

UNESP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA-MESTRADO

Rosângela Cutrim Santos



ZABUMBA MEU BOI: "Lá vai", afinado a fogo

São Paulo

2004

Acompanha
CD-ROM 059



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Rosângela Cutrim Santos

ZABUMBA MEU BOI: “Lá vai”, afinado a fogo

São Paulo

2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

ZABUMBA MEU BOI: "Lá vai", afinado a fogo

Rosângela Cutrim Santos

Dissertação apresentada ao programa
de Pós – Graduação em Música do
Instituto de Artes – Universidade
Estadual Paulista, para obtenção do
título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo
2004



INSTITUTO DE ARTES

Classificação: *d/ autora*

Valor: *R\$ 10,00*

Data: *29.10.04*

Processo n.º *02/2004-1A*

Registro No. *T.573 (Acomp. CD)*

São Paulo, *23-11-04 rom*

T/UNESP
781.6281
S2373

Santos, Rosângela Cutrim.
ZABUMBA MEU BOI : "la vai, afinado a fogo. /
Rosângela Cutrim Santos.
São Paulo, 2004.
104p.
Dissertação (Mestrado em Música) -
Instituto de Artes - Universidade Estadual
Paulista - UNESP, 2004.
Orientador Prof. Dr. Alberto Tusyoshi Ikeda.

1. Música folclórica- Brasil Maranhão 2.
Canções folclóricas - Brasil. 3. Folclore -
Brasil.

CDD 781.6281



ZABUMBA MEU BOI: “Lá vai”, afinado a fogo

Rosângela Cutrim Santos

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Prof^ª. Dr^ª. Dorotéia Machado Kerr

Prof. Dr. Américo Pellegrini Filho

Data: 09/08/2004



AGRADECIMENTOS

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, pela orientação precisa e segura.

Cláudio Lima, pela gravação dos sons dos instrumentos.

Conrado Maia, pelo apoio nas transcrições dos instrumentos musicais.

Prof. Dr. Erasmo Campelo, pelo incentivo constante e acolhida em São Paulo.

José George S. Araújo, pelas produções fotográficas.

Josenilma Dantas, pelo incentivo e discussão dos temas abordados.

Aos "donos" de boi Canuto Santos, Therezinha de Jesus Jansen Pereira, Maria José Sousa Silva e José Constantino Soares, pelas entrevistas concedidas.

Maria Michol Pinho de Carvalho, pelo apoio e material bibliográfico concedido.

Márcia Garcia, Pedro Cutrim e Roger Garcia, pela companhia e paciência nos momentos difíceis.

Walquiria Solange Almeida, pela pesquisa do material bibliográfico junto ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.



A toda minha família.

Aos “amos” do sotaque de

Zabumba.

RESUMO

"A solução dos problemas humanos sempre acaba surpreendendo os homens pela sua simplicidade e confere a alguns fama imorredoura, exatamente por terem se apercebido de que as soluções mais simples são as mais difíceis de serem percebidas"

(anônimo)

RESUMO

Este é um estudo sobre um dos tipos de Bumba-meu-boi maranhense – o Zabumba. Ambientada na cidade de São Luís, esta pesquisa apresenta o sotaque de Zabumba considerando os elementos que conferem a este uma identidade singular no folgado – da fabricação dos instrumentos musicais característicos até os componentes rítmicos e timbrísticos destes. Investigou-se não apenas a parte material e o som, mas também, o aspecto humano: os músicos, os personagens e o envolvimento destes como membros atuantes do grupo. Também, foram analisados outros fatores que caracterizam o sotaque como a confecção das indumentárias dos brincantes e dos bordados. A partir de uma pesquisa participativa em alguns grupos de boi de Zabumba realizaram-se entrevistas semi-dirigidas, com coleta de depoimentos dos donos de bois. Dentro da diversidade dos grupos de Bumba-meu-boi, o sotaque de Zabumba permitiu fluir elementos de um perfil rico no que diz respeito ao aspecto musical, assim como no aspecto humano.

SUMMARY

This is an investigation about the types of "Bumba-meu-boi" as a folk practice and cultural manifestation from the people of Maranhão. This study focuses the city of São Luís in the State of Maranhão, and deals specifically with the so called "Sotaque de Zabumba". We have studied the components of rhythm and timbre of the instruments, as well as their manufacture and proper use to the accent, the apparels and their confections that provide to this accent a unique identity in this frolic. At only the material and sound elements were investigated, but also the human aspects – the musicians, the characters and their involvement as members of this group. When transcribing the musical notation of the "Sotaque de Zabumba", we have carried out a reading beyond the physical and mechanical parts of the subject in studied, so others can have access to this rhythm, securing it into formal musical patterns.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1.1 Revisão bibliográfica	24
2.1 Construção teórica	25
II. VAMOS “GUARNICÊ”: de amo em amo o Zabumba chega a São Luís	31
2.1 Os sotaques existentes no Maranhão	33
2.2 De Guimarães para São Luís: um breve histórico do sotaque de Zabumba	34
2.3 Da organização interna do sotaque de Zabumba	39
2.4 A participação das comunidades na organização da festa junina	41
2.5 Os grupos do sotaque de Zabumba mais antigos em São Luís	43
2.6 A discografia dos grupos do sotaque de Zabumba	48
III. AS INDUMENTÁRIAS E OS PERSONAGENS DO SOTAQUE DE ZABUMBA.....	51
3.1 Os bordados e a sua confecção	53
3.2 Os personagens ou brincantes e suas indumentárias.....	58
3.3 A representação do auto ou comédia.....	68
IV. “LÁ VAI”, AFINADO A FOGO: os instrumentos e as suas confecções.....	72
4.1 A confecção e o toque da zabumba.....	75
4.1.1 Da confecção para a fogueira: é hora de afinar o pandeirinho	80
4.1.2 Um elo entre os sotaques: o maracá.....	84
4.1.3 Do tambor onça ao apito, a festa continua.....	85
4.2 “Despedida”: a toada é improvisada ou temática.....	86
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
BIBLIOGRAFIA	93
ANEXOS.....	97

ANEXO I

Cadastro dos grupos do sotaque de zabumba realizado no ano de 2002 pelo
Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

ANEXO II

RELAÇÕES DOS ANEXOS EM CD-ROM

ANEXO I

Musicas dos sotaques existentes no Maranhão, com exceção do Sotaque Costa
de Mão

SOTAQUE DE PANDEIRÃO E MATRACA

1 – BOI DE MARACANÃ: Reis na encantaria

Autor e Intérprete: Humberto de Maracanã

2 – BOI DA MAIOBA: Se não existisse o sol

Autor e Intérprete: Chagas

3 - BOI DE RIBAMAR: São Luís cidade dos azulejos

Autor e Intérprete: João Chiador

SOTAQUE DA ILHA

4 – BOI DA MADRE DEUS: Maior cobertura

Autor e Intérprete: Mane Onça

SOTAQUE DE PINDARÉ

5 - BOI DE SANTA FÉ: Eu vou reunir, eu vou guamicê

Autor e Intérprete: Zé olhinho

6 – BOI DA FLORESTA: Lá vai

Autor: Anastácio

Intérprete: Apolônio

SOTAQUE POULAR

7 – BOIZINHO ENCANTADO: Fim de noite

Autor: Edinho Sales

Intérprete: Pelé Fontinele

8 – BOIZINHO BARRICA: Lua cheia

Autor: Luís Bulcão

Intérprete: Inácio Pinheiro

SOTAQUE DE ORQUESTRA

9 – BOI DE AXIXÁ: Bela mocidade

Autor: Donato Alves

Intérprete: Nonato Silva

10 – BOI DE MORROS: A despedida

Autor: Erasmo

Intérprete: Lobato

SOTAQUE DE ZABUMBA

11 - BOI DA FÉ EM DEUS: Você pediu

Autor: Francisco Garcia

Intérprete: Manoel Silva

12 – BOI DA FÉ EM DEUS: Lá vai

Autor e Intérprete: Basílio Durans

****Os dados fonográficos das músicas estão na página 97.**

ANEXO II

Partituras e sons dos instrumentos: zabumba, pandeirinho e maracá

Conjunto dos instrumentos

ANEXO III

Fotos dos integrantes dos sotaques Costa de mão, Pandeirão e Matraca,
Orquestra e Popular

LISTA DE FOTOS I

Páginas

1 – Bordador: Kleiton Brito.....	52
2 – Bordador: Carlos Alberto.....	56
3 – Detalhes do bordado do couro do boi.....	57
4 – Indumentária do cabeceira e amo.....	59
5 – Batuqueiro da zabumba.....	60
6 – Batuqueiro do pandeirinho.....	61
7 – Miolo do boi.....	62
8 – Detalhes da indumentária dos rajados, dos amos e dos cabeceiras.....	63
9 – Vestes usadas pelas índias.....	64
10 - Armação do boi feita de buriti.....	65
11 - Indumentária do Vaqueiro e a vara de ferrão.....	66
12 – Mutucas.....	67
13 – Auto do Bumba-meu-boi: Pai Francisco e Catirina.....	71
14 - Tambor de fogo e Tambor onça.....	75
15 – Zabumba de madeira.....	76
16 – Sr. Canuto.....	77
17– Sr. Canuto.....	79
18 – Afinação dos pandeirinhos	80
19 – Maracá do Sotaque de Zabumba.....	84

LISTA DE FOTOS II

RELAÇÃO DAS FOTOS EM CD-ROM

1 - Fotos do Sotaque Costa de Mão

Bumba-meu-boi de Alto Alegre..... 01 - 12

2 - Fotos do Sotaque de Pandeirão e Matraca

Bumba-meu-boi de Matinha..... 01 - 10

Bumba-meu-boi Engenho de Pindaré..... 01 - 15

Casa do Maranhão..... 01 - 04

3 - Fotos do Sotaque de Orquestra

Bumba-meu-boi de Nina Rodrigues..... 01 - 07

Bumba-meu-boi de Redenção 01 - 06

4 - Fotos do Sotaque Popular

Boizinho Barrica 01 - 07

INTRODUÇÃO

Morre lentamente quem não viaja,
quem não lê, quem não ouve música,
quem não encontra graça em si mesmo.

Pablo Neruda

Este trabalho é resultado de uma pesquisa realizada na capital maranhense, São Luís, com objetivo de investigar um tipo específico do Bumba-meu-boi, o sotaque de Zabumba.

Para tanto, procuramos fazer o levantamento de um padrão timbrístico identificado como "sotaque de Zabumba", na manifestação cultural de maior destaque no Maranhão que é o Bumba-meu-boi.

A dinâmica deste folguedo é tão forte no Estado que podemos encontrar vários timbres identificados como "sotaques"¹, entre os quais: sotaque de Zabumba, sotaque da Ilha, sotaque de Pandeirão e Matraca, sotaque de Orquestra, sotaque de Costa-de-mão, sotaque de Pindaré e sotaque Popular.

O esforço desenvolvido nesta investigação pretendeu agregar mais conhecimentos sobre o Bumba-meu-boi do Maranhão num campo mais detalhado de sua representação. Conhecer, identificar e registrar detalhes do Sotaque de Zabumba moveu este trabalho durante todo o tempo, sem pretender esgotar o assunto. Procurou-se tomar o mais palpável possível o perfil do folguedo considerando-se a complexidade dos elementos e a ausência ou perda de fontes básicas, entre estas as toadas que não foram gravadas.

Devemos, ainda, alguns esclarecimentos de ordem metodológica: a pesquisa e as leituras realizadas para este trabalho basearam-se em duas obras de destaque na antropologia – *Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa* (2000) e *A Interpretação das Culturas* (1989), de Clifford Geertz. Ainda que o espaço destinado ao debate geertziano neste trabalho seja conciso, pretendíamos que o método divulgado pelo teórico estivesse submerso no andamento de toda a pesquisa.

Também, partimos para uma pesquisa exploratória assistindo às exibições dos grupos de boi da Vila Passos, Fé em Deus e Dois Irmãos e

¹ É a designação rítmica e timbrística utilizada para diferenciar os estilos de Bumba-meu-boi existentes no Maranhão.



contatando os "amos" dos respectivos grupos a fim de colher informações importantes mediante entrevistas semi-dirigidas.

Sendo a autora maranhense e tendo morado vinte anos no mesmo bairro onde fica a sede do boi da Vila Passos, tornou-se conhecida no grupo, pois sempre que tinha oportunidade estava ali como espectadora fato esse que possibilitou um contato mais próximo com os brincantes e com o amo desse grupo, o Sr. Canuto Santos.

As visitas aos três grupos de Bumba-meu-boi ocorreram nos meses de janeiro e abril de 2001 em São Luís. Em alguns, tais visitas foram realizadas com dificuldades em função da época, pois estes estavam em plena atividade com agendamento de apresentações que iam de janeiro a fevereiro do referido ano.

As entrevistas foram marcadas com antecedência e no local e hora determinados pelos "amos" dos grupos da Vila Passos e Dois Irmãos, Sr. Canuto² e D. Zeca³, respectivamente.

A primeira entrevista aconteceu no dia 05 de janeiro de 2000, na Rua Castro Alves nº. 22 - Vila Passos. Um homem com uma altura aproximada de um metro e setenta, pele negra e corpo esguio, hoje com 79 anos, foi quem nos recebeu na sede de seu boi. Era o Sr. Canuto. Nasceu em Porto da Baixa, município de Guimarães – MA. A entrevista foi realizada num espaço da casa que deveria ser a sala, mas pelo seu tamanho e pelo altar encontrado neste espaço que fica localizado de frente para a entrada da casa, indica que ali é o local de ensaio e de reunião do grupo, quando este não ensaia na rua. O Sr. Canuto nos recebeu no horário previsto, mas teve que atender a outro compromisso e por causa deste fato, marcou um outro encontro para o dia

² Canuto Santos nasceu em 19 de janeiro de 1925, em Porto da Baixa, município de Guimarães - MA. Hoje com 79 anos, reside na Rua Castro Alves nº 22 - Vila Passos, é amo do Boi da Vila Passos. Todas as referências feitas ao Sr. Canuto foram colhidas a partir das entrevistas com a autora realizadas no período de janeiro a abril de 2001 e julho de 2002.

³ Maria José Sousa Silva ou D. Zeca, como é mais conhecida. Com a morte do seu esposo assumiu a direção do grupo e trocou o sotaque que era de orquestra para Zabumba. É uma senhora de pele negra e estatura média e reconhecida bordadeira no ciclo do boi. Não costuma falar sobre sua vida pessoal. Mesmo sendo um segredo a arte de bordar, nos forneceu dados sobre essa técnica, em visitas realizadas durante o mês de março de 2001.



seguinte. No horário das 15h00, tivemos a oportunidade de conhecer a maioria dos brincantes, pois era o dia da reunião do grupo.

Nessa reunião foi feito um balanço das aparições em público. Tudo foi lembrado com bastantes detalhes: datas, horários e locais. Os problemas relacionados ao grupo foram solucionados na proporção em que eram colocados.

As roupas, os couros do boi, a frequência dos brincantes e a reforma dos instrumentos (os pandeirinhos e as zabumbas), ficaram na responsabilidade do Sr. Canuto, bem como a escolha do padrinho do boi e as apresentações contratadas pela Fundação de Cultura do Maranhão.

As roupas tiveram uma "cobrança" mais séria, pois cada brincante é responsável pelos bordados que são de livre escolha. Então, percebemos que ter uma indumentária bonita é essencial para o grupo, pois ela será vista por um grande público. Aliás, todo o ato de bordar é sigiloso, uma vez que este trabalho artesanal só será revelado no dia do batizado do boi.

Foram relatados também aspectos sobre o destino do pagamento dessas apresentações. Esse dinheiro tem uma função importante, pois ajuda o grupo na manutenção e confecção dos instrumentos, nas compras de miçangas, canutilhos, pedrarias para o bordado dos couros do boi e no pagamento das bordadeiras, entre outros.

Durante a reunião foram cantadas algumas toadas novas e ensaiadas em forma de repetição para que fossem memorizadas. Também, outras foram recordadas e escolhidas para as festas. O ambiente desses encontros é bem familiar, pois, além dos participantes se cumprimentarem como "compadres", levam consigo esposas e filhos. Nesse sentido, percebemos porque o sotaque de Zabumba é mais "fechado" em relação aos outros, e não permite uma participação do público que o assiste. É uma brincadeira realizada entre parentes e amigos próximos, onde a família é o núcleo.

Depois dessa reunião marcamos um outro encontro com Sr. Canuto, na manhã do dia 15 de janeiro de 2002. Este encontro não aconteceu, pelo fato de ter ido atender a um chamado urgente, recado que nos foi dado pela sua esposa. Marcamos uma nova visita para o dia seguinte (16/01/2002 por volta das 15h00).



Neste encontro ele manteve uma postura serena, e narrou toda a história vivida no seu grupo. Resultam desses encontros as referências feitas ao Sr. Canuto neste trabalho.

As entrevistas realizadas com D. Maria José Sousa Silva ocorreu na sede do grupo, localizada na Rua Dagmar do Desterro nº. 78 – Bairro de Fátima. Este grupo, quando administrado pelo seu marido, pertencia ao sotaque de Orquestra, mas depois da sua morte, D. Zeca mudou para o sotaque de Zabumba, por este ter um custo mais barato.

Durante as conversas ela sempre estava bordando, pois é reconhecida como uma das melhores bordadeiras do Bumba-meu-boi maranhense. Esta era a sua função antes de assumir a direção do grupo. Além de bordar as roupas dos brincantes do seu grupo ela também ensinava o ofício aos seus netos e ao filho do seu vizinho. Detalhes sobre a técnica dos bordados nos foram revelados nas entrevistas. Todo o processo deste artesanato está descrito no **Capítulo 3⁴**.

Muitos contatos foram realizados durante algumas das saídas do grupo, onde marcamos a nossa ida à sede dos grupos. O que percebemos é que além das atividades com o boi, o grupo mantém um outro folguedo chamado Tambor de Crioula⁵. Essas duas atividades culturais sempre fazem parte da programação da Fundação de Cultura do Maranhão. Entre os grupos contactados estão os comandados pela D. Therezinha de Jesus Jansen Pereira e Sr. José Constantino Soares.

Com D. Therezinha Jansen, responsável pelo grupo Boi da Fé em Deus, que tem sede no Bairro do Monte Castelo, o encontro foi realizado durante uma apresentação do Tambor de Crioula, pois tínhamos marcado a primeira entrevista em sua residência, no dia 10/01/2002, o que não ocorreu, pois ela encontrava-se indisposta, devido a uma forte gripe. Somente depois de quinze dias nos encontramos na Fundação de Cultura do Maranhão e, em uma sala, conseguimos falar sobre a nossa pesquisa. Marcamos um outro encontro, pois naquele momento encontrava-se muito atarefada com as apresentações do grupo.

⁴ Aliás, os títulos dos capítulos desta dissertação guardam os rituais que fazem parte da estrutura da apresentação do sotaque.

⁵ Dança praticada por descendentes de negros do Maranhão, em louvor a São Benedito.



D. Therezinha Jansen é considerada uma pessoa muito importante na cultura local. Ela desenvolve vários trabalhos culturais, como o Tambor de Crioula com os filhos dos brincantes do grupo, aspecto este que garante a continuidade dessa tradição. Futuramente eles atuarão também no boi de Zabumba. Ela abriu um sorriso quando nos falou desse assunto, pois sente um orgulho muito grande em poder realizar esse trabalho.

Com o Sr. Constâncio, dono do grupo Boa Vontade, que tem sede em sua própria residência, na Rua Reis Veloso, 517 – Bairro de Fátima - só conseguimos conversar no dia 12/01/2002, em uma festa realizada próxima à sua residência.

Fomos recebidos e apresentados para alguns integrantes do grupo que estavam dançando o Tambor de Crioula.

Devido à festa, o momento mostrou-se inoportuno e, segundo sugestão da filha do amo, Telma Soares, optamos por marcar um outro encontro que se estendeu por três dias: 25, 26, 27/01/2002. Nestes, além do Sr. Constâncio e sua filha Telma Soares, que é responsável pela parte administrativa e financeira do grupo, boa parte dos brincantes estavam presente. O Sr. Constâncio justificou o fato de sua filha cuidar da administração, pois ele não é alfabetizado. Depois de uma conversa que durou a tarde inteira, houve uma batucada de Tambor de Crioula, então percebemos que muitos dos que tocam no boi não tocam no Tambor de Crioula.

Durante os encontros, evidenciamos uma queixa constante dos "donos" dos grupos de Zabumba, que acham que o público não os prestigiam tanto quanto aos outros sotaques. Também, ouvimos agradecimentos a Maria Michol Pinho de Carvalho e a Zelinda Lima pela iniciativa de cadastrarem os grupos de Bumba-meu-boi e outros folguedos existentes na capital junto ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Esse cadastro é feito pelos representantes dos grupos interessados que apresentam os documentos pedidos (ata de fundação do grupo, comprovante de endereço e documentos do responsável).



Um dos enfoques analisados no **Capítulo 2** é o desenvolvimento do sotaque de Zabumba na ilha de São Luís. Nas fontes bibliográficas encontradas e nas entrevistas realizadas pela autora, o município de Guimarães é citado pelos “amos” como o local de sua origem. Isto merece futuramente uma pesquisa mais sistematizada para podermos aferir se este município é ou não o local onde o sotaque de Zabumba surgiu e quais foram as etnias que o desenvolveram.

Também, outro aspecto que destacamos é a participação da população no referido folguedo. Tal participação se dá de modo ímpar pelo fato dos integrantes estarem completamente dedicados ao sotaque e ao grupo escolhido. Este envolvimento muitas vezes gera divergências de opiniões entre o dono do boi, hierarquicamente indicado, e o integrante que não aceita algumas decisões. Às vezes, este fato pode ser apontado como um dos motivos de surgimento de novos grupos dentro dos sotaques.

No caso do sotaque de Zabumba, objeto da nossa pesquisa evidenciase uma formação a partir do núcleo familiar, que o diferencia dos outros sotaques em relação ao número reduzido de brincantes.

Na ilha de São Luís, Maranhão, já foram registrados pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho vinte e três grupos até o ano de 2002. Chegou-se a esses dados mediante as fichas cadastrais que são feitas anualmente pelo órgão, cujo objetivo é distribuir os folguedos cadastrados em atividades culturais promovidas pelo Governo do Estado.

Esse cadastro não abrange a todos os grupos existentes no Maranhão, pois muitos têm suas sedes em outros lugares que ficam distantes da capital. Tampouco tem como objetivo oficializar ou privilegiar algum grupo, porém tomou-se necessário para que houvesse uma organização das apresentações dos folguedos nos circuitos “oficiais”, pois os arraiais encontram-se montados em vários bairros da capital.

Os grupos também saem para brincar, em outros locais que estão fora do circuito, “na porta” de alguns brincantes, em encontros realizados pelos grupos e a convite de órgãos governamentais e outros.



O fato do Sotaque de Zabumba ser hoje, no Maranhão, um assunto pouco pesquisado, despertou-nos o interesse de estudá-lo, e a falta de uma bibliografia específica sobre este sotaque soou-nos como um desafio.

Nos grupos de Bumba-meu-boi o aprendizado adquirido é transmitido pela oralidade, recurso principal de manutenção desta cultura que, quase sempre, não é registrada mediante aparatos técnicos. Isto porque, sem informação técnica, os velhos "amos" do Boi executam suas músicas repetitivamente em instrumentos adequados, mas não registram a complexidade desse sotaque.

Em contato com os *amos* tivemos uma receptividade maior que a esperada e a permissão para observarmos os detalhes que compõem os aspectos das indumentárias e dos personagens descritos no **Capítulo 3**.

O objeto de estudo, dentro da diversidade dos grupos de Bumba-meu-boi conceituados, permitiu fluir elementos de um perfil rico, religioso, onde os sujeitos brincantes retêm o poder da brincadeira visando preservá-la.

Devido à diversidade dos sotaques do Bumba-meu-boi existentes no Maranhão, tomou-se necessário destacar outros elementos como os personagens que compõem a brincadeira e as indumentárias confeccionadas pelos brincantes.

As indumentárias têm um aspecto fundamental neste sotaque, pois além da personalização que elas recebem dos seus brincantes, servem, também, para identificar e diferenciar os integrantes no interior deste sotaque. Não foi esquecido, também, a representação do auto que narra a morte e ressurreição do boi, o principal personagem dessa brincadeira.

Desvelar o conhecimento musical do sotaque de Zabumba, mecanicamente, sem considerar o seu entorno pareceu ser um despropósito. Por isso, não se pretendeu adotar um registro apenas físico, de linguagem ou notação musical sobre o sotaque, mas também descrevemos as adaptações que ocorreram nos instrumentos no decorrer dos anos, verificando a sua adequação dentro da própria dinâmica da brincadeira. É disso que trata o **Capítulo IV**. Neste, destacamos que a improvisação é livre, e cada batuqueiro imprime o seu toque pessoal no instrumento, tornando impossível um registro do todo, pois a cada afinação do seu instrumento é um novo ouvir. E além de improvisada, novas



frases rítmicas são criadas no decorrer da batucada, o que dificulta uma transcrição precisa, pois a repetição da mesma não é igual a anterior. Por conta desses aspectos, não foi possível fazer uma transcrição rítmica dos instrumentos do sotaque de Zabumba no total. Isto também ocorreu durante as transcrições das toadas, onde o cantador mantém uma tonalidade quando canta e o coro ao acompanhá-lo entra em outra.

Na estrutura musical do sotaque, percebemos que os instrumentos dependem um do outro e que o resultado do agrupamento destes é o ponto determinante na caracterização do sotaque de Zabumba. Portanto, quando esses instrumentos são tocados isoladamente, isto não caracteriza o timbre do sotaque.

Quanto a esse tipo de abordagem, a que privilegia o sotaque estudado, deparamo-nos com um terreno fértil e pouco explorado. Em princípio, essa pesquisa assumiu o propósito de tentar fazer a ligação entre a cultura musical popular e o registro erudito de formação da mesma, o que não foi possível devido ao toque intuitivo que cada batuqueiro imprime no seu instrumento. Isto porque, sem informação técnica, os batuqueiros do Zabumba executam suas músicas repetitivamente em instrumentos adequados, mas não registram a complexidade desse sotaque. Nos grupos de Bumba-meu-boi o aprendizado adquirido é transmitido pela oralidade, recurso principal de manutenção desta cultura que, quase sempre, não é registrada mediante aparatos técnicos. Estudar o Bumba-meu-boi maranhense onde a oralidade é a unidade indissociável do sentido e do sensível dos velhos "amos"⁶, muitas vezes obrigou a autora a aproveitar-se do olhar e, em especial, de uma audição mais apurada.

Por esta razão, no desenvolvimento deste texto, evitou-se trabalhar formas rígidas de sistematização do conhecimento contemplando partes como: coleta, observação e interpretação de dados ⁷. Mediante as entrevistas com

⁶ Nome de um dos integrantes do Sotaque no folguedo maranhense para indicar o dono ou o chefe do grupo do boi.

⁷ Entendemos que sem a presença da análise e da crítica a tendência do senso comum é fechar-se em si mesma, por isso, ainda que a Ciência não possa dispensar o senso comum para orientar as suas análises, precisa ir para além deste, mediante investigações que filtrem o máximo possível, opiniões e até fantasias. As idéias científicas não são totalmente independentes da filosofia, da religião, das ideologias que impregnam o meio em que vivem os pesquisadores. Como considera Clifford Geertz. "O senso comum é um sistema cultural e possui uma ordem única, passível de ser descoberta empiricamente e formulada conceptualmente, não o faremos através de uma sistematização de seu conteúdo, pois este é profundamente heterogêneo, não só nas várias sociedades, como em uma mesma sociedade..." (2000, p.14)



pessoas-fontes, as imagens e formas registradas, as análises de conteúdo feitas sobre textos, documentos ou objetos investigados, construímos o nosso estudo agregando conteúdos teóricos adequados à realidade do folgado⁸. Por exemplo, como os depoimentos dos “*sujeitos-amos*” foram muitos, o texto desenvolvido usa da história oral para registro e testemunho. Ao mesmo tempo, estabelece comparações entre os diferentes sotaques de boi, permitindo inferências não encontradas nas fontes teóricas específicas.

Também é importante considerar outras fontes que subsidiaram a pesquisa:

- *Memórias de Velhos*: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense, em poder do Centro de Cultura Domingos Vieira Filho. Oito volumes –, depoimentos, sob o entomo sócio-econômico cultural do Maranhão a partir de 1920 – análises de conteúdo, para extrair informações que evidenciassem a historicidade do sotaque de Zabumba.
- Observação eventual de diferentes grupos e festas na capital do Estado do Maranhão para registros de dados que levassem ao perfil do sotaque investigado.
- Produção e coleta de fotografias, jomais e documentos oficiais sobre o sotaque de Zabumba.
- Audição de fitas magnéticas e assistência a vídeos gravados sobre o sotaque de Zabumba.
- Entrevistas semi-dirigidas com os “*sujeitos – amos*” responsáveis pelos grupos mais antigos do sotaque de Zabumba identificados no trabalho.
- Produção de fotos demonstrativas para registro de indumentárias, instrumentos, personagens do auto e brincantes.

⁸ É evidente que o uso imediato da teoria em cima do dado registrado muda a estrutura da narrativa do texto, como que se antecipando às conclusões tão comuns, em dissertações de mestrado. O propósito foi desvelar a ciência, tal como coloca Pierre Bourdieu interpretado por Thomas Turino (1999, p. 19) “*O que parece especialmente importante em tudo isto para os etnógrafos de música, é o questionamento explícito da construção das realidades de outras pessoas em uma forma excessivamente sistematizada em nossos textos: concedendo primazia ao que pode ser dito ou mostrado ao invés de lidar com a variabilidade e fluidez de práticas concretas*”.



- As transcrições foram realizadas apenas de um trecho tocado, para um registro das células rítmicas de cada instrumento utilizado neste sotaque.
- Observação *in loco* o "brincar ou sair" e as apresentações de grupos do sotaque de zabumba.
- Participação no IV, V e VII Festival de Bumba-meu-Boi de Zabumba do Estado do Maranhão, no Bairro do Monte Castelo.

1.1 Revisão bibliográfica

A bibliografia que ora abordaremos diz respeito ao Bumba-meu-boi em sua abrangência. Consta, nestas obras pesquisadas, a seguinte produção acadêmica, digam-se, pesquisas de mestrado: *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão* (1995), de Maria Michol Pinho de Carvalho; *Mídia e Experiência estética na cultura popular*, de Francisca Ester de Sá Marques; *Tu contas! Eu conto!: caracterização do significado do Bumba meu boi...* (1986), de Maria do Socorro Araújo; *Pirineus, caiçaras: da comédia dell'arte ao bumba meu boi*, (1991), de Marlyse Meyer; *A experiência do bumba-meu-boi no cotidiano*, (1995) de Maria Isabel Lobato. Somam-se a estas, as seguintes obras de cunho informativo e ensaístico como *Bumba-meu-boi no Maranhão, toadas* (1964), Carlos de Lima; *O Bumba-meu-boi do Maranhão* (1971), de José de Jesus Santos; *Bumba-meu-boi: história, maravilha, fantasia* (1976), de Rosa Mochel; *Folclore brasileiro: Maranhão* (1977), de Domingos Vieira Filho; *Bumba-meu-boi* (1982) e *Bumba-meu-boi no Maranhão* (1983), de Américo Azevedo Neto.

É digno de nota o fato de que todas essas obras abordam o sotaque de Zabumba de maneira abreviada. O objeto recorrente em boa parte das pesquisas é o sotaque de Matracas e Pandeirões.

Duas das obras citadas mereceram de nós uma cuidadosa investigação, são elas *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão* e *Memórias de velhos, depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. A primeira, de autoria de Maria Michol de Carvalho, é resultado de uma dissertação de mestrado em Comunicação Social, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Segundo a autora, muito antes



de desenvolver a sua pesquisa de mestrado ela já observava *in loco* a folia de boi desde os ensaios até a morte. Adepta da "observação participante", Michol de Carvalho constrói o seu estudo em três capítulos assim distribuídos: o primeiro traz um painel histórico sobre o surgimento e desenvolvimento do Bumba-meu-boi no país. O Capítulo II aborda a trajetória dos bois de Apolônio e do Maracanã, bem como a sistemática, o planejamento e o funcionamento dos grupos. O Capítulo III analisa o Ciclo da Festa – o ensaio, o batizado, as apresentações públicas e a "morte" do boi. Todo o universo da brincadeira é retratado em nível simbólico e material, contemplando ainda a relação do boi com os meios de comunicação de massa.

Memórias de velhos (Volume V) da *Fundação Cultural do Maranhão* reúne depoimentos de pessoas que se destacaram no universo do Bumba-meu-boi do Maranhão. A obra traz oito entrevistas com "donos" de bois e uma com um cantador de boi, um registro fotográfico e um glossário. As memórias de Sr. Antero e Sr. Canuto, em especial, foram importantes para delinearmos um ponto de vista dos amos de boi. A obra é para os estudiosos e curiosos do tema o único registro de depoimentos que temos, pois boa parte dos entrevistados já faleceu. Em entrevistas realizadas pela autora com alguns amos de bois vivos, pudemos compará-las com os depoimentos de *Memórias de velhos* e chegar à conclusão que uma complementa a outra.

1.2 Construção teórica

A autora deste trabalho apoiou-se na Antropologia Interpretativa proposta por Clifford Geertz nas obras *Interpretação das culturas* (1989) e *O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa* (2000), onde o método da "observação participante"⁹ é compreendido em seu sentido literal – ou seja, o

⁹ Para James Clifford (1998) a observação participante, método misto de experiência pessoal intensa e análise científica, continua representando um traço distintivo da antropologia profissional. Todavia, no ambiente dos estudos antropológicos o método vem sendo questionado. Segundo Clifford: (...) A observação participante obriga seus participantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. Ela requer um árduo aprendizado lingüístico, algum grau de envolvimento direto e conversação, e freqüentemente um "desarranjo" das expectativas pessoais e culturais. É claro que há um mito do trabalho de campo. A experiência real, cercada como é pelas contingências, raramente sobrevive a esse ideal; mas como meio de produzir conhecimento a partir de um intenso envolvimento intersubjetivo, a prática da etnografia mantém um certo "status" exemplar. (p.20)



pesquisador utiliza-se de uma forma de "empatia" para apreender o sentido de procedimentos localizados e específicos, e logo após, re-aloca tais sentidos em quadros mais amplos. O antropólogo baseia-se no fato de que não é necessário ser um nativo para conhecer um, ou ainda, a interpretação do modo de vida de uma sociedade não deve ficar limitada pelos "horizontes mentais" da mesma. Geertz aborda as bases metodológicas de uma antropologia que preconiza que o conhecimento ou mesmo "o saber", se construa a partir da compreensão de significados localizados, próprios dos contextos culturais em que são produzidos.

Para tanto, o autor trabalha com dois conceitos herdados do ambiente do psicanalista Heinz Kohut – o de "experiência-próxima" e o de "experiência-distante" (2000, p.87). O primeiro compreende categorias utilizadas no cotidiano ou as diversas maneiras usadas pelo informante para expressar ou definir como vê e o que sente. O segundo compreende conceitos que um pesquisador pode utilizar para um determinado fim, por exemplo, na escrita acadêmica.

A antropologia deve trabalhar com ambas as esferas conceituais, para não produzir um conhecimento baseado somente em "miudezas", ou somente em "abstrações" e "jargões" que se pretendem científicos. Esta dupla entrada seria então a chave para que a "interpretação" da vida social de um grupo específico não esteja confinada aos seus próprios "horizontes mentais" (id. p.88).

A etnografia, portanto, deve "captar" conceitos da experiência-próxima e estabelecer conexões com os da experiência-distante. Sendo que os primeiros não são reconhecidos como conceitos pelos informantes, e os segundos consistem exatamente em conceitos teóricos criados pelos etnógrafos. Mas há ressalvas a serem feitas:

[...] O truque é não se deixar envolver por nenhum tipo de empatia espiritual interna com seus informantes. Como qualquer um de nós, eles também preferem considerar suas almas como suas, e, de qualquer maneira, não vão estar muito interessados nesse tipo de exercício [...] (id. P 88/89)



Nos casos discutidos por Geertz que dizem respeito à concepção de pessoas em três sociedades determinadas, o movimento de "captar" o acima descrito se faz:

[...] não imaginando ser uma outra pessoa – um camponês no arrozal, ou um sheik tribal – para depois descobrir o que este pensaria, mais sim procurando, e depois analisando, as formas simbólicas – palavras, imagens, instituições comportamentos – em cujos termos as pessoas realmente se representam para si mesmas e para os outros, em cada um desses lugares.[...] (id. p. 89-90)

Então, como "relatar as subjetividades" de um determinado grupo?

Geertz esclarece:

[...] Possuir e desenvolver capacidades normais para estas atividades é, obviamente, essencial, se temos esperança de conseguir que as pessoas tolerem nossa intrusão em suas vidas ou de que nos aceitem como seres com quem vale a pena conversar [...] (id. p. 106/107)

As habilidades de que fala Geertz são adquiridas à medida que o contato com o outro vai fluindo. Ao passo em que vamos sendo aceitos, desenvolvendo tais aptid

No modelo de Geertz a etnografia não deve enquadrar a experiência do grupo estudado nas concepções do antropólogo; antes deve pensar as experiências dos "outros" nos quadros de suas próprias concepções. Interpretar princípios subjetivos de "outros" não significa o entendimento dos seus sentimentos. Daí, Geertz concluir:

[...] Precisamos, no final, algo mais que saber local. Precisamos descobrir uma maneira de fazer com que as várias manifestações desse saber se transformem em comentários uma das outras, uma iluminando o que a outra obscurece [...] (lb.p.353)

A redefinição do conceito de cultura é o cerne das análises de Geertz no capítulo de abertura de *Interpretação das culturas* (1998). Tal item constitui uma síntese fundamental sobre o sentido de cultura que muitos antropólogos se apropriaram. O conceito de cultura defendido pelo autor é semiótico. No contexto da semiótica um texto é sempre uma unidade de significação, independente da linguagem em que este se insere. O autor acrescenta:



[...] 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 de significado. [...] (1989, p.15)

As "teias de significados" de que fala Geertz não são nem inatas nem reproduzem padrões concretos de comportamentos, como hábitos, costumes, tradições, pois elas se reportam aos mecanismos de controle destinados a governar o comportamento, mecanismos estes desenvolvidos pela cultura. O homem não só cria signos como também é controlado por eles. Homem e cultura são indissociáveis [...]: *nós somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura [...]* (Id. p.61).

Do ponto de vista de Clifford Geertz, existe a necessidade de sistemas organizados de símbolos significantes para que ocorra a governabilidade do comportamento humano e, desta forma, a cultura como uma totalidade de padrões culturais, ou seja, de sistemas de símbolos significantes [...] "não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela - a principal base de sua especificidade" (Id. p.58).

É buscando a valorização da singularidade de cada história de vida, de cada relato, aparentemente simples, que a nossa pesquisa se constrói e ganha corpo. A percepção das diferenças e o respeito por esses relatos se constituirão em recursos fundamentais para o nosso conhecimento dos saberes locais. Esse tipo de postura prende-se ao fato das entrevistas em nossa pesquisa não se limitarem à possibilidade de comprovar ou desmentir idéias ou acontecimentos estabelecidos. Trata-se, sobretudo, do registro de como uma pessoa analisa a sua experiência, o que seleciona, como ordena e como narra mediante as elipses, as pausas, os detalhamentos e, até, os esquecimentos. Enfim, a organização da narrativa de um brincante do boi de Zabumba, por exemplo, contém elementos que expressam informações que vão além da palavra falada e que se constituirão também em elementos de análise para a nossa pesquisa. Embora exista, inicialmente, um choque, o que gera em muitos casos um distanciamento entre a condição sócio-cultural do pesquisador e do colaborador, pelo fato deste último



subestimar as suas experiências e até mesmo não se ache em condições de contribuir com informações, é a postura do pesquisador que vai romper, neste caso, com essas barreiras. Isto acontece quando o pesquisador reconhece que a entrevista é uma relação social, um ato de comunicação, e deve encaminhar-se no sentido de reduzir ao máximo a violência simbólica presente nesse tipo de relação.

Em *Memória e Sociedade - Lembranças de velhos* (1999), de Ecléa Bosi, outra obra básica na construção deste trabalho, foi encontrado um primoroso estudo que descreve as memórias de velhos com idades superiores aos setenta anos, que narram as suas histórias tendo como cenário dominante a cidade de São Paulo. Em nada esse estudo se assemelha a uma amostragem, mas a um registro da voz que faz renascer a vida, o pensamento e as emoções de cada recordador. Recordações estas, que vão além da memória pessoal, perpassando pela social, familiar e grupal. Mediante a observação participativa, estabeleceram-se laços de confiança e de amizade entre o coletor e o informante. Desta experiência, extraímos o método utilizado por BOSI, enquanto observadora participante, numa espécie de compromisso afetivo mantido com os sujeitos entrevistados.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1999, p.55)

Entendemos, à esteira do pensamento de BOSI, que é na memória dos velhos que há muita informação a ser anotada, pela necessidade de preservação de um patrimônio cultural maranhense, pois muitas memórias de "velhos amos" não se encontram mais no tempo presente. A pouca documentação referente à



melodias e letras em gravações está preservada pela tradição oral/cantada nas festas do mês de junho, quando essa manifestação é sentida, ouvida, cantada ou executada por repetição. Esta preservação nunca se dá por conhecimento ou estudo sistemático, cuja originalidade será constatada neste texto.

Acreditamos que o nosso trabalho apenas lançará as bases para estudos verticalizados no futuro, pois este se mostra como um estudo embrionário. Esperamos que ele venha somar-se a todos os esforços dentro do ambiente acadêmico ou mesmo fora dele, advindos de uma necessidade pessoal, ou, apenas, de um registro enquanto fato jornalístico.



II PARTE

VAMOS “GUARNICÊ”¹⁰: DE AMO EM AMO O ZABUMBA CHEGA A SÃO LUÍS

[...] é pra reunir, é pra guarnicê. Essa é a ordem
que São João mandou [...]

Coxinho

¹⁰ Na linguagem do Bumba-meu-boi maranhense significa reunião



O Bumba-meu-boi é uma dança dramática¹¹ onde se dá a morte e a ressurreição do boi, seu principal personagem da dança. Nos tempos atuais encontra-se propagado em diferentes regiões do território brasileiro.

O Bumba-meu-boi chega ao Brasil incorporado ao Reisado ou folganças muito variadas, que terminavam suas apresentações com a representação do Bumba-meu-Boi, como cita Mário de Andrade:

Ficou assim um Reisado único, que não tem popularmente este nome, a dança dramática do Bumba-meu-boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. (ANDRADE, 1982, p.51)

Embora seja encontrado em quase todo território brasileiro, o Bumba-meu-boi recebe diferentes designações como: Boi-Bumbá, no Amazonas; Bumba-meu-Boi, no Maranhão; Bois de Reis, no Piauí; Bumba-meu-Boi, Reisado cearense, Boi de Reis, Boi de Surubi, no Ceará; Boi Calumba ou Calemba, Rei de Boi, Bumba-meu-Boi, no Rio Grande do Norte; Bumba-meu-Boi, Boi, Bumba de Reis, no Espírito Santo; Bumba-meu-Boi e Reis de Boi, no Estado do Rio de Janeiro e Guanabara; Boi de Mamão, no Paraná e em Santa Catarina; Bumba-meu-Boi, Boi-Bumbá e Boizinho, no Rio Grande do Sul. (CASCUDO, 1972, p. 70-72)

Além das designações acima encontradas existem outras manifestações que têm na brincadeira o boi, seu principal personagem, o que estabelece uma relação estreita com o Bumba-meu-boi que são: *Boizinho ou Dança do Boi, Boi-de-jacá, Boi-Laranja* (bois de carnaval), no Estado de São Paulo; *Bois de carnaval*, no Paraná; *Boi-a-Serra* (variante do boi de carnaval), no Mato Grosso; *Boi Laranja*, no Estado de Minas Gerais; *Boi de carnaval*, em Alagoas; *Boi Coração e Boi Pintadinho*, no Ceará. (LIMA, 1983, p.174 -178)

¹¹ Nome genérico dado por Mário de Andrade aos "bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita como também todos os bailados coletivos que, juntos com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas" (ANDRADE, 1982, p 69)



A *Missão de Pesquisas Folclóricas*, expedição realizada pelo Norte e Nordeste brasileiro, em fevereiro de 1938, por Luís Saia, Martin Braunwiser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira era chefiada e orientada metodologicamente por Mário de Andrade, ao lado de Oneyda Alvarenga na organização do material. Naquele ano, realizando o último trabalho do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo de pesquisa pelo nordeste brasileiro, esse grupo visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará (TONI, s/d, p. 07 e 40).

Em São Luís filmaram e gravaram os Tambores de Mina e de Crioula, Carimbó e o Bumba-meu-boi. Encontra-se este material gravado na fita cassete nº F.146D – F147B – São Luís do Maranhão – 19/06/1938, na discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo. Embora não haja registros que indiquem o grupo de Bumba-meu-Boi e seu respectivo sotaque, percebe-se que se trata do sotaque de Pandeirão e Matraca.

A *Missão de Pesquisas Folclóricas* tinha como objetivo pesquisar e registrar as manifestações populares das regiões Norte e Nordeste do Brasil promovendo e dando oportunidade a talentos desconhecidos divulgarem suas obras. Como cita Mário de Andrade:

Arte não se resume a altares raros de criadores gentilíssimos. Não o foi no Egito, não o foi na Idade Média, não o foi na Índia nem no Islam. Talvez não o seja, para maior felicidade nossa, na Idade Novíssima que se anuncia. A arte é muito mais larga, humana e generosa do que a idolatria dos gênios incondicionais. Ela é principalmente comum. (Id, 1982, p. 21)

2.1 Os sotaques existentes no Maranhão

A diversidade existente no Bumba-meu-boi maranhense encontra-se classificada em sotaques. O termo Sotaque no Bumba-meu-boi é usado para designar e diferenciar os timbres dos instrumentos utilizados nos grupos, já que cada sotaque tem um ritmo e uma estrutura timbrística distinta. Essa diversidade, denominada de sotaque, agrupa uma classificação dos ritmos existentes e instrumentos musicais utilizados, que são:



1. Sotaque de Costa de mão - o pandeiro de pratinela, o pandeirão, a caixa de tarol, o maracá e o tambor onça.

2. Pandeirão e Matraca - o pandeirão, a matraca, o tambor onça e o maracá.

No sotaque de pandeirão e matraca, embora os grupos usem os mesmos instrumentos musicais, há uma divisão na estrutura rítmica que resultou na classificação de dois novos sotaques:

- Sotaque da Ilha
 - Sotaque de Pindaré – neste existe o som das sinetas (pequenos sinos) e apitos usados pelos cazumbás.
3. Sotaque Popular – o violão, o banjo, o cavaquinho, o maracá, o pandeirão, o tambor onça e a matraca.
4. Sotaque de Orquestra – o banjo, a zabumba, o tambor onça, o saxofone, o trombone, o trompete, o pistom e o maracá.
5. Sotaque de Zabumba – a zabumba, o pandeirinho, o tambor onça e o maracá.

O Bumba-meu-boi de Zabumba é considerado, dentro do universo do Bumba-meu-boi maranhense um dos mais opulentos quanto a particularidades do primor de confecção e zelo de suas indumentárias, numa mistura de cores e brilhos, em especial nos chapéus dos *rajados*¹². Estes são enfeitados com diversas fitas que se alongam até o calcanhar dos brincantes. Além disso, contém minuciosos detalhes de bordados em outras indumentárias que compõem o conjunto dos personagens que integram o sotaque.

Entretanto, é no timbre dos seus instrumentos que esse sotaque distingue-se dos outros e tem na sua coreografia passos miúdos marcados pelas batidas executadas pelos batuqueiros da zabumba. Tais aspectos serão detalhados nos próximos capítulos.

2.2 De Guimarães para São Luís: um breve histórico do sotaque de Zabumba

Um dos pontos que nos chamou a atenção é que dos grupos cadastrados, independentemente do sotaque a que pertençam, a maioria dos

¹² Nome dado à indumentária usada por alguns brincantes do sotaque de Zabumba



amos que residem em São Luís são naturais de Guimarães. Esse fato não poderia deixar de ser citado dada a sua importância para com o folgado. Isto nos leva a acreditar que este sotaque deslocou-se do interior do Estado para a capital, assim como o sotaque de Orquestra que tem sua origem no município de Rosário.

Um outro ponto importante é que quase todos os amos deste sotaque que foram entrevistados têm a cor da pele negra, isto abre uma discussão sobre as etnias que deram formação a este sotaque.

Devemos, entretanto, destacar que este trabalho não tem o intuito de detalhar a relação do negro neste folgado, até mesmo porque este tema requer uma pesquisa com mais profundidade para que sejam identificadas as etnias que deram origem ou influenciaram o sotaque de Zabumba¹³.

O município de Guimarães, situado na Baixada Ocidental maranhense, localizava-se na área que corresponde atualmente aos municípios de Guimarães, Cururupu, Cedral e Mirinzal. A partir da fazenda Guriparanga, de José Bruno de Barros, um dos primeiros habitantes dessa região, surge a vila com o nome de São José de Guimarães, povoada por negros dos engenhos existentes na época da colonização. O ano era 1759. (LIMA, 1996, p.03).

Como cita Valverde, a região foi uma porta de entrada para a comercialização dos escravos para fazendas ali localizadas, através dos rios Mearim, Pindaré e Itapecuru. As cidades de Cururupu e Guimarães foram as principais que recebiam constantemente navios negreiros com cargas ilegais de escravos, sendo que a carga pertencente à Cia de sua Majestade Portuguesa só entrava por São Luís, o que a tomava legal perante as leis de Portugal. A cidade de Caxias recebeu também escravos ilegalmente vindos da Bahia, por terra e pela baía de São José, no município de Icatu.

Atualmente são identificados no Estado 69 quilombos,¹⁴ que permanecem em pequenos povoados localizados em alguns municípios como

¹³ Acerca da participação do negro na cultura maranhense sugerimos a leitura das obras: VALVERDE (1957), MEIRELLES (1994), SILVA (1992), FERRETTI (1996) e ARAÚJO (2004).

¹⁴ Os quilombos eram, na época da escravidão, "aldeia" ou sociedades onde se refugiavam os negros escravos que fugiam das fazendas.



Alcântara, Guimarães, Codó, Bacabal e outros. Estes quilombos são formados por remanescentes de escravos e ainda mantêm suas manifestações culturais.

Em 1922, a população do Maranhão era de 152.893 habitantes, dos quais 77.914 eram escravos. Portanto, mais de 50% dessa população era negra. (MEIRELLES, 1994, p.150)

Nesse período tinha-se no Maranhão o negro que, vivendo num mundo que não era o seu, ainda era dominado por opressão física e cultural, onde para cada branco havia um negro tentando sobreviver longe de casa.

Prova disto que os escravos negros já eram tantos em São Luís que convertidos ao catolicismo e razoavelmente integrados na terra e em seus costumes, se haviam congregado em uma confraria religiosa que dispunha de recursos ou condições bastantes para pretender erigir, como o fariam, uma capela para o uso privado deles, em face da discriminação racial que sofriam (MEIRELLES, 1994, p. 132).

A transcrição feita procura mostrar que mesmo cativos, os negros conseguiram a permanência cultural de sua etnia, disfarçada em sincretismo religioso, com manifestações africanas em cima do calendário litúrgico. A versatilidade da transposição do religioso para o profano e vice-versa é muito comum no Maranhão. Uma coisa é trabalhar para o seu dono, outra coisa é representar a religião do patrão.

Há, em São Luís, dois segmentos africanos – o iorubá e o jeje – que até hoje mantêm seus espaços e mitos transmitidos por herança sangüínea¹⁵.

Em meados de 1800 o Bumba-meu-boi não foi aceito pela elite maranhense, ficando proibidas as suas apresentações nas principais ruas e no centro de São Luís.

[...] e na capital a polícia sempre andava às voltas com esses folguedos por julgá-los muitas vezes prejudiciais à ordem pública. Chegando mesmo a proibir sua exibição, como ocorreu nas décadas de 50 e 60 do século passado [Século XIX]

Em 1858, o jornal O Globo, que se editava em São Luís, estampava notícia tachando o Bumba-meu-boi de brincadeira indecente, grotesca, bárbara e que por isso devia ser proibida [...] (VIEIRA FILHO, 1971, p.26).

¹⁵ Para maiores informações ler FERRETTI (1996).



Tudo indica que mesmo existindo essa proibição, entre 1850 e 1860, os sotaques de Pandeirões e Matracas e de Pindaré mantiveram a tradição de amanhecer tocando para São Marçal no dia dedicado ao santo, 30 de junho, no Bairro do João Paulo. Era o único lugar onde se permitiam a brincadeira do folguedo durante muito tempo, por ser afastado do centro e das principais ruas da capital.

É digno de nota, também, o fato de que o sotaque de Pandeirões, no ano de 1861, introduziu um novo instrumento no acompanhamento musical - a matraca - o que alterou seu nome para Pandeirões e Matracas. (*Id.* p. 26)

Mesmo com todas essas barreiras impostas pela elite maranhense, o folguedo firmou-se como uma das expressões culturais mais fortes do Estado.

Tanto que as exhibições começam no período dos ensaios que começam no mês de maio e estende-se até o início de junho. Nesta data os grupos ensaiam somente nas suas sedes, sempre nos finais de semanas. Com isso as pessoas que fazem parte dos grupos e que moram distantes da sede, têm que se deslocar chegando a percorrer grandes distâncias.

Outro fator refere-se à quantidade de "arraiais"¹⁶ que são montados no período da festa junina. Estão localizados em áreas grandes ou ruas largas que durante as festas juninas são interditadas para trânsito de carros, onde são montadas barracas em volta, ficando o centro livre para as exhibições dos grupos.

Em São Luís eles estão espalhados por todos os bairros e geram uma economia muito grande com vendas de comidas típicas e bebidas.

Os primeiros arraiais foram mantidos pelos moradores dos bairros que se organizavam e buscavam patrocínio de empresas de bebidas ou de lojas. Com esse patrocínio, eram comprados os materiais para montar as barracas e o pagamento dos folguedos que eram contratados. Devemos destacar que quase sempre os grupos não cumpriam os horários, isto causava longos atrasos. Grupos

¹⁶ Termo tradicional designado ao local onde são realizadas festas juninas.



que deveriam dançar durante a noite, só apareciam na manhã seguinte. E mesmo assim, depois de longa espera, as pessoas que moravam próximo do arraial, voltavam para ver o grupo “festar”.

Atualmente alguns destes arraiais são mantidos pelo Governo do Estado, que montou um circuito oficial, pagando as apresentações dos grupos cadastrados. Estes estão montados em locais estratégicos, proporcionando não somente a população, mas ao turista a e ter a opção de escolher a qual manifestação ele deseja ver. Pois o horário é respeitado. Nestes arraiais a participação da população local é intensa, ficando muitas vezes impossível de se assistir qualquer apresentação.

A presença crescente da população foi observada pela autora em vários arraiais, durante pesquisa para um curso de graduação, na disciplina de Folclore I e II, nos anos de 1994 a 1998, na Universidade Federal do Maranhão.

Havia um espaço confortável para as pessoas que iam aos arraiais. Elas assistiam as brincadeiras sentadas nas barracas, o que hoje se tornou impossível, devido ao grande número de pessoas presentes.

O primeiro grupo do sotaque de Zabumba que apareceu São Luís foi em meados de 1920, tendo no comando o Sr. Hemetério Raimundo Cardoso, que ficou conhecido como Seu Misico. Nascido em Guimarães, onde “brincava boi”, trouxe consigo a brincadeira e, no Bairro do João Paulo, nomeou o seu boi de Zabumba com o nome de *Pra despachar* (LIMA, 1982, p.04).

Não só o Sotaque de Zabumba tem sua origem na Baixada Maranhense, outros sotaques também têm essa região como ponto de origem. Alguns grupos deslocam-se da baixada somente no período do ciclo das festas juninas que acontecem na capital, e retornam logo após o término das apresentações.

A vinda de algumas famílias de diferentes municípios do Estado para São Luís, no intuito de educarem os filhos em melhores escolas, segundo depoimento do Sr. Canuto, fez migrar também essa brincadeira. Ao fixarem residência na capital, nos bairros e em pequenos municípios próximos a ela, trouxeram dentre os seus hábitos e seus costumes, a brincadeira do Bumba-meu-



boi. Como boa parte dos brincantes e amos é de origem do interior maranhense, muitos eram analfabetos ou mal sabiam escrever seus nomes; trabalhavam em empregos informais que não necessitavam de conhecimentos sistematizados e se envolviam inúmeras atividades dentre as quais se destacavam: catraieiros, carvoeiros, verdureiros, carroceiros, estivadores e pregoeiros.

2.3 Da organização interna do sotaque de Zabumba

O sotaque de Zabumba é uma tradição “*trazida no sangue*” como costuma falar Sr. Canuto. A sua organização interna tem como origem e formação o núcleo da família e, depois, os amigos mais próximos. Isso faz com que se interprete que o sotaque se torna fechado à participação do público no decorrer da exibição. Durante a pesquisa pôde ser observada a figura do amo no sotaque de Zabumba, que é diferente dos outros, de Pandeirões e Matracas, de Pindaré, de orquestra, porque na organização interna do grupo o amo ou o dono, é o principal comandante e responsável pela manutenção e continuidade deste. É ele que decide quem deve participar ou não da brincadeira. Um desses amos, o Seu Canuto, referindo-se às pessoas que não querem um compromisso com o grupo, testemunha em entrevista à autora: “[...] *eu não aceito esse tipo de molecagem. Tem que ser do jeito que eu quero [...]*”.

A coreografia realizada pelo sotaque de Zabumba durante as exibições é feita em círculos, formados pelos brincantes chamados de rajados, que ficam rodando em sentido horário, em volta de si. Quando esse movimento é executado, percebe-se que não há uma coreografia ensaiada; ela é feita de forma espontânea. Estes movimentos dificultam a participação e a visão do público que quer ver a evolução do boi, dos vaqueiros e das índias ou tapuias dentro da roda. As índias ou tapuias evoluem no ritmo de todos os instrumentos.

No sotaque de Zabumba só é permitido brincar quem estiver devidamente vestido com a indumentária que pertença ao grupo. Por ser um grupo pequeno, onde todos se conhecem, fica mais fácil perceber a presença de estranhos, e quando este é percebido no grupo durante a brincadeira, ele é retirado da brincadeira. O mesmo não ocorre no sotaque de Pandeirões e



matracas que sempre conta com intensa participação popular; bastando, para isso, o espectador possuir um par de matraca. Por ser este instrumento fácil de ser confeccionado, vê-se no período da festa do Bumba-meu-boi, em São Luís, inúmeras pessoas com suas matraca acompanhando ou esperando os grupos do sotaque de Pandeirão e Matraca. Já no Sotaque de Orquestra as apresentações são realizadas para o público, como forma de espetáculo, os dançarinos dos grupos dançam formando duas filas uma de frente para a outra e entre eles evoluem os bois e as índias. O público que assiste ao espetáculo é convidado a participar da brincadeira, evoluindo junto com os brincantes. Este fato já não acontece no Sotaque de Zabumba porque, quando estão festejando, os brincantes estão envolvidos somente com a brincadeira, dançando para si. Segundo o Sr. Canuto:

[...] Na véspera de São João, brinco a noite todinha na porta de casa e faço três ladainhas. Eu não brinco pra ganhar nenhum centavo na véspera de São João. [...]

Ao pagar a promessa ao santo, firma-se uma relação prazerosa entre o amo e os brincantes do folguedo e que muitas vezes é percebida quando se vêem lágrimas que brotam nos olhos dos velhos brincantes misturadas com um sorriso.

[...] A devoção ao santo é como você vê. Se realmente o bumba-boi for pra São João, eu acho que eu faço pra São João. Em primeiro lugar, como eu terminei de falar agora (como citou na fala anterior), em véspera de São João eu não brinco boi fora, eu brinco aqui na porta de casa, fazendo as ladainhas... três ladainhas. A última 06h00 h da manhã, aí eu saio. Vou à porta de uma igreja ou uma capela qualquer que tenha próximo, aqui perto tem uma capela. Eu rezo, canto as minhas toadas, aí então é que a brincadeira tá liberada pra sair. Sem fazer isso eu não posso sair. [...]

Por ser forte a resistência dos amos em não permitirem que outras pessoas que não sejam do seu grupo dançam, percebe-se, por outro lado, uma outra resistência, desta vez do público local, como cita Maria Lúcia, filha de Sr. Antero¹⁷.

¹⁷ Antero Viana nasceu no povoado de Ypirangi município de Rosário – MA, no dia 3 de janeiro de 1928. Foi um respeitado amo de boi em São Luís.



No boi de Zabumba, o que falta é organização dos proprietários, que são pessoas convencidas e egoístas; eles nunca deram abertura para outras pessoas participarem na direção do boi. Ficou aquele grupo pequeno, fechado só para eles. O comando deve ser do proprietário. Talvez por esse motivo o sotaque de Zabumba não se expandiu. Já nas reuniões com papai, Canuto, Leonardo e seu Constâncio, a opinião de um é a de todos. Outro fator: você não vê as pessoas da assistência brincando no grupo, porque eles só querem os brincantes e quando você entra na brincadeira tem alguém do grupo para afastar. Eu sempre disse a papai: se as pessoas não podem brincar no grupo, como acontece com as outras brincadeiras, falam que o boi de Zabumba não é muito animado. (MARANHÃO, 1999, p.27)

A escolha de um novo amo muitas vezes é feita pelo amo anterior e quase sempre em seu leito de morte, ou por um filho ou por um compadre de confiança. Normalmente os amos são muito rigorosos quanto à disciplina dos seus grupos, chegando a gerar divergências entre os companheiros que o ajudam no comando. Isso faz com que muitos procurem outros grupos ou criem um grupo próprio.

2.4 A participação das comunidades na organização da festa junina

A importância que o folgado exerce na cidade de São Luís é visivelmente percebido pelo envolvimento das pessoas nos preparativos para a festa junina, período festivo de maior duração que, somados aos ensaios, têm-se um total de dois meses de duração. Pode-se afirmar que é no mês de maio que se percebe a movimentação no preparo dos espaços para os arraiais, esses espaços estão espalhados por toda a capital. Cada bairro, por exemplo, chega a ter dois arraiais.

Com o envolvimento da comunidade local esses arraiais além de oferecerem comidas típicas e bebidas, funcionam como um espaço para as brincadeiras dos folgados. O local reservado para os festejos é aberto e sem palco, já que este não suportaria todos os integrantes do grupo de boi. Alguns bairros tiveram um espaço reformado (em geral são praças públicas) pelo Governo do Estado no ano de 2001 para funcionarem como arraiais no período da festa junina.

Um outro fator que demonstra o envolvimento da população com o folgado é o que se pode chamar de “fidelidade ao grupo”. Esta observação foi



feita pelo Sr. Matias, um morador do município de Raposa, localizado a trinta e cinco quilômetros do centro de São Luís.

O Sr. Matias é integrante do Boi de Maracanã, que tem sede em um ponto equidistante do município em que ele mora. Apesar de conhecer outros grupos cujas sedes são mais próximas, o Sr. Matias dá preferência ao seu boi, ainda que percorra longas distâncias. O mesmo acontece com muitos brincantes que se deslocam do interior do Estado para a capital ou vice-versa.

A livre escolha do sotaque e do grupo pelos brincantes nos mostra o contingente de pessoas que participam direta e ativamente no folguedo. Essa permanência no grupo é percebida durante as danças dos grupos nos arraiais, pois muitos grupos chegam a fazer de quatro a seis exposições com duração de uma hora por noite. Os integrantes nos grupos são identificados pelas indumentárias ou detalhes com o nome do grupo nos instrumentos musicais.

A quantidade de brincantes por grupo varia de acordo com o sotaque, em alguns grupos como o Boi de Maracanã, Boi de Ribamar, Boi da Maioba e outros, chegam a ter mais de mil e quinhentos integrantes, o que às vezes torna os locais para as brincadeiras pequenos, a ponto de brincantes e público disputarem o mesmo espaço.

A disputa por um espaço também se dá durante as apresentações dos grupos de Orquestra. A grande maioria dos grupos deste sotaque vem do interior para a capital durante as festas juninas. Muitos trazem bordados no coro do boi o local de origem. Estes grupos são muito apreciados pelo público local, pois, além de envolverem o público quando se apresentam, realizam belas coreografias, proporcionando um espetáculo à parte.

Cada grupo tem seu destaque durante as apresentações, independente do número de integrantes ou do sotaque a que pertence. Este fato nos fez observar que durante as exposições fora do ciclo da festa junina o sotaque que mais se apresenta é o de Zabumba, por ser considerado pela população o mais "antigo" e "tradicional".

É importante destacar que por ser este sotaque onde os grupos têm um número de integrantes inferior aos demais, cerca de cinquenta pessoas por grupo,



é mais fácil para o amo convocar os seus brincantes e deslocá-los para os locais de apresentação, pois um ou dois ônibus bastarão para transportá-los. Quase sempre essas aparições são feitas em locais fechados e pequenos, e normalmente estão ligadas a compromissos de agenda das instituições públicas.

Todos os grupos que estão cadastrados junto ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho participam do circuito das festas juninas, em São Luís, patrocinados pela Secretaria do Estado da Cultura. Nesse sentido, o amo exerce um papel de agente frente às negociações entre o seu grupo e a entidade estadual. O pagamento das exposições cobre as despesas de manutenção dos instrumentos musicais, indumentárias, alimentação e transporte dos brincantes.

Para a comunidade local, a figura do amo é destacada pelas atividades que realiza frente ao comando do seu grupo de boi. Em muitos casos, tal liderança é reconhecida não apenas pelos integrantes do grupo, mas também pela comunidade onde a sede está localizada. O *status* alcançado pelo amo junto a essa comunidade é um dos fatores que permite que ele transite com mais facilidade nos meios políticos e midiáticos.

Não podemos fazer referências à importância do sotaque de zabumba nos festejos juninos sem mencionar os outros sotaques que complementam o Bumba-meu-boi maranhense. A sociedade local não se movimenta apenas em prol de um só sotaque, pois os locais para as brincadeiras recebem todos os sotaques do Bumba-meu-boi e outros folguedos.

2.5 Os Grupos do sotaque de Zabumba mais antigos em São Luís

Um cadastro dos grupos de Bumba-meu-boi e outros folguedos existentes na capital são feito junto ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, para que os grupos possam participar das atividades culturais promovidas pela Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA. Com esse cadastro fica mais fácil a localização dos grupos. Para o cadastramento é pedido que o representante do grupo interessado apresente os documentos pedidos: ata de fundação do grupo, comprovante de endereço e documentos do responsável. A realização desse cadastro tornou possível o conhecimento de uma boa quantidade dos



grupos existentes na Capital. Isto não quer dizer que todos os grupos de Bumba-meu-boi existentes estejam cadastrados, pois ainda é desconhecida a quantidade de grupos existentes no Estado. Há inclusive um registro do grupo Centro de Tradições Populares, com origem em Brasília – DF.

O poder público estadual e municipal através do cadastramento e da estratégia desenvolvida pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho têm instalado políticas de apoio às manifestações culturais maranhenses.

O crescimento do número de grupos de Bumba-meu-boi nos vários sotaques e sua permanente vigília ou presença nos eventos culturais do Estado tem fortalecido uma participação de considerável importância e destaque na cultura do Estado para os sujeitos desse traço cultural.

Em várias épocas do ano tais manifestações recebem subvenção pública para sua manutenção. Tal ajuda é importante, pois o mercado de trabalho é quase inexistente, a verba auferida é também distribuída entre outros grupos. O mercado de trabalho informal composto por pequenos vendedores e artesãos, que improvisam barracas à volta dos espaços das exposições, aumenta graças à festa do auto.

Essa economia forjada induz os grupos a marcarem presença em vários arraiais. Há circulação do dinheiro mediante a venda de bebidas e comidas regionais, isso mobiliza bairros inteiros. O pagamento aos grupos é realizado após o período da festa junina, pois os folguedos estão classificados em quatro conjuntos A, B, C e D onde, em cada um estão os grupos dos mais diferentes folguedos. Para que o pagamento seja realizado, cada grupo tem que cumprir um roteiro da festança nos circuitos oficiais durante o período das festas.

Em todos esses arraiais existe uma fiscalização que anota todos os comparecimentos dos grupos que estão escalados no período da festa, pois cada grupo recebe pelas aparições feitas e essa fiscalização é que certifica e controla a frequência dos grupos nos arraiais.

Existe um valor determinado para cada conjunto. Entre os grupos que estão cadastrados é feita uma seleção de permanência nestes, obedecendo a



certos critérios que não foram possíveis identificá-los com mais clareza principalmente entre os conjuntos A e B¹⁸.

No conjunto A o valor pago por apresentação é de U\$ 711,74 (setecentos e onze dólares e setenta e quatro cents), o que equivale a R\$ 2.200,00 (dois mil e duzentos reais)¹⁹. Fazem parte aqui alguns dos grupos de bois: de Morros, de Maracanã, da Maioba, de Leonardo, da Fé em Deus, de Guimarães, Boizinho Barrica, Boi de Pirlampo e outros.

No conjunto B o valor é diminuído para U\$ 647,04 (seiscentos e quarenta e sete dólares e quatro cents), correspondendo atualmente a R\$ 2.000,00 (dois mil reais). Atualmente fazem parte os grupos: Cacuriá de Dona Teté²⁰, Boi Dois Irmãos de Dona Zeca, Boi da Vila Passos, Dança do Lelê de Rosário, Boi de Piaçaba e outros.

Já nos conjuntos C e D este valor é de U\$ 452, 93 (quatrocentos e cinquenta e dois dólares e noventa e três cents) equivalentes a R\$1.400,00 (mil e quatrocentos reais). São os grupos de bois mais novos cadastrados e outros folguedos como Quadrilhas, Cacuriá, Tambor de Crioula, Lelê, dança do Coco, dança Portuguesa e outros.

Esse contrato se estende até o mês de julho onde foi criado o "Projeto Viva Férias" pelo Governo do Estado, como objetivo de oferecer à comunidade local e ao turista opções de lazer. O projeto é realizado às sextas-feiras, sábados e domingos, nos espaços "Viva" já estabelecidos, são eles: do Anjo da Guarda, Vila Embratel, Cidade Operária, Maiobão e Praia Grande. Devemos destacar que todos esses espaços foram construídos ou reformados pelo Governo do Estado. Os grupos de Bumba-meu-boi são os maiores beneficiados neste período de férias em relação aos outros folguedos, pois são eles que se exibem em maior número.

A forma de pagamento dos grupos que ali se apresentam obedece à mesma classificação acima mencionada. Não sabemos até quando o "Projeto

¹⁸ Estes critérios geram grandes discussões entre os representantes dos grupos por não entenderem como e o que classifica um grupo que está no conjunto A caia para o B ou vice-versa. É provável que algumas decisões tomadas sejam políticas e a influência da mídia local interfira nesta reclassificação.

¹⁹ Valores de 2003, calculados em dólar americano em função de ser uma moeda de valor referencial.

²⁰ Entre os grupos de Cacuriá existente atualmente só o de Dona Teté é que faz parte do conjunto B.



Viva” e os recursos e verbas permanecerão, dependerá dos futuros interesses políticos para com a cultura local.

O pagamento destinado às exhibições dos grupos de boi no Maranhão sempre ocorre. Muitas vezes em suas saídas, os grupos dançam “na porta” das casas e recebem das pessoas “ajuda” como bebidas e comidas. Tudo o que é arrecadado e que não é consumido pelos integrantes do grupo durante o período junino é guardado e servido de graça para todas as pessoas que vão a sede do grupo, para a festa da morte do boi.

No ano de 2002 foram cadastrados 21 grupos do sotaque de Zabumba. Apesar de constar no cadastro os endereços da maioria dos grupos na capital, não significa dizer que todos são de São Luís, pois muitos se deslocam do seu local de origem²¹ para cumprirem com os contratos assumidos junto à FUNCMA. (Ver Anexo I)

Pela ficha de cadastro organizamos os grupos mais antigos usando como base o número de grupos cadastrados até 2002. O critério usado compreende um espaçamento de trinta anos a partir da ata de fundação do grupo.

O primeiro grupo é a Sociedade Junina Boa União – que tem o nome de fantasia “Boi da Vila Passos”, fundado em 1920, com direção administrativa de Canuto Santos. O grupo foi fundado pelo Sr. Hemetério Raimundo Cardoso, também conhecido como Misico que se mudou para o bairro da Vila Passos, onde morou até a sua morte. Em entrevista ao escritor Carlos de Lima, Sr. Misico falou:

Já estou velho, seu moço, e isso me cansa demais. Mas eu e Laurentino não podemos deixar mais de botar boi, temos nossos compromissos com o Santo, o glorioso São João, e diz que a gente quando quebra uma promessa se recomenda mal com o Senhor Jesus Cristo.

Olhe no ano de 1952, resolvi, não sei por que, mudar o lugar dos ensaios e da saída do boi, daqui de minha casa para a casa de Canuto, na Coréia. Zé Rosinha me avisou: - Misico, tu vai se dá mal, e eu respondi: - Eu com São João me entendo! Pois Senhor, nesse dito ano foi um ano que passei aperreado. Até o altar do santo pegou fogo, misterioso, eu adoeci e tudo ficou mesmo atrapalhado. (LIMA, 1982, p.05.)

²¹ Por exemplo, o Boi de Teodoro, de Teodoro Freire tem sede em Sobradinho-DF.



Em segundo vem a Associação Folclórica Bumba-meu-boi da Fé em Deus – Boi da Fé em Deus, fundado em 1 de Março de 1930, por Sr. Laurentino Araújo, e que tem hoje como diretora administrativa D. Therezinha de Jesus Jansen Pereira. Em depoimento a Carlos Lima, o Sr. Laurentino comentou:

Em 1922, eu, Laurentino de Araújo, funcionário do Tesouro, aposentado, e que ainda moro no dito bairro da Fé-em-Deus, assumi a responsabilidade do brinquedo. E quando, em 1926, uma bexiga braba me pegou de jeito, aí então, fiz promessa séria pro meu Santo, e nunca mais, há 42 anos, deixei de botar meu boi na rua nem que seja com os maiores sacrifícios. – Bumba-meu-boi dá muitas alegrias, sim senhor, mas é um trabalho danado para providenciar tudo e manter a ordem. Mas nunca tive um aborrecimento grande. Há muitos anos, eu era bem moço, ainda cheguei a ver uma briga feia, no caminho da Boiada, entre dois bois da Madre-Deus e da Maioba. Graças a Deus nunca aconteceu nada comigo e com os meus. (Id, p. 6)

Em terceiro lugar vem a *Sociedade Junina Dois Irmãos*, fundado em 10 de Abril de 1952, este grupo antes pertencia ao sotaque de Orquestra, quando Dona Maria José Sousa Silva assumiu a Direção administrativa do grupo e mudou-o para o sotaque de Zabumba.

O quarto é a *Associação Folclórica Cultural Mimo de São João*, que tem na Direção Administrativa do grupo Dona Maria da Paes Santos, com data de fundação em 20 de Março de 1955.

Em quinto a *Sociedade Junina Bumba-meu-Boi da Liberdade*, fundado por Leonardo Martins Santos e Francisco de Assis Coimbra em 1 de Maio de 1956, sendo o responsável Francisco Coimbra pela direção administrativa.

O sexto grupo é a *Sociedade Junina de Bumba-meu-boi Boa vontade*, fundado em 10 de Novembro de 1970, que tem na Direção administrativa o seu fundador, o Seu José Constantino Soares ou como é mais conhecido Seu Constâncio.

O sétimo grupo é a *Associação Folclórica Vimarense – Boi de Guimarães*, fundado no ano de 1971, sob a responsabilidade da Direção administrativa de Marcelino Azevedo.

O oitavo é o *Grupo Folclórico Bumba-meu-Boi Sempre Seremos Unidos*. Fundado no ano de 1978, não consta dia e mês no seu registro junto ao

Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Foi fundado por Raimundo Freitas e o responsável pelo grupo é Clemente Souza.

O nono é o grupo *Associação Junina de Bumba-meu-Boi Sotaque de Guimarães* - "Boi capricho de Oliveira", com data de fundação de 24 de Janeiro de 1979, cujos responsáveis são: Lourenço Oliveira e Hildemar Barbosa.

O décimo é o *Bumba-meu-Boi Brilho da Noite*. Fundado em 10 de Novembro de 1988, pelo Seu Félix Sardinha. Sob direção de Maria Francisca Rocha Sardinha.

O décimo primeiro é a *Associação Cultural Boi Brilho de São João da Liberdade*. Com data de fundação em 8 de Maio de 1990 e tem como responsável Romana Maria dos Santos.

O décimo segundo é o *Bumba-meu-Boi Mimo da Ilha*. Teve sua fundação em 1 de Janeiro de 1991 e, hoje, tem João dos Santos Abreu como responsável pelo grupo.

O décimo terceiro é o *Bumba-meu-Boi de Zabumba Novo Capricho*. Fundado em 20 de Março de 1995. O seu responsável é Marcírio Costa Rodrigues.

O décimo quarto é o *Bumba-meu-Boi de Zabumba Laço de Amor*. Sua fundação foi em 28 de Maio de 1999, e seus responsáveis são Maria da Glória Silva de Souza e Joice Maria Silva de Souza.

O décimo quinto é o *Bumba-meu-Boi Anjo do Meu Sonho*. Com data de fundação em 15 de Janeiro de 2000, tem como responsável Arcângelo Reis também conhecido como Sr. Ângelo.

2.6 A discografia dos Grupos do sotaque de Zabumba

Para localizar e organizar o material referente à discografia do sotaque de Zabumba foram necessárias várias visitas a residências particulares nas quais foi possível encontrar discos e CDs, que tiveram que ser catalogados na presença dos donos, por serem raros.

A discografia que foi localizada é escassa em comparação aos sotaques de Orquestra e Matracas e Pandeirões, preferidos pelo público local.



Entre alguns dos CDs do sotaque de Zabumba encontrados, foi percebido que, na falta de um selo, ou licença de alguma gravadora, as gravações são realizadas em estúdios locais com tiragens bancadas pelos grupos. Assim, toda a venda é realizada pelo próprio grupo em suas exposições, realizadas geralmente na capital. Uma observação a ser feita em relação a todos os discos e CDs encontrados é que sempre os sotaques cantam suas toadas obedecendo a uma ordem interna, assim estruturada:

Guamicê: é quando todos os brincantes se reúnem em frente da fogueira²² e já estão com os instrumentos afinados.

Lá vai: é o deslocamento do grupo da fogueira para o local da apresentação.

Chegou ou chegada: é a toada cantada para apresentar o grupo.

Auto: momento da dramatização onde são cantadas várias toadas, cujos temas relatam a história da morte e ressurreição do boi.

Urrou: última toada da dramatização que tem como tema a ressurreição do boi.

Festança: é a comemoração da ressurreição do boi.

Despedida: é o momento em que é anunciada a partida do grupo.

Fizemos a relação do material encontrado obedecendo a data de lançamento:

1. *Boi da Liberdade: Bumba boi do Maranhão* - LP nº 529.404.601 - Reservado e fabricado por: Gravações Elétricas s/a - 1989.
2. *I Festival de toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão* - LP nº 992.553-1 Gravadora Polygram - Rio de Janeiro - 1994. Faixas nº 05 e 06 - lado B.
3. *II Festival de toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão* - LP nº 111.001.387 - Fabricado por BMG Ariola Disco Ltda - 1995. Faixas nº 01, 02 e 03.

²² Explicações detalhadas no Capítulo IV.



4. *Bumba-meu-boi de Guimarães* - LP nº 111.001.388 - Fabricado por BMG Ariola Disco Ltda - 1995.
5. *Batuque* - LP nº 518.404.214 - Faixas nº 01, 02 e 03 lado B
6. *Brincando no arraial II* - CD 107.591 - FUNCMA (Fundação de Cultura Desporto e Turismo) - Sony Music Entertainment - 1995. Faixa nº 05.
7. *Brincando no arraial II* - CD 107.591 - FUNCMA (Fundação de Cultura Desporto e Turismo) - Sony Music Entertainment - 1995. Faixa nº 06 e 12.
8. *Boi de Leonardo: Zabumba da Liberdade* - PLCD 52265 - FUNCMA (Fundação de Cultura Desporto e Turismo)- 1999.
9. *Bumba - Boi Unidos Venceremos* - CDDA 199.011.750 - Prefeitura Municipal de São Luís - Lei Municipal nº 3700/98 - 20001.
10. *Mimo de São João* - Gravação independente - 2001.
11. *Bumba - Meu - Boi da Fé em Deus* - FUNCMA (Fundação de Cultura Desporto e Turismo) Série Sabiá 8º volume. Fabricado por CD+ - 2002.
12. *Maranhão vale festejar* - CDAA. 000.500 - Patrocínio: Companhia Vale do Rio Doce. Fabricado por CD+ - s/d. Faixa nº 04.

Devemos destacar que algumas toadas do sotaque de Pandeirão e Matraca, sotaque de Pindaré e sotaque de Orquestra já foram gravadas por cantores reconhecidos nacionalmente, tais como Alcione, Zeca Baleiro, Maria Bethânia, o grupo Boca Livre e outros.



III PARTE

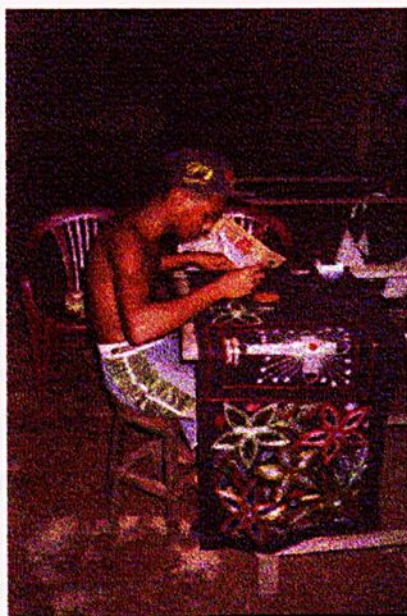
AS INDUMENTÁRIAS E SEUS USUÁRIOS NO SOTAQUE DE ZABUMBA

[...] lá vai, lá vai uma linda brincadeira, brilhando
pra to lado parece luz das estrelas e vem toda
colorida nas quatro cores da bandeira [...]

Basílio Durans

Além de falar sobre os timbres dos instrumentos musicais do Sotaque de Zabumba, há que se descrever também os elementos artísticos que o compõem e fazem com que ele tenha uma característica própria e se destaque em relação aos outros grupos de Bumba-meu-boi existentes no Maranhão. É um sotaque muito peculiar no que diz respeito aos personagens e às indumentárias que integram esta dança dramática. Cada personagem tem seu papel definido, e é a sua atuação que dá forma ao espetáculo num misto de cores, movimentos e sons.

São os personagens ou brincantes que dão um brilho todo especial à brincadeira de Bumba-meu-boi do Maranhão. Durante a confecção de sua indumentária, os brincantes mantêm sigilo quanto ao motivo e ao resultado final da confecção, gerando entre eles uma disputa para ver quem terá o bordado mais bonito do grupo, pois cada brincante é responsável direto pela confecção e motivos dos bordados. Esses detalhes muitas vezes passam despercebidos pelos olhares do público, mas revelam um pouco da intimidade e da criatividade desses artistas.



Bordador: Kleiton Brito

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Sede do Boi Dois Irmãos de D. Zeca Data: Março de 2001

Antes de serem utilizados nos bordados canutilhos, miçangas e lantejoulas, os enfeites eram feitos com papel, o que certamente não garantia resistência e durabilidade durante as apresentações. Muitos tinham que refazer os enfeites devido a sua fragilidade, o que já não acontece com os bordados atuais, que têm sua fixação feita por costuras. Não é possível precisar uma data exata do aparecimento do canutilho e da miçanga nos bordados. Sobre isso observa Seu Canuto:

O boi era o seguinte: não tinha canutilho, miçanga, não tinha nada; só aqueles espelinhos que enfeitavam o chapéu. Era uma coisa simples. Havia um papel brilhoso e desse papel a pessoa desenhava pássaro, flor, que pregava no couro do boi. Antigamente, a fita que se usa hoje era feita de papel colorido; ficava bonito. Com o passar do tempo foram aparecendo novos enfeites. (MARANHÃO, 1999, p. 49)

As vestes ou indumentárias dos sotaques de Bumba-meu-boi de São Luís diferenciam-se em especial pelos modelos que os caracterizam. Essas diferenças estão caracterizadas nos formatos dos chapéus, dos saiotes, do peitoral ou peitilho, nas vestes das tapuias ou índias e de outros personagens.

3.1 Os bordados e a sua confecção

Há uma variação muito grande nos bordados das indumentárias em cada sotaque. Essas variações ocorrem pelo fato de parte dos brincantes bordarem as suas fantasias. Esse ato de bordar é realizado a cada ano, isto é, todo o bordado tem que ser refeito, aproveitando somente o molde do pano de veludo que recebera o novo bordado. Esse fato pode ser descrito como um ato inconsciente dos brincantes, o que simbolicamente também representa a morte do boi do grupo ao qual pertence. Ao desmancharem os bordados das roupas utilizadas nos festejos, dentro e fora dos ciclos comemorativos realizados durante o ano. Esse ato coincide com a representação da morte do boi. O boi recebe dois couros bordados que cobrem a armação para as exposições, sendo estes usados somente nas aparições que se encontram dentro do ciclo das festas juninas, que tem seu início oficial em São Luís – MA, no dia 23 de junho com o batizado e só acaba com a morte do boi, em data estabelecida pelo grupo. A troca dos dois couros é



feita durante as danças, quase sempre despercebida pelo público presente, devido à rapidez com que é realizada²³.

Nas exibições fora do período da festa junina, o boi dança com um couro que foi guardado do ano anterior. Assim ele passa a ter o terceiro couro que vai ser aproveitado para ser utilizado na brincadeira fora do ciclo das festas juninas, quando o grupo é convidado a apresentá-las à turistas ou em outros eventos. Essa é uma saída encontrada pelos amos para poderem atender aos convites recebidos fora do período das festas juninas. Com isso eles preservam suas tradições e atendem as solicitações de instituições estaduais e empresas.

Este terceiro couro, para os amos já perdeu o sentido religioso, pois com a morte do boi termina o ciclo dos rituais e os amos consideram pagas as promessas ao santo de devoção. Não há, portanto, uma quebra do compromisso, pois o couro do boi batizado é prometido somente dançar para o santo.

Cada couro recebe um nome que muitas vezes vem bordado junto com outros motivos, que varia de acordo com a preferência do amo. Por esse fato é que se pode entender a representação da morte e da ressurreição do boi em vários grupos no Maranhão.

Simbolicamente são os couros que morrem, pois eles cobriram a amação do boi e foram batizados e utilizados durante o festejo dentro do ciclo festivo, que vai do batizado à morte, e que são retirados para o desmanche dos bordados.

É neste ato de bordar um novo couro que vemos o que move este folguedo, pois a promessa que muitas vezes já foi paga pelo brincante passa a ter um prazo indeterminado, como cita Sr. Canuto.

[...] às vezes eu falo que vou parar. Pois já estou cansado, mas quando chega perto do festejo eu não sei o que acontece e começo tudo de novo [...]

²³ Se o grupo tiver dois bois cada um deles terá dois couros.



Nas duas visitas à sede do boi Dois Irmãos, de D. Zeca, na Rua Dagmar do Desterro nº 78 - Bairro de Fátima, durante o mês de março de 2001, observamos a técnica do bordado sendo realizado por D. Zeca, seu neto Carlos Alberto e o filho do seu vizinho Kleiton Brito.

O bordado é realizado de forma artesanal com bastidores²⁴ adaptados. É fixado o veludo normalmente de cor preta, para melhor refletir o brilho dos bordados, onde será ou não desenhado o motivo. O trabalho é feito habilmente com duas agulhas, uma de número 18 e a outra de número 24, que vão dando forma ao desenho através das miçangas, canutilhos, paetês e pedras. Esses materiais têm cores e brilham com o reflexo de qualquer iluminação artificial ou natural. Toda a técnica utilizada é manual.

Para a realização do bordado é necessário um bastidor que poderá ser adaptado de acordo com o tamanho do motivo a ser bordado, onde será preso o tecido. Com as agulhas presas, duas ficam na parte de cima para conduzirem a linha através das miçangas, canutilhos, paetês e pedras, dando forma ao desenho escolhido; a outra fica na parte de baixo, onde irá costurar e prender o bordado.

É um trabalho que requer uma atenção constante, pois qualquer distração poderá significar a perda de vários dias de trabalho.

²⁴ Moldura de madeira onde os bordadores fixam o tecido para bordar.





Bordador: Carlos Alberto

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Sede do Boi Dois Irmãos de D. Zeca. Data: Março de 2001

Além do colorido riquíssimo, as fantasias utilizadas em um mesmo sotaque têm uma outra característica, os modelos são iguais, mas os desenhos dos bordados não. Isso mostra um importante vínculo do brincante com o folgado, pois o ato de confeccionar o próprio bordado ou participar da escolha dele ressalta um envolvimento mais íntimo, não só pela promessa com o santo de sua devoção, mas pelo compromisso com o grupo e o sotaque escolhido.

As cores dos bordados da indumentária ficam à escolha do brincante, mas as cores da calça e da camisa são padronizadas. Essas cores estão relacionadas com a cor do manto do santo de devoção do dono do grupo, como, por exemplo, Nossa Senhora da Conceição – azul, São João – Vermelho.

Os grupos do Sotaque de Zabumba pesquisados têm atualmente uma indumentária composta de saio bordado, calça de cetim, tênis, camisa de cetim, gola bordada, chapéu em forma de um cogumelo bordado e com fitas coloridas, chapéu de pescador bordado para os músicos.

A confecção dos bordados é executada por mãos experientes, que começam muito cedo nesta arte, independente de sexo, raça ou cor. Muitos dos bordados chegam a demorar meses para ficarem prontos, em função do tamanho,

detalhes e cores. O couro do boi, que é o ponto central da brincadeira, é um bom exemplo.

Nos meses que antecedem à festa junina é comum vermos nas calçadas das casas pessoas bordando suas fantasias. Esta é uma atividade que está presente por toda a Ilha, não importa a qual sotaque a pessoa pertença, pois a cidade já está se preparando para a sua maior festa. O Bumba-meu-boi é a energia que move a cidade neste período. É a expressão deste folgado com sua música e dança que faz com que as classes sociais se misturem em São Luís.



Detalhes do bordado do couro do boi

Foto: J.George Araújo

Local: Casa do Maranhão

Data: Maio de 2002

As indumentárias bordadas são os saiotes, as golas, os chapéus dos batuqueiros que são de palha, recoberta por veludo, e os couros do boi. Os chapéus são confeccionados em uma armação de buriti e papelão no formato de um cogumelo, que recebe um revestimento de veludo ou cetim com bordados de canutilho, miçangas, paetês, pedrarias, espelhos e fitas coloridas que vão até os pés do brincante. As fitas rodeiam quase todo o chapéu, deixando somente a parte do rosto descoberta.

3.2 Os personagens ou brincantes e suas indumentárias

Cada personagem recebe um nome no Bumba-meu-boi e representa um papel no enredo e na formação do conjunto durante a apresentação da brincadeira. No período da festa junina, quando olhamos os brincantes com suas indumentárias é que percebemos a importância que essas pessoas têm para a cidade. Não apenas pelo fator turístico e econômico que esta festa desempenha, mas pela identidade cultural dos grupos deste folguedo.

Destaca-se, a seguir, o nome dos personagens do sotaque de Zabumba, suas funções e indumentárias utilizadas:

AMO: representa o fazendeiro. Quase sempre o dono ou o responsável pelo grupo e por sua organização. Durante a brincadeira, pode acumular outras funções, sendo também o cantador ou o responsável pelas toadas. Sua indumentária compõe-se de calça e camisa de manga comprida, de tecido de cetim, saiote e gola de veludo preto bordados com miçangas e canutilhos, tênis, chapéu de fita no formato de um cogumelo com bordados. No conjunto é sempre muito rica em detalhes, o que irá diferenciá-lo dos demais. Carrega na mão um maracá que é maior que os outros encontrados no grupo e um apito com o qual comanda a brincadeira.



CABECEIRA: cantor responsável pelas toadas, que normalmente são de sua autoria. No auto, tem função parecida com a do amo. E isso tem uma razão: é a preparação ou passagem do comando na ausência do amo. Sua indumentária é também muito parecida com a do amo. Também carrega na mão um maracá e um apito.



Indumentária do Cabeceira e do Amo

Foto: Rosângela Cutrim Santos

Local: Casa do Maranhão

Data: 2002

BATUQUEIRO: é o músico percussionista do grupo, responsável por manter o ritmo e a afinação dos instrumentos. Com chapéu de palha comum recoberto por veludo todo bordado de canutilhos e miçangas, calça e camisa de cetim, saiote e gola de veludo bordado também com miçangas e canutilhos e tênis este personagem também canta no coro.



Batauqueiro da zabumba

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Casa do Maranhão Data: Maio de 2001



Batuqueiro do pandeirinho. Brincante do Grupo Alto da Esperança, sotaque de Zabumba, em apresentação na Praia grande.

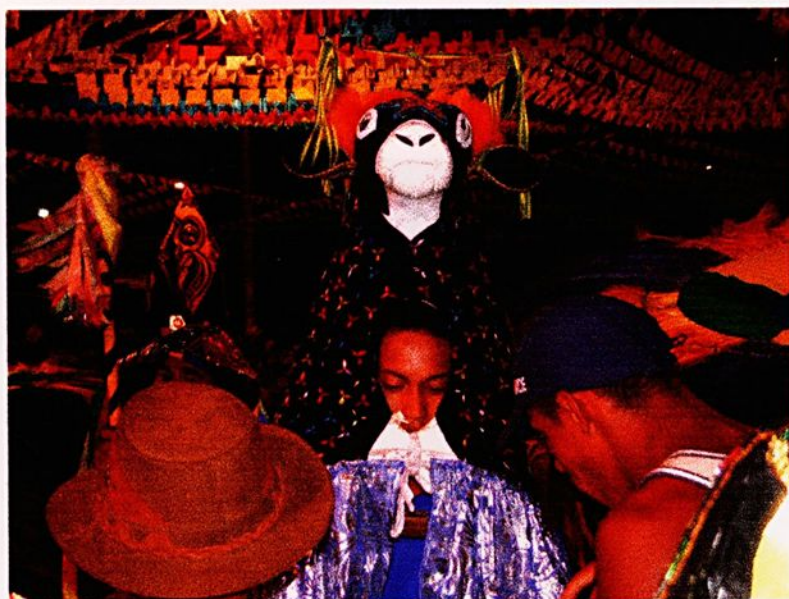
Fotos: Rosângela Cutrim Santos

Local: São Luís - MA

Data: Maio de 2001



MIOLO DO BOI: dançarino que fica debaixo da armação do boi e que tem a função de dar animação a ele, dando-lhe os movimentos durante as exposições e no auto. A sua indumentária consiste de uma calça de cetim, camisa de meia manga curta ou comprida com a identificação do grupo ou não. Muitos dançam descalços ou usam um tênis.



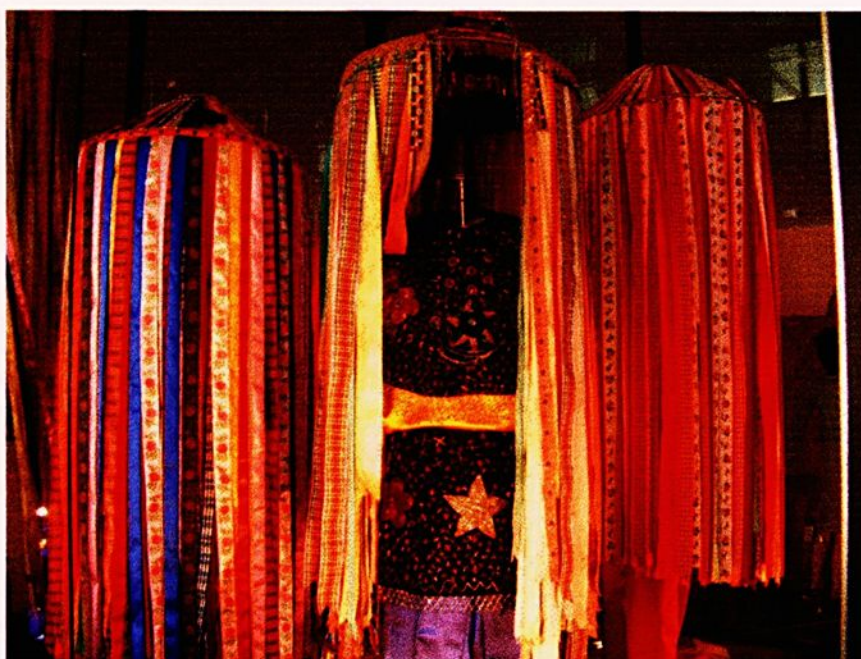
Miolo do Boi Engenho de Pindaré

Foto: J. George Araújo

Local: Lagoa da Jansen

Data: Maio de 2002

RAJADO: é o dançarino que forma o "cordão" ou o círculo durante a dança do grupo. É responsável pela evolução do grupo e pelo coro das toadas. Carrega na mão um maracá menor que o do Amo. Sua indumentária é composta de chapéu em forma de um cogumelo com armação em buriti e papelão, enfeitado com fitas coloridas, que descem até o calcanhar. Sua indumentária é igual à do amo e cabeceira. A participação dos rajados não permite uma apreciação confortável para o público. Isso porque os movimentos por eles executados e o volume de sua indumentária atrapalham a visão do espectador.



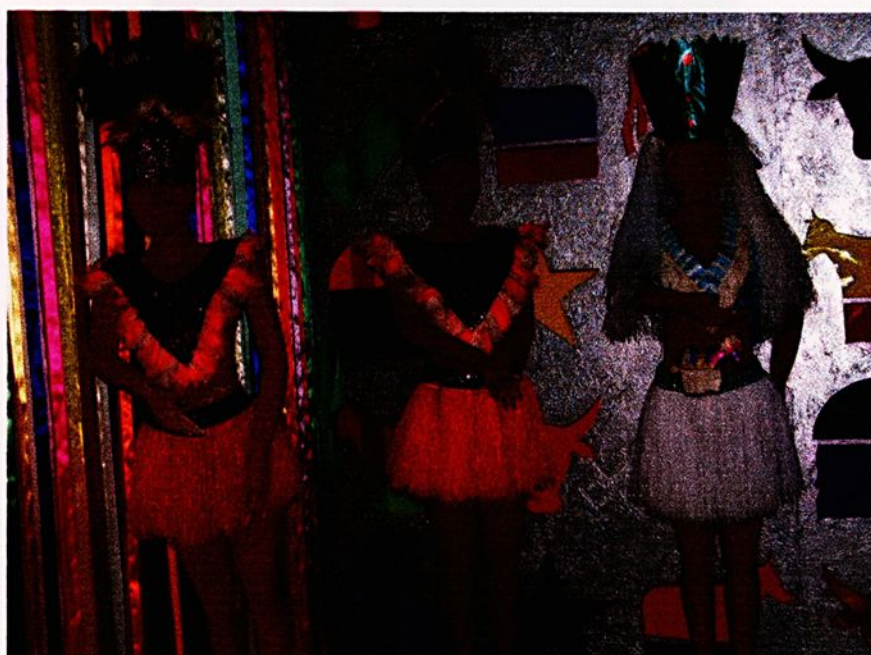
Detalhes da indumentária dos rajados, dos amos e dos cabeceiras

Foto: J. George Araújo

Local: Casa do Maranhão – São Luís – MA

Data: maio de 2001

ÍNDIAS: São elas que fazem a apresentação do boi ao público, pois vêm na frente do cordão, ficam dançando em volta do mesmo, formando um círculo durante toda a dança. No auto elas é que capturam o pai Francisco, representando a "polícia". Suas vestes são simples. Usam saias feitas de ráfia (fibras plásticas) desfiadas com o cós feito do mesmo tecido da blusa, um chapéu em forma de coroa, feitos com armação de buriti ou papelão coberto por papel laminado que traz colada uma peruca do mesmo material da saia. Dançam descalças ou com tênis.



Vestes usadas pelas índias

Foto: J. George Araújo

Local: Casa do Maranhão – São Luís - MA

Data: maio de 2001

O BOI: É o principal personagem da brincadeira. É feito de uma armação da madeira do jenipapeiro²⁵ e da fibra do buritizeiro²⁶, madeiras leves e flexíveis que facilitam o manuseio para a confecção da armação do boi, que receberá o couro feito de veludo preto, todo bordado com miçangas, paetês, canutilhos e pedrarias. Uma barra larga de tecido é colocada em todo seu contorno, existindo uma pequena abertura para que o miolo possa olhar. Essa barra tem a função de esconder o corpo dele, deixando somente os pés de fora.



Armação do boi feita de buriti (ao lado a vara de ferrão)

Foto: J. George Araújo

Local: Casa do Maranhão

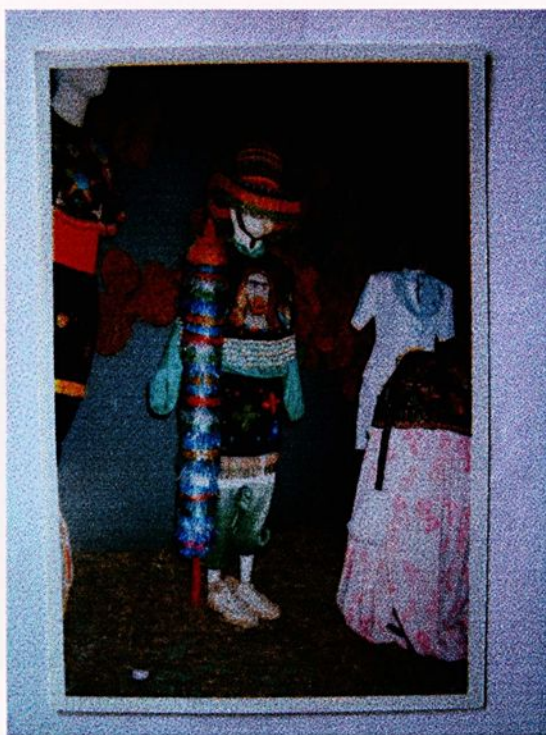
Data: maio de 2001

²⁵ Árvore de caule reto, que fornece madeira clara, resistente e flexível. Muito usado na fabricação dos instrumentos do Bumba-meu-Boi no Maranhão onde é facilmente encontrada.

²⁶ Palmeira de espique ereto, com até 50 m de altura por 50 cm de diâmetro, folhas com até 5 m de comprimento. O tronco e os talos são utilizados na armação do boi.



VAQUEIRO: Brincante que carrega na mão a vara de ferrão²⁷, enfeitada com fitas coloridas simbolizando o aguilhão. Dança sempre junto ao boi, como se estivesse tangendo os bois. Sua indumentária é igual a do batuqueiro, composta por calça de cetim, camisa de cetim de manga comprida, tênis ou sapato, saiote bordado, peitoral bordado, chapéu de palha comum recoberto por veludo todo bordado de canutilhos e miçangas.



Indumentária do Vaqueiro e a vara de ferrão

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Casa do Maranhão Data: Maio de 2003

²⁷ É uma vara colorida que representa no Bumba-meu-boi maranhense o aguilhão com que o vaqueiro tange o gado.



"MUTUCAS"²⁸: São as mulheres que acompanham os grupos durante todas as exibições. Geralmente são as esposas ou amantes, mães, irmãs ou filhas dos brincantes ou simplesmente simpatizantes dos grupos. Elas têm uma função importante no grupo e muitas vezes passam despercebidas pelo público. São elas que dão assistência aos brincantes, carregando os grandes chapéus, as roupas, as bebidas e, depois da dança, ficam vigiando as indumentárias e os instrumentos. Na realidade elas são as guardiãs dos grupos.



Mutucas

Foto: J. George Araújo

Local: Reviver - São Luís - MA

Data: Junho de 2003

Hoje as mulheres estão desempenhando funções neste sotaque que antes só eram realizadas pelos homens. Até o único papel feminino - o da Catirina²⁹ - no auto era interpretado por um deles. Atualmente elas estão assumindo a direção dos grupos, como podemos ver no anexo I. Com o envolvimento e a participação dessas mulheres no comando dos grupos, é notado um processo de mudança importante para este folguedo. Ele não passa a depender mais só de uma presença masculina para que o amo possa dar

²⁸ Sentido mais conhecido dos insetos dípteros, da família dos tabanídeos (tipo de mosca hematófaga).

²⁹ É um personagem do auto que dá início ao enredo, quando deseja comer a língua do boi.

continuidade ao grupo, mas na falta de um filho, um parente ou amigo mais próximo, ele passa a deixar para sua esposa ou filha essa responsabilidade.

3.3 A representação do auto

No sotaque de Zabumba a representação é de responsabilidade dos cabeceiras; sob seu comando começa toda a trama que é encenada pelos grupos desse sotaque. Como já é conhecido o enredo principal dessa trama pelos brincantes, observa-se que a encenação é feita com improvisos de cenas e de falas, pois não há texto escrito. Basicamente não há ensaios prévios pelo fato dos personagens quase sempre serem os mesmos. Na representação do auto, o entrosamento entre os atores que se conhecem faz com que a cena decorra sem nenhum problema. Todos os personagens centrais da trama são interpretados por homens, com exceção das tapuias que fazem o papel de polícia. Talvez por haver muitas interferências ou falas de improviso, a representação do auto tem uma duração considerada longa e cansativa pelo público que a assiste. Chega a ter duração de duas horas. Nessas exhibições, que os grupos realizam para as instituições que os contratam para eventos, como atração turística, tem-se considerado um tempo estipulado de uma hora. Nem sempre os grupos estão completos. Nessas ocasiões apresentam-se com um número suficiente de brincantes para cumprir os contratos. Foi observada uma redução do número de brincantes em diversas apresentações dos sotaques de Pandeirões e matracas, em especial nos grupos da Maioba e do Maracanã, que normalmente têm um número superior a mil pessoas durante o ciclo das festas oficiais. Já nos sotaques de Zabumba, essa redução só é percebida pelos mais atentos, porque normalmente têm de quarenta a setenta participantes. Essa redução se dá devido aos períodos e horários das exhibições, porque os brincantes viajaram em virtude de férias ou estavam trabalhando. Observa-se então que o auto fica recortado e isso talvez tenha contribuído para o seu desaparecimento em quase todos os grupos de zabumba, como cita Sr. Antero: [...] *A MARATUR*³⁰ *ajudou a acabar*

³⁰ Empresa Maranhense de Turismo que convocava os grupos de Bumba-meu-boi para realizarem as exhibições para turistas.



com o auto nas apresentações porque se o boi não tem auto, a brincadeira não tem história" (Id. Ibid., p. 26).

É certo que alguns grupos nunca deixaram de fazer a apresentação do auto e que a retomada da representação teve o apoio e o incentivo do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.

O auto é representado em forma de teatro de arena; os atores ficam no meio da roda formada pelos brincantes do cordão, que estrategicamente posicionam o público para assistirem e não interferirem no espetáculo durante a sua representação. Tais atores não tiveram nenhum estudo sistematizado em teatro. Encenar com desenvoltura aquilo que para eles não é só divertimento, mas a história "real" do boi, o astro principal, que morre para satisfazer um desejo de uma mulher grávida e ressuscita num processo de magia, para a alegria do seu dono.

O auto tem como narrativa mais comum o enredo da mãe Catirina, esposa de pai Francisco, que, grávida, deseja comer a língua do melhor boi da fazenda onde eles moram. Esse boi é o mais querido pelo dono da fazenda, que no auto é representado pelo amo. Com a insistência de Catirina em comer a língua do boi, alegando que se não comer o seu filho vai nascer com cara de língua de boi, pai Francisco se vê obrigado a roubar o boi do seu amo e a tirar-lhe a língua para satisfazer o desejo da esposa. Quando o amo sente falta do animal, ordena que todos os empregados da fazenda o procurem e quando descobre ser pai Francisco o autor do roubo, coloca-o no tronco e manda chicoteá-lo até que ele confesse onde escondeu o boi. Percebendo que não será poupado pelo seu ato, Pai Francisco confessa e traz o boi que já está quase morto. O amo manda chamar o doutor, atualmente substituído pelo veterinário, que não consegue curá-lo. Ao ver que o boi mais querido da fazenda vai morrer, manda chamar o pajé, que com a sua feitiçaria ressuscita o animal.³¹

A caracterização dos personagens é basicamente simples. Pai Francisco veste roupas velhas e usa uma máscara de meia preta com furos nos

³¹ ANDRADE, "1982", p.26. diz: "O teatro nasce da religião. Mas os elementos sociais profanos implicados nele – e que nada têm a ver com aquela duplicidade primitiva pela qual Dionísio como os bois são conjuntamente um interesse

olhos, nariz e boca. Mãe Catirina sempre é representada por um homem com um vestido de tecido de chita e, às vezes, usando uma máscara. Os outros personagens usam as próprias vestes da brincadeira, já comentadas anteriormente.

Apesar do tema principal do auto em todos os sotaques ser o mesmo - uma mulher grávida que tem o desejo de comer a língua do melhor boi da fazenda - cada um deles pode modificar o enredo original e mudar o destino do seu astro principal, o boi, determinando, assim, sua morte ou ressurreição quando tem a língua cortada ou não, matando-o ou somente roubando-o.

Nos outros sotaques aparecem outros personagens que integram a brincadeira. Esses personagens também atuam no auto como o Cazumbá, a Burrinha, o Caboclo de pena etc. Esses personagens não foram comentados, porque não fazem parte do sotaque de Zabumba. (Ver anexo III *Cd-rom*)

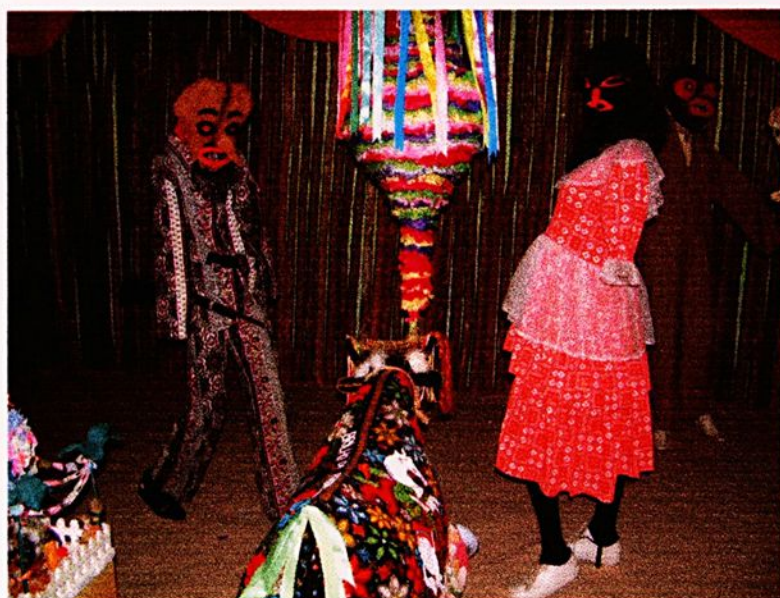
No auto do sotaque de Zabumba em muitos grupos, o boi não tem a língua cortada, pois os amos acham que o boi deve apenas ser roubado, como cita Sr. Antero:

No boi da Ilha entra todo mundo, mas não tenho nada com isso. Quando se tira a língua de uma pessoa, ela morre. O boi da ilha, em seu auto, tira a língua, o rabo e o boi tomam a viver. No auto de zabumba, achamos que o boi deve ser roubado. (MARANHÃO, 1999, p.27)

Hoje muitas interpretações sobre o tema do auto poderá ser levantadas, para isso basta qual o intuito ou direcionamento com que faremos à leitura. A simbologia contida no auto encontra-se nas várias interpretações realizadas pelos grupos.

conômico... econômico e místico, terrestre e divino – vão pouco a pouco tomando importância desmesurada, que destrói a finalidade religiosa primitiva do teatro"





Auto do Bumba-meu-boi: Pai Francisco e Catirina



Auto do Bumba-meu-boi: Pai Francisco e Catirina

Fotos: J. George Araújo Local: Convento das Mercês Data: maio de 2001

IV PARTE

“LÁ VAI”, AFINADO A FOGO:
os instrumentos e sua confecção

[...] com batuque forte, pra abalar o Norte, pra
terra tremer [...]

Antônio Fausto



Quando ouvimos uma batucada de um grupo de Bumba-meu-boi no Maranhão é necessário mais que o ouvir, é preciso sentir a pulsação dos instrumentos para que se possa ter uma referência do ritmo do sotaque tocado. Cada sotaque tem um grupo de instrumentos que quando agrupados mantém a pulsação que caracterizará a diferença entre estes, além de distinguir o timbre dos instrumentos que compõem o sotaque. Para isso, é necessário que se tenha o ouvido treinado e uma familiaridade com o folgado, pois as diferenças entre eles vão além do ritmo, elas estão presentes nas coreografias, instrumentos musicais, personagens, indumentárias e outros. Apesar de todas as diferenças existentes entre os sotaques, algumas pessoas só conseguem identificá-los quando ouvem a batida dos instrumentos.

Algumas alterações estão sendo feitas nos instrumentos devido à necessidade de sua utilização nos períodos chuvosos, como o pandeirão do sotaque de Pandeirão e Matraca, este já tem o aro de alumínio coberto com película de nylon, que tem o timbre diferente do coberto com couro, e aos poucos está alterando o andamento do sotaque. O que já não acontece no sotaque de Zabumba que mesmo tendo modificado a zabumba, ela ainda mantém o seu timbre.

Todos os instrumentos hoje utilizados no sotaque de Zabumba são de percussão, tocados com baquetas, com as mãos e de fricção. São feitos artesanalmente. Os artesãos os confeccionam por encomenda dos amos ou dos batuqueiros. O material utilizado na confecção dos instrumentos normalmente é a madeira de jenipapeiro e de mangue ³²; couro de animais, entre eles de boi ou de cabra ³³; folhas de flandres; corda de manilha; pregos e solda.

Entre os instrumentos utilizados estão a zabumba, os tambores onça, os tambores de fogo, o maracá e o pandeirinho. Antigamente este grupo de instrumentos era composto também por castanholas ou snujs³⁴ (címbalos de metal), reco-reco, a matraca e a caixa de madeira, entre outros, mas, com o

³² Nome comum a diversas plantas próprias das formações vegetais de águas salobras. Fornece madeira própria para carpintaria

³³ Mamífero ruminante, trepador e saltador, do qual existem várias raças e domésticas, criadas para obtenção de leite, carne e às vezes de lã; fêmea do bode. É criado em todo o Nordeste, servindo como fonte de alimentação. Seu couro é usado para cobrir diversos tambores no Maranhão.



passar do tempo deixaram de ser utilizados no sotaque. Destes instrumentos a caixa de madeira é diferente da zabumba pelo seu formato quadrado e ter sua largura mais estreita³⁵. Cada instrumento tem seu processo de confecção. Mesmo sendo parecidos, eles não são feitos em série, o que os tomam peculiares tanto no seu tamanho quanto na sua forma.

A escolha do material a ser utilizado é feita com bastante cuidado e obedece a etapas. No caso do tambor de fogo, a primeira etapa é a escolha da árvore do mangue, cujo diâmetro deve ter mais ou menos cinquenta centímetros. Isso é feito com batidas na árvore escolhida quando é verificado se ela está oca ou se tem água. Feito o reconhecimento da árvore, são realizados pequenos cortes ao pé do tronco para que a água que está dentro possa escorrer, pois se a mesma for cortada com o tronco cheio de água, ela se rachará ao cair.

Depois de um ou dois dias, a árvore é cortada e levada para ser limpa e ter o seu miolo retirado com fogo, daí o nome do instrumento. Depois é talhada com outras ferramentas cortantes (facas e machados) para um melhor acabamento. O corte lateral tem um comprimento de setenta centímetros, possuindo furos próximos, onde é colocada uma corda que servirá tanto para carregar o instrumento ou colocá-lo num cavalete que permita tocá-lo com baquetas, porque o mesmo chega a pesar vinte e cinco quilos, quando a madeira é nova, e quinze quilos, quando ela envelhece. No acabamento, por fora, é feita uma pintura com tinta a óleo e em uma das duas aberturas é colocado o couro de boi, que por ter uma espessura mais grossa em relação aos outros couros utilizados tem mais resistência durante as batidas.

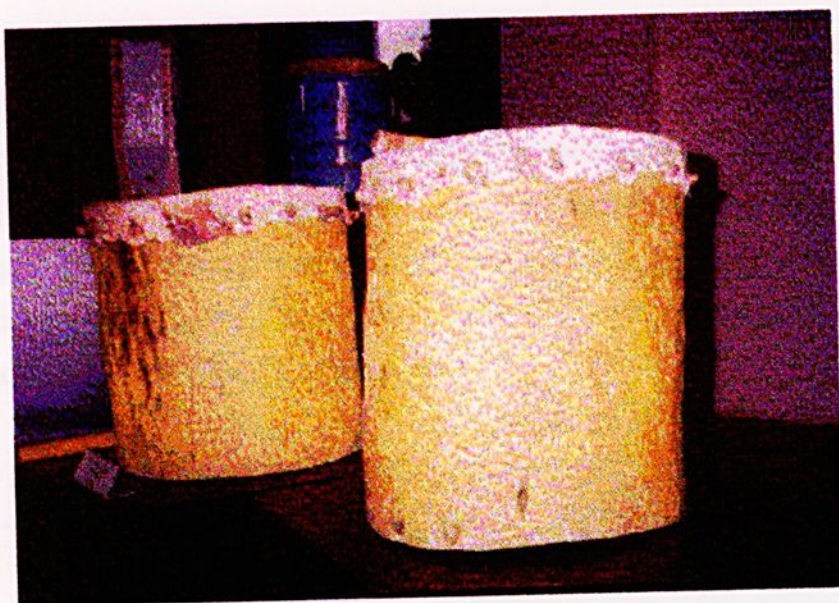
Esse couro é fixado nas duas bordas com pregos, uns 5 cm abaixo das bordas. Para receber estes pregos é colocado um aro de madeira pela parte interna. Sua afinação é feita no calor da fogueira³⁶.

³⁴ Tipo de castanholas de metal, quatro ao todo, muito antigo, é tocado com a ponta dos dedos.

³⁵ Estes instrumentos foram citados pelo Sr. Canuto, como evidência alguns destes instrumentos encontrados em grupos no interior do Maranhão, está em exposição no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e na Casa do Maranhão.

³⁶ Este instrumento é considerado pelos amos deste sotaque como precursor da zabumba. Atualmente são raros os grupos que usam o tambor de fogo em São Luís.





Tambor de Fogo pintados de amarelo e Tambor Onça (ao fundo, pintado de azul)

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Casa do Maranhão Data: julho 2002

4.1 A confecção e o toque da zabumba

A substituição do tambor de fogo pela zabumba deu-se pelo fato de ser mais leve e não necessitar de uma afinação junto à fogueira. Já o tambor de fogo demorava a ser afinado, causando uma paralisação muito grande durante as apresentações. Como as zabumbas não necessitavam desse tipo de afinação, bastava o couro ser apertado pelas manilhas e os grupos ganhavam mais tempo. Muda-se, então, o nome do sotaque de Tambor de Fogo para Zabumba. Como nos relatou o Sr. Canuto.

[...] Inventaram a zabumba porque não se esquentava, depois de apertada não tinha mais nada, tocava o negócio pra frente. Então, num lugar por nome de Parati, no município de Guimarães - MA, não sei quem foi o inventor, só sei que surgiu em Parati [...]

A zabumba é feita artesanalmente em dois modelos. O corpo é feito de madeira do jenipapeiro com cerca de quarenta e cinco centímetros de altura. O couro de boi é colocado nas duas aberturas e preso por aros também de madeira com cerca cinco centímetros de espessura que são fixados no lado externo do instrumento. Esses aros recebem pequenos furos próximos da sua borda, um pouco mais alto que a borda da zabumba em que o couro foi esticado e, assim,



ficando protegido. As sobras revestem a parte externa e são fixadas por pregos ou tachinhas. Nas bordas furadas, é fixada a corda de manilha nos dois aros menores que é trançada envolvendo o instrumento pelo lado externo. A afinação é feita apertando ou folgando as cordas. Há ainda um pedaço de corda em forma de suporte, que serve para carregá-la e colocá-la no cavalete para que possa ser repercutida com baquetas. Seu peso varia entre doze quilos a oito quilos, dependendo do tamanho pedido pelo amo.



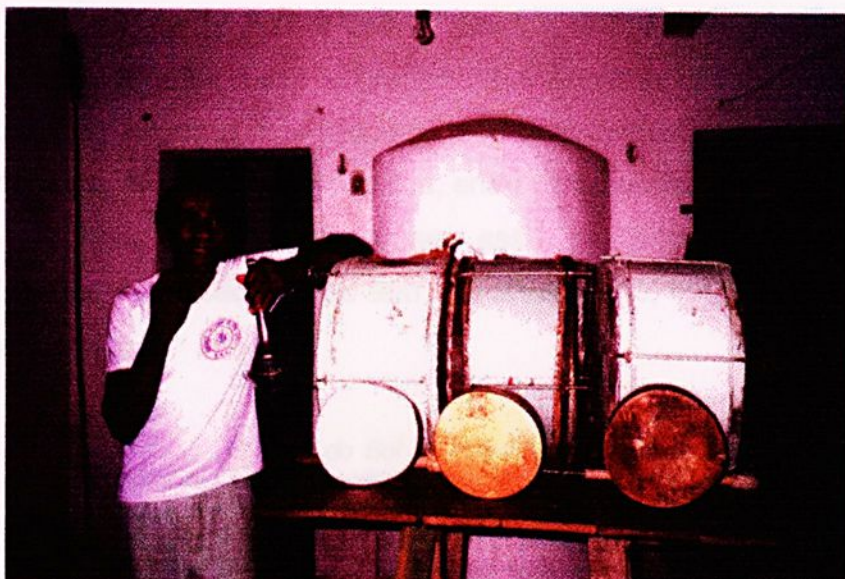
Zabumba de madeira

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: sede do boi da Vila Passos Data: junho 2001

O outro modelo difere apenas no material utilizado e obedece ao mesmo formato. Sua confecção é feita artesanalmente em pequenas funilarias. O corpo da zabumba é feito com folhas de flandres e, depois de soldado, é pintado. O couro é colocado nos dois lados abertos e fixado por dois pequenos aros. Um dos aros traz soldadas as "cabeças" das varetas de ferro, que se estendem pelo corpo da zabumba, que serão fixadas pelo outro aro. Do lado em que ficam as "cabeças" das varetas de afinação é onde será repercutido o som do instrumento. Normalmente essa extremidade fica livre de obstáculos para não ferir o batuqueiro. O outro aro traz soldados, pequenos furos por onde passará a outra extremidade das varetas. Elas serão presas com porcas e terão a função de afinar a zabumba. Uma corda é amarrada em uma das varetas para facilitar o transporte.



Este modelo é muito mais leve e fácil de confeccionar. Por isso ele é mais utilizado pelos grupos de Zabumba. Os diâmetros e a altura da lateral variam muito. Dificilmente serão vistas duas zabumbas iguais em um mesmo grupo. Podemos encontrar, entretanto, duas ou mais exercendo a mesma função rítmica. Isto se deve a diferentes tamanhos e espessuras, que indicarão qual o timbre desejado pelos batuqueiros, se mais grave ou mais agudo³⁷.



Sr. Canuto Santos com o maracá na mão, ao lado das zabumbas de flandres e baquetas (pandeirinhos à frente)

Foto: Rosângela Cutrim Santos Locais: sede do boi da Vila Passos Data: junho 2001

Os couros dos animais utilizados para a cobertura dos instrumentos tiveram que ser readaptados, já que alguns animais eram silvestres como o veado, a cutia e a paca, que tiveram suas caças proibidas pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Os couros utilizados atualmente são de boi e de cabra. Um registro interessante, apurado durante a investigação, lembra que o couro do bode "não serve" para cobrir os instrumentos. Em entrevista à autora, Sr. Canuto comentou: [...] *a diferença é que*

³⁷ Um fato muito importante a ser observado na estrutura musical deste folgado deu-se com a introdução da zabumba. Por esta ser mais leve e mais fácil de carregar, várias são utilizadas no grupo, tomando o volume sonoro do mesmo mais forte.



o couro de bode não dá um som que preste, cai muito a afinação e ele se parte mais facilmente durante a batucada.[...]

O andamento com que são executadas as batidas das zabumbas varia entre 100 a 140 pulsos por minutos. Esta variação que vai do andamento *moderato* para o andamento *allegro*, é determinada pelo toque das zabumbas. Elas mantêm a marcação do ritmo e servem de base para os pandeirinhos que entram no contratempo das mesmas.

Os *amos* se referem a essa diferença, denominando-a de "batucada" acelerada ou cadenciada. Essa diferença de andamento é ouvida quando dois grupos ocupam os espaços destinados às exhibições dos grupos e nesse momento há um "confronto", de certa forma pacífica, entre os batuqueiros.

Os *amos* também percebem essa mudança no andamento da "batucada" e falam que cada grupo tem seu andamento, como cita Sr. Alauriano Campos de Almeida.

O ritmo do Boi de zabumba difere nos batuques: Leonardo é um timbre, Antero é outro, o meu é diferente dos dois, o de D. Zeca é mais acelerado. O boi de Canuto tem aquele batido descansado, o de Leonardo é mais rápido um pouquinho. O único batido que tem semelhança com o meu é o de Antero, porque ele brincou junto comigo. Conheço o batuque de cada um. (MARANHÃO et al, 1999 p, 85)

A zabumba é quem determina e mantém o andamento do grupo durante a "batucada". Embora haja várias zabumbas no mesmo grupo, na transcrição existe uma separação da célula rítmica dividida em base I e II no compasso binário simples, 2/4. Semínima em torno de 120 pulsos por minutos.





Sr. Canuto Santos demonstrando como deve ser posicionada a zabumba para ser repercutida. Esta zabumba é confeccionada com fiandres e utiliza pinos de ferro rosqueado para a afinação, tomando-a mais leve para o manuseio.

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Sede do Bumba-meu-boi da Vila Passos Data: abril 2001

SOTAQUE DE ZABUMBA

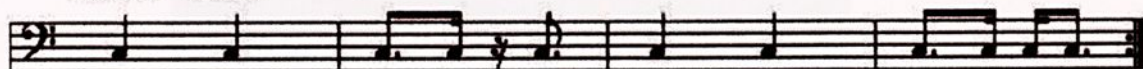
ZABUMBA

Transcrição: Conrado Maia

rit. 120 base I



rit. 120 base II



4.1.1. Da confecção para a fogueira: é hora de afinar o pandeirinho

É na fogueira que os pandeirinhos são afinados. Ela também é acesa em homenagem ao santo de devoção dos brincantes, São João, cujo pagamento de promessa é feito no dia 24 de junho. A fogueira tem, no sotaque de Zabumba, um papel de apoio muito importante. Estabelece uma relação que vai além do ato da afinação dos pandeirinhos. Em volta dela o grupo guamece ou concentra-se para começar e terminar a brincadeira. Percebemos essa importância pelo depoimento dado durante entrevista à autora pelo Sr. Canuto.

[...] A gente considera a fogueira uma, como é que eu quero dizer..., uma concentração não é?! Nós não podemos chegar na porta de cidadão nenhum, sem que se concentre o grupo, ou seja, para apresentar nós formamos o grupo na fogueira, é nela que a gente esquentar os instrumentos, aquela coisa toda. Então nós guamecemos, deixamos o pessoal reunir. Cantamos o "lá vai" e vamos localizar o local determinado, então aí é que se dá o discernimento do que se vai fazer, se vai representar o auto ou não, vamos até o ponto final, chegamos à despedida. Aí voltamos para a fogueira novamente. É onde começa e termina o fechamento, quer dizer, aquilo é o que não podemos deixar de fazer, onde começa tem que terminar. É um ponto de segurança da brincadeira [...]



Afinação dos pandeirinhos

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Sede do boi da Vila Passos Data: junho 2001

A manutenção da fogueira é muito importante, por isso os grupos trazem pedaços de madeiras para atizar o fogo já existente ou fazer uma nova. Esta será sempre improvisada nas calçadas ou nas ruas. Devido à sujeira e dos

acidentes causados pelas fogueiras atualmente estão sendo usadas tampas de fornos para o acondicionamento da mesma.

Os pandeirinhos também obedecem ao mesmo processo de confecção artesanal dos outros instrumentos. São feitos também com a madeira do jenipapeiro, porque ela é leve e bem flexível. O que permite um aro entre vinte a quinze centímetros de diâmetro com dez centímetros de altura. Os diâmetros possuem pouca diferença entre um instrumento e outro. Não havendo uma unificação dos timbres, temos a impressão de que são vários instrumentos diferentes, sendo repercutidos ao mesmo tempo.

O couro utilizado é de animais de pequeno porte como o da cutia. Ele é colocado em uma das aberturas, cobrindo quase todo o aro é preso por preguinhos ou tachinhas; o couro tem que ficar bem esticado. O pêlo excedente que fica no couro, quando é colocado na cobertura do instrumento, é raspado com facas ou outros objetos cortantes, pois a afinação é feita pelo calor do fogo e muitas vezes o batuqueiro segura-o bem próximo das chamas. Quando o couro é novo o cuidado é redobrado, dura mais tempo, pois o resto dos pêlos que não foram cortados rente ao mesmo, poderá queimar produzindo chamas, causando furos no couro, impossibilitando o mesmo de ser usado nas apresentações.

O pandeirinho é muito parecido com o pandeirão no seu formato, os que os diferenciam é o tamanho e a altura da lateral.

Os pandeirinhos são afinados do grave para o agudo, isto acontece pela flexibilidade do couro que tende a esticar e ficar rígido, enquanto sua temperatura é alterada com o calor da fogueira. Durante a repercussão, essa temperatura que foi elevada cai e deixa o couro mais maleável, com isso a afinação tende a mudar para o grave. Esse fato justifica o rodízio dos batuqueiros junto à fogueira.

Cada batuqueiro obtém a sua afinação. Essa afinação é tão pessoal que é impossível verificar-se uma medição física direta com os mesmos.

Temos que levar em consideração que a sensibilidade do ouvido com o passar do tempo sofre variações. À proporção que envelhecemos, nossa audição



diminui, e isso faz com que todos os sons ou ruídos à nossa volta, devam ter mais intensidade, para que possam ser perceptíveis.

Um dos fatores que contribui para esse fato é a perda de elasticidade dos tecidos do ouvido interno. Outro fator pode ser a contínua exposição a ruídos que podem degenerar o órgão de Corti da cóclea, e que causam também neurose, insônia e conseqüente queda de produtividade física e mental. (OKUNO, 1980, p. 235)

Ao realizarmos o registro sonoro dos pandeirinhos, que deveriam ser tocados separadamente da zabumba, para fazermos a transcrição, ficamos surpresos ao constatar que os batuqueiros tiveram muita dificuldade em repercuti-los, pois os mesmos precisariam do apoio da zabumba para manter o andamento. Quando interrogados sobre o motivo dessa dificuldade eles nos responderam que nunca tocaram estes instrumentos separados da zabumba. Nem mesmo quando estavam aprendendo.

O que percebemos é que o toque do pandeirinho quando tocado em separado da zabumba não formará o conjunto rítmico do sotaque, pois um depende do outro para a construção das frases rítmicas que caracterizam o sotaque.

Os pandeirinhos não têm entre eles um que funcione como base. Os mesmos fazem variações constantes durante a execução de cada toada, tomando quase que impossível a sua transcrição rítmica no todo, pois o batuqueiro tem a improvisação livre. Por isso a transcrição foi feita nas suas variações, em cima de frases repercutidas separadamente, no compasso binário simples, 2/4. Semínima em torno de 120 pulsos por minutos.



PANDEIRINHO

VARIAÇÕES DE FRASES

Sotaque de Zabumba - S. Luís - MA

Transcrição: Conrado Maia

rit. 120
variação - I

variação - II



variação - III



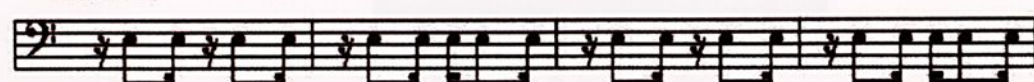
variação - IV



variação - V



variação - VI



variação - VII



4.1.2 Um elo entre os sotaques: o maracá

Existem alguns instrumentos que são encontrados em diferentes sotaques. O maracá é o instrumento que está presente em todos os sotaques. No Bumba-meu-boi ele é feito de fiandres e seu formato varia de sotaque para sotaque. No zabumba ele tem o formato de dois troncos de cone ligados pela base. O cabo é longo e na extremidade recebe uma alça, onde pode ser amarrado um cordão ou fita, para que ele possa ficar preso no braço do dono. Nas extremidades são colocadas duas pequenas alças, onde são amarradas fitas coloridas. No zabumba, o maracá que fica na mão do amo é o maior, com uns doze centímetros de diâmetro.



Maracá do Sotaque de Zabumba

Foto: Rosângela Cutrim Santos Local: Casa do Maranhão – São Luís - MA Data: Maio de 2002

Este instrumento, além de ser um elo entre todos os sotaques existentes, supõe-se a presença do índio brasileiro neste folguedo. O maracá é sempre usado pelos índios durante cerimônias religiosas ou de dança, como podemos ver em Jean de Lèry, na gravura de uma cerimônia dos caraíbas:



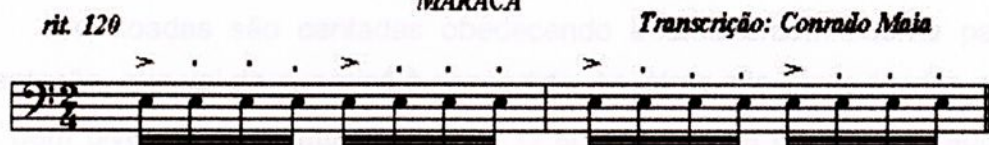
[...] Unidos uns aos outros, mas de mãos soltas e fixos no lugar, constituem roda, curvados para frente e movendo apenas a perna e o pé direito; cada qual com a mão direita na cintura e o braço e a mão esquerda assim pendentes, suspendem um tanto o corpo e assim cantam e dançam. Formavam três rodas em meio dos quais se mantinham três ou quatro caralbas ricamente adornados de plumas, cocares, máscaras e braceletes de diversas cores, cada qual com um maracá na mão. E faziam ressoar esses guizos feitos de uma espécie de fruto maior do que um ovo de avestruz [...] (LÉRY, 1980, p. 212 e 214)

Este instrumento é tocado pelo cantor do grupo e pelos brincantes que ficam no cordão no sotaque de Zabumba. Em outros sotaques, ele aparece somente na mão do cantador como, por exemplo, sotaque de Pindaré e Pandeirão e Matraca já no sotaque de Orquestra ele fica somente na mão dos brincantes.

SOTAQUE DE ZABUMBA

MARACÁ

Transcrição: Conrado Maia



4.1.3. Do tambor onça ao apito, a festa continua

O Tambor Onça encontrado no sotaque de Zabumba tem a mesma aparência da cuíca, sendo que é maior e de timbre grave. Isto, porque no Bumba-meu-Boi o seu som imita o urro ou o mugido do boi. A sua confecção é artesanal, feita de madeira ou de folha de flandres, ficando mais leve que a anteriormente usada, quando a forma tinha a aparência de um barril pequeno. Sua cobertura ainda é feita com couro de cabra, sendo que a vareta de madeira que fica presa no centro do couro é grossa e friccionada com um pano úmido, permite um som mais grave. O Tambor Onça também é encontrado nos sotaques de Orquestra e de Costa de mão.

Diante dos sons dos instrumentos tocados ao mesmo tempo, ficaria difícil para o amo indicar o término de uma toada. Por isso uma solução encontrada foi o uso do apito. Não sabemos quando ele foi introduzido no Bumba-meu-Boi maranhense. Além de servir para indicar ou avisar aos batuqueiros do final ou do início de uma toada, o apito assume uma função importante na organização rítmica do Bumba-meu-boi do Maranhão; ele é o indicador da pausa entre uma toada e outra.

Como o apito, o cavalete tem uma função de apoio para o batuqueiro da zabumba. É uma vara cujo tamanho se altera conforme a altura do batuqueiro, com média de um metro e vinte centímetros. Ela tem na sua extremidade superior o formato de uma forquilha onde é colocada a zabumba de modo que ela fique entre o batuqueiro e o cavalete. O peso da zabumba fica somente no cavalete, o que facilita o trabalho do batuqueiro.

4.2 Despedida: a toada é improvisada ou temática

As toadas são cantadas obedecendo a uma ordem interna para a apresentação, que vai do *guamicê* à *despedida*. As letras são improvisadas e com temas bem diversificados, atuais ou não. O encontro entre grupos de zabumba gera um grande duelo entre os cantadores, que criam as toadas em forma de desafio. Boa parte dessa criação se perde, pois o cantador não consegue memorizar todas as letras. Sempre quando vai apresentar a sua toada nova o cantor repete por duas vezes a letra da toada, para que esta possa ser fixada pelo coro que é formado pelos brincantes. Durante este momento ele faz a introdução sem o acompanhamento dos instrumentos. Muitas vezes não conseguimos entender muito bem ou quase nada do que o coro canta. O que pudemos perceber é que eles mantêm a melodia com sons incompreensíveis. O coro também utiliza a expressão “ê quiô³⁸”, no final das toadas. Esta expressão é somente utilizada no sotaque de Zabumba, o que dá uma característica própria a este sotaque, assim

³⁸ Esta expressão também é muito utilizada durante a noite em voz alta, quase como um berro, por pessoas que andam em caminhos escuros e pelos navegantes quando estão entrando nos canais de navegação nos interiores da Baixada. Certa vez a autora perguntou ao seu pai que também usava essa expressão, qual o significado do “ê quiô” e ele respondeu que era usado para espantar animais que poderiam estar no caminho ou avisar a chegada dessas pessoas.



como a palavra "batalhão" que também só é utilizada no sotaque de Pandeirão e Matraca.

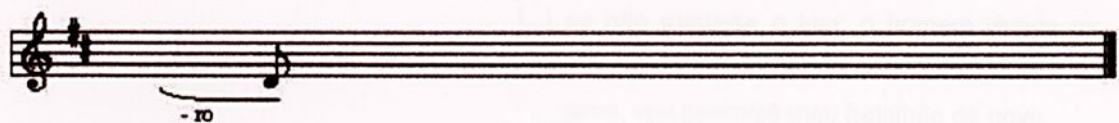
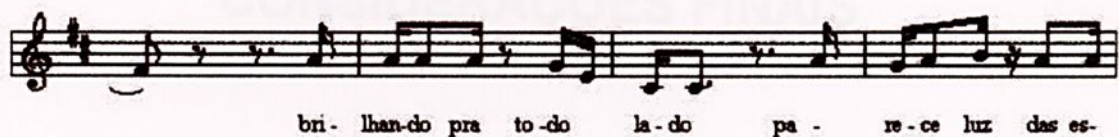
Devemos destacar que outras pessoas no grupo também cantam ente eles estão o amo e outros brincantes que estão se preparando para serem cantadores de boi. a diferença entre essas pessoas e o cantador oficial do grupo, é que este só exerce esta função, pois além da criatividade em improvisar, com temas pedidos por qualquer pessoa ou manchetes de jornais e televisão, faz com que este se torne uma pessoa muito respeitada entre os grupos de Zabumba, bastando somente o reconhecimento do seu timbre vocal para identificar o grupo a que pertence.

Na busca por um registro de notação musical sobre o sotaque, foram encontradas apenas quatro transcrições das melodias e letras do sotaque de Zabumba, feita pelo maestro João Carlos Nazareth³⁹, sendo que duas são de sua autoria: *Toada sobre a viagem à lua e toada filosófica*. As outras são: *Boi de Pindaré* de Martinho (Candieiro) e *Despedida* de João Moura Mesquita (João Bigodinho).

A transcrição feita tem apenas um trecho da linha melódica condutora do formato principal da estrofe *Lá vai*, do *Bumba-Meu-Boi da Fé em Deus*, pois as repetições são feitas sobre o mesmo trecho melódico, no compasso binário simples, 2/4. Semínima em torno de 120 pulsos por minutos.

³⁹ O maestro aqui citado é o pai da cantora Alcione Nazaré, além de músico conhecido em São Luís, também foi compositor de "Cajueiro velho" interpretado pela sua filha.



LÁ VAI*compositor e cantor: Basílio Durans**rit. 102**transcrição: Conrado Mala*

V PARTE

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] se não existisse o luar, o homem viveria na
escuridão, mas como existe tudo isso meu
povo, vou guamicê meu batalhão de novo.

Chagas



Tem sido um desafio constante escrever sobre o sotaque de Zabumba e encontrar fontes bibliográficas seguras, devido ao pouco material existente. Ao longo desta dissertação, deparamo-nos com alguns grupos de Zabumba, quer seja vendo suas exibições, quer visitando as sedes, quer fazendo entrevistas semi-dirigidas e até mesmo conversando com os “amos” informalmente.

O sotaque de Zabumba tem em sua organização um vasto campo de pesquisa ainda a ser percorrido, devemos considerar que este foi apenas um pequeno passo para desvelarmos a sua estrutura organizacional. É certo que temos que dar uns passos ao passado para que possamos afirmar com mais clareza se este é realmente o sotaque mais “original” e “tradicional” do Bumba-meu-boi do Maranhão, como tem sido sustentado até hoje.

Sabe-se, na realidade, muito pouco sobre a origem deste sotaque, já que a “memória” dos amos é que nos fornece o pouco que conhecemos e embora suas lembranças sejam as únicas fontes, elas estão cheias de emoções pessoais. A lembrança é alterada pelo presente e não traz de forma fiel as mesmas impressões do passado. É, por certo, um sotaque cheio de impressões das lembranças dos seus velhos amos. Estas sobrevivem graça à valentia e a devoção dos mesmos que, embora sejam considerados resistentes às mudanças na estrutura interna do sotaque, são eles que incansavelmente mantêm o sotaque vivo, mesmo porque a festa é dedicada ao santo protetor do boi e aos brincantes.

Para que este sotaque se mantivesse presente e forte no Bumba-meu-boi maranhense, ele recebeu grande incentivo de admiradores que o colocaram nos eventos mais importantes que ocorrem na Capital.

Deve-se a Zelinda Lima e a Maria Michol Pinho de Carvalho a introdução do Bumba-meu-Boi, traço da cultura musical maranhense, na rubrica orçamentária do Estado, incluída que foi como um aspecto de políticas públicas para a organização do comparecimento dos folguedos nos circuitos das festas juninas. O trabalho foi realizado de forma participativa nas bases ou grupos do Estado, que receberam durante alguns anos suporte burocrático para adquirirem uma identidade civil e personalidade jurídica. É muito forte a consciência de solidariedade que os grupos adquiriram através das estratégias utilizadas pelo



Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Esta consciência está explícita dentro do sotaque onde podemos ver o compromisso que o brincante tem com o seu grupo ao bordar a sua indumentária com tanto esmero e deslocar-se de grandes distâncias para poder juntar-se ao grupo.

Há de se destacar, como inferências que resultam de todo o caminho que percorremos até aqui, as seguintes considerações:

- na estrutura interna dos grupos a forma de passagem de suas lideranças, do amo velho para o amo novo, está mudando, pois não são mais só homens que assumem este posto. Há, hoje, várias mulheres exercendo esta função;

- em função do cadastramento oficial e da verba recebida por apresentações no circuito das festas juninas, elevou-se o número de grupos deste sotaque;

- a alta porcentagem da sociedade maranhense atualmente é participativa no folguedo do Bumba-meu-boi de maneira direta ou indireta. Isto é, está ligada a algum grupo, quer seja nos preparativos dos arraiais, quer como espectadora;

- é na forma artesanal de construir o seu instrumento musical e na confecção dos bordados de sua indumentária que o participante do grupo estabelece uma aliança muito pessoal com o sotaque. Ele não faz parte, apenas, do grupo; ele é o grupo;

- nos instrumentos, é a união dos timbres da zabumba com o pandeirinho que caracteriza o sotaque. Esta combinação é única dentro do conjunto timbrístico do Bumba-meu-boi maranhense;

- na estrutura da apresentação é mantido um ritual interno que permite ao grupo se organizar e separar os temas das toadas, que vai do guamicê à despedida;

- este ritual é mantido por todos os sotaques, durante todas as apresentações. Toadas são cantadas sem acompanhamento dos instrumentos inicialmente para que o coro possa aprender a letra;



- no aspecto da afinação do instrumento, há treino de ouvido muito forte, dada à convivência e a um rito de passagem, dos mais velhos para os mais novos, com relação ao fogo – couro – toque.

Toma-se estimulador e altamente encorajador ver que os amos que estão no comando dos grupos têm mais de 70 anos e assim permanecem enquanto for necessária a sua presença. É assim que tem sido até os dias atuais. Espera-se que este costume dure por muito mais tempo, embora as mudanças sejam necessárias para a continuidade deste sotaque.

ALMEIDA, Maria do Carmo. (1993) *As danças de São Paulo: do século XVIII ao século XX*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo - Divisão de Bibliotecas.

ANDRADE, Mário de. (1983) *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação (coi) Oneyda Azevedo - (ii) Flávia Camargo Tosi. Belo Horizonte: Minic, São Paulo: EDUE.

_____. (1983) *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Etnia, Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória.

_____. (1983) *Compendio de História da Música*. São Paulo: Editora Saudara Brasileira.

ARAÚJO, José Jorge S. (2001) *O PROJETO REVIVER - Brasil e Portugal*. UA, Aveiro, Pt.

ARAÚJO, Maria do Socorro. (1983) *Tu cantas! Eu canto! Caracterização do significado do Zumbá-meu-boi*. São Luis: SIOGE.

AZEVEDO NETO, Antônio. (1983) *Zumbá-meu-boi no Maranhão*. São Luis: Akáritas.

AZEVEDO, Luiz Fátio Cordeiro. (1948) *A música brasileira e seus fundamentos*. Washington, D.C: União Pan Americana.

BAKHTIN, Michail. (1967) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC.

BENJAMIN, Walter. (1987) *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

BERMAN, Marshall. (1983) *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.



BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. (1971). *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Agir.
- _____. (1926). *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir.
- ALVARENGA, Oneyda. (1947). *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (2000) *Acervo de Pesquisa Folclóricas de Mário de Andrade: 1935 - 193*. Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Divisão de Bibliotecas.
- ANDRADE, Mário de. (1989). *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação [de] Oneyda Alvarenga [e] Flavia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP.
- _____. (1982) *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória.
- _____. (1933). *Compendio de História da Música*. São Paulo: Editora Musical Brasileira.
- ARAÚJO, José George S. (2001). *O PROJETO REVIVER – Brasil e Portugal*. UA. Aveiro. Pt.
- ARAÚJO, Maria do Socorro. (1983). *Tu contas! Eu conto!: caracterização do significado do Bumba-meu-boi...* São Luís: SIOGE.
- AZEVEDO NETO, Américo. (1983). *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. (1948). *A música brasileira e seus fundamentos*. Washington, D.C: União Pan Americana.
- BAKHTIN, Michail. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC.
- BENJAMIM, Walter. (1987) *Magia e técnica, arte e política: Ensaio 01 sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasileira.
- BERMAN, Marshall. (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar. a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.



BOSI, Ecléa. (1994). *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (1985). *O que é Folclore*. 5. ed. São Paulo, Brasiliense.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. (1995). *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: Alternativa.

_____. (2000). *O Bumba-meu-boi do Maranhão: Apreciação analítica*. In: *Boletim da comissão maranhense de folclore*. Nº 17, Agosto/2000.

_____. (2000). *Resenha de livro: Descobrimos e/ou redescobrimos o Bumba-meu-boi*. In: *Boletim da comissão maranhense de folclore*. nº 17, Agosto/2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. (1972) *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

CLIFFORD, James. (1994). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século xx*. Rio de Janeiro: UFRJ.

CUNHA, Wanda. (1998). *Arreda que chegou o batalhão pesado: Boi da Maioba*. Jornal O Imparcial, São Luís.

CULTURAL LAROUSSE. (1995). *Enciclopédia completa: Ciência e Saúde*. São Paulo: Nova Cultural.

GONÇALVES, José Raimundo. (1994). *Pequeno Dicionário Popular do Maranhão*, São Luís: Universidade Federal do Maranhão.

FERRETTI, Mundicarmo. (2002). *As religiões Afro-Brasileiras no Maranhão*. In: *Boletim da comissão maranhense de folclore*. Nº 22, Junho/2002.

FERRETTI, Sérgio. (1996) *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. São Luís: EDUFMA.

FIGUEREDO, José Gomes de. Org. (1994). *Pequeno Dicionário do Bumba-meu-boi*. São Luís: Maratur.

GEERTZ, Clifford. (2000). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

Pau. EDUSP.

SANTOS, José de Jesus. (1971). *O Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís. Fundação Cultural do Maranhão.



_____. (1989) *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

HABERMAS, Jürgen. (1990). *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote.

KIEFER, Bruno. (1977). *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.

LÉRY, Jean de. (1980). *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo

LIMA, Carlos de. (1964) *Bumba-meu-boi no Maranhão, toadas*. São Luís: SUDENE.

_____. (1982). *Bumba-meu-boi*. São Luis: Editora Augusta LTDA

_____. (1996). *Boi de Zabumba*. In: *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*. Nº 5, Junho/1996.

_____. (2000). *Contribuição ao debate sobre o bumba-meu-boi*, In: *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*. Nº 17, Agosto/2000.

LIMA, Rossini Tavares de. (1983). *Escola de Folclore: estudos e pesquisa de cultura espontânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.

MARCON, Fernando. (s/d). *Percusión brasileña: Instrumentos básicos y divertimentos*. Madrid: Mandala.

MARIZ, Vasco. (1981). *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MARTINS, Rosa Mochel. (1976). *Bumba-meu-boi: história, maravilha, fantasia*. São Luís: Secretária de Educação do Município.

MARANHÃO, Fundação (1999). *Memória de velhos. Depoimentos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luís: LITHOGRAF.

MEIRELLES, Mário M. (1994). *Dez Estudos Históricos*. São Luís: ALUMAR.

NUNES, Izaurina. (2000). *Bumba, Zabumba: VI festival de Bumba-Meu-Boi de Zabumba*. In: *folder*.

ROEDERER, Juan G. (1998). *Introdução à Física e Psicofísica de música*. São Paulo: EDUSP.

SANTOS, José de Jesus. (1971). *O Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão.



SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. (1995). *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EDUFMA.

TINHORÃO, José Ramos. (1972). *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços*. Petrópolis: Vozes.

_____. (1988). *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos, origens*. São Paulo: Art Editora.

_____. (1990). *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminhos.

_____. (1997). *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.

TONI, Flávia Camargo. (s/d). *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. Departamento de Cultura: Centro de Cultura São Paulo.

TURINO, Thomas. (1999). *Estruturas, contexto e estratégias na etnografia In: Horizontes Antropológicos / UFRGS. IFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. – Ano 1, n.1(1995). Porto Alegre: PPGAS*

VALE, Flausino Rodrigues. (1978). *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro*. São Paulo: Nacional; (Brasília): INL.

VALVERDE, Orlando. (1957). *Geografia Econômica e Social do Babaçu no Meio Norte*. Brasília: IBGE V 19. Nº. 03.

VASCONCELOS, Ary. (1977). *Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)*. Brasília: Martins.

VIEIRA FILHO, Domingos. (1977). *Folclore brasileiro; Maranhão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Campanha de Defesa do folclore brasileiro.

_____. (1979). *A linguagem popular do Maranhão*. Rio de Janeiro.



ANEXOS

1. Cadastro dos grupos do sotaque de Zabumba realizado no ano de 2002 pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

RELAÇÕES DOS ANEXOS EM CD-ROM

ANEXO I

Músicas dos sotaques existentes no Maranhão, com exceção do Sotaque Costa de Mão.

ANEXO II

Partituras e sons dos instrumentos: zabumba, pandeirinho e maracá

Conjunto dos instrumentos

ANEXO III

Fotos dos integrantes dos sotaques: Costa de mão, Pandeirão e Matraca, Orquestra e Popular

É parte integrante deste trabalho um *Cd-rom* contendo músicas dos outros sotaques existentes. Tais músicas foram coletadas dos seguintes Cds: *Bumba - Meu - Boi da Fé em Deus* - FUNCMA (Fundação de Cultura Desporto e Turismo) Série Sabiá 8º volume. Fabricado por CD+ - 2002. Faixa 04; *Maranhão vale festejar* - CDAA. 000.500 - Patrocínio: Companhia Vale do Rio Doce. Fabricado por CD+ - s/d. Faixa faixas 01, 03, 04, 07, 17, 18, 19 e 20 (s/d); *Boizinho encantado* – gravação independente. Faixa 11 (s/d) e *Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé* – FUNCMA (Fundação de Cultura Desporto e Turismo) Série Sabiá 7º volume. – faixa 01 (s/d).



- Fotografias dos personagens dos sotaques de Pandeirão e Matraca, Orquestra e Pindaré.
- Sons do timbre de cada instrumento utilizado no sotaque de Zabumba e a sua transcrição em partitura
- Cadastro dos grupos de Zabumba realizado no ano de 2002

Os créditos fotográficos são de José George S. Araújo e Rosângela Cutrim Santos. Já a transcrição rítmica dos instrumentos para a partitura teve apoio do músico Conrado Maia.

ANEXO I



ANEXO I

Sotoque Zabumbo

Nº	QUADRO DE REGISTRO DE BENS DO SOTOQUE	REPRESENTANTE	PONTOS
01	Bel de Anjo	Manuel Silva	234 7573
02	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9272
03	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9273
04	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9274
05	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9275
06	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9276
07	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9277
08	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9278
09	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9279
10	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9280
11	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9281
12	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9282
13	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9283
14	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9284
15	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9285
16	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9286
17	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9287
18	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9288
19	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9289
20	Bel Anjo do Men São	Luiz Acirangelo Reis	238 9290



ESTADO DO MARANHÃO
FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA FILHO

Relação de Grupos de Bumba-meu-Boi Sotaque de Zabumba Cadastrados 2002

Sotaque: Zabumba

Nº	NOME DE FANTASIA	NOME DA ENTIDADE	NOME DO RESPONSÁVEL	ENDEREÇO	FONE
01	Boi de Anajá		Manuel Silva	Rua Principal, SN - Povoado de Anajá /Porto Rico - MA CEP: 65.263-000	232 7573
02	Boi Anjo do Meu Sonho	Entidade Junina Maranhense de Bumba-meu-Boi "Anjo do Meu Sonho"	Arcângelo Reis	Rua da Laranjeira, Qda D, Casa 10 - Anjo da Guarda CEP:	228 9272 228 9273
03	Boi da Boa Vontade	Sociedade Junina de Bumba-meu-boi Boa Vontade	José Constantino Soares	Rua Reis Veloso, 517 - Bairro de Fátima CEP:	221 2973
04	Boi Brilho da Noite	Sociedade Junina de Bumba-meu-Boi do Sítio do Pica-pau Amarelo	Maria Francisca Rocha Sardinha	Rua São Sebastião, 05 - Sítio do Pica-Pau Amarelo CEP: 65.044-650	253 1888 247 2287

05	Boi Cravo das Moças		Sebastião César Gomes da Silva	Rua Capitão Demétrio, 61 - Sarnambi/ Tutóia CEP: 65.580-000	243 2527 227 8349
06	Boi Capricho de Oliveira	Associação Junina de Bumba-meu-Boi de Sotaque de Guimarães Capricho de Oliveira	Hildenêr Barbosa	Rua 06, 389 - São Francisco CEP:	227 0864
07	Dois Irmãos de D. Zeca	Sociedade Junina Dois Irmãos	Maria José Sousa Silva	Rua Dagmar do Desterro, 78 - Bairro de Fátima CEP:	234 8705
08	Boi da Fé em Deus	Associação Folclórica Bumba-meu-Boi da Fé em Deus	Therezinha de Jesus Jansen Pereira	Travessa Fé em Deus, 105 - Monte Castelo CEP:	231 3969
09	Boi de Guimarães	Associação Cultural e Folclórica Vimarense	Marcelino Azevedo	Rua Mateus Velho, 137 - Guimarães/MA CEP: 65.255-000	231 8890 386 1506
10	Boi Laço do Amor	Sociedade Folclórica e Cultural Bumba-meu-Boi Laço do Amor	Maria da Glória Silva de Sousa	Rua 15, Qda. 29, Casa 200 - Vila Embratel CEP:	228 8129
11	Boi de Leonardo	Sociedade Junina Bumba-meu-Boi da Liberdade	Francisco de Assis Coimbra	Rua Alberto de Oliveira, 150 - Liberdade CEP:	232 6103 251 1152
12	Boi Mimo da Ilha	Sociedade Folclórica e Cultural Bumba-meu-Boi "Mimo da Ilha"	Maria Andreлина Furtado dos Santos	Rua São José, 52 - Santa Cruz CEP:	253 1083
13	Boi Mimo de São João	Associação Folclórica Cultural Mimo de São João	Maria da Paes Santos	Rua Heitor de Almeida, 395 - Ivar Saldanha CEP: 65.000-000	271 5804

14	Boi Novo Caprinho	Associação Cultural Bumba-meu-Boi Novo Capricho	Marcírio Costa Rodrigues	Quadra 22, Rua 10, Casa 47 - Vila Embratel CEP:	
15	Boi de Pongó		Gregório Alves Belo	Povoado do Frederico, SN - Bequimão	
16	Boi Brilho de São João da Liberdade	Associação Cultural Bumba-meu-Boi de São João	Romana Maria dos Santos	3ª Travessa da Nossa Senhora das Graças, 100 - Liberdade CEP: 65.035-470	253 1721 30827065
17	Boi Sempre Seremos Unidos	Associação Comunitária Beneficente Nossa Senhora da Conceição	Clemente Sousa	Rua São José, 06 - Alto da Esperança CEP:	273 1615
18	Boi de Teodoro	Centro de Tradições Populares	Teodoro Freire	Qda. 15, Área Especial, nº 02 - Módulo A,B,C e D Caixa Postal 7596 - Sobradinho - DF CEP: 73.045-620	061-3870658
19	Boi Grupo Unido da Conceição		José Elias dos Santos Moura	Rua Governador Cafeteira, 50 - Coroadinho CEP:	275 3172
20	Boi Unidos Venceremos	Associação Folclórica de Bumba-meu-Boi Unidos Venceremos	Antonio Fausto Silva	Estrada da Vitória, 307, KM-09 - São Cristóvão CEP: 65.050-000	259 3716 96025500
21	Boi da Vila Passos	Sociedade Junina de Boa União	Canuto Santos	Rua Castro Alves, 22 - Vila Passos CEP:	231 7835

ANEXOS EM CD-ROOM



AUTORIZAÇÃO

Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação
Instituto de Artes – UNESP

Nome:

ROSÂNGELA CUTREIM SANTOS

R.G.:

527.783 - SSP-MA

C.P.F.:

250.438.113-15

Curso:

Área de Concentração:

MÚSICA

Campus:

(☒) Dissertação

() Tese

() Livre-Docência

Título / Title:

ZABUMBA MEU BEI: "LA VAI" AFINADO A

FOFO. (ACOMPANHA UM CD)

Autorizo a Biblioteca da UNESP a emprestar para reprodução sem ressarcimento dos direitos autorais o texto parcial da publicação supra citada de minha autoria para fins, de leitura ou pesquisa científica.

São Paulo, 25 / 05 / 05

Rosa

Assinatura do Autor

Obs: CD não é emprestado. Sebastiana

