

A musicalidade do sotaque do Bumba-Boi da Ilha: um olhar etnomusicológico¹

The musicality from Maranhão's "Bumba-Boi da Ilha": an ethnomusicological approach

ROGÉRIO RIBEIRO DAS CHAGAS LEITÃO
Mestre em Artes (PROFARTES-UFMA). Professor da
Escola de Música do Estado do Maranhão.
rrogeriobatera@bol.com.br

RESUMO

O presente estudo, baseado na Dissertação de Mestrado do autor, busca investigar os aspectos de produção sonora relacionados ao Bumba-Boi sotaque da Ilha. São apresentados um breve levantamento de grupos atuantes na década de 2010 ligados ao sotaque em pauta, sucedida de uma análise etnomusicológica acerca organologia, prática instrumental e exemplos musicais de células rítmicas dos instrumentos utilizados, juntamente com as variações possíveis.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Organologia. Bumba-meu-boi. Maranhão. Sotaque da Ilha.

ABSTRACT

The present work, based on the author's Master Thesis, aims to investigate the sound production related to Maranhão's Ox ("Bumba-Boi") in its "Ilha" stylistic pattern. There is a brief overview of active cultural groups in Maranhão from about 2010's decade relates to the mentioned style, along with an ethnomusicological approach which involves Organology and Musical Instrument's Practice, showing musical examples with its possible variations.

Keywords: Ethnomusicology. Organology. Bumba-meu-boi. Maranhão. Ilha's stylistic pattern.

1 O BOI INICIAL E OS SOTAQUES

*Upaon-Açu é São Luís presente
Tinha vinte e sete aldeias
Hoje em seus povoados
Moram os seus descendentes*

Humberto de Maracanã

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

¹ Recebido em 17/11/2022. Aprovado em: 17/12/2022.

com a região, o Bumba-Boi² 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 Ferreti, 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 (Figura 1).

Figura 1: Concentração geográfica de grupos de Bumba-Boi.



Fonte: Google Maps, com alterações pelo autor.

A região norte do Estado é a área de maior concentração do folguedo:

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 Maranhense³, de onde se originaram os sotaques de Guimarães e Cururupu; região do Munim, de onde vêm os grupos de Bois de Orquestra; e Ilha de São Luís, onde surgiram os Bumbas da Ilha (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,

² 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.

³ A Região do Munim é formada por cidades que estão localizadas próximas ao rio de mesmo nome.

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).

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, são constantes; 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 (IPHAN, 2011, p. 100).

Os cinco sotaques aceitos atualmente são:

- Ilha ou Matraca;
- Baixada ou Pindaré;
- Costa de Mão ou Cururupu;
- Zabumba;
- 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 linguística. 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?” (BORRALHO, 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 dos 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 (BORRALHO, 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 linguístico 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 nos 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.

2 PANORAMA EM TEMPO PRESENTE DO BOI DA ILHA

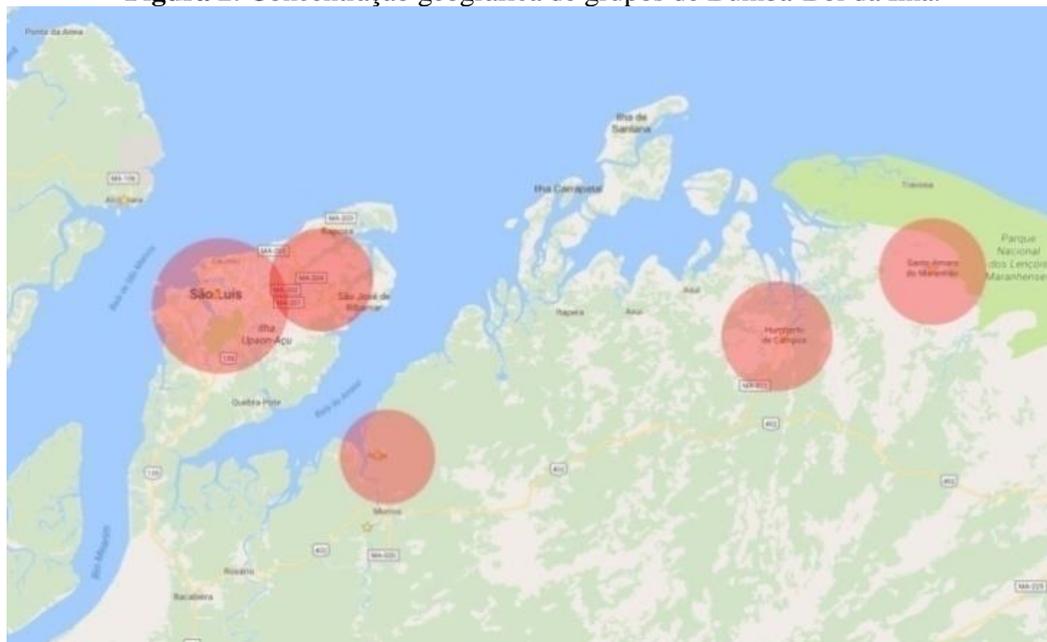
Como continuidade de nossa pesquisa, procuramos avançar em nossas investigações a partir de outras comunidades onde é desenvolvido o Sotaque da Ilha, saindo do local onde iniciamos e onde fizemos sistematicamente nossas primeiras observações, local onde realizamos nossa “imersão continuada”: a comunidade 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 Gonçalves⁴, na “Casa de Nhozinho”⁵, 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.

⁴ 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” proporcionou elementos relevantes para a nossa pesquisa.

⁵ O Museu Casa de Nhozinho, instalado num casarão de quatro 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: antiga Secretaria de Estado da Cultura e Turismo do Maranhão (SECTUR).

Figura 2: Concentração geográfica de grupos de Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: Google Maps, com alterações pelo autor.

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 (Figura 2). 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 capital do Estado, a cidade de São José de Ribamar e os municípios de Paço do Lumiar e Raposa. Ao analisar como se coloca o Boi da Ilha no contexto geográfico, identificamos mais de cinquenta grupos desse Sotaque. Apresentamos uma planilha de apresentações do ano de 2014 (Tabela 1), visto que essa informação, apesar dos pedidos junto a Secretaria de Estado da Cultura e Turismo do Maranhão (SECTUR), não nos foi concedida.

Tabela 1: Grupos de Bumba-Boi da Ilha.

<i>Município</i>	<i>Grupos</i>
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 Coroado, 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.
<i>Município</i>	<i>Grupos</i>
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.
Icatu	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: autor.

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.

3 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 europeia, indígena ou africana, mas brasileira.

Estou de acordo com a ideia de que a novidade da música americana é irreduzível 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 europeia 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 europeia, propondo novas formas, tais como as propostas pelo etnomusicólogo guianense J. H. Kwabena Nketia (2005) enquanto outras aceitam essa escrita tradicional com a inserção de símbolos novos que auxiliem essa notação. Esse entendimento já vem sendo utilizado por estudiosos da área. Vejamos o que nos fala Joaquim Santos Neto:

Outro aspecto relevante é o repertório de símbolos utilizados na escrita tradicional europeia 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 NETO In: IPHAN, 2011, p. 17).

Os estudos contemporâneos apontam distanciamentos e aproximações à tradição musical europeia. 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 em “Theory of African Music” (1980), introduzindo novos parâmetros para

esses estudos etnomusicológicos ao perceber 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 (1959-2021), 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” (LEITE In: OLIVEIRA, 2014). O professor Carlos Sandroni também evidencia as diferenças entre música europeia 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” (SANDRONI, 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 um 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 europeia, 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 europeia 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*”⁶. 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, chamadas de “toadas” e 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. As toadas de Bumba-Boi, incluindo seus diversos sotaques, como “Bela Mocidade” (composta por 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) e “Se não Existisse o Sol” (Chagas), entre outras.

O Bumba-Boi da Ilha, assim como outras manifestações culturais maranhenses, apresentam uma linguagem bastante específica. Assim, procuraremos, sucintamente, descrever algumas unidades linguísticas 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 Bumba-Boi da Ilha, fazendo parte da linguagem adotada pelos participantes do folguedo. Por exemplo, os grandes “batalhões”⁷: Maioba, Pindoba, Maracanã, Ribamar, Madre Deus, Itaperá de Icatu, entre 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 brincadeira⁸, ou seja: é um Bumba-Boi “democrático”⁹. 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 em sua totalidade. Vejamos essa citação da professora Michol Carvalho sobre essa dinâmica: “Seguindo a orientação estimulante do apito e do maracá do

⁶ *Rubato*: refere-se à aceleração ou desaceleração progressiva do tempo em uma interpretação musical.

⁷ “Batalhão” é a denominação para os grandes grupos de Boi da Ilha.

⁸ “Brincadeira” é como os maranhenses denominam suas manifestações populares.

⁹ Termo utilizado pelo professor e músico Chico Pinheiro em entrevista realizada em 2011.

“amo” desenvolvem uma forte tropeada. Na frente desse grupo ficam os ‘matraqueiros’, seguidos dos ‘pandeireiros’ e dos ‘puxadores’ de tambores-onça” (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, perceptíveis a qualquer observador. Por exemplo: uma das formas de identificá-lo é observar a posição em que os grandes pandeirões são empunhados, sendo segurados para cima. 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 gerais do Bumba-Boi da Ilha (Tabela 2).

Tabela 2: Quadro de características gerais dos grupos de Bumba-Boi da Ilha.

<i>Elemento</i>	<i>Característica(s)</i>
Música	Percussão e voz
Instrumentos musicais	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 de Participantes	Indeterminado (tocadores)
Indumentárias	Os tocadores não precisam de indumentárias

Fonte: autor.

4 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,

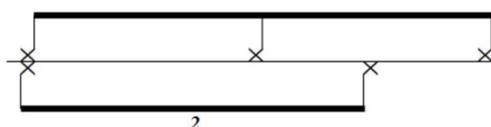
grupo dos dançarinos, grupo da velha guarda, e por fim, o grupo dos bateristas (LEITÃO, 2011, p. 29).

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” (MUKUNA, 2015); e o de André de Paula Bueno: “Bumba-boi maranhense em São Paulo” (BUENO, 2011), além de partituras do músico, compositor e arranjador Ubiratan Souza¹⁰. 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 ideias musicais a existência de 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, sendo essa sua principal característica (Exemplo musical 1):

Exemplo musical 1: Padrão rítmico básico do Bumba-Boi da Ilha.



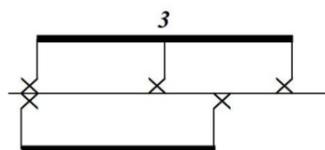
Fonte: elaboração do autor.

¹⁰ Partituras utilizadas em dois concertos: o primeiro em homenagem aos 500 anos do descobrimento do Brasil, e o segundo pelos 400 anos de fundação da cidade de São Luís.

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

Santos Neto (2011) também notou 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 NETO, 2011, p. 24). Portanto, seguimos o professor Joaquim Santos Neto na utilização do compasso 6/8. Os microtempos citados pelo autor correspondem às menores pulsações do ritmo do Boi da Ilha. Contudo, é claro que poderemos escrever em um compasso simples, qualiterizando esses microtempos ternários (Exemplo musical 2).

Exemplo musical 2: Exemplo de escrita da célula rítmica básica do Boi da Ilha em compasso simples.



Fonte: elaboração do autor.

Outra maneira de percebermos essa questão é através da dança. Observando as coreografias das índias, por exemplo, elas evidenciam 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 à procura de paralelos musicais africanos. Tiago de Oliveira Pinto (2001), em ensaio que aborda alguns campos de interesse da Etnomusicologia, apresenta treze critérios¹¹ elencados por Kubik para uma compreensão de estruturas sonoras e dos movimentos corporais presentes nos processos musicais e

¹¹ São eles: 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*); 8. Padrão (*pattern*); 9. *Time-linepattern*. 10. Notação oral; 11. Sequência de timbres; 12. Alternância da Polifonia (*skipping process*); e 13. Padrões inerentes (PINTO, 2001).

performáticos das culturas africanas. Dentre esses, selecionamos três deles importantes para a formação rítmica do Bumba-Boi da Ilha:

- a) 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).

- b) Pulsação Elementar: refere-se aos pulsos micrométricos da música africana, que também correspondem ao conceito de “menor pulsação”, defendido por Ian Guest¹². 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.
- c) *Cross-Rhythm* (Polirritmia): é a principal característica do Boi da Ilha, que possui a relação 3 x 2.

Dando continuidade às características rítmicas, apresentaremos os tipos de toques. São três as formas principais de nomear os ataques dos instrumentos formadores. Os toques de marcação, ou simplesmente “a marcação”, são 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 são aqueles tocados fora da marcação, enquanto o “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 três tipos de toque: são combinados intensa e incessantemente durante o acompanhamento das toadas. À medida que os pandeiros vão sendo empunhados para cima, diversas células rítmicas aparecem e vão se misturando umas às outras. Eles são utilizados para a construção das “levadas” ou “batidas”, criando um corpo sonoro instigante por sua

¹² 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/>)

uniformidade e diversidade concomitantes. As matracas, os tambores-onça e até o maracá do amo – um idiofone grande de metal – apresentam essas mesmas características de toque.

4.1 Instrumentos característicos e células rítmicas formadoras

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:

- 1) Para a escrita do pandeirão e o tambor onça, teremos duas linhas de ritmo (um bigrama) escritas na clave neutra, usada para instrumentos de altura indeterminada. A linha inferior será utilizada para indicar o som grave, enquanto a linha superior representa o som agudo.
- 2) Já para a matraca e o maracá, utilizaremos apenas um monograma. Para as matracas e maracás, que são instrumentos agudos, a cabeça das figuras rítmicas fará uso de um “x”, e para os tambores (pandeirões e tambores-onça), será utilizada uma cabeça de nota usual.

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-meuboi do Nordeste, enquanto no Sul do País prevalecem a sanfona, harmônica ou gaita de fole (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” (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 meio de produção sonora (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 Hornböstel (1914), que é indicada para a classificação dos instrumentos de percussão (Tabela 3). Apesar de problemática, esse é um sistema bastante usado atualmente nas áreas da Organologia e da Etnomusicologia, abrangendo instrumentos de várias culturas.

Tabela 3: Classificação dos instrumentos do Bumba-Boi da Ilha conforme Sachs e Hornböstel (1914).

<i>Categoria</i>	<i>Instrumentos</i>
Idiofones	Matracas, maracá.
Membranofones	Pandeirões, tambores-onça.
Aerofones	Apito

Fonte: autor.

Coincidentemente, essa classificação coaduna com a origem desses instrumentos: os idiofones matraca e maracá provavelmente são de origem indígena, enquanto os membranofones pandeirão e tambor-onça têm 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 é a vinda desses instrumentos para o Maranhão. De acordo com as pesquisas alguns instrumentos encontrados no Brasil, como a cuíca – que é da mesma família do tambor-onça, da mesma forma que os pandeiros – eles poderiam “ter uma origem simultânea no mundo” (MUKUNA, 1978, p. 143). Assim sendo, poderíamos buscar uma justificativa para as influências árabe e africana no Boi da Ilha. Talvez, por essas influências de diferentes pontos do planeta e com uma troca cultural/musical incessante ao longo de séculos de contato, o Boi da Ilha apresenta tantas polirritmias.

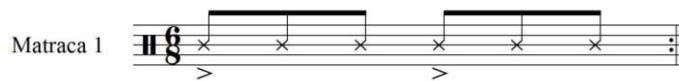
4.1.1 Matracas

São idiofones, formados por tábuas de madeira e percutidos um contra o outro, provocando assim um 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, 1954, 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, indica no Boi da Ilha não eram utilizados instrumentos musicais, sendo 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 (IPHAN, 2011, p. 38) que, estranhando a

introdução de matracas no Bumba, sugere que até aquele ano não havia acompanhamento de instrumentos na brincadeira.

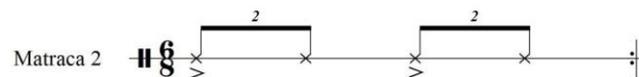
Os nossos indígenas já utilizavam o bater de palmas em suas danças, sendo depois substituídos por madeiras. Notamos que as matracas evidenciam e sustentam as duas principais células rítmicas formativas do ritmo do Bumba-Boi da Ilha, que são as colcheias de três (Exemplo musical 3) e dois toques (Exemplo musical 4):

Exemplo musical 3: toque ternário das matracas.



Fonte: elaboração do autor.

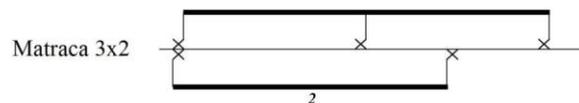
Exemplo musical 4: toque binário das matracas.



Fonte: elaboração do autor.

As matracas formam, em termos de instrumentação, constituem o alicerce para as evoluções rítmicas do Boi da Ilha (Exemplo musical 5). 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”.

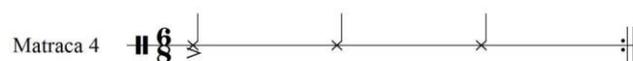
Exemplo musical 5: toque simultâneo do “naipe” de matracas.



Fonte: elaboração do autor.

Há, ainda, uma estrutura rítmica com semínimas que ocupam um compasso 6/8, binário composto (Exemplo musical 6):

Exemplo musical 6: padrão rítmico da matraca em semínimas.



Fonte: elaboração do autor.

Há duas formas principais de percutir as matracas, sendo dois movimentos distintos que produzem sons também diferentes: a primeira é sem deslocamento vertical, sendo a segunda com deslocamento vertical.

4.1.2 Maracá e apito

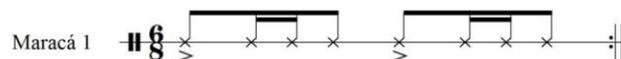
Falaremos do maracá e do apito, instrumentos tocados pelo Amo do Boi. O apito também desempenha um papel rítmico, mas tem a função principal de dar o comando para o batalhão, conforme afirmou o percussionista Zé Pretinho: “Pra reunir o grupo e também par fazer o encerramento da toada” (PRETINHO In: LEITÃO,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

O maracá é o comandante: ele que inicia o ritmo, dá a partida e o comando para que os outros instrumentos comecem a tocar. Segundo Câmara Cascudo, ele seria “o primeiro dos instrumentos indígenas no Brasil. É o ritmador dos cantos e danças ameríndios” (CASCUDO, 1954, p. 552), tendo a função de marcar o ritmo e acompanhar a dança.

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

Nas execuções do maracá pelo Amo, observamos, principalmente, três formas rítmicas (Exemplos musicais 7 a 9):

Exemplo musical 7: primeira célula rítmica possível no maracá do Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 8: segunda célula rítmica possível no maracá do Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 9: terceira célula rítmica possível no maracá do Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

4.1.3 Pandeirões

Analisaremos outro instrumento que compõe o ritmo do Bumba-Boi da Ilha, que é o pandeiro – nesse sotaque chamado de “pandeirão” por sua grande dimensão. O pandeiro é um dos instrumentos percussivos mais antigos, com registros de pelo menos dois milênios anos antes de Cristo, na Suméria. Deste então, este instrumento se espalhou por várias culturas, como pode nos apontar o Dicionário de Percussão de Mário D. Frungillo (2003, p. 283-286). Conforme essa expansão, a família do pandeiro adquiriu variadas configurações tanto em seu aspecto físico e de construção 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, o “International Buyukçekmece Culture & Art Festival”. Houve a oportunidade de registrar algumas variações do pandeiro, a exemplo de um típico da região de Yakutistan/Rússia e outro da região de Sirbistan, Sérvia.

Este instrumento é um membranofone, cujo som provém da membrana tal como uma pele, tecido ou material sintético, tendo uma denominação ocidental de *Frame Drums* na língua inglesa, que literalmente quer dizer “Tambor Achatado” ou “Tambor Estreito”. Países da região norte da África como Egito, Marrocos, Líbia e Argélia, além de alguns do 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, além de não possuir platinelas – o que o tornaria também um idiofone.

Antes, só havia pandeiros de couro, afinados no fogo. Hoje em dia observamos pandeirões de pele sintética.

E 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 pelos portugueses que, segundo ele, “o tiveram através de romanos e árabes” (CASCUDO, 1954, p. 666). 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 ser da cultura árabe 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” (PINHEIRO In: LEITÃO, 2011, p. 39). Segundo o dicionário Grove (SADIE, 1994), há inúmeras nomenclaturas para ele – *Bendīr*, *Bodhrán*, *Daff*, *Daira*, *Mazhar*, *Rebana*, *Riqqand*, *Tār*, entre outros – 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.

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 significativa presença de africanos da etnia Mandinga, que eram mulçumanos.

Mandinga (ou mandinka) 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. De qualquer forma, essa maneira peculiar de tocar pandeiro – segurando em cima – é uma característica evidente no Sotaque da Ilha, exigindo uma posição especial de segurá-lo, sendo fundamental para dois aspectos: a) a “tirada” do som, ou seja: buscando projeção acústica; e b) para buscar uma forma de segurar o instrumento por muito tempo sem cansar.

A “pegada” consiste em apoiar o cotovelo esquerdo (para os destros) no tórax, de forma que seu antebraço sirva de apoio para a mão esquerda segurar o pandeiro no aro. O percussionista José de Ribamar Viana (1947-2016), conhecido como Papete¹³, traduz 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” (PAPETE In: LEITÃO, 2011, p. 39).

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. 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: 1) marcação; 2) contratempo; e 3) 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 um elemento musical que

¹³ O saudoso percussionista maranhense Papete recebeu da indústria de instrumentos Contemporânea uma série de pandeiros para Bumba-Boi, feitos exclusivamente para ele.

valoriza a base. A partir de agora, exemplificaremos algumas dessas batidas que foram observadas durante a pesquisa de campo, sendo registradas sete variações possíveis para a categoria “marcação” (Exemplos musicais 9 a 15):

Exemplo musical 9: primeira variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 10: segunda variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



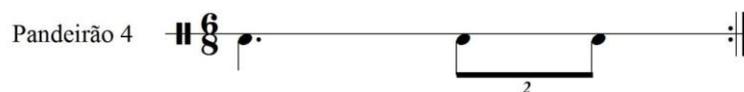
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 11: terceira variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



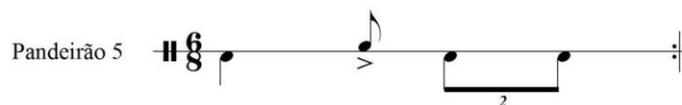
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 12: quarta variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



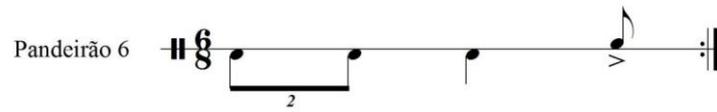
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 13: quinta variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



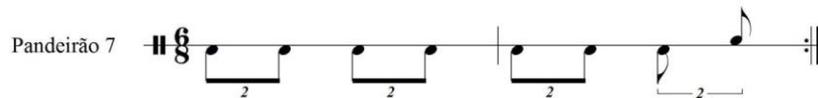
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 14: sexta variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 15: sétima variação possível de marcação do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

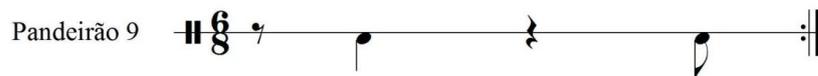
A segunda categoria de tipos de ataque é chamada de “toques de contratempo”, ou simplesmente “contratempo”. Como o próprio nome indica, valoriza a parte cima do tempo e as síncopes. Foram registradas sete variações possíveis (Exemplos musicais 16 a 22):

Exemplo musical 16: primeira variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 17: segunda variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 18: terceira variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 19: quarta variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



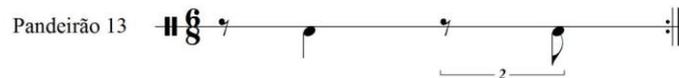
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 20: quinta variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



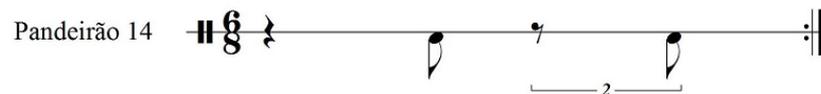
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 21: sexta variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 22: sétima variação possível de contratempo do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

O repinicado é caracterizado pelo toque com as pontas dos dedos, conforme mencionado anteriormente. Esses toques estão sempre em cima, ou seja: nos contratempos das batidas, sendo característico do Bumba-Boi da Ilha. Seguem duas variações possíveis mapeadas na presente pesquisa (Exemplos musicais 23 e 24):

Exemplo musical 23: primeira variação possível de repinicado do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

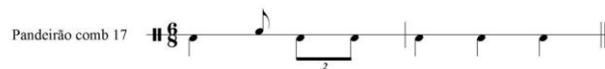
Exemplo musical 24: segunda variação possível de repinicado do pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

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 se combinam 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 se juntar a outros que estiverem tocando grupos rítmicos de marcação. Adiante, seguem alguns exemplos de possíveis combinações com as variações apresentadas anteriormente (Exemplos musicais 25 a 28):

Exemplo musical 25: primeira combinação de células rítmicas do pandeirão do Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 26: segunda combinação de células rítmicas do pandeirão do Bumba-Boi da Ilha.



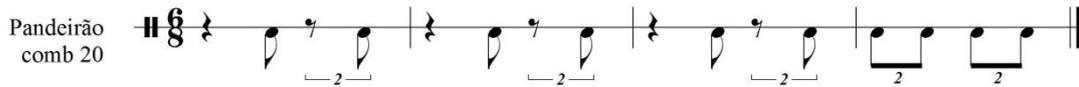
Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 27: terceira combinação de células rítmicas do pandeirão do Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 28: quarta combinação de células rítmicas do pandeirão do Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

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 tipo de batida e um padrão geral que, de acordo com a nossa interpretação, corresponde ao que percebemos ser uma célula rítmica geral do Boi da Ilha – indicada com a seta vermelha no Exemplo musical 29:

Exemplo musical 29: exemplo de combinação de levadas para pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.

Fonte: elaboração do autor.

4.1.4 Tambores-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, 1954, p. 327).

O tambor-onça é um membranofone tocado por fricção através de um pedaço de pano umedecido, tendo uma vareta presa à pele na qual é empurrada e puxada pelo dito 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 repenicado. Segundo o percussionista Zé 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 (PEIXINHO In: LEITÃO, 2011, p. 41).

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

Adiante, segue a representação da levada mais simples desse instrumento, apenas puxa-se o pano na vareta (Exemplo musical 30):

Exemplo musical 30: ataque simples dos tambores-onça no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Temos uma marcação que sustenta mais o ritmo, mais comum, 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 (Exemplo musical 31):

Exemplo musical 31: primeira variação possível dos tambores-onça no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Temos agora o repenicado, que tem o movimento mais sistemático de “vai e vem”, hora iniciando na parte aguda, hora na grave (Exemplos musicais 32 e 33):

Exemplo musical 32: primeiro repenicado dos tambores-onça no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

Exemplo musical 33: segundo repinicado dos tambores-onça no Bumba-Boi da Ilha.



Fonte: elaboração do autor.

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 (PINHEIRO In: LEITÃO, 2011, p. 41).

Logo, 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.

5 BREVES CONSIDERAÇÕES

Apresentamos todas essas questões para alicerçar a nossa narrativa e também a nossa prática, visto que as análises desenvolvidas nesta pesquisa podem subsidiar trabalhos de investigação semelhantes. De acordo com as particularidades estudadas até aqui, procuraremos articular os resultados com ações artísticas e pedagógicas, visando a construção de um instrumental etnomusicológico.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara, 1983.
- BORRALHO, Tácito Freire. *Elementos animados do Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2020.
- BUENO, André Paula. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin editorial, 2001.
- 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. e.], 1995.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. In: *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão*. São Luís: AMARTE, 2006.

CASA DE NHOZINHO. *Museu Casa de Nhozinho*. Disponível em
<<http://www.sectur.ma.gov.br/casa-de-nhozinho>>. Acesso em <18 dez. 2022>.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1954.

DEMO, Pedro. *Educar pela Pesquisa*. 10ed. Campinas: Autores Associados, 2015.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

IPHAN. *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil*. São Luís: Iphan/MA, 2011.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music, volume I*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1980.

KUBIK, Gerhard. *Música e Dança na África a Sul do Sahara*. Tradução e digitalização de Domingos Morais em 1997. Disponível em

<www.attambur.com/Recolhas/PDF/MusicaDancaSahara.pdf>. Acesso em <1 dez. 2010>.

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

_____. *A Musicalidade do Bumba-Boi do Maranhão no Ritmo do Sotaque da Ilha em Tempo presente*. Monografia (Licenciatura em Música) – CECEN, UEMA, São Luís, 2011.

LÜHNING, A; TUGNY, R. P. (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

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

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

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

OLIVEIRA, Alda. *Educação musical e identidade: mobilizando o poder da cultura para uma formação mais musical e um mundo mais humano*. *Claves*, João Pessoa, n. 2, p. 31-45, 2006.

PEREIRA, José de Ribamar de França. *O Boizinho Barrica à luz de uma Estrela*. 2ed. São Luís: Companhia Barrica, 2000.

PEREIRA, José de Ribamar de França. Depoimento colhido em 7 mai. 2018.

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