelacy Corrêa (2012) localiza o início dos estudos sobre a cultura popular maranhense:

A expansão dos estudos sobre cultura popular no Maranhão deu-se mediante a influência do debate nacional, iniciado na década de 1920 mas, que, aqui, adquire expressão somente a partir dos anos 30, quando o interventor Federal, Paulo Ramos, adota a política nacional do Estado Novo de cooptação de intelectuais. Da mesma maneira que foi para o restante do país, no Maranhão, a preocupação em conhecer o Brasil, também passava pelo conhecimento de suas diferentes regiões. (CORRÊA, 2012 pag. 21)

E também sobre a construção simbólica do Bumba-Boi do Maranhão:

(...) com o levantamento das pesquisas, percebi que a construção simbólica do Maranhão, através do Bumba meu boi, era mais complexa, na medida em que, desde a década de 1950, a recorrência a essa imagem, para simbolizar o Maranhão, já era frequentemente utilizada, através de concursos dentro e fora do Estado. (CORRÊA, 2012, p.18)

Essa imagem do Boi, aqui interpretada de forma ampla, envolvendo seus personagens, sua dança, sua música, é um componente importante nesse processo de formação de identidade e de produção do sentido e de pertencimento.

Aproveitando a citação de Correa acerca do início da utilização do Boi enquanto símbolo de identidade maranhense na década de 1950, não poderíamos deixar de indicar o ineditismo do uso desse “brinquedo musical” na musicalização de crianças e adolescentes, pois da década de 1950 foi o trabalho da professora Camélia Viveiros (mãe do compositor Chico Maranhão) intitulado “Boi Brejeiro”.

Camélia Branca Costa de Viveiros (1906–1970) professora de jardim-de-infância, fundadora de escolas públicas nos municípios maranhenses de Matões, Bacabal, Guimarães e Vitória de Mearim. Sua presença nesses municípios foi em decorrência das transferências do marido, que era coletor e fiscal de rendas. A formação artística e cultural das crianças foi sua grande preocupação, instalando em sua residência um palco para os ensaios. Recriou em linguagem infantil as manifestações culturais locais, como o bumba-meu-boi, O brejeiro, encenado no Teatro Artur Azevedo, em São Luís, e considerado à época (1950) uma grande transgressão. (EDUCAÇÃO & LINGUAGEM, 2008 págs 123-135.)

O trabalho do Padre Jocy, que utilizou a partir do final da década de 1960 elementos do Bumba-Boi nos seus trabalhos com corais também merece nota. Percebemos a variedade de abordagens artísticas e pedagógicas que vêm acompanhando o Bumba-Boi maranhense desde pelo menos a década de 1950.

Observamos que esse resgate histórico é importante para uma melhor investigação a partir da visão das culturas populares e uma aproximação com outros campos musicológicos, reafirmando o caráter interdisciplinar da etnomusicologia. O Padre João Mohana, por exemplo, revela uma extensa coleção de músicas e de compositores, indo do erudito ao popular. Essa coleção é fonte importante para as pesquisas em educação musical, musicológicas e também etnomusicológicas. Duas obras na área da musicologia histórica maranhense são dignas de registro e foram produzidas a partir desse acervo.⁵⁶ “*O Acervo Musical Mohana e A Vida Musical do Maranhão Imperial: romantismo de província enquanto ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís. 1836-1892*”, tese defendida em 2006, na Universidade Nova de Lisboa pelo professor Alberto Pedrosa Dantas Filho e “*A Música Religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) e sua relação com o Maranhão do século XIX: um estudo musicológico, com transcrição, análise e perspectiva histórica.*”, do professor João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2003), tese defendida na UFRGS.

Segundo Mohana “*o Maranhão não foi apenas cenário de um fenômeno literário espantoso, mas também palco de uma impressionante criatividade musical*”. (MOHANA, 1995, p.114) Assim sendo, acreditamos que essa coleção também poderia ser utilizada para pesquisas sobre música popular e sua articulação com a música tradicional, supondo ter havido na São Luís colonial um fenômeno ocorrido em outros centros urbanos brasileiros, visto que “*desde meados do século XVIII, na faixa popular, assistia-se à “cancionalização” dos batuques africanos fortalecida pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais.*” (TATIT, 2004, p. 25) Carvalho Sobrinho (2010) observa que a configuração musical que aponta Mohana (1995) passa por essas rodas e saraus.

Para este grande humanista maranhense, o Maranhão teve então um período de apogeu musical caracterizado por diversas frentes de produção, desde as pequenas retretas domingueiras, os concertos e óperas do Teatro São Luiz, as Missas e Novenas à grande instrumental, até os saraus privados nos casarões da alta sociedade. Tudo isso favorecido por uma próspera atividade econômica fruto do ambiente oitocentista maranhense, que caracterizaria a sociedade deste período pela intensa atividade expressiva de produção artística e intelectual. (SOBRINHO, 2010, p.54)

O fato importante para a nossa pesquisa é que a produção a que se refere a coleção Mohana reúne também um repertório popular que inclui:

⁵⁶ O professor e musicólogo Alberto Dantas defende que a nomenclatura para esse trabalho de pesquisa do Padre João Mohana seja a de Coleção Mohana.

Lundus. Habaneras, Quadrilhas, Polkas, Sambas (“tangos”) e sambas-canções, Schotisches (Chotes), Marchuinhas e marchas carnavalescas, Canções (várias delas no estilo da alta modinha brasileira), Galop carnavalesco (o famoso Zé pereira), Foxes , Boleros, Frevos, Cateretês, Folclore Trabalhado, Choros, Maxixes, Rancheira(MOHANA, 2012, p.25)

A tessitura social e cultural em constante mudança fazia parte também da realidade ludovicense de outrora. Poderiam de alguma maneira, terem acontecido aproximações dos tambores maranhenses com outros tipos de música, como a de concerto, por exemplo? Há de se imaginar que a sociedade maranhense à época, com seu Teatro União (1817) também estaria sujeita a toda essa influência de uma música brasileira em formação, como por exemplo, em seus “entremezes”, pequenas peças apresentadas entre as partes dos programas teatrais.

O estalar de dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para a diversão. Além disso, as pequenas peças cômicas (os entremezes) levadas ao teatro, que incorporavam essas danças e canções populares, encarregavam-se de difundir o gênero – a essa altura já conhecido como lundu- entre membros da classe média nascente. (TATIT, 2004, p.25)

A nossa intenção aqui é apenas apontar que esta coleção poderia ser utilizada também para estudos na área da música popular. Como a música tradicional, os Bois, Os tambores de Crioula e Mina dialogavam (ou não) com essas outras formas musicais? E como foi a dinâmica dessa música popular urbana aqui em São Luís? Questões que a nosso ver mereceriam uma investigação etnomusicológica interessante.

3.3.2 A canção urbana maranhense.

Uma das formas mais utilizadas para esse movimento das culturas populares foi sem dúvida a canção. Letras, melodias e ritmo transformaram o século XX, segundo Tatit (2004), no século da canção. Nesse sentido, de forma breve, gostaríamos de contextualizar esse momento antes da década de 1970, onde nomes importantes no cenário cancionero brasileiro já saíam das terras maranhenses. Segundo Luiz Tatit” *A canção popular brasileira foi se tornando, no decorrer do século XX, uma das principais formas de manifestação artística do país.*” (folha de rosto, 2004)

Citaremos aqui, dentro desse recorte do cancioneiro brasileiro, três nomes importantes que se destacaram no cenário nacional: João do Vale, Nonato Buzar e Chico Maranhão, embora a preocupação com nossos ritmos e melodias ainda não houvesse acontecido. A canção tornava-se importante forma de afirmação identitária cultural e musical, segundo Josias Sobrinho:

As tintas que antecedem o movimento encetado pelo grupo de músicos alinhado às hostes “*laborarteanas*” guardavam em versos, quase que tão somente, as cores maranhenses de uma geografia urbana referente a lugares de memórias importantes para a resignificação daquele que está alijado do seu meio berço cultural, estrangeiro em outra paragem. “Não há, ó gente, ó não, luar como este do sertão!”, de Catulo da Paixão Cearense em “*Luar do Sertão*”; “[...] eu também vou cantar a minha, modéstia à parte seu moço, minha terra é uma belezinha. A praia do Olho d’Água, Lençóis e Araçagi”, de João do Vale, em “*Todos cantam a sua terra*”; “Maranhão que terra boa, onde o poeta nasceu. Maranhão é minha terra, terra que Deus me deu”, de Dilú Melo, em “*Saudades do Maranhão*”; “Vou voltar para o mar do Maranhão, lá bem longe onde o céu caiu no chão. Praia aberta, chão de mar. Sorte certa, meu lugar. Saudade bateu me fez voltar”, de Nonato Buzar, em “*Olho d’Água*”; “Quero voltar, quero voltar pra São Luís, ilha do amor onde eu nasci, onde em criança eu fui feliz”, de Claudio Fontana, em “*São Luís, Ilha do Amor*”. (SOBRINHO, 2014, p. 23)

Talvez tenha sido João do Vale quem primeiro tentou inserir os ritmos tipicamente maranhenses em canções populares. Josias Sobrinho (2014) aponta essa característica em sua pesquisa, assim como a proximidade de João do Vale com a cultura popular tradicional maranhense. “*Há de se ressaltar que João do Vale guardava uma relação de estreita proximidade com estes ritmos populares de raiz maranhense e com o imaginário cultivado na memória coletiva do seu berço cultural*” (SOBRINHO, 2014, p.24)

E segue:

O negro interiorano João do Vale, de origem humilde, pobre, retirante, entranhado de elementos populares de sua Pedreiras natal, considerado o maranhense do século (XX), diminui a distância entre os ritmos da cultura popular de raiz maranhense e a criação de compositores de outra categoria que não os cantadores da tradição, em uma composição, “Sanharó” (João do Vale e Luiz Guimarães), gravada por Marinês e sua gente, no LP Coisas do Norte, RCA Victor, 1963, aproximação esta registrada na gravação apenas no discurso poético, no uso de referências explícitas a manifestação cultural, na forma de uma toada de Tambor de Crioula: um refrão fixo e estrofes improvisadas em desafio entre os cantadores presentes.

Êh! Êh! Sanharó

Êh! Êh! Sanharó
 Êh! Êh! Sanharó
 Êh! Êh! Sanharó
 Isso é tambor de crioula
 Que vem lá do Maranhão
 Canta guia de nós preto
 Dia da libertação
 Tocando nesse tambor
 Eu balanço mais não caio
 Viva Princesa Isabel
 Oi viva treze de maio
 Menina toma cuidado
 Essa abelha é de amargar
 Ela te morde nas costas
 Onde não dá pra coçar
 Se essa abelha te morde Sanharó
 Morde no pé Sanharó
 Morde no joelho Sanharó

Se ela sabe eu não sei Sanharó. (SOBRINHO, 2014, p.24)

O compositor Nonato Buzar foi um dos primeiros a aventurar-se ao “sul maravilha”. *“Descendente de libaneses passou a infância e a adolescência no Maranhão. Em 1953, transferiu-se para o Rio de Janeiro, para estudar Engenharia. Aprovado no vestibular desistiu do curso e dedicou-se à música”*. (DICIONÁRIO Cravo Albin <http://dicionariompb.com.br/nonato-buzar> acesso em 5/12/2017) Nonato Buzar torna-se referência para vários compositores maranhenses, como, por exemplo, e principalmente Gerude e Ronald Pinheiro.

O compositor e intérprete Chico Maranhão teve seu reconhecimento através de um gênero musical pernambucano, o frevo, no III Festival da Música Popular Brasileira, em 1967 com a música “Gabriela”, interpretada pelo grupo MPB4. Nessa época, Chico Maranhão ainda não utilizava as *“coisas com gosto e cheiro da cultura maranhense”* (CD ópera Boi, 2011), direcionando seu trabalho para as canções e os samba-choros, como no antológico disco “Lances de Agora” (1978), gravado na igreja do Desterro, no bairro do mesmo nome, em São Luís. Chico retoma seu namoro com a cultura popular maranhense de forma acentuada, tendo feito durante anos o “Tambor do Chiquinho” e participado do projeto “Ópera Boi” do Teatro |Artur Azevedo veja o que ele nos fala no encarte do CD “Ópera Boi” (2011) :

Aqui estão os originais da Ópera Boi “O Sonho de Catirina” numa terceira edição com seu *libretto* no encarte. Novamente vocês vão ouvir os cacos das telhas, as folhas secas, passarinhos, os montes de barro esquecidos nos quintais das casas da minha cidade. Coisas com gosto e cheiro da cultura maranhense que, de um jeito ou de outro, participaram desta criação com suas vibrações subjetivas. Uma ópera popular. Um tambor de Crioula. Um boi. A saga de um casal de lavradores. Muito pouco a ver com as coisas novas, ditas modernas. Mais um sonho sem tempo, porém pragmático.

“O sonho de Catirina” é um espetáculo da Nação do Boi, como melhor defino São Luís do ponto de vista filosófico. Criei assim, um som que é resultado do popular com o erudito, à maneira Villa Lobos. Um timbre artesão somado a outro (não menos artesão). Mas, um couro e um Stradivarius. Um tambor onça e um arco de celo. A garganta de um passarinho e uma cama de violas. Um eco do outrodentro da noite antiga de São Luís. Uma alquimia de sons onde selecionei 15 momentos entre textos e toadas da maneira que eu os concebi. Sua função é de servir ao maestro idéias para arranjos sinfônicos, já que não me é possível traduzi-lo em partituras, sou apenas um compositor intuitivo, pois minha canção eu faço sem letra escrita, mas cantada. (CD ópera Boi, 2011, encarte)

Para concluirmos esse breve percurso desse movimento da canção maranhense em direção aos seus ritmos genuínos, indicamos que a primeira tentativa concreta da utilização do ritmo tradicional do Maranhão aconteceu no I Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão (1971), promovida pela prefeitura de São Luís, cujo prefeito à época era Haroldo Tavares. A música foi “Toada Antiga” de Ubiratan Souza e Souza Neto e contou com a participação do Bumba-Boi da Madre Deus. Ubiratan também atuou como assistente de produção do maestro Paulo Moura, responsável pelos arranjos e regências desse disco, que foi gravado no Rio de Janeiro. Sobre esse festival e esse registro fonográfico, também destacamos a participação de Ronaldo Mota “Sem Compromisso”, Oberdan Oliveira “Ladeira”, José Américo Bastos em parceria com Oberdan “1000 horas”, Sérgio Habibe “Fuga e Anti-Fuga”, Giordano Mochel “Boqueirão” e o poeta Bandeira Tribuzzi com “Louvação de São Luís”.

Sobre essa música Ubiratan nos relatou a motivação para utilização de um Boi da Ilha em sua composição e de uma forma bastante interessante, pois observa o quanto a cidade estava impregnada por esses sons, por essa paisagem sonora e ao mesmo tempo o quanto esses sons eram postos à margem.

Eu acho que era uma obrigação... Já que eu era emprenhado por esse som desde a infância, de madrugada, ouvindo essa coisa bonita, olhando o “Pai Francisco”, olhando a “Mãe Catirina”, olhando o Boi, olhando aquela efervescência cultural fantástica. Eu tive a intenção de projetar isso mais a nível social, vamos dizer assim, mais para a sociedade que marginalizava esses grupos, num momento importante que era a projeção de uma música em um festival. Essa foi a idéia principal. Então eu inseri no meio da música, dentro da música, que tem parceria da letra de Souza Neto, meu parceiro eterno, eu inseri o Boi de Matraca. (entrevista, 2017)

Acrescentaríamos que também na década de 1970 a música tradicional do Boi tem seus primeiros registros fonográficos, primeiramente com o Bumba-Boi da Madre Deus e pouco depois com o Bumba-Boi de Pindaré⁵⁷. Na área da música popular urbana essa influência boeira mais uma vez torna-se evidente com a produção da época, o movimento fica claro quando observamos o repertório do antológico LP *Bandeira de Aço*, de 1978. Das nove canções gravadas, seis apresentam o Bumba-Boi como gênero musical. Josias fala:

O “Bandeira de aço” também se destaca como a consagração inicial do gênero bumba-meu-boi como categoria musical transplantada para outra dentro do universo da produção musical brasileira. Das nove músicas do repertório cinco são composições do gênero, onde além das citações explícitas ao “brinquedo popular”, pulsam as rítmicas e o discurso verbal da manifestação folclórica aliados às construções melódicas, harmônicas e poéticas de uma geração de autores determinados a modificar o panorama da canção cultuada no Estado. (SOBRINHO, 2014, p.30)

Como disse Josias Sobrinho, o Bumba-Boi torna-se gênero musical, ou seja, segundo ele, uma categoria musical transplantada para outra dentro do universo da produção musical brasileira. Possibilitou o diálogo entre dois locais sociais e culturais contrastantes na prática musical (Arroyo, 2002), ou seja, a música tradicional maranhense, sobretudo a feita aqui em São Luís, das comunidades localizadas e já estabelecidas na capital, com outras formas artísticas que se apropriando dessas culturas populares apresentavam novas propostas estéticas e artísticas na produção de uma música caracteristicamente maranhense, ou seja, com uma identidade musical própria daqui.

3.4 O Laborarte.

⁵⁷ Salientamos que a música “Urrou do Boi”, do amo Coxinho, já foi gravada pela cantora Maria Betânia.

Fundado em 1972 pelo teatrólogo Tácito Borralho o Laboratório de Expressões Artísticas, conhecido como Laborarte e até mesmo de “*Labô*” representou um marco para as diversas linguagens artísticas na cidade de São Luís. Poderíamos estabelecer três fases importantes no Grupo Laborarte: a primeira fase desenvolvida pelo teatrólogo citado que capitaneou uma série de artistas de diferentes linguagens para compor o grupo. Uma segunda fase quando assumiu a direção o ator Nelson Brito e uma terceira fase após o falecimento do mesmo.

Com uma proposta de utilização das culturas populares maranhenses como matéria-prima para a composição de seus espetáculos teatrais, mantém-se até nossos dias como espaço de resistência da cultura popular maranhense. O percussionista Negreiros Xavier traz um pouco dessa relação intensa entre as linguagens artística que aconteceu ali

O Laborarte é uma particularidade, ali começa a música... Porque é outro processo... Porque ali começa um trabalho de pesquisa, não a música que vem de um conservatório, você vai trabalhar a música ali na hora, sem partitura...você pensa numa determinada cena, onde o teatro colabora muito com isso, o teatro é uma ferramenta importantíssima no aprendizado da música. Você não tem que ficar preso nessa coisa mais dura da partitura. O teatro te dá uma outra abertura...porque o cara te dá um determinado tempo e você tem que vivenciar aquilo em termos de um ambiente, e a músicas é um pouco isso, a música é um ambiente, onde você começa a ter uma relação fenomenológica com a questão musical...o ruído acontece...(entrevista com Xavier, 2017)

O Laborarte representou muito para aquele momento, onde o movimento em direção a uma identidade, sobretudo rítmica, se fazia inevitável. A utilização das culturas populares era um caminho sem volta. Cristalizou-se, dando forma a uma inquietude de artistas maranhenses que buscavam sua própria linguagem, a partir de seus ritmos, de suas danças.

A nosso ver em relação às nossas questões etnomusicológicas, dois aspectos merecem destaque. Em primeiro lugar, a pesquisa e utilização das culturas populares maranhenses, representando uma aproximação de fato entre uma cultura tradicional e outras abordagens artísticas/estéticas. A segunda questão refere-se aos compositores que compuseram o Departamento de Som do Laborarte e que, de fato, iniciaram esse movimento da canção popular brasileira utilizando os ritmos e melodias da música tradicional maranhense. Xavier nos falou sobre essa dinâmica de trabalho do grupo: “*O grupo tinha essa relação, essa divisão, essa compartimentalização...tinha o teatro, tinha a dança, artes cênicas,*

literatura...tinha os departamentos”.(entrevista com Xavier. 2017). Xavier foi coordenador do Departamento de Som do Laborarte em 1976.

Evidencia pela primeira vez a questão da pesquisa dessas culturas populares através do registro audiovisual das brincadeiras, festas e cultos religiosos populares, assim como o diálogo com os mestres da cultura popular. Lembramos aqui do saudoso Mestre Felipe, que desenvolveu uma oficina de Tambor de Crioula (o que não era comum à época) representando a possibilidade para as pessoas de outras comunidades ou classes sociais aprenderem esse ritmo e, por outro lado, uma forma da brincadeira expandir seus horizontes. Segundo Xavier

Eu cheguei em 1976, praticamente..depois de Sérgio Habibe. Dando continuidade na questão das pesquisas das manifestações, isso foi a grande sacada...foi lá que a gente começou a trabalhar com essa idéia da pesquisa do Tambor de Crioula, Tambor de Mina, Bumba-meu Boi, foi lá que a gente começou a trazer pessoas, né? Como Mestre Felipe, veio lá do São Raimundo/Coroadinho. (entrevista Xavier, 2017)

Representa para a música popular brasileira feita no Maranhão um momento de intensa produção musical, principalmente através dos compositores Sérgio Habibe, César Teixeira e Josias Sobrinho, e cuja produção musical foi a espinha dorsal do LP *Bandeira de Aço*, gravado em 1978, por Papete e que representa um marco para a música popular urbana maranhense.

Alguns trabalhos acadêmicos já buscam um entendimento acerca dessa busca de uma identidade cultural regional a partir de sua música popular urbana. Ricarte Almeida analisa essa questão a partir do ponto de vista do compositor Chico Maranhão sobre essa “canção maranhense moderna”, apelidada por alguns de MPM.

Os acontecimentos nos anos 70 em torno do Laborarte, através da geração desses jovens artistas maranhenses que, dentre outros papéis e resultados, foi mediadora do desenvolvimento de uma nova estética musical em São Luís; e tal estética musical passava a incorporar os elementos da cultura popular regional, introduzindo o debate da identidade cultural regional na produção artística naquele contexto, como fica claro em discurso de Chico Maranhão, cantor e compositor, em recente artigo de jornal, debatendo com este pesquisador, dando conta das intenções daquela geração de artistas. “Naquele momento, a afirmação da nossa identidade era mais importante, e a música popular um vínculo significativo, embora naquela época inconsciente. Tornando-me então mais explícito, quero dizer que a MPM é um conjunto de agentes, ou possibilidades com qualidades e características específicas atuando para um mesmo fim: a construção e afirmação de uma canção maranhense moderna”. (ALMEIDA, 2012, p. 17)

Importante destacar aqui, aproveitando a análise de Ricarte (2012) a partir de Chico Maranhão, duas questões que interessam a nossa pesquisa: o debate da identidade cultural regional na produção artística, papel que o Laborarte desempenhou com pioneirismo, articulando o tradicional e o popular, promovendo, sem dúvidas uma nova (se já havia alguma) estética para as artes maranhenses. E a construção, a partir desse debate de uma “canção maranhense moderna”, como disse Chico. Construção que passou, inevitavelmente, por definições de padrões rítmicos e melódicos, como observou Xavier:

Eu acho que é isso, na hora que você descobre um padrão, que você define um pouco da melodia e o ritmo do seu instrumento... e a própria manifestação, do seu pertencimento...eu acho que ainda rola nessa coisa da identidade, a nossa identidade é o Boi, mas a gente não deve estar fechado. Agora a gente corre esse risco, dessa tentativa muito de só regionalizar, acho que a música tem que partir de um universo maior. (entrevista, 2017)

Outro pesquisador e historiador que investiga essas questões relacionadas a essa canção urbana maranhense é Flávio Reis, segundo ele, entrevistado por Josias Sobrinho (2014):

A experiência de gestação de uma música com inegável sotaque maranhense, ou seja, a busca de uma localização no cenário musical nacional a partir de uma canção moderna (vale dizer, pós-bossanovista e pós-tropicalista) com aproveitamento da riqueza melódica e rítmica encontrada na diversidade da cultura popular, se desenvolveu a partir dos anos 70. Continuávamos fazendo nossos xotes, choros, sambas, mas estava em questão a fermentação de algo diferente, de um tipo de canção que carregasse, por exemplo, aquela “pulsção boeira”, a que se referiu certa vez o compositor Chico Maranhão, o tipo de divisão sincopada dos ritmos do bumba-boi e do tambor de crioula. Essa experiência, que se desenrolou principalmente a partir do Laborarte, onde avultam os nomes de Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe, mas em conexão com figuras expressivas que não chegaram a ser integrantes do grupo, como Chico Maranhão, Mochel, Ubiratan e, um pouco depois, mas ainda no mesmo diapasão, Saldanha, foi algo que parece não ter se “completado”. Isso porque a cena cultural, com todas as deficiências de uma cidade meio isolada, principalmente naqueles tempos, com uma defasagem em relação à efervescência cultural vivenciada nos grandes centros desde meados dos anos 60, mas, de qualquer forma, sendo influenciada por ela, se configura mais ou menos entre meados dos anos 70 e início dos 80 (...) (SOBRINHO, 2014, p.51)

Essa trinca (Sérgio, Cesar e Josias) foram os iniciadores dessa proposta de uma linguagem musical própria, dessa busca por uma sonoridade genuína e do aproveitamento

dessa musicalidade tradicional maranhense. Cada um com influências e formações distintas. Um de nossos entrevistados, o percussionista Xavier Negreiros apontou bem a predileção deles por um ou outro sotaque ou ritmo, inserindo em seu discurso o nome de outro ator importante nessa cena musical insipiente, Raimundo Makarra.

Eu acho que isso é uma coisa muito particular, são particularidades. Eu acho que a melodia dele (Raimundo Makarra) é uma coisa muito forte. Existe essa complexidade de coisas, né cumpade? Cada um percebe essa melodia...por isso ele fala que...o Boi chora (referindo-se á canção Boi de Lágrimas de Makarra), tem que ter uma relação de sentimento melódico. Sérgio Habibe tem uma percepção pro lado do Tambor de Crioula...a música no Maranhão é muito diversa, cada um tem uma concepção na cabeça.(entrevista, 2017)

Além do “trio laborarteano”, houve outros atores importantes nesse cenário, como o próprio Raimundo Makarra. Dois outros compositores merecem destaque já no final da década de 1970, Ubiratan Souza, Giordano Mochel. Estes já um pouco mais próximos da efervescência cultural do bairro da Madre Deus.

Makarra é o autor de “Boi de Lágrimas”⁵⁸, música imortalizada no cancioneiro maranhense, através da primeira gravação do Boizinho Barrica.

3.5 A Companhia Barrica.

A Companhia Barrica do Maranhão, ou mais precisamente a sua brincadeira junina intitulada “Boizinho Barrica” inicia sua trajetória no ano de 1985, conduzido por José Pereira Godão, como observa Jeovah França no prefácio do livro “O Boizinho Barrica à Luz de uma Estrela”.

(...) um trabalho que intersecciona várias experiências e formas de expressão artística, abrangendo canto, dança, música, literatura, artesanato e teatro de rua, consubstanciado por uma visão eclética, cuja condução e urdidura são realizadas pelo compositor Zé Pereira Godão, num processo que vem amadurecendo há trinta e um anos. (GODÃO, 2000, p.5)

O Barrica surge com essa proposta: Barrica pra todo mundo.

Um Maranhão de ritmos, danças, cânticos e tradições... De imensa diversidade cultural. De tambores ecoando por todos os cantos, de folguedos enfeitando as

⁵⁸ A música Boi de Lágrimas já foi gravada por inúmeros artistas, destacamos a cantora e compositora carioca Leci Brandão.

idades, um Maranhão de gigantesca arte popular. Como fruto desse caldeirão de festas e sotaques, a Companhia Barrica sente-se honrada em lhes revelar esse Maranhão de encantos, como uma caixinha de segredos que o Brasil já não pode mais guardar. (GODÃO, 2000, contracapa)

Essa divulgação da cultura popular maranhense para o mundo e, sobretudo para os maranhenses, é notada desde o nascimento da Companhia com a estréia do espetáculo junino no bairro da Madre Deus, em São Luís, em 1985, “O Boizinho Barrica á luz de uma estrela”, neste mesmo ano apresentou-se no “Festival de Inverno de Diamantina- MG” e na “36ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência”, em Belo Horizonte. A partir de então as viagens para participação em festivais e eventos tornou-se uma constante, são 15 países já visitados por essa companhia de cultura popular.

A produção artística que inclui livros, CD’S , DVD’S, está articulada com os espetáculos da Companhia através de três brincadeiras: Boizinho Barrica, Bicho Terra e Natalina da Paixão, fomentando uma série de apresentações durante todo o ano. Tendo como referencial primeiro as formas artística da cultura popular maranhense (assim como o Laborarte), além da questão artística, importante para consolidar essa estética maranhense de tratar a arte, desenvolve e amplifica o universo da arte popular, possibilitando o contato artístico entre pessoas com a vontade de conhecer e se desenvolver nessa área (músicos, dançarinos...)

A concepção artística da Cia. Barrica desenvolve-se a partir do “Teatro de Rua” integrando linguagens diversas, com atenção especial para a música, a dança e as coreografias, e o artesanato. Esse teatro de rua materializou-se através da construção a partir da década de 2010 da “Casa de Arte Barrica”, localizada no bairro da Madre Deus.

A Cia. Barrica faz parte de grupos classificados pelos poderes públicos como “parafolclóricos” por um tempo e atualmente de “alternativos”, são grupos que trabalham com releituras e resignificações, ou seja, representam uma ou várias formas artísticas da cultura popular maranhense. Por exemplo, esta Companhia em seu espetáculo junino, além dos sotaques do Boi maranhense, encena através da música e da dança outras manifestações juninas como os Cocos, os Cacuriás, as Quadrilhas Nordestinas, os Tambores de Crioula e as Ladainhas do Divino Espírito Santo.

Mukuna (2015) em sua interpretação considerou o Boi Barrica como um estilo de Bumba-Boi do Maranhão: *O material coletado é representativo dos vários estilos de Bumba-meu-Boi no Maranhão. Eles são: o estilo Matraca, o estilo Zabumba, o estilo Orquestra e o*

novo estilo Boi Barrica, um pastiche sátira?(MUKUNA, 2015, p.17) Nosso ponto de vista difere com o de Mukuna sobre dois aspectos. Primeiramente o Barrica, sob a nossa ótica, não é estilo de Boi maranhense, ele está na categoria de grupos e companhias que trabalham com várias manifestações da cultura popular, não se enquadra na categoria de Sotaque, cujo significado e conceito já foi abordado nesse trabalho. Nessa seara, o pioneiro foi o grupo Cazumbá (1973), de Américo Azevedo Neto. Em segundo lugar, em relação ao termo pastiche, observamos que o trabalho da Cia. Barrica é um trabalho autoral e de representações das culturas populares, há a tradição nas abordagens artísticas, entretanto através de novas concepções, bem mais amplas. Nesse caso não se trata de copiar um determinado grupo tradicional, mas resignificar através de outras formas artísticas esses estilos. Mukuna, da mesma forma, classificou o Boi de Viola como um estilo ou sotaque, observem esse trecho: “A afirmação de Américo Azevedo Neto é corroborada no Maranhão pela presença de três estilos de matracas: Boi de Pindaré, Boi da Ilha e Boi de Viola, que apareceu em São Luís após 1999”. (MUKUNA, 2015, p.83) Talvez por ser este pesquisador um etnomusicólogo congüês, um estudioso que vê a realidade cultural maranhense através de uma perspectiva exterior, tenha tido uma percepção equivocada dessa dinâmica cultural. Notamos que o Boi de Viola surge na década de 1970, em São Luís, e não é um estilo de Boi maranhense, faz parte da sua canção urbana, inclusive Zé Pereira Godão nos relatou através de um depoimento que essa terminologia dos “Bois de Viola” foi uma criação sua, para nomear esse estilo da canção urbana maranhense.

A música desenvolvida pela Cia. Barrica é autoral, feita principalmente pelos compositores José Pereira Godão e Luís Bulcão, algumas poucas exceções encontramos com Giordano Mochel, Wellinton Reis, Ubiratan Sousa e Juca do Bolo. Poderíamos citar uma música importante nesse contexto, de outro compositor chamado Raimundo Makarra, autor de uma das canções mais conhecidas no cenário do Boi maranhense: Boi de Lágrimas, gravada pela primeira vez por Roberto Brandão no LP, “O Boizinho Barrica à luz de uma Estrela”, de 1987.

Observamos uma característica peculiar nesse acervo de canções barriqueiras em relação ao Bumba- Boi, por exemplo. As músicas produzidas revelam uma fidelidade ao sotaque escolhido, tanto em sua composição, quanto em sua execução. Mesmo com uma perceptível mudança em relação á música tradicional, como no caso da instrumentação e arranjo, que se revestem com novas nuances, observamos que a rítmica permanece, valorizando cada sotaque. “Garota do Sobrado” é um típico boi da Ilha, que poderia ser

apresentada em uma trupiada de um Boi da Ilha tradicional. “Clareou Terreiro” apresenta-se mais estilizada, conquistando outros espaços, como por exemplo, no samba e pagode, já registramos aqui que essa canção está no repertório de pelo menos dois grupos desse gênero musical na cidade de São Luís.

Desta forma tanto o Laborarte quanto a Cia Barrica são espaços de produção e divulgação das culturas populares maranhenses relevantes tanto para os artistas desenvolverem as suas práticas quanto para o público ter acesso a esse tipo de arte. Ao mesmo tempo são inspirações para outros grupos e outras comunidades em nossa cidade que anseiam desenvolver trabalhos cuja matéria prima seja a cultura popular maranhense. É através dessa produção musical que desenvolveremos a próxima parte do trabalho, utilizando as canções populares urbanas feitas a partir da rítmica do Sotaque da Ilha e que foram produzidas no Laborarte e na Cia Barrica durante as décadas de 1970 e 1980.

4. A Bateria e os padrões rítmicos do Bumba-Boi da Ilha: transcrições e análise de repertório.

“Zé de França Pereira viu

Esse Boi tão pequeno chegar

Madre Deus de São Pedro fez

Esse Boi chorar

Levanta Boi e vai

Que é pro Amo ver

Que Boi também chora

Também sente dor. ”

(Raimundo Makarra)

Neste capítulo utilizaremos o instrumento “Bateria” agora como síntese de toda a análise musical desenvolvida anteriormente, sobretudo nos capítulos um e dois. Trata-se de adaptações desenvolvidas para a canção urbana maranhense através da Bateria. Percebemos que a identidade musical maranhense também foi construída a partir dos seus próprios ritmos, de batidas próprias e específicas articuladas a outros contextos que não os de origem. Esta questão proporcionou consequentemente, para os bateristas maranhenses, a possibilidade de criação a partir dessa matéria prima rítmica.

É um trabalho é de interpretação cultural/musical sujeito a variadas possibilidades, onde o trabalho criativo do artista torna-se evidente. Citaremos aqui, dois exemplos de músicos bateristas que desenvolvem essas resignificações e releituras dentre tantos outros. Isaías Alves, músico baterista maranhense, ganhador do “*Batuka Internacional Drum Fest*”, concurso de *performance* musical realizado no Ibirapuera em São Paulo no ano de 2009, onde utilizou em sua apresentação os ritmos maranhenses. E o baterista maranhense George Gomes, que participou da nossa pesquisa na graduação (2010), onde relatou que os toques dos pandeiros são as suas maiores referências para desenvolvimento na bateria de padrões rítmicos do Bumba-boi da Ilha.

Os pandeirões por conta dos tambores da bateria, dos tons ,do próprio surdão. A bateria me dá, os tambores da bateria me dão muito mais possibilidades de deixar o ritmo mais enfático, por exemplo, a matraca a gente usa basicamente o aro, os pandeirões tu tens por exemplo...Se tua bateria for normal, tu já tens dois tons e o surdo, isso se tu não “acrescentar” um aparato de coisas...O aro de da a matraca, o chimbal de dá o maracá, os tambores e os tons de dão os pandeirões.(LEITÃO, 2011, p.44)

Apresentaremos a nossa versão sobre o tema através da seleção das principais células rítmicas do gênero musical “Boi da Ilha”, proporemos modelos que são as “levadas” utilizadas nas músicas a serem tocadas. Os exercícios serão desenvolvidos em sala de aula e depois aplicados em músicas que farão parte de um repertório desenvolvido de acordo com os estudos feitos anteriormente durante a pesquisa e que privilegiam esse Sotaque.

A aproximação de “mundos musicais” distintos permeia nossa interpretação e nossa releitura, através de resignificações e transcrições dos modelos rítmicos observados, para o instrumento bateria. Observando que cada uma dessas realidades apresenta caminhos musicais específicos, apresentando um diálogo entre dois locais sociais e culturais contrastantes na prática musical. A nossa prática artística e pedagógica coaduna com a aproximação entre essas músicas: a tradicional e a popular urbana.

4.1. As estruturas musicais do Bumba-Boi da Ilha transcritas para a bateria

Reinterpretar as características e estruturas musicais do Bumba-Boi da Ilha. Este é o desafio a nós proposto como baterista durante nossa pratica artística e pedagógica. Notamos que as questões que dificultam a aprendizagem desses ritmos do Bumba-Boi maranhense na bateria são: o desconhecimento e a simplificação. A grande maioria dos músicos bateristas não consegue distinguir os sotaques e alguns simplesmente não os conhecem, portanto tornando-se impossível a reprodução.

Por outro lado há muitos que se interessam em aprendê-los, e além de assistir ou participar das “brincadeiras”, o que é fundamental para a aprendizagem, também procuram por métodos que facilitem ou complementem suas práticas musicais. Reiteramos, então, a necessidade de trabalhos de pesquisa que forneçam esse tipo de material para suprir essa demanda.

Nossa adaptação ocorrerá a partir da nossa pesquisa, evidenciando os instrumentos característicos e células rítmicas formadoras, assim como suas estruturas musicais. Esse

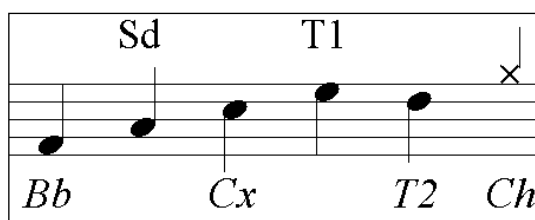
estudo analítico agora nos ajudará no caminho da síntese musical rítmica para o nosso instrumento. Assim sendo, os macrotempos binários e microtempos ternários, a polirritmia, os toques de marcação, contratempo e repinicado, são características que permearam toda essa nova fase do trabalho. O nosso objetivo é construir instrumental artístico e pedagógico referentes às “levadas” ou “batidas” que se adaptem às diferentes necessidades musicais que utilizem o gênero musical do Boi da Ilha. Essas levadas estarão disponíveis no endereço eletrônico que segue:

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/levadas-de-bateria.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleitaoleitao/levadas-de-bumba-boi-play>

Embora esses padrões rítmicos adaptem-se a qualquer configuração de bateria, visto que há inúmeras, apresentaremos aqui uma configuração básica (Bumbo: Bb. Surdo: Sd. Caixa: Cx. T1: Ton 1. T2: Ton 2 e Chimbal: Ch) conforme ilustraremos a seguir: (Anexo 31)

Ilustração 07: Configuração Básica da Bateria



Fonte: Dados da pesquisa

As práticas serão realizadas com o metrônomo⁵⁹ que é fundamental para o estudo da bateria, por dois motivos principais em nosso caso: para dar firmeza e segurança ao estudante, que não irá acelerar ou retardar os andamentos, e, também para acostumar o aluno a tocar junto, *play along*⁶⁰, que será utilizado nos acompanhamentos dos *play-backs* que serão gravados. O músico baterista e professor Bob Wyatt⁶¹ relata a importância de estudar com metrônomo.

Não somos máquinas (...) a gente treina com o metrônomo, a gente nunca chega a ter a precisão dessas máquinas. Então o que a gente faz é treinar com o metrônomo para desenvolver disciplina. Essa disciplina tem duas partes: primeiro a gente chama de

⁵⁹ Instrumento que serve para determinar os andamentos musicais

⁶⁰ Será utilizado como metodologia

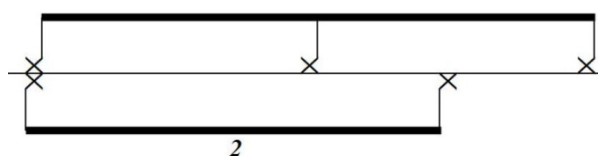
⁶¹ Mestre em “Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem” pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e Graduação em Língua e Literatura Inglesas pela mesma Instituição, Bob Wyatt reside no Brasil desde 1981. Desde 2004, Bob é professor e Coordenador da área de música popular e Práticas musicais do Curso Superior de Música (Bacharelado) da Faculdade Cantareira. (http://www.bobwyatt.net.br/cms/bio_pt.html)

parte cognitiva, que você reconhece a diferença entre você e a referência, que nesse caso é o metrônomo. A segunda parte é treinar o corpo pra alinhar (...) todos nós oscilamos, a questão é quanto. (<https://www.facebook.com/eduribeirobaterista/videos/1999388177044780/>)

Sugerimos três andamentos de 70 bpm⁶², 80 bpm e 90 bpm. Iniciando lento, visando dominar o baquetamento⁶³, depois subindo dez pontos para uma prática mais próxima do real e terminando com um andamento que já corresponde as “trupiadas” do Boi da Ilha.

Sob a nossa ótica, o ponto de partida para a aplicação do ritmo do Bumba-Boi da Ilha na bateria é conseguir executar a polirritmia 3X2 na caixa como o demonstrado

Padrão Rítmico 34 – Polirritmia para a caixa



Fonte: Dados da Pesquisa

Primeiramente percebemos que a execução dessa polirritmia na caixa deverá ocorrer de modo que a manulação esteja muito bem equilibrada e suave, com a utilização do metrônomo. Para os destros, a mão direita executa três toques (colcheias) e a mão esquerda dois toques (quíalteras diminutivas de dois toques). Nesse momento não precisaremos voltar nossa atenção para as acentuações que estão presentes no ritmo tradicional do Boi da Ilha, nosso foco é deixar a batida tornar-se natural, devemos interiorizar essa polirritmia, visto que estas serão as células rítmicas que darão base para todo o desenvolvimento de nossas releituras. A sonoridade da caixa com a esteira imita muito bem os sons das matracas, que são primordiais no Sotaque da Ilha.

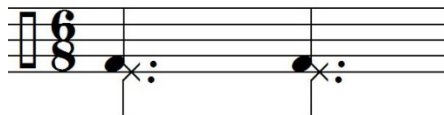
O ponto seguinte, para alicerçar as batidas da caixa, é simplesmente apoiar com o bumbo os macro-tempos do compasso 6/8. Desta forma o bumbo irá tocar as primeiras notas do binário, isto dará a idéia dos tambores, ou seja, dos pandeirões e dos tambores-onça. Da mesma forma, indicamos uma execução com uma dinâmica baixa no início. O chimbalo tocado

⁶² Batidas Por Minuto

⁶³ Baquetamento ou Manulação é uma técnica fundamental para o baterista, consistindo em linhas gerais a que mão você usa para tocar, direita ou esquerda

com o pé esquerdo é a última peça da bateria a ser inserida nessa fase. Começará tocando junto com o bumbo as primeiras notas do binário (macro tempo)

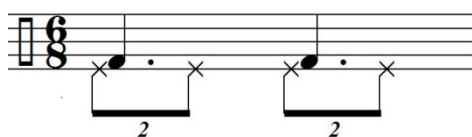
Padrão Rítmico 35: Polirritmia com pés 1



Fonte: Dados da Pesquisa

Em seguida utilizando as quiálteras diminutivas de dois toques. Teremos uma sonoridade que lembra o ritmo.

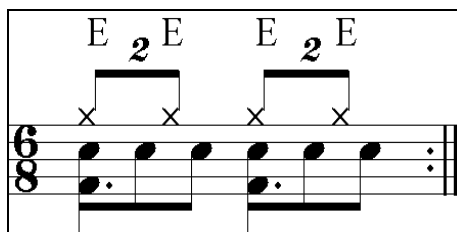
Padrão Rítmico 36: Polirritmia com pés 2



Fonte: Dados da Pesquisa

Esse sistema de condução inicial já corresponde a uma “levada” do Boi da Ilha na bateria e depois de tê-lo praticado e dominado, passaremos a mão esquerda da caixa para o chimbal, procurando equilibrar as dinâmicas das peças, ajustando-as às sonoridades que estão em nossa memória musical e que foram construídas a partir das nossas idas ao campo.

Padrão Rítmico 37 – Primeira Levada para bateria

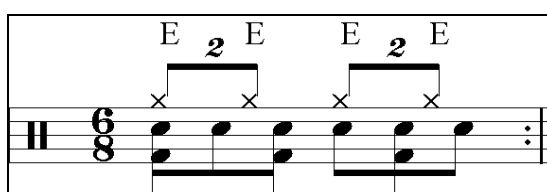


Fonte: Dados da Pesquisa

Antes de seguirmos para a distribuição nos tambores (tons e surdo), indicamos que há uma infinidade de combinações possíveis, que podem ser utilizadas em relação às acentuações observadas no estudo dos toques dos pandeirões.

Nossa proposta agora é utilizar algumas das células rítmicas de “contratempo e marcação” no bumbo, o que dará uma idéia mais precisa do “Sotaque”. No primeiro exemplo introduzimos uma das células rítmicas mais peculiares ao Boi da Ilha.

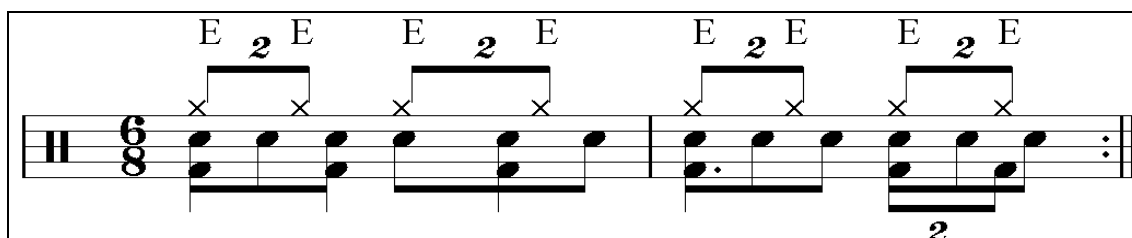
Padrão Rítmico 38 – Segunda Levada para bateria



Fonte: Dados da Pesquisa

Neste segundo exemplo utilizamos uma combinação de células de contratempo e marcação que formam uma base muito boa pra ser tocada pelo bumbo, embora com um pouco de dificuldade em relação à independência entre mão e pé direitos. Esta célula utilizada pelos pés refere-se à célula estudada no capítulo um e que representa, sob nosso ponto vista, a um padrão rítmico que sintetiza o ritmo do Boi da Ilha.

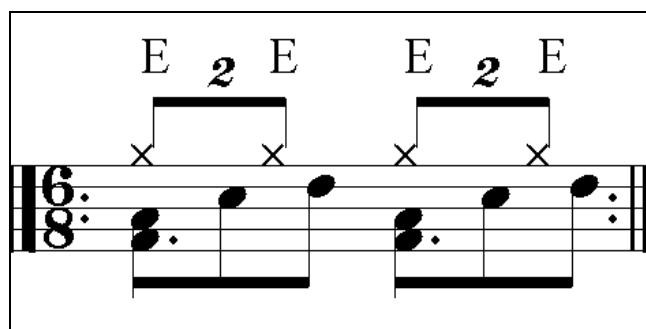
Padrão Rítmico 39 – Terceira Levada para bateria.



Fonte: Dados da Pesquisa

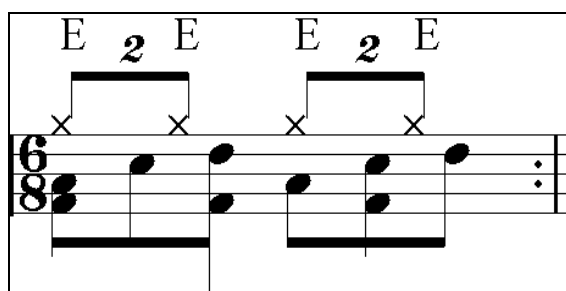
Na linguagem baterística, chamamos de “*espalhar*” quando distribuímos algum rudimento, sistema de condução ou padrão rítmico por toda a bateria, utilizando os tambores, os pratos e demais instrumentos presentes. Sugerimos aqui um desenho no sentido horário, que imitará a combinação dos toques de marcação, contratempo e repinicado, presentes nos pandeiros do Boi da Ilha. Acompanhados pelas três variações de bumbo propostas.

Padrão Rítmico 40 – Quarta Levada para Bateria



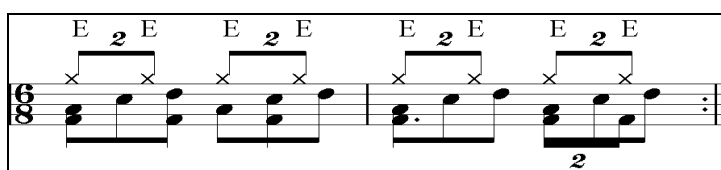
Fonte: Dados da Pesquisa

Padrão Rítmico 41 – Quinta Levada para Bateria



Fonte: Dados da Pesquisa

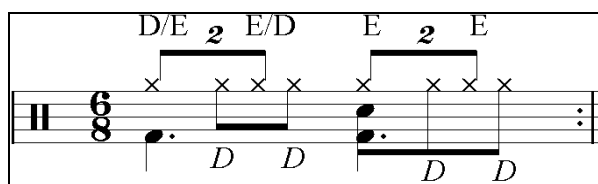
Padrão Rítmico 42 – Sexta levada para Bateria



Fonte: Dados da Pesquisa

Sendo o instrumento bateria concebido nos EUA, temos a influência da música norte americana presente e uma dessas características é uma acentuação constante nos tempos dois e quatro do compasso quaternário, os bateristas chamam essa levada de “funkeada”. Então uma levada mais “*funkeada*” sem perder, contudo, a característica da polirritmia. Vamos utilizá-la com os dois primeiros tipos de bumbo

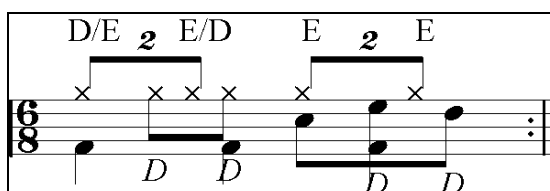
Padrão Rítmico 43 – Sétima levada para bateria



Fonte: Dados da Pesquisa

A mesma idéia, apenas colocando um pouco da melodia dos tambores ton um e ton dois, utilizando novamente os desenhos de bumbo do exemplo anterior.

Padrão Rítmico 44 – Oitava Levada para Bateria



Fonte: Dados da Pesquisa

4.1.1. “Tocando Junto”: ferramenta didática para a prática de instrumento.

Tornar o processo de ensino-aprendizagem interessante e motivador é um dos maiores desafios para o professor de música. A utilização de recursos tecnológicos aliados às práticas musicais, sobretudo de instrumento, é um recurso importante nesse contexto.

Conhecido atualmente como “*Play Along*”, que literalmente significa “Tocar Junto” é uma ferramenta didática bastante usada atualmente e uma forma muito prática de estudar música. Consiste basicamente em tocar junto com um acompanhamento previamente gravado, ou seja, com um *play-back*, que estará sem o instrumento que se deseja praticar. Antigamente os músicos usavam os LPS para esse tipo de estudo. Alguns sites disponibilizam gratuitamente esse tipo de material, facilitando a utilização desse recurso.

4.2. Análise de repertório: o Boi da Ilha como gênero musical

Durante a nossa prática artística e pedagógica percebemos a construção de um repertório específico direcionado ao Bumba-Boi maranhense, falamos aqui não da música tradicional, cujas toadas também representam um acervo musical importante, mas das canções populares urbanas. Observamos que cada compositor desenvolve segundo suas influências pessoais uma predileção por determinado ritmo. Josias Sobrinho tem a “pegada” dos Bois mais dolentes da Baixada maranhense e da sua cidade natal, Cajari, como ressaltou Raimundo Makarra em seu depoimento, afirmando que em seu caso a influência maior é dos Bois da Ilha: “ (...) *se bem que outros artistas e produtores, por exemplo, Josias (Sobrinho)... ele tem uma predileção assim...uma pegada mais pra Baixada, ali naquela região do Vale do Pindaré, Cajari. Isso é muito forte na música dele também, o sotaque. Já o meu caso é mais pro lado do Boi da Ilha.*” (Depoimento. 11/05/2018)

Sérgio Habibe tem uma abordagem mais cosmopolita, transformando suas toadas em canções mais universais. Há aqueles como Zé Pereira Godão e o próprio Raimundo Makarra que conservam as características específicas de cada Sotaque em suas composições, embora com uma proposta de novas instrumentações. Makarra observou essa situação das diversas abordagens artísticas: “*E aí os compositores, cada um dá um tratamento especial pra, digamos, a mesma brincadeira, pro mesmo folclore. Mas cada um trata de um jeito e não fica aquela coisa repetitiva... cada um junta a sua criatividade com aquele gênero, aí fica uma coisa super interessante*”. (Depoimento, 11/05/2018)

Desta maneira essa música já vem conseguindo, através dessa trajetória, um status de gênero musical. Apresenta características particulares consolidadas pela prática de músicos, arranjadores, intérprete e compositores. A musicalidade do Boi da Ilha aparece misturada a outras formas e gêneros musicais como na canção “Boi de Catirina”, de Ronaldo Motta, cuja primeira parte é desenvolvida no gênero “Baião”, ou na canção “Chiador”, marchinha carnavalesca do grupo “Bicho Terra”, por exemplo.

Procuramos, através desse breve repertório, proporcionar uma visão da produção que tem como base o gênero musical do Boi da Ilha, são canções presentes no repertório da música popular urbana maranhense. Ressaltamos que as questões subjacentes a esse repertório não serão abordadas no atual trabalho, sendo nosso interesse um maior aprofundamento da análise etnomusicológica dessas músicas e dessa musicalidade em uma nova oportunidade.

Aqui traremos uma visão panorâmica dessas canções e de seus compositores e a forma que utilizamos esse repertório na construção do nosso instrumental.

4.2.1 Boi de Lágrimas - Raimundo Makarra

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/boi-de-lagrimas-makarra-na-bateria-por-22.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleitaio>

Talvez “Boi de Lágrimas” seja uma das músicas mais executada no cenário da canção popular maranhense. Makarra teve a influência dos primeiros compositores da canção popular urbana maranhense. “*Habibe, Mochel, esse pessoal eu sou fã mesmo, de parar onde eles estavam tocando, eu parava e ficava observando, e o interesse...obsevando...Ubiratan, Chico Saldanha.*”(Depoimento 11/05/2018)

Músico instrumentista, Makarra participou de conjuntos que animavam as festinhas e clubes, tocando guitarra e contrabaixo elétrico em grupos como “Super 5” e “*Super King Sound*”, talvez por isso aceita naturalmente a participação de instrumentos diversos na construção dessa canção maranhense moderna. A vivência no bairro da Madre Deus também foi importante para o seu trabalho, entrando em contato com os Amos do Boi da Madre Deus, como ele mesmo confirma:

A Madre Deus teve um papel muito importante no meu trabalho, como eu morei lá, tava em contato sempre como Boi Sotaque da Ilha (...) o meu caso é mais pro lado do Boi da Ilha”. (...) Absorvendo aquela coisa toda, e foi bom, foi gratificante... O falecido Vavá, o Mané Onça, principalmente esses dois foram os mais fortes, assim, que mais me influenciaram (Depoimento 11/05/2018)

Sobre a sua composição Boi de Lágrimas, o compositor afirma que foi feita no final dos anos de 1980, após a festa de São Pedro⁶⁴.

Foi durante o dia de São Pedro, a gente estava reunido lá na Madre Deus, lá embaixo, onde se apresentavam na capela de São Pedro, e a noite foi avançando e tudo mais e veio a idéia assim...mais ou menos desse jeito: Por que não fazer uma

⁶⁴ O dia de São Pedro é marcante no calendário das Festas Juninas em São Luís, antes da procissão marítima os grupos de vários sotaques passam na capela para serem abençoados pelo santo.

música em homenagem àquele festejo, àquele acontecimento...várias apresentações e não falando só de um, só de uma brincadeira isolada.(Depoimento, 11/05/2018)

4.2.2 Tempo Certo - Ubiratan Souza

<http://bumbadailha.blogspot.com.br/2018/05/tempo-certo-ubiratan-sousa-na-bateria.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleitaotempo-certo-ubiratan-sousa>

A música “Tempo Certo”, de Ubiratan Souza tornou-se conhecida nacionalmente através do “Festival dos Festivais”, da Rede Globo de Televisão, no ano de 1985. Foi um concurso de música realizado no “Ginásio do Maracanãzinho”, no Rio de Janeiro, a canção do compositor maranhense ficou em sexto lugar e foi gravada no LP do festival. Ubiratan lembra aquela atmosfera: *“Mais de cinquenta mil pessoas, foram três etapas antes da final, foram quatro etapas que nós passamos, dez mil e poucos inscritos, uma coisa esplendorosa... a participação de Zé Pereira com o grupo que foi...Tião Carvalho fazendo a abertura, aquilo foi coisa de doido”*. (Entrevista, 2017)

Ubiratan Sousa faz parte de um grupo de artistas maranhenses que divulgou a música e a cultura maranhense no eixo Rio/São Paulo a partir da década de 1980. Destacamos a sua participação juntamente com Giordano Mochel no Festival “MPB Shell” no ano de 1982, com a música “O Auto do Boi Vagalume”, também importante o trabalho realizado no Teatro Lira Paulistana e a parceria com o compositor Décio Marques. *“Eu fiz muito isso, levantei a bandeira do Maranhão lá, isso tu podes ter certeza, que foi um trabalho dignificante de Ubiratan Sousa, resistente cultural falando das nossas raízes brasileiras e principalmente do Maranhão.”* (Entrevista, 2017)

A música “Tempo Certo” é uma canção construída através da rítmica do Bumba-Boi do Maranhão, na versão original, contempla três dos cinco sotaques: Ilha, Zabumba e Orquestra. Aqui acrescentamos o Sotaque da Baixada no início, antes da introdução.

4.2.3 Mimoso – Ronald Pinheiro

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/mimoso-ronald-pinheiro-na-bateria-por.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleitaomimoso-ronald-pinheiro-play>

Ronald Pinheiro é um personagem importante na construção da canção urbana maranhense, sobretudo como instrumentista de cordas: violonista, bandolinista e também guitarrista. Começou a frequentar o Laborarte através de uma bolsa de estudos, conseguida através da participação em um festival estudantil de música no Colégio CEMA (Centro Educacional do Maranhão). Segundo Ronald Pinheiro, em depoimento concedido, foi um momento de aproximação com as rodas musicais dos compositores da época e também para adquirir experiência como instrumentista.

O objetivo da gente era a música... estar perto de Sérgio Habibe, Chico Maranhão, que eram os caras do momento, que já tocavam, faziam sucesso (...) aí eu comecei já a tocar com Sérgio Habibe, tocando bandolim...fui tocar com Chico Maranhão, fiz grandes shows com eles, Teatro Artur Azevedo lotado. (...) tudo década de setenta pra oitenta, uma efervescência. (Depoimento Ronald Pinheiro, 06/05/2018)

Foi um dos idealizadores do “*Boi Elétrico*”, grupo carnavalesco do ano de 1983 que tinha uma proposta semelhante aos trios elétricos baianos, ou seja, eletrificar a música popular, com guitarras, contrabaixos e baterias. Apesar de afirmar as referências dos compositores maranhenses, Ronald ressaltou essa característica mais universal a partir das suas influências musicais.

Esses caras foram a minha influência, Cesar Teixeira...e também o pessoal de fora, como Gilberto Gil, Caetano, Novos baianos, Robertinho do Recife...eu ouvia também Pink Floyd, Led Zeppelin, como todos os roqueiros da época, a gente também ouvia os clássicos...Jimi Hendrix...tudo o que tava tocando, Beatles, Jovem Guarda, era uma misturada toda. (Depoimento Ronald Pinheiro, 06/05/2018)

A canção “Mimoso” composta em 1977 (segundo o autor), tem a sua parte rítmica influenciada pelos Bois da Ilha, entretanto com uma característica urbana marcante através de uma cadência harmônica moderna e do peso das guitarras. “*Eu tinha vontade de fazer uma coisa com violão, assim... com guitarra..O Boi....pra ele ficar mais universal, porque o Boi é*

regional, mas ele com a guitarra, quando bota a distorção, aí com a bateria, aí ele fica a modernidade.” (Depoimento Ronald Pinheiro. 06/05/2018)

4.2.4 Clareou Terreiro – Zé Pereira Godão

<http://bumbadailha.blogspot.com.br/2018/05/clareou-terreiro-godao-na-bateria-por.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleिताo/clareou-terreiro-godao-play>

O compositor José Pereira Godão é um dos que tratam o material sonoro das culturas populares de acordo com suas especificidades. Consegue traduzir nas suas canções cada um dos sotaques do Bumba-Boi, por exemplo. O compositor nos falou que em um primeiro momento o Barrica não focava em interpretações mais elaboradas e sofisticadas, permanecendo o Sotaque da Ilha em uma “forma mais pura”, “tradicional” e “clássica”, embora com acompanhamentos harmônicos de cordas, com violão e banjo.

Porque o Boizinho Barrica é um Boizinho de Viola, ele nasce já cultuando a influência dos compositores que antecederam a nossa geração, os pioneiros. E aí volta a ter Ubiratan, Cesar Teixeira, Josias, o próprio Habibe, Giordano Mochel, Chico Saldanha (...). E logo em seguida que vem a nossa geração, dentro já de uma linguagem de rua. Já influenciada, já inspirada na maneira como eles cantavam suas toadas, que eu até brinquei de intitulá-las de “Boizinho de Viola”. (Depoimento Zé Pereira. 07/05/2018)

A música “Clareou Terreiro” tem uma rítmica “aguerrida” como fala o próprio compositor. Ele situa a criação da canção ao primeiro momento do Auto do Boizinho, a partir de uma primeira toada de linha tradicional, intitulada “Garota”, de Luis Bulcão.

A música “Clareou Terreiro então é no princípio da criação do musical do Boizinho \barrica, em 1985, e ela dentro da sequência do Auto do Boizinho, a Lua e a Estrela ela vem logo como uma das primeiras composições que nós fizemos dentro da representação teatral da Estrela à procura do Boizinho (...). A Madre Deus está logo ali no início dessa peregrinação... então as toadas que marcam esse primeiro momento desta procura do Boizinho por ela, e a desilusão dela “não está aqui meu Boi”(fazendo alusão à letra). Que a música narra justamente essa desilusão. (Depoimento Zé Pereira. 07/05/2018)

A primeira gravação foi feita pelo intérprete maranhense Gabriela Melônio no LP “O Boizinho Barrica à Luz de Uma Estrela” (1988). Utilizamos em nosso trabalho um segundo arranjo, feito por Ubiratan Souza e gravado em DVD em 2014.

4.2.5 Boi de Catirina – Ronaldo Mota

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/boi-de-catirina-ronaldo-mota-na-bateria.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleitaoboi-de-catirina-ronaldo-mota>

Ronaldo Motta é um dos compositores que participou do LP “bandeira de Aço” (1978). Mudou-se para o Rio de Janeiro, onde desenvolve trabalho de música e teatro.

Sua composição “Boi de Catirina” mistura dois gêneros musicais brasileiros o Baião e o Bumba-Boi da Ilha. A canção apresenta como enredo o dilema entre a vergonha de enganar o Boi e a necessidade de satisfazer Catirina.

Em nossa versão apresentamos uma homenagem ao baterista Nenê, que tocou durante anos com o músico brasileiro Hermeto Pascoal, através de uma batida sua que utiliza maracatu com samba, aproveitamos essa batida na introdução da música.

Através da análise sucinta desse repertório procuramos articular a musicalidade tradicional do Boi da Ilha e suas características estruturantes aplicadas no contexto da canção popular urbana através do instrumento Bateria, é uma pequena parcela dentro do universo da produção de artistas, compositores, arranjadores e músicos que vêm consolidando essa forma particular dos maranhenses de tratar a música.

Finalizamos aqui o nosso atual percurso, esperando termos alcançado os nossos objetivos iniciais. Asseguramos que fizemos com amor e com muita dedicação!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer uma tese significa divertir-se, e a tese é como um porco: nada se desperdiça.

(Umberto Eco)

Durante dois anos e meio (2016/2017 e primeiro semestre de 2018) tivemos o privilégio de participar do Programa de Mestrado profissional em Artes (PROFARTES), momento único na construção de novos saberes e uma opção (dentre as poucas) na nossa cidade de aprofundamento em nossos estudos e pesquisas, tentamos aproveitar cada oportunidade ofertada nas disciplinas cursadas para a produção deste trabalho.

A visão dialógica entre as linguagens artísticas foi de fato salutar para uma visão ampla, estética e artisticamente, e tanto as aulas específicas de música, quanto as gerais para todas as linguagens, enriqueceram bastante a nossa reflexão. No entanto, devemos lamentar que as nossas atuais políticas públicas de Estado para educação e cultura enfatizem um retrocesso em direção à polivalência, de acordo com o último edital deste programa.

Alguns eventos relevantes aconteceram durante essa pequena trajetória de dois anos e meio e achamos dignos de nota. Ministramos oficina “Batucada Maranhense” em 2016, no XIII Encontro Regional Nordeste da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), em Teresina, e na mesma cidade apresentamos uma comunicação no IV Colóquio Nordestino de Musicologia Histórica, na UFPI. No ano de 2016 também fizemos parte da organização do I Encontro de Bateristas do Maranhão, acontecimento que reuniu cerca de sessenta bateristas na Praça do Desterro em São Luís e no ano de 2017, outro evento da classe baterística de São Luís, o “Bateras Day” em homenagem ao dia do baterista, onde falamos um pouco dessas transcrições da música tradicional para a bateria (ANEXO 31). Por último o I Colóquio Maranhense de Musicologia: Etnomusicologia e Musicologia Histórica no Maranhão, na UFMA, com a participação da Professora Associada da Universidade de Aveiro, Susana Sardo. Práticas artísticas e pedagógicas associadas a nossa pesquisa neste programa de mestrado.

No caso das referências teóricas, avançamos na articulação entre três premissas fundamentais para a investigação que permeia o nosso objeto de estudo e que foram reafirmadas em nossa narrativa. A primeira diz respeito às origens da musicalidade tradicional do Boi da Ilha, com influências africanas significativas. Por exemplo, Kazadi Wa Mukuna traz uma abordagem etnomusicológica sobre a rítmica Bantu, que foi trazida da região do

Vale do Rio Congo para o Brasil durante o período do tráfico negreiro. Essas matrizes rítmicas encontram-se em inúmeros ritmos populares regionais brasileiros e é interessante essa abordagem a partir de um etnomusicólogo africano que morou em nossa cidade e escreveu sobre o Bumba-Boi maranhense. As pesquisas sobre esses grupos africanos, inclusive mulçumanos, merecem um maior aprofundamento.

Em seguida, falando da construção e produção da musicalidade brasileira, temos a visão do professor Carlos Sandroni que trata a nossa música tradicional e popular como um fenômeno musical novo, com influências diversas, entretanto, genuíno, fazendo parte do “abrasileiramento” de batuques africanos, combinados com outras influências. Por fim a visão pioneira do professor Joaquim Santos, que como dissemos foi o precursor dos estudos etnomusicológicos no Maranhão. Através desses olhares alicerçamos o percurso da nossa pesquisa cujo objetivo foi construir instrumental artístico e pedagógico direcionado para a musicalidade tradicional e popular urbana do Bumba-Boi da Ilha, articulando esses dois locais do fazer musical maranhense.

Sob a nossa ótica, conseguimos o nosso intuito na investigação e análise acerca da percussão e do ritmo do Bumba-Boi da Ilha, produzindo material etnográfico segundo as nossas interpretações. Ampliamos a visão sobre esse tema, percebendo que o Sotaque da Ilha manifesta-se de uma forma bastante intensa e revigorada, sobretudo nas regiões de São Luís e Icatu. Consolidamos sua estrutura musical através das características estudadas, embora as questões em aberto e pontualmente destacadas proporcionem matéria para futuras pesquisas. Destacamos a importância da continuidade desses registros para o desenvolvimento e manutenção de todo esse patrimônio cultural imaterial,

Outro objetivo específico da nossa pesquisa foi direcionado a ida dos nossos alunos ao campo de pesquisa, em apresentá-los de fato a essa manifestação cultural tradicional. Percebemos que ainda há pouco interesse por parte dos estudantes de música em conhecer essa dinâmica de ensaios e apresentações, embora o número de pessoas jovens e de crianças seja recorrente em nossas observações. Tentamos despertá-los para uma apreciação ampla de arte e cultura, e para a valorização de escutas diversificadas de músicas, através do olhar diferenciado de pesquisador, que percebe a musicalidade como parte da dinâmica social do grupo.

A ligação entre música tradicional e música popular urbana foi analisada através de suas batidas, de suas levadas, através da utilização dos padrões rítmicos transplantados de

uma para a outra. Essa questão foi apresentada de acordo com duas experiências vividas: a Experiência Laborarte e a Experiência Barrica. Procuramos dar uma visão não usual sobre esse tema através de uma leitura do próprio pesquisador, que vivenciou através do instrumento bateria essa nova maneira de tratar a canção urbana na cidade de São Luís a partir dos anos de 1970. A importância dessas batidas e levadas que foram construídas e inseridas no contexto de uma música urbana incipiente e continuam sendo constantemente reelaboradas confere a nós pesquisadores, um contínuo estudo etnomusicológico.

De acordo com as análises e interpretações dessas batidas, propusemos um repertório construído especificamente com canções onde o ritmo do Boi da Ilha fosse preponderante. Esse instrumental foi direcionado para prática pedagógica do instrumento bateria, de acordo com as nossas experiências como músico baterista na seara da música popular urbana maranhense. Procuramos trabalhar as composições que fornecessem um material significativo, visando oportunizar aos alunos uma vivência ampla com o Sotaque da Ilha e o seu diálogo com outros gêneros musicais brasileiros.

Acreditamos que essas pesquisas são relevantes dentro do contexto da educação musical no Brasil, um país com uma percussividade acentuada. Direcionamos esses estudos para o contexto da nossa prática enquanto instrumentista, mas temos a convicção de que poderão ocorrer abordagens diversas a partir desse tipo de investigação. A música tradicional das culturas populares brasileiras fornece uma vasta matéria prima para esses enfoques etnomusicológicos. Da mesma forma que a análise do repertório da canção urbana apresenta um vasto campo de pesquisa dos gêneros musicais brasileiros, muitos esquecidos ou postos à margem dos processos de ensino e aprendizagem de música, sobretudo as novas gerações de estudantes de música necessitam conhecer este importante acervo.

Como mensagem de encerramento, deixaremos a sabedoria do Amo Humberto, de Maracanã, quando fala do Boi da Ilha com, fé, devoção e paixão, tentando traduzir em palavras a força de suas batidas, caracterizando um gênero musical muito evidente, genuíno da ilha de São Luís:

“A matraca e o pandeiro é quem faz tremer o chão”. (Humberto de Maracanã)

Vida longa a essa musicalidade!

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Clóvis Dunshee de. A Setembrada ou a Revolução Liberal de 1831 em Maranhão, Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 1933.
- AGUIRRE, Imanol. Imaginando um Futuro Para a Educação Artística. Trad. Inês Oliveira Rodriguez e Danilo de Assis Climaco. Santa Maria: editora UFSM. 2009. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/60824348>.
- AUGUSTO, Antonio José, A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na república (1846-1914)/ Antonio José Augusto- Rio de Janeiro: Folha Seca: Funarte.2010.
- ALMADA, Carlos, 1958-. A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo/ Carlos Almada – Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ARAÚJO, Mundinha. JUNHO 2013. COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE – CMF-BOLETIM DA CMF Nº 54 ISSN: 1516-1781
- ARROYO, Margarete. Mundos Musicais. Locais e educação musical. Em Pauta. – vol. 13. – n.20. - junho 2002.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig In NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org). Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão. – São Luís: Comissão Maranhense de folclore, 2003.
- AZEVEDO NETO, Américo. Bumba- meu- boi no Maranhão. São Luís, Ed. Alcântara, 1983.
- BEAUD, Stéphane. Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos / Stéphane Beaud, Florence Weber; tradução de Sérgio Joaquim de Almeida; revisão da tradução de Henrique Caetano Nardi- Petrópolis. RJ: Vozes, 2007.
- BERGER, L. Peter; LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BLACKING, Joe. How Musical isman? 2011.BLACKING, John. How musical is man? Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLACKING, Joe. Musicalidade baseado em John Blacking .Publicado em 2008. Disponível em: joevancaitano.blogspot.com/.../musicalidade-baseado-em-john-blacking.html. Acesso em: dezembro de 2010.
- BORRALHO, Tácito Freire. Elementos animados do Bumba-meu-boi do Maranhão/ Tácito Freire Borralho- São Luís, EdUEMA/2015.

- BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Diário Oficial da União, Brasília. Disponível em: <https://www.in.gov.br/imprensa/visualiza/index.jps?jornal=1&pagina=1&data=19/08/2008>. Acesso em: 26 de dezembro 2016.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Brasília, 2008^a. Disponível em: <http://www.leidireito.com.br/lei-11645.html#a>. Acesso em 26 de dezembro de 2016.
- BRITO, T. A. de. Música na educação infantil. São Paulo: Peirópolis, 2003
- BUDASZ, Rogério Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas / Rogério Budasz (organizador) – Goiânia: ANPPOM, 2009.
- BUENO, André Paula. Bumba-boi maranhense em São Paulo. São Paulo: Nankin editorial, 2001.
- BUZAR, Nonato. Dicionário Cravo Albin <http://dicionariompb.com.br/nonato-buzar> acesso em 5/12/2017)
- CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo. Tradução Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CANEN, Ana. Sentidos e dilemas do multiculturalismo: desafios curriculares para o novo milênio. In: LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elisabeth (Orgs.). Currículo: debates contemporâneos. São Paulo: Cortez, 2002. P. 174-195.
- CARVALHO, COHEN, CHIADA In LÜHNING, TUGNY. Etnomusicologia no Brasil / Ângela Lühning, Rosângela pereira de Tugny, organização. – Salvador : EDUFBA, 2016.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular - São Luís: [s.n], 1995.268p.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. In Perfil Cultural e Artístico do Maranhão, São Luís. 2006.
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. Músicas e Músicos em São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão/ Teresina: EDUFPI; Imperatriz, MA: Ética, 2010.
- CASA DE NHOZINHO. <http://www.sectur.ma.gov.br/casa-de-nhozinho/#.WvwlszQvzIU>
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 9 edição. 1998, p. 600 -603.
- CORRÊA, Helidacy Maria Muniz. São Luís em festa: o bumba meu boi e a construção da identidade cultural do Maranhão/ Helidacy Maria Muniz Corrêa. – São Luís: EdUEMA, 2012.

COSTA, José Alves. *A Música Popular Produzida em São Luís-MA, na Década de Sessenta do Século XX*, (monografia de graduação), 2011.

DELORS, Jacques. Educação: um tesouro a descobrir. – 7. Ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: MEC : UNESCO, 2002.

DEMO, Pedro. Educar pela Pesquisa- 10ed.-Camoínas, SP: Autores Associados, 2015.

DEMO, Pedro. www.youtube.co/watch?v=Vra4hcIt7w

DEWEY, John. A arte como experiência. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert, O Processo Civilizador, volume I, uma história dos costumes/ Norbert Elias; tradução Ruy Jungmann, revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. – 2. Ed. –Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. A Escola Lilah Lisboa de Araújo: o ensino da música no nordeste e no Maranhão – São Luís: EDUFMA. 2017.

FIGUEIREDO In FREIRE, Vanda Bellard. Horizonte da pesquisa em Música/ Vanda Bellard Freire, organizadora. - Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.172p. : il.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra. 1996. 165 p.

FREIRE, Vanda Bellard. Horizonte da pesquisa em Música/ Vanda Bellard Freire, organizadora. - Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 172p. : il.

FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de percussão / Mário D. Frungillo – São Paulo: editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas.1. ed. 13 reimp- Rio de Janeiro: Itc, 2008. 323p.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GREGORY, Ian. Ethics in research. London: Continuum, 2003.

GUEST, Ian. <https://www.terradamusica.com/pedagogia-musical-kodaly/>

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Bumba-meu-boi do Maranhão. Patrimônio Cultural do Brasil/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, texto e edição de Isaurina Maria de Azevedo Nunes. São Luís/Iphan/MA. 2012.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. (São Luís, MA). Bumba-meu-boi: som e movimento. Pesquisa e texto Joaquim Antonio dos Santos Neto (música) e Tânia Cristina Costa Ribeiro (dança). Ilustrações de Maria Raimunda Fonseca Freitas. São Luís: Iphan/MA, 2011.

IPHAN, Bumba-Boi, Festa e devoção no brinquedo do Maranhão, DVD.

KOVADLOFF, S. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2003.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jussamara Souza. Em Pauta. Porto Alegre, 2000.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*, vol. I, Wilhelmshaven, Florian Noetzel.

KUBIK, Gerhard. Música e Dança na África a Sul do Saará. Publicado em 1981 in "Cultural Atlas of Africa", Oxford, 1981. pp. 90-93. Tradução e digitalização de Domingos Morais, em 1997. Disponível em: www.attambur.com/Recolhas/PDF/MusicaDancaSahara.pdf. Acesso em: dezembro de 2010.

LANGER, Johnni. A Nova História Cultural: Origens, Conceitos e Críticas In História e-História. Grupo de Pesquisa Arqueológica Histórica da UNICAMP. 02/02/2012. ISSN 1807-1783. www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=186

LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais, a visão de um baterista/ Rogério Ribeiro das Chagas Leitão- São Luís: Gráfica RR, 2013.

LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. A Musicalidade do Bumba-Boi do Maranhão no Ritmo do Sotaque da Ilha em Tempo presente. (monografia de graduação) São Luís 2011

LÜHNING, TUGNY. Etnomusicologia no Brasil / Ângela Lühning, Rosângela pereira de Tugny, organização. – Salvador : EDUFBA, 2016.

MAKARRA, Raimundo. Depoimento em 11/05/2018.

MARANHÃO, Chico. Ópera Boi. Cd. 2011.

MOHANA, João. A grande Música do Maranhão. 2ª Edição, São Luís: Edições SECMA, 1995.

MORIN, Edgar. <http://30anos.ipiaget.org/complexidadevaloreseducacaofuturoedgarmorin/programa/conferencistas/edgar-morin/conceitos-chave>).

MORIN, Edgar. CIURANA, Emilio-Roger. MOTTA, Raul. Educar na |Era Planetária. O pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. São Paulo. Cortez, 2003.

MUKUNA, Kazadi Wa, Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira. Global Editora e Distribuidora Ltda., São Paulo, 1978.

MUKUNA, Kazadi Wa. Um olhar africano na dramaturgia do Bumba-meu-boi no Brasil/ Kazadi wa Mukuna—São Paulo: Terceira Margem, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEGREIROS, Xavier, Entrevista em 19/10/2017.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org). Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão. – São Luís: Comissão Maranhense de folclore, 2003.

OLIVEIRA, Alda. 2006. Educação musical e identidade: mobilizando o poder da cultura para uma formação mais musical e um mundo mais humano. <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/2715/2320>

OLIVEIRA, Tito. Ritmos Afro-Brasileiros na Bateria. – Salvador: Étera, 2014.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira, Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo, Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PADILHA, Francisco Antônio de Sales. A Construção Ilusória da Realidade, Ressignificação e Recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música, 2014.

PAPETE. Bandeira de aço. São Paulo: **Discos Marcus Pereira**, 1978. disco de vinil

PAPETE, Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas do Bumba Meu Boi do Maranhão. São Luís. Ipsis Gráfica e Editora, 2015.

PEDERIVA, P. A atividade musical e a consciência da particularidade. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília faculdade de educação programa de pós-graduação em educação, Brasília, 2009.

PEDERIVA, Patrícia. TUNES, Elizabeth. A geração e criação de pesquisa sobre musicalidade: confusões conceituais. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador – 2008.
http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM423%20-%20Pederiva%20et%20al.pdf

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino/ Maura Penna. 2. Ed. Ver e ampl.-Porto Alegre: Sulina, 2010. 246p.

PEREIRA, José de Ribamar de França. O Boizinho Barrica à luz de uma Estrela. / São Luís, 2000, 2ª edição.

PEREIRA, José de Ribamar de França. Depoimento em 07/05/2018.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do Jazz. Publicado em 2007. Disponível em: www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm. Acesso em dezembro de 2010.

PINHEIRO, Ronald. Depoimento em 06/05/2018.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Rev. Antropol. vol.44 no.1 São Paulo 2001**

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994. 1048 p.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro. Zahar, 2012.

SANTOS, Ricarte Almeida. Música Popular maranhense e a questão da identidade cultural regional. / Ricarte Almeida Santos. - São Luís, 2012.

SALOMÃO, Kathia. O ensino de música no Maranhão (1860-1912): lugares, práticas e livros escolares/ Kathia Salomão. – São Luís: EDUFMA, 2016.

SEEGER, Anthony. 1977. “Por que os índios Suya cantam para suas irmãs?” In Gilberto Velho (org). Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

SOBRINHO, Josias. Aquém do Estreito dos Mosquitos. São Luís, 2014.

SOUSA, Ubiratan. Entrevista em 24/10/2017.

STAVENHAGEM, Rodolfo In DELORS, Jacques. Educação: um tesouro a descobrir. – 7. Ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: MEC : UNESCO, 2002.

TATIT, Luiz. O Século da Canção./ Luiz Tatit. – Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria e crítica na era dos meios de comunicação de massa/ John B. Thompson. 9. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.

TOURINHO, Irene. MARTINS, Raimundo. Reflexividade e Pesquisa Empírica nos Infiltráveis Caminhos da Cultura Visual. UFSM, 2013.

UNICAMP, chamada de trabalhos. <http://www.iar.unicamp.br/icbp/Chamada-de-trabalhos-ICBP.pdf>)

WYATT, Bob. Não Somos Máquinas.
(<https://www.facebook.com/eduribeirobaterista/videos/1999388177044780/UzpfSTk0MTY0MzYzNTk1NTQ4ODoxNzIwNjA5MjYxMzkyMjUx/>)

VIGOTSKI, L. S. Pensamento e linguagem. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

VIVEIROS, Camélia. (EDUCAÇÃO & LINGUAGEM • ANO 11 • N. 18 • 123-135, JUL.-DEZ. 2008. <https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/EL/article/viewFile/110/120>, visita feita em 25/10/2017)

APÊNDICE 1

PROTOCOLO ÉTICO

O primeiro dilema ético enfrentado por qualquer pesquisador encontra-se na definição da própria questão da pesquisa. Escolher uma questão para investigar é também tomar uma posição ética frente ao mundo. (Gregory)

A análise crítica sobre os costumes, as regras, os tabus e as convenções das sociedades, torna-se fundamental nesses tempos de questionamentos agudos acerca dessas práticas. Nossa busca durante esta jornada remete a contribuições que possibilitem expandir nossa compreensão da vida a partir da perspectiva das artes e das culturas. O compromisso ético e político da nossa pesquisa refere-se, primeiramente, à questão (geral) do direito e da importância de um ensino de artes a todas as pessoas. Como particularidade, pensamos este ensino aberto e receptivo, abarcando e integrando os territórios artísticos, tanto eruditos, quanto populares e de massa, permitindo o diálogo entre essas abordagens.

Envoltos em leis e discussões acirradas sobre a questão do ensino de artes nas escolas, e, da mesma forma, sobre o reconhecimento, o acolhimento e o trabalho com a diversidade cultural no processo pedagógico, usamos a Lei de Diretrizes e Bases da Educação para compor os argumentos legais para legitimar a nossa pesquisa. Primeiramente a lei promulgada em 18 de agosto de 2008, Lei 11.769, que trata da obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. A Resolução nº 01/2004, do Conselho Nacional de Educação/CNE, que acrescenta o artigo 26-A, ficando, portanto com o seguinte texto: *Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena*” (Brasil, 2008a). Embora estejamos conscientes das incertezas das políticas públicas brasileiras durante o nosso momento histórico atual, ressaltamos a nossa total confiança nas ações que ampliam o foco dos currículos educacionais, proporcionando formação através dos valores de apreciação à diversidade cultural e da resignificação de procedimentos de ensino, condições oferecidas para a aprendizagem e das relações étnico-raciais e sociais. Pontuamos que os cursos superiores de música, assim como as pós graduações oferecidas, representam um valor inestimável ao cenário musical maranhense, visto que diversos trabalhos sobre temas relevantes ligados às diversas áreas do estudo musicológico vêm sendo produzidos nesses locais. Imaginamos que

uma alternativa relevante seria uma aproximação maior entre as culturas populares e os currículos das licenciaturas em música maranhenses.

Sob o ponto de vista da ética e da política, sobre os conteúdos e as metodologias, eles são atualmente (re) pensados a partir de uma nova concepção de artes, de acordo com a estética moderna e com as novas configurações socioculturais que estão presentes nesta nova tessitura cultural e social. A escola e os processos de ensino e aprendizagem recolocam-se, assim como as visões sobre as artes, o folclore, as culturas populares e a cultura pop. Escola e vida estabelecem novos diálogos, sob esse aspecto uma nova interpretação vai de encontro à tradição acadêmica que concebe os trabalhos artísticos como “obras”, fechados em discursos conclusivos e fixos em seus significados, o que Dewey (2010) classifica como “concepção museológica da arte” ou “esotérica idéia das belas artes”. Corroborando com essa visão Aguirre (2009) opina:

Proponho que nos aproximemos da obra de arte, não como um texto cifrado, que poderemos chegar a desvendar, mas como um condensado de experiências gerador de uma infinidade de interpretações, porque a essência e o valor da arte não estão nos artefatos em si, mas na atividade experiência da, através da qual foram criados e são percebidos ou utilizados. (Aguirre, 2009, p. 168)

Nas pesquisas em música há o interesse pelos comportamentos musicais humanos (relação entre homem e música) assim como as estruturas desses sistemas sonoros (Seeger in Velho, 1977). Parte-se de duas premissas básicas, a idéia de que a música é uma atividade eminentemente humana, que se dá, antes de mais nada, em um plano individual e a compreensão de que a música, além de atividade humana, é também uma atividade social e coletiva. O pesquisador está registrando um patrimônio imaterial que pertencem a seus autores e, em última análise, à humanidade. Assim sendo, procuramos através da nossa pesquisa e da construção da nossa narrativa, aproximar os saberes das culturas populares maranhenses com os conhecimentos acadêmicos formais, através do planejamento das ações com vistas a integrar o devir acadêmico ao meio natural, visto que este é o próprio sentido das Instituições de Ensino Superior para a sociedade.

A aproximação entre linguagens artísticas, os intercâmbios entre formas, gêneros e estilos é fundamental na experiência estética contemporânea, entretanto, torna-se necessário também, conhecer essas “outras” artes, e, mais ainda, entende-las, permitindo sua inserção nos processos de ensino e aprendizagem. A configuração das Américas mostra-se interessante sob os aspectos cultural e artístico. Manifestações da cultural popular desse continente

alicerçaram gêneros musicais importantes na música do século XX: o jazz norte-americano, a música latina da América Central e o samba brasileiro, por exemplo. Todos esses gêneros, diga-se de passagem, pesquisados à exaustão em centros acadêmicos, escolas de música e instituições educacionais pelo mundo afora. Assim sendo, nosso intuito é oferecer possibilidades de estudo do gênero musical que faz parte da manifestação da cultura popular maranhense conhecido como “Bumba-Boi da Ilha”, importante para a construção da identidade cultural no Maranhão e também da formação da musicalidade de sua música popular,

Sobre as culturas populares, fala-se em “pedagogia cultural”, “currículos ocultos”, presentes na formação dos valores éticos e estéticos, sobretudo dos nossos jovens. Imanol Aguirre aborda a revalorização da cultura popular frente às formas da alta cultura através de um caráter educacional mais crítico *“Boa parte da pedagogia artística crítica tem fundamentado toda a sua ação na reivindicação das formas populares de arte”* (Aguirre, 2009, p. 166)

Portanto nosso trabalho insere-se nessa linha de pensamento das culturas populares como experiências significativas no campo das artes e das identidades culturais. Não se trata apenas do deslocamento do eixo etnocêntrico, mas de alcançar um novo modelo que coadune com as perspectivas do conhecimento construído em nossa contemporaneidade, que é um conhecimento complexo, inacabado, sujeito a dúvidas e incertezas, enfim, um conhecimento porvir. Desta forma, nossas interpretações são fomentadas por divergências e dissensões metodológicas e teóricas, mas, também, influenciadas por relações de poder, assim como nas múltiplas dimensões da vida cotidiana. É salutar o compartilhamento dessa complexidade nas reflexões que visem as conquistas desse território social e cultural.

O que precisamos é promover a análise crítica entre os estudantes, colocando-os em relação com outras formas culturais do seu próprio entorno, com as formas mais tradicionais da cultura artística canônica e com a de outros entornos culturais distintos. Assim, colocar em marcha um novo imaginário para a reestruturação disciplinar e uma transformação dos objetos formativos. (Aguirre, 2009, p.167)

Adotamos a visão da experiência estética e artística (Dewey, Benjamin, Larossa) que aproxima as formas mais refinadas e intensas da experiência com os acontecimentos da experiência cotidiana, estabelecendo relações e nexos entre a experiência estética e a vida, ampliando nosso campo de estudo e de pesquisa para todos os artefatos geradores de experiência estética, quer seja das belas artes, das culturas populares ou das culturas de massa.

Colocar no espectro de nosso âmbito de estudo a cultura popular e inclusive a cultura de massa; submeter esse tipo de prática à análise crítica e a desconstrução de suas relações com as tramas das hegemonias e do poder são ações que respondem, perfeitamente, aos fundamentos de uma educação artística renovada (Aguirre, 2009, p. 170)

Irene Tourinho e Raimundo Martins também reforçam o jogo político desse território:

(...). A postura política é parte do trabalho do(a) pesquisador(a), pois dele ou dela espera-se a explicitação de modos de perceber e construir diferenças internas e externas à investigação –limites nem sempre fáceis de definir-, de enfatizar a relação entre interpretação teórica, metodologia e subjetividade, ressaltando as negociações e batalhas que têm lugar entre elas. (TOURINHO, MARTINS, 2013, p.67)

A renovação do ensino de artes e culturas é necessária em nossos dias, tornando-se uma questão eminentemente ética e política. Arte e cultura carecem de um olhar multifacetado e uma abordagem que insira essas áreas de estudo na formação plena do indivíduo e da sociedade. Promover essa dialógica, essencialmente interdisciplinar, faz parte da trajetória do nosso trabalho, fruto do pensamento social contemporâneo, onde a reflexão epistemológica e o trabalho de campo dialogam para a construção das narrativas e das ações pedagógicas e artísticas, substituindo a palavra “imagem” pela palavra “som”, teremos uma análise para a música, assim como Tourinho e Martins tiveram para as artes visuais.

O pensamento social contemporâneo tem dado ênfase à relação dialética entre “reflexão epistemológica” e “pesquisa empírica”, relação que tem sido objeto de discussão e crítica ao destacar a importância do contexto social como foco de análise que inclui a produção, a circulação, o consumo e o uso de imagens. (TOURINHO, MARTINS, 2013, p.68)

Os sistemas culturais (musicais) locais serão observados e interpretados, conectando-se com outras culturas e formas artísticas. A musicalidade genuína do maranhense merece esse estudo, seus locais e seus atores. A configuração do nosso roteiro de pesquisa transita entre a análise e a síntese, com a primeira parte do trabalho sendo desenvolvida no campo de pesquisa, em comunidades que desenvolvam as vivências culturais do Bumba-Boi da Ilha e a segunda parte com a aplicação desses estudos nas aulas de bateria da EMEM.

Assim sendo, fazendo pesquisa com estes seres humanos e com suas comunidades, que envolve preceitos éticos, embora métodos menos invasivos como observações, aplicação de questionários e entrevistas, coleta de depoimentos, fotos e filmagens, procedimentos que emergem das Ciências Humanas, e que lhes são próprios, entretanto, carecendo de atenção e

cuidados, como em qualquer pesquisa em outras áreas. Visto que o local, a cultura, as particularidades de grupos étnicos e sociais, fazem toda a diferença para a pesquisa. Sublinhamos que o universo a ser pesquisado (comunidades e sujeitos que participarão da pesquisa) faz parte do nosso cotidiano enquanto artista, docente e pesquisador, desta maneira, conhecer bem os participantes significa saber quais os métodos de pesquisa mais apropriados e específicos às suas características, bem como as questões éticas que os rodeia.

A Alteridade é o estatuto ético e político que norteia nossa pesquisa. A questão da alteridade está sempre presente, em maior ou menor grau, na pesquisa com seres humanos, como aponta Bannister:

Toda pesquisa científica é de certo modo, a recriação de uma realidade. Ao centrar a investigação no OUTRO, o pesquisador torna-se um porta-voz de suas ideias, comportamentos, crenças e experiências...é através do discurso (oral e escrito) e das escolhas do material coletado e posterior interpretação das mesmas por parte de pesquisador, que o OUTRO é representado. (Bannister, 1996, p. 175)

Como nossa pesquisa tem um cunho essencialmente antropológico, sociológico e musicológico, evidenciamos esta visão que considera o pesquisador como porta-voz das características socioculturais de um determinado grupo social, que assume uma postura histórica da representação social e cultural, através de sua narrativa, dando voz às manifestações culturais populares outrora silenciadas, nesse caso o anonimato poderia ser devastador.

Na pesquisa Etnográfica, por exemplo “...se o objetivo do pesquisador for o de documentar, por exemplo, as práticas musicais de um determinado grupo social, é praticamente impossível separá-los da identidade do grupo e há pouquíssimo valor em fazê-lo,” (ILARI In Burdaz, 2009, p.177)

Remetendo-nos ao início do texto, antes de qualquer procedimento, metodologia ou referencial teórico, a escolha do tema a ser pesquisado coloca-se como fundamento ético e político, e, mais ainda, como elemento motivador e pulsante, impulsionando-nos à pesquisa, feita com paixão e foco científico. Esperamos que nossa pesquisa e nossa narrativa possam contribuir de alguma forma à manutenção, ao desenvolvimento e ao estudo das culturas populares maranhenses.

APÊNDICE 2

TERMO DE CONSENTIMENTO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS / DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES / MESTRADO PROFISSIONAL
SÃO LUIS – MA – BRASIL

Pesquisador Responsável: Rogério Ribeiro das Chagas Leitão

Orientador: Professor Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho

Endereço: Av. Rui Barbosa, 209. Madre Deus

CEP: 65026100– São Luís – MA

Fone: (98) 999726694

E-mail: rrogeriobatera@bol.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Sr. (a) está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar da pesquisa "A MUSICALIDADE DO BUMBA-BOI DA ILHA: CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTAL ARTÍSTICO E PEDAGÓGICO." É um trabalho que articula a música tradicional e popular maranhenses, com intuito de produzir material didático sistemático para o estudo da musicalidade do Bumba-Boi da Ilha e sua conseqüente aplicação artística e pedagógica

Esta análise é apresentada sob o ponto de vista etnomusicológico, articulada com a área da pedagogia musical e com a narrativa imbricada com os parâmetros da nova história cultural. A pesquisa de campo desempenhou importante ferramenta na observação, coleta e análise de dados. A metodologia de pesquisa adotada fundamenta-se na pesquisa qualitativa, através da observação participante e entrevistas abertas aplicadas a categorias de destaque ao

trabalho, juntamente com as experiências vividas pelo pesquisador. Na parte dedicada às transcrições e às aplicações musicais utilizamos a metodologia denominada “*play along*”, que quer dizer “tocar junto”.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido (a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido pelo pesquisador

O pesquisador irá tratar a sua identidade com padrões profissionais éticos.

Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão.

O (A) Sr (a) será identificado na publicação de acordo com seus relatos coletados através de entrevistas e depoimentos.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, no Centro LOCAL DO ESTUDO e a outra será fornecida a você.

Caso haja danos decorrentes dos riscos previstos por interpretações equivocadas, o pesquisador assumirá a responsabilidade pelos mesmos.

DECLARAÇÃO REFERENTE AO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.

Eu, _____, portador do documento de Identidade _____ fui informado (a) dos objetivos da pesquisa “A MUSICALIDADE DO BUMBA-BOI DA ILHA: CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTAL ARTÍSTICO E PEDAGÓGICO.”, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Luis, _____ de _____ de 2017.

Assinatura participante

Assinatura pesquisador

APÊNDICE 3

Roteiro de Entrevista: Ubiratan Sousa

- 1) Tu és um dos pioneiros na utilização das culturas populares na canção urbana no Maranhão, através da música “Toada Antiga”. Quais são suas memórias musicais anteriores a essa época?
- 2) O que te fez despertar para essa questão?
- 3) Como aconteceu esse movimento em direção a utilização das culturas populares tradicionais pela música popular urbana maranhense? Laborarte, Madre Deus...
- 4) A música “Tempo Certo” é um dos marcos para a música maranhense. Fale da sua criação e da participação no “Festival dos Festivais” e da sua repercussão.
- 5) Diferente do professor Joaquim Santos, tu utilizas semicolcheias na notação musical do Sotaque da Ilha. Justifique isso. É uma questão de interpretação cultural?
- 6) Como tu vêes a questão da música tradicional e popular maranhenses? Quais seus conflitos, seus caminhos? Seus muros e suas pontes...
- 7) Como aconteceu seu trabalho com o barrica? Fale um pouco sobre essa tua experiência.
- 8) Como tu enxergas o momento atual da música maranhense?

APÊNDICE 4

Roteiro de Entrevista: Negreiros Xavier

- 1) Quais os compositores que tu citarias como relevantes na época do início da valorização das culturas populares em relação a produção da canção urbana maranhense?
- 2) Quem desses compositores aproximava-se mais do Boi da Ilha? Qual deles utilizava mais a parte rítmica desse Sotaque em suas composições?
- 3) Como era a produção artística em São Luís antes do Laborarte?
- 4) Como aconteceu pra você a questão Laborarte? Como foi sua participação?
- 5) Explica como era a questão do Departamento de Som do Laborarte.
- 6) Como foi seu trabalho com Ubiratan Sousa e Giordano Mochel? Tu participaste dos festivais com eles?
- 7) Como foi o movimento dos músicos maranhenses no eixo Rio/ São Paulo na década de 1970 e 1980.
- 8) Houve alguma mudança significativa no cenário artístico maranhense após o lançamento do LP “Bandeira de Aço”, de Papete?
- 9) Fale um pouco sobre seu trabalho autoral.
- 10) Qual a importância da música maranhense na composição da diversidade musical brasileira?

APÊNDICE 5

Depoimento: Ronald Pinheiro (Fragmentos)

“Joila Moraes emprestou o livro de Maria Firmina dos Reis e eu estava compondo a música.”

“ Senhora dona da casa, eu também sou fumador. Mas a ponta que trazia, caiu n’água e se molhou. Era domínio público, os Bois de Alcântara usavam esses versos. Os Bois na despedida era de praxe usar esses versos.”

“ O objetivo da gente era a música...estar perto de Sérgio Habibe, Chico Maranhão. Que eram os caras do momento, que tocavam, faziam sucesso.”

APÊNDICE 6

Depoimento: José Pereira Godão (Fragmentos)

“E logo em seguida que vem a nossa geração, dentro já de uma linguagem de rua, já influenciada, já inspirada na maneira como eles cantavam suas toadas, que eu até brinquei de intitulá-las de “Boizinho de Viola”

“Porque o Boizinho Barrica é um Boizinho de Viola , ele nasce já cultuando a vivência dos compositores que antecedem a nossa geração, os pioneiros.”

“A Madre Deus está logo alí no início dessa peregrinação...então as toadas que marcam o primeiro momento desta procura do Boizinho por ela e a desilusão dela *“ão está aqui , meu Boi.”*

APÊNDICE 7

Depoimento: Raimundo Makarra (Fragmentos)

“Voltou a ideia, eu lembrei da festa, das apresentações e foi saindo...sentei na cama, tinha um violão assim perto da cama e a música foi fluindo.”

“Primeiramente o Barrica...Leci Brandão...que veio fazer um show aqui e ganhou um LP de Zé Pereira Godão...depois a empresária entrou em contato.”

“Vinha aquela coisa de aproximar ao máximo...sem descaracterizar a percussão...a percussão, a pegada!”

“Queria aqui citar também o grande Roberto Ricci, pega o violão e só falta fazer a boiada completa.”

APÊNDICE 8

Levadas de Bateria

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/levadas-de-bateria.html>

<https://soundcloud.com/rogerioleिताo/levadas-de-bumba-boi-play>

APÊNDICE 9

Vídeos e Play-Alongs

http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/boi-de-lagrimas-makarra-na-bateria-por_22.html <https://soundcloud.com/rogerioleitaio>

<http://bumbadailha.blogspot.com.br/2018/05/tempo-certo-ubiratan-sousa-na-bateria.html> <https://soundcloud.com/rogerioleitaio/tempo-certo-ubiratan-sousa>

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/mimoso-ronald-pinheiro-na-bateria-por.html> <https://soundcloud.com/rogerioleitaio/mimoso-ronald-pinheiro-play>

<http://bumbadailha.blogspot.com.br/2018/05/clareou-terreiro-godao-na-bateria-por.html> <https://soundcloud.com/rogerioleitaio/clareou-terreiro-godao-play>

<http://bumbadailha.blogspot.com/2018/05/boi-de-catirina-ronaldo-mota-na-bateria.html> <https://soundcloud.com/rogerioleitaio/boi-de-catirina-ronaldo-mota>

ANEXOS

Anexo 01: capa do LP do Bumba meu Boi “Sotaque da Madre Deus”, gravado “ao vivo”, 1971



Fonte: Acervo do autor

Anexo 02: uma das características mais marcantes, o uso do pandeiro em cima. Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 03: Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 04. Matracas Boi de Maracanã. Maracanã. Abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 05: Matraqueiro da Pindoba. Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



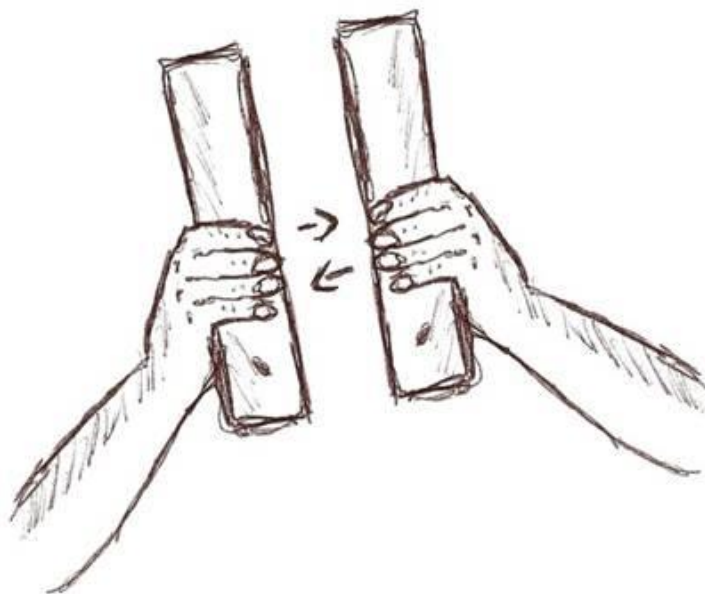
Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 06 : Outra forma de segurar as matracas, apoiando uma no ombro. Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



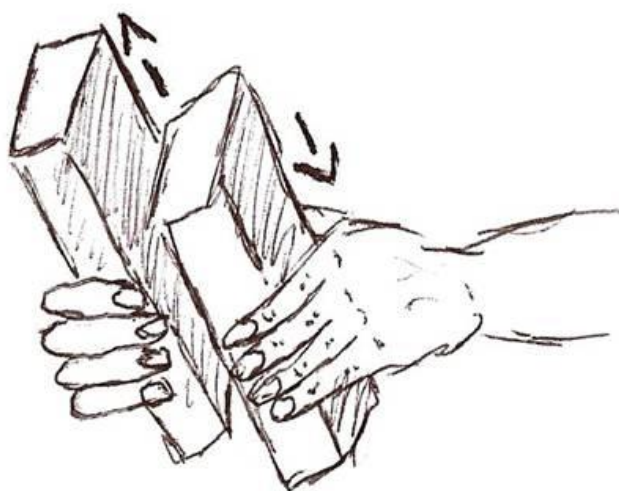
Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 07: Matracas , deslocamento horizontal.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 08, matracas, deslocamento vertical



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 09: cantador Chagas, atualmente no Boi da Pindoba. Ceprama, abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 10: pandeiro da Rússia. Buyuçuquemeceke, 2015.



Fonte: Acervo do autor

Anexo 11: detalhe pandeiro russo. Buyuquequemeceke, 2015.



Fonte: Acervo do autor

Anexo 12: pandeiro e tambor de duas faces da Sérvia. Buyuquequemeceke, 2015



Fonte: Acervo do autor

Anexo 13: pandeiros afinados a fogo. Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 14: pandeirões na fogueira. .Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



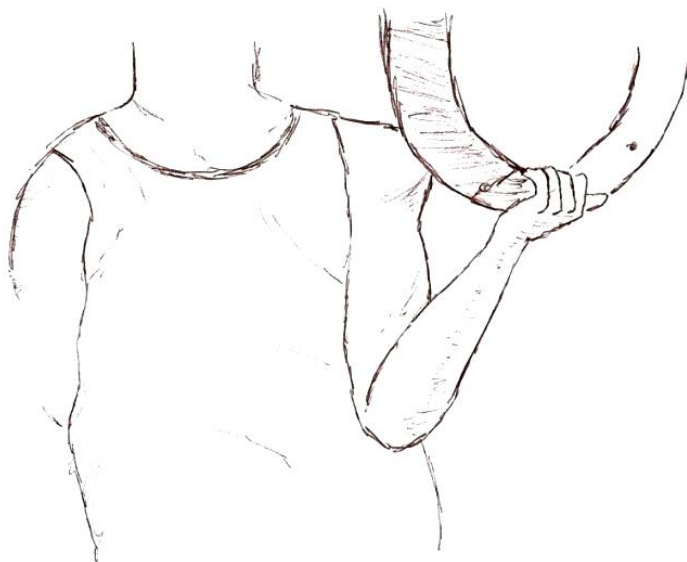
Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 15: pandeirões de nylon. Maioba no Ipem, 2016.



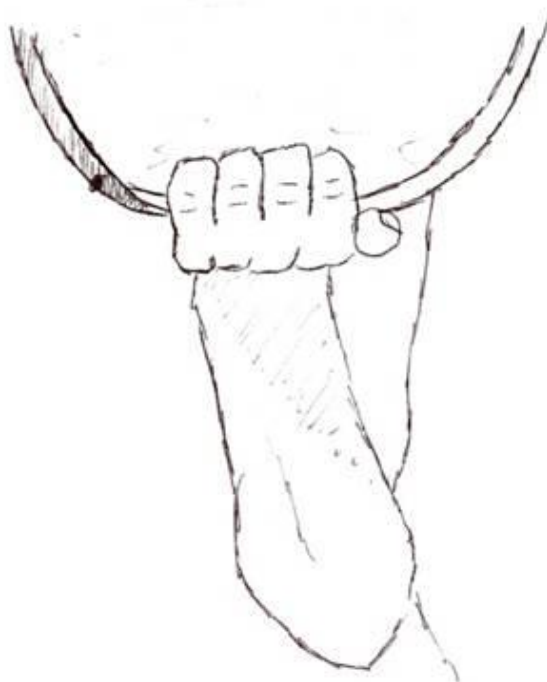
Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 16: posição mais comum de empunhar o pandeiro



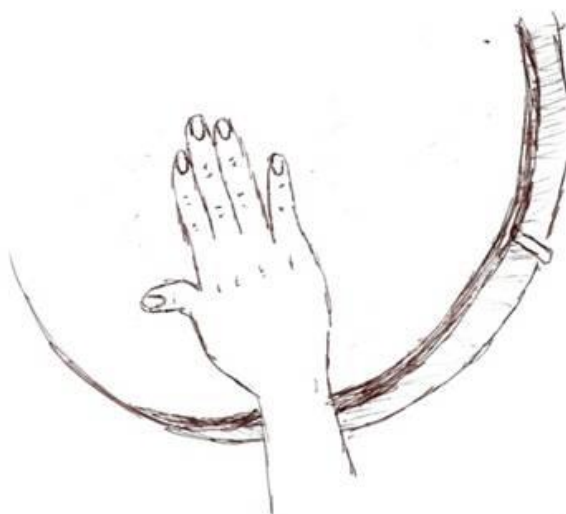
Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 17: detalhe da posição da mão



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 18: posição da mão na pele.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 19: os pandeiros na trupiada. Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 20: tambores-onça. Ensaio do Boi da Pindoba, Ceprama. Abril de 2017.



Fonte: Juliana Ribeiro

Anexo 21: Oficina “Batucada Maranhense”, ABEM 2016, Teresina.



Fonte: Acervo do autor

Anexo 22: primeira reunião com os alunos. Emem 2016



Fonte: Acervo do autor

Anexo 23: Arraial da Praia Grande, 2016



Fonte: Acervo do autor

Anexo 24: Show do compositor Erasmo Dibel, 2016.



Fonte: Acervo do autor

Anexo 25: Caboclos de Pena



Fonte: O Imparcial

Anexo 26: Ensaio no TAA (2012) para o concerto com a OSB. O percussionista Papete, o compositor Sérgio Habibe e o baterista Rogério Leitão.



Fonte: Acervo do autor

Anexo 27: Passagem de som para o concerto São Luís 400 anos, na Lagoa da Jansen.(2012)



Fonte: Acervo do autor

Anexo 28: Jeca, Marcos Cruz, Augusto Ancelles, Jorge do Rosário, Itacy Filho e Zé Roberto, no teatro Apolo em Recife (PE), antes da apresentação da peça “João Pandeiro”, de Tácito Borralho.



Fonte: Augusto Anceles Lima (Facebook). Acesso em: 23/01/2018, 18h32.

Anexo 29: Rosa Reis, Rogério Leitão, Jayr Torres e Serra Neto



Fonte: Augusto Anceles Lima (Facebook)

Anexo 30: Nossa primeira viagem interestadual com o Boizinho Barrica. Florianópolis, 2009.



Fonte: Acervo do autor

Anexo 31: Configuração Básica de Bateria. 1. Prato de Condução. 2. Surdo. 3. Ton 1 e Ton 2. 4. Bumbo. 5. Caixa. 6. Chimbal.



Fonte: Wikipédia

Anexo 32: Participação no evento “Bateras Day”, no Shopping Passeio, bairro do Cohatrac, em São Luís (2017)



Fonte: Acervo do autor