

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

RENATA POMPÊO DO AMARAL

**A MÚSICA DO BUMBA BOI DO MARANHÃO E SUAS
POSSIBILIDADES DE PERFORMANCE NO CONTRABAIXO**

SÃO PAULO

2018

RENATA POMPÊO DO AMARAL

**A MÚSICA DO BUMBA BOI DO MARANHÃO E SUAS
POSSIBILIDADES DE PERFORMANCE NO CONTRABAIXO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Área de concentração:

Interpretação/Teoria e Composição

Linha de Pesquisa: **Epistemologia e Práxis do Processo Criativo**

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

SÃO PAULO

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

A485m	<p>Amaral, Renata Pompêo do, 1969-.</p> <p>A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo / Renata Pompêo do Amaral. - São Paulo, 2018.</p> <p>133 f. : il. color.</p> <p>Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Marta Rodrigues Raymundo. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Bumba-Meu-Boi - Maranhão. 2. Brasil - Cultura popular. 3. Contrabaixo. 4. Música - Execução. I. Raymundo, Sonia Marta Rodrigues. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 787.41</p>
-------	---

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A MÚSICA DO BUMBA BOI DO MARANHÃO E SUAS POSSIBILIDADES DE PERFORMANCE AO CONTRABAIXO

AUTORA: RENATA POMPÊO DO AMARAL

ORIENTADORA: SÔNIA MARTA RODRIGUES RAYMUNDO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em MÚSICA, área: Interpretação/Teoria e Composição pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. SÔNIA MARTA RODRIGUES RAYMUNDO
Departamento de Música / Universidade Federal de Goiás (Profa. Colaboradora)

Profa. Dra. GISELA GOMES PUPO NOGUEIRA
Departamento de Musica / Instituto de Artes de Sao Paulo

Prof. Dr. WALTER GARCIA DA SILVEIRA JUNIOR
Instituto de Estudos Brasileiros / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 10 de dezembro de 2018

DEDICATÓRIA

Para os Mestres
Humberto de Maracanã, Edmundo Silva,
Zé Olhinho e Apolônio Melônio
Para Flora e Pai Euclides, sempre

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os mestres e brincantes do Bumba Boi e de outras tradições do Maranhão, que em sua imensa generosidade e sabedoria me acolhem e ensinam o que em nenhuma biblioteca caberia.

Agradeço aos parceiros de viagem André Magalhães, Lincoln Antonio, Marcelo Pretto, Marquinho Mendonça, Thomas Rohrer, Ari Colares, Juçara Marçal, Sandra Ximenez, Laeticia Madsen, Eder Rocha, Carla Modesto, Junior Kaboclo e à linda Família Menezes, pela companhia, apoio, confiança, fé na festa.

Agradeço minha mãe Araty, Lindalci Aguiar, Dona Carmita, os compadres Vanessa, André, Graça, Monica, Ernesto, Kajla, Marquin, Mara, porque é preciso uma aldeia inteira para educar uma criança.

Agradeço minha orientadora e amiga Sonia Ray, pela caminhada.

Agradeço os professores Gisela Nogueira, Monica Lucas, Walter Garcia, Valerie Albright, Sonia Albano e Alexandre Rosa, participantes das bancas de qualificação e defesa, pela atenção e as generosas contribuições.

Agradeço Luiza Fernandes, Ana Caroline e Aline Fernandes, pela preciosa ajuda na organização do acervo Maracá e suas edições.

Agradeço a São João, São Pedro, Sant'Ana, Santo Antônio e São Marçal, por concederem as graças que se transformam em tanta arte e beleza.

RESUMO

A presente pesquisa aborda os elementos musicais e estruturais de diversos sotaques do Bumba Boi maranhense, trazendo também, a partir da análise desses elementos, propostas para a performance do contrabaixo nesse gênero tradicional brasileiro.

O Boi é tema de inúmeras manifestações populares em todo o Brasil. Do Boi de Mamão de Santa Catarina aos grandes espetáculos do Boi Bumbá de Parintins, de norte a sul do país encontramos gêneros tradicionais que têm o Boi como figura central. Registrado em agosto de 2011 como Patrimônio Cultural do Brasil, o denominado Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão é um fenômeno sócio cultural de enormes proporções cujo auge do ciclo – o batismo do Boi – acontece no dia de São João Batista, seu padroeiro maior, a quem são oferecidos como pagamento de promessas ou afirmação da devoção as brincadeiras do Bumba Boi maranhenses.

A metodologia adotada passa por revisão de literatura e análise de dois acervos audiovisuais envolvendo procedimentos teórico-reflexivo e analítico. Elementos musicais e estruturais desta tradição popular são analisados nos principais sotaques do Bumba Boi, como chamam as especificidades de cada conjunto, a saber: Sotaques de Matraca ou Ilha, Baixada (Capital), Pandeirões ou Pindaré, Zabumba, Costa de Mão, Baixada Interior e Orquestra, propondo, para cada um desses diferentes sotaques, elementos idiomáticos e técnicos para a performance do contrabaixo nesse gênero.

Palavras-chave: Tradições Populares Brasileiras, Performance do Contrabaixo, Contrabaixo elétrico, Bumba Boi do Maranhão.

ABSTRACT

The present research deals with the musical and structural elements of several Bumba Boi maranhense accents, also presenting, from the analysis of these elements, proposals for the performance of the double bass in this traditional Brazilian genre.

The Ox is the theme of countless popular demonstrations throughout Brazil. From Boi de Mamão de Santa Catarina to the great spectacles of Boi Bumbá de Parintins, from north to south of the country we find traditional genres that have the Ox as the central figure. Registered in August of 2011 as Cultural Heritage of Brazil, the Cultural Complex of the Bumba-Meu-Boi of Maranhão is a socio-cultural phenomenon of enormous proportions whose peak of the cycle - the baptism of the Ox - happens on the day of Saint John the Baptist, his patron, who are offered as pledges of promise or affirmation of devotion to the games of Bumba Boi maranhenses.

The methodology adopted consists of literature review and analysis of two audiovisual collections involving theoretical-reflexive and analytical procedures. Musical and structural elements of this popular tradition are analyzed in the main accents of Bumba Boi, as they call the specificities of each set, namely: Accents of Matraca or Island, Baixada (capital), Pandeirões or Pindaré, Zabumba, Hand Coast, Baixada Interior and Orchestra, proposing for each one of these different accents idiomatic and technical elements for the performance of the contrabass in this genre.

Keywords: Brazilian Popular Traditions, Double Bass Performance, Electric Double Bass, Bumba Boi do Maranhão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. REVISÃO DE LITERATURA	13
1.1 MÚSICA EM TRADIÇÕES POPULARES DO BRASIL.....	13
1.2 PESQUISA AUDIOVISUAL: OS ACERVOS MARACÁ E DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS.....	15
1.3 MATERIAL PEDAGÓGICO E DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA SOBRE CONTRABAIXO ELÉTRICO NO BRASIL.....	19
2. PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE GÊNEROS DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS	21
2.1 PROCESSO DE ESCUTA E IDENTIFICAÇÃO.....	23
2.2 PROCESSO DE REGISTRO GRÁFICO (NOTAÇÃO).....	26
3. O BUMBA BOI DO MARANHÃO	29
3.1 A MÚSICA DO BUMBA BOI MARANHENSE.....	39
3.2 SOTAQUE DE MATRACA OU DA ILHA.....	42
3.2.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Matraca.....	51
3.3 SOTAQUE DA BAIXADA (CAPITAL), PANDEIRÕES OU PINDARÉ.....	55
3.3.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Baixada (capital).....	65
3.4 BUMBA BOI SOTAQUE DA BAIXADA (INTERIOR)	68
3.4.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Baixada (interior).....	71
3.5 SOTAQUE DE ZABUMBA.....	73
3.5.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Zabumba.....	81
3.6 SOTAQUE DE COSTA DE MÃO.....	86
3.6.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Costa de Mão.....	90
3.7 NOTAS SOBRE O SOTAQUE DE ORQUESTRA.....	92
3.8 INSERÇÃO DOS ELEMENTOS IDIOMÁTICOS EM PERFORMANCES DO CONTRABAIXO NO BUMBA BOI DO MARANHÃO.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
ANEXOS	99

INTRODUÇÃO

E eis, diante de mim, o círculo intransponível: quanto menos as culturas tinham condições de comunicar entre si e, portanto, de se corromper pelo contato mútuo, menos também seus emissários respectivos eram capazes de perceber a riqueza e o significado dessa diversidade. No final das contas, sou prisioneiro de uma alternativa: ora viajante antigo, confrontado com um prodigioso espetáculo do qual tudo ou quase lhe escapava – pior ainda, inspirava troça e desprezo -, ora viajante moderno, correndo atrás dos vestígios de uma realidade desaparecida. Nessas duas situações sou perdedor, e mais do que parece: pois eu, que me lamento diante das sombras, não seria impermeável ao verdadeiro espetáculo que está tomando forma nesse instante mas para cuja observação meu grau de humanidade ainda carece da sensibilidade necessária? Dentro de algumas centenas de anos, nesse mesmo lugar, outro viajante, tão desesperado quanto eu, pranteará o desaparecimento do que eu poderia ter visto e que me escapou. Vítima de uma dupla inaptidão, tudo o que percebo me fere, e reprovou-me em permanência não olhar o suficiente.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos*, (1996 p. 40)

Esse foi um texto que sempre me acompanhou. Desde que li, menina e recém maravilhada com minha primeira descoberta nas tradições populares, o povo Guarani de Rio Silveiras, me pergunto sempre o que está me escapando, e que vão me permitiriam vislumbrar essa humanidade mais sensível e volátil.

Depois de anos de formação conservadora - conservatório, universidade, onde eu era cada vez mais impelida às especializações, cheguei em 1991 nessa comunidade Guarani, e, para além dos códigos musicais, que no momento me pareceram simples – melodias descendentes, repetidas em graus conjuntos, recortadas num compasso unário sem grandes virtuosismos rítmicos, saltos, dissonâncias, me acertou como um meteoro a capacidade plena que tinham todas aquelas pessoas de fazer música. Todos, realmente muitos - jovens, velhos, crianças - tocavam com fluência, ainda que linhas simples, dançavam com um impulso corporal potente e preciso – mesmo nos mínimos movimentos, e cantavam muito lindamente, com o timbre inacreditável das muitas vozes que se tornam uma.

Aquilo foi o acontecimento mais libertador da minha vida artística. Então é possível dançar também? E cantar? Mesmo? Tocar outros instrumentos não, é? ...!!! E até fazer cestos, filmes, discos, bolos, textos... Se fez. Me fizeram. O carnaval de 1997,

em Recife, abriu outras portas e estradas, com a constatação inquestionável de que aquela música era viva, contemporânea, violentamente necessária, e então as viagens se sucederam com interminável maravilhamento, de forma que, mesmo depois de vinte carnavais em Pernambuco e vinte ciclos juninos no Maranhão, eu me vejo com os mesmos olhos molhados, a mesma euforia infantil, o mesmo transe embriagado da onça nos braços.

Em 1998, um grupo de amigos músicos interessados em conhecer esse Brasil para nós ainda anunciado, a partir do estudo dos textos e das melodias recolhidos por Mário de Andrade, construímos uma Barca que nos levou, com a disponibilidade pré-internética, em muitas viagens, em especial a uma que, em 2005, por dois meses percorreu 10 mil quilômetros de Belém a São Paulo, num diálogo transformador com mais de trinta comunidades, gravando, fazendo shows com e para eles, oferecendo oficinas, experimentando vivências¹.

Em 2002, fruto da vontade de não só dialogar com esse repertório mas principalmente com o entendimento musical de seus mestres, com outros amigos² veio o Ponto br, que me permitiu uma convivência única com Mestre Walter França, do Maracatu Estrela Brilhante do Recife, Mestra Zezé de Iemanjá e Dindinha, da Casa Fanti Ashanti, Mestre Humberto de Maracanã e seu filho sucessor, Ribinha, Mestre Nelson da Rabeca e Dona Benedita. O diálogo musical estabelecido com esses mestres, que já dura 15 anos, várias turnês e dois discos, me ensinou muito mais que como tocar o contrabaixo. Me ensinou formas de ensaiar, criar resistência, variar acentos, ornamentos, formas, metros, me ensinou a traduzir potências e sutilezas, ler a audiência, pensar arranjos com os mosaicos de seus elementos e memórias, suas cercas móveis, e a entender a função da arte na minha vida e da dos que me cercam, para além da profissão. Uma amostra desse processo pode ser vista no exemplo abaixo:

Exemplo audiovisual 1 - Encontro com Mestres: https://youtu.be/_EFIURIZCwQ

As tradições populares brasileiras tem seus graves, seus contrabaixos. Os tambores Onça do Bumba Boi maranhense, as alfaias dos maracatus de Pernambuco e Ceará, as zabumbas, bombos, puítas, os vários *Tambores Grandes*: O Zambê do Coco potiguar, o Tambor da Mata do Terecô e da Mina maranhenses, o Curimbó do Pará, o Santana do Candombe mineiro, o Tambu do Batuque e do Jongo paulistas, e muitos

¹ A Barca, por ocasião dessa viagem, era formada por Renata, Lincoln Antonio (piano), André Magalhães

² Thomas Rohrer (rabeca e sax), Eder “O” Rocha e Henrique Menezes (percussões)

outros. Essa linguagem, riquíssima, é pouco conhecida dos contrabaixistas brasileiros, e oferece possibilidades técnicas e artísticas valiosas para performers e compositores.

Cantado por seus mestres geração após geração, este repertório se funde, se adapta, se particulariza, e tem como resultado uma surpreendente elaboração estética. São “sucessos” atemporais, filtrados pelo tempo, esculpido pela memória. São ainda melodias e ritmos matrizes da nossa música urbana. Os Cocos e as Bandas de Pífano, também chamadas Bandas Cabaçais, são, junto com os Reisados, matrizes do Baião e do Forró conhecidos a partir da década de 40, assim como o Candomblé Angola e os sambas de Roda, muito aparentados aos Cocos, são elementos formadores do samba urbano surgido na década de 20 no Rio de Janeiro (VIANNA, 1995). Assim, esse estudo pode contribuir também com outras possibilidades para a atuação do contrabaixo nesses gêneros.

Este texto é a primeira parte de um trabalho que tem como objetivo levantar possibilidades para a performance do contrabaixo em pelo menos seis gêneros tradicionais brasileiros: **O Bumba Boi** do Maranhão, as **Bandas de Pífano**, os **Cocos**, o **Tambor de Mina**, o **Carimbó** e os **Maracatus**. Indicado para o doutorado direto por ocasião da qualificação, essa dissertação apresenta seus resultados iniciais que tiveram como foco o Bumba Boi do Maranhão, que será retomado, junto com os outros gêneros citados, no trabalho de doutorado.

O pouco conhecimento sobre a linguagem das tradições populares brasileiras e suas possibilidades de aplicação ao contrabaixo pode ser em grande parte atribuído à escassez de material pedagógico e pesquisas específicas sobre o tema aplicado à performance no Brasil. Há mais de dez anos já se identificava a falta de material pedagógico para o ensino de música brasileira (RAY, 2004), e ainda é muito escassa a produção de partituras e estudos de performance sobre gêneros tradicionais, apesar da grande quantidade de pesquisas em etnomusicologia (RAY. BORÉM, 2012). Muitos procedimentos técnicos de afinação não temperada, como a técnica de “meio dedo” dos pífanos; as terças que ficam entre a maior e a menor nos Cocos e Reisados; a subida de afinação nas notas finais de frases do Tambor de Mina, e diversos tipos de ornamentação das vozes são escolhas estéticas possíveis de serem incorporadas à performance do contrabaixo. Esses recursos, somados à rítmica complexa das orquestras percussivas nas tradições afro religiosas e suas polirritmias, oferecem um material rico em possibilidades técnicas e artísticas para o *performer*. Esse projeto pretende portanto, explorar estas possibilidades, desenvolvendo uma linguagem de

contrabaixo para esse repertório, além de disponibilizar material para instrumentistas, educadores e compositores.

A cultura tradicional é material valioso para a formação do músico brasileiro, e matéria-prima para uma criação artística universal. Produzidas muitas vezes em situações de conflito, miséria e exclusão social, são impressionantes a força criativa e a sofisticação estética dessas manifestações. Mário de Andrade escreveu em 1929 sobre o cantador de coco potiguar: “Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Chico Antonio apesar de orgulhoso(...) Não sabe que vale uma dúzia de Carusos” (ANDRADE, 1976). Os sopros virtuosos do frevo, as infundáveis variações formais do coco, as melodias polimodais e as polirritmias sofisticadíssimas da percussão do Bumba Boi e outras tradições afro brasileiras são exemplos da enorme exigência de organização corporal e inteligência musical desses artistas. Em seus inúmeros gêneros, a música brasileira dispõe de elementos preciosos para a formação de músicos em alto nível técnico e artístico.

A performance do contrabaixo tem uma possibilidade privilegiada nesse estudo, uma vez que tanto nas tradições religiosas *yoruba* quanto nos batuques *bantu*, que originaram grande parte de nossas tradições populares, os tambores graves são os solistas e improvisadores da orquestra percussiva, muitas vezes dialogando com o “pé de dança” dos dançarinos. A tradição oral traz também um outro comprometimento com a memória (BOSI, 1994), desenvolvendo mecanismos que guardam arquivos inteiros e os correlacionam, ao invés dos links que aprendemos a reter com a alfabetização, acessando desta forma outras ferramentas para a composição e o improviso ligadas à corporalidade e ao exercício mneumônico:

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama Tempo mas despreza a medida injusta chamada compasso. E pela adição de tempos, e não por subdivisão, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos, prosódicos (...) até que num certo ponto coincide de novo com o metro que para ele não provém duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. (ANDRADE, 1962)

A tendência de uma proximidade entre Performance e Música Popular Brasileira tem sido notável desde que foram criados os primeiros cursos de Graduação e Pós-Graduação com linhas de pesquisa sobre música popular (RAY, BORÉM, 2012). No entanto, o estudo formal nas escolas de música brasileiras se dá ainda majoritariamente através de métodos das escolas erudita e jazzística, organizadas pedagogicamente há

décadas. Com isso, há muito se observa, em especial na música popular, que a maioria dos instrumentistas brasileiros improvisam jazzisticamente, tanto no raciocínio harmônico quanto no fraseado e nos motivos rítmicos, mesmo quando improvisam sobre um tema de frevo, choro, samba ou baião. Também o repertório erudito contemporâneo se ressentir de técnicas interpretativas/idiomáticas mais fundamentadas quando as composições trazem elementos da música popular (RAY, 1999).



Figuras 1 e 2: Mestre Edmundo, Bumba Boi de Costa de Mão de Cururupu. Fonte: Acervo Maracá

1. REVISÃO DE LITERATURA

A literatura sobre as tradições populares brasileiras é vasta. Desde o século XVI viajantes como Hans Staden, Jean de Léry, Spix e Martius descrevem aspectos do povo brasileiro e sua cultura. Para esse trabalho, foram lidos, além de estudos clássicos sobre folclore e etnologia – Silvio Romero, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Pierre Verger e Lévy Strauss, publicações sobre os gêneros específicos a serem tratados aqui. Um levantamento de publicações sobre performance e contrabaixo, métodos e outros materiais de formação técnica e artística em música popular brasileira para contrabaixo foi feito e percorrido também.

Parte importante desse trabalho, os acervos da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e o Acervo Maracá, para além de seus imprescindíveis registros audiovisuais, ofereceram material essencial em suas anotações de campo e entrevistas. Sobre estas, todas as citações feitas nesse trabalho indicadas como informações verbais, são entrevistas concedidas pelos mestres e brincantes nomeados para mim, e fazem parte do Acervo Maracá.

1.1 MÚSICA EM TRADIÇÕES POPULARES DO BRASIL

Para contextualizar o Bumba Boi, além das fontes primárias citadas anteriormente e do dossiê de registro do gênero no IPHAN (2011), Michol Carvalho (1995) aborda as principais questões envolvidas na mística do Bumba Boi e Soraya Saura (2008) aborda o gênero no âmbito da educação, assim como Raimundo Viana (2006). Ribamar Reis (2001) e Matthias Assunção (2003) fazem um apanhado histórico do Bumba Boi, este último incluindo reflexões acerca da espetacularização do gênero. Bueno (2001) estuda a recriação do Bumba Boi maranhense em São Paulo. Olhar, Memória e Reflexões sobre a gente do Maranhão, organizada por Nunes (2003), traz um apanhado de artigos publicados originalmente nos Boletins da Comissão Maranhense de Folclore. No segundo capítulo deste há diversos artigos curtos sobre o Bumba Boi de autores como Carvalho, Marques, Lima, Cavalcanti, Moraes, Santos e Canjão, que abordam principalmente questões sócio políticas como: o papel das mulheres no Bumba Boi, turismo e cultura popular, ocupação do espaço urbano, tradição e modernidade.

Os nove livros do Babalorixá Euclides Talabyan são também um precioso conjunto de informações da memória oral das tradições populares maranhenses. Devo acrescentar aqui que não encontrei nenhum estudo aprofundado sobre a música do

Bumba Boi. Afora o livreto Bumba-meu-boi do Maranhão (1969), de Carlos de Lima, que traz algumas partituras de toadas, as publicações consultadas se concentram em etnografia, educação, religiosidade, memória oral e as toadas como gênero discursivo, não se alongando além da descrição dos instrumentos.

Outros assuntos pesquisados foram contrabaixo e performance, com destaque para as publicações de Sonia Ray (1999, 2004, 2006) e Fausto Borém (2001, 2010) sobre música brasileira para contrabaixo e estudos de pedagogia, técnica e performance do instrumento. Sobre memória, Ecléa Bosi (1994) tem um importante estudo sobre a função da memória oral na construção da história social e Daniel Munduruku (2016) oferece um olhar de dentro da tradição sobre esse assunto.

Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e seu acervo, foram consultados Carlos Sandroni (2014) e Flávia Toni (1985) que descrevem a trajetória do material e seu conteúdo, e Oneyda Alvarenga, que organizou e comentou as preciosas publicações dos cadernos de campo da Missão, na coleção Registros sonoros de folclore musical brasileiro (1946-1950). Essenciais na trajetória que originou essa pesquisa são os livros de Mário de Andrade que descrevem suas viagens, O Turista Aprendiz e Vida do Cantador, e seus estudos sobre música, em especial o Ensaio sobre a Música Brasileira, e os livros que trazem as anotações em partitura das duas grandes recolhas de melodias tradicionais feitas por ele na década de 20, e organizadas por Oneyda Alvarenga: Os Cocos, Melodias do Boi e Outras Peças, Música de Feitiçaria e os três tomos das Danças Dramáticas.

Sei que Mário é por vezes contestado e/ou considerado um autor datado. De fato aos olhos de hoje ele pode por vezes soar paternalista, contraditório (de fato: “sou 300, sou 350”) e eventualmente preconceituoso. Como ele escaparia, culpado também no dilema de Lévy Strauss? Afinal já se passaram quase cem anos. Mas sua escrita apaixonada me é por demais inspiradora, e, sempre que o releio me parece que, mesmo brevemente, Mário foi alguém capaz de rasgar esse véu do tempo.

Nessa revisão de literatura, não pude deixar de observar, em considerável parte dela, uma falta de cuidado na identificação das fontes orais que não acontece nas referências bibliográficas. “relatado por um cantador de Boi” ou “depoimento de brincante” são legendas comuns, que mais uma vez reproduzem a postura de invisibilizar e retirar o lugar de fala da população pobre e/ou afrodescendente. Procurei aqui, tanto quanto possível, deixar que contem sua história. Porque a sabem de cor, de coração, e porque a oralidade traz nas suas expressões e entrelinhas informações além.

1.2 PESQUISA AUDIOVISUAL: OS ACERVOS MARACÁ E DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

O Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas - Em 1938, quando Mário de Andrade exerce o cargo de diretor do pioneiro Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, envia uma equipe incumbida de registrar em discos de acetato e película as manifestações tradicionais do Brasil: Foi o primeiro grande projeto de gravação de tradições populares brasileiras *in loco*. A Missão percorreu, de fevereiro a julho de 1938, os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará. Composta por Martin Braunwieser, músico nascido na Áustria e radicado em São Paulo, o arquiteto Luís Saia; Benedito Pacheco, técnico de som e um auxiliar, Antonio Ladeira. A equipe recolheu cerca de 30 horas de áudio, 50 minutos de vídeo e mais de 600 fotos, além de objetos, instrumentos e cadernos de campo.

Esse acervo e as inúmeras anotações foram organizados por Oneyda Alvarenga, aluna e colaboradora de Mario que foi diretora da Discoteca Pública Municipal, onde o acervo foi depositado. Estas transcrições e anotações organizados por Oneyda foram publicados nos livros Registros sonoros do folclore musical brasileiro. Guardado em más condições por quase 30 anos, nos anos 80 o acervo começa a ser recuperado.

Em 1997 são publicados pela primeira vez parte dos registros sonoros, o CD The Discoteca Collection (Hart e Jabbour, 1997), produzido pela Library of Congress. Em 2006, em parceria com o SESC, a Prefeitura de São Paulo publicou, uma caixa de 6 CDs com seleções da música gravada pela Missão. Este acervo atualmente está na Biblioteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo.

O Acervo Maracá é um acervo pessoal, com foco nas tradições populares brasileiras, reunido desde 1991 por Renata Amaral. Formado por fontes documentais diretas, predominantemente sonoras e audiovisuais, é um fundo aberto que continua recebendo regularmente novos registros. O acervo compreende centenas de mídias diversas (Mais de 300 MDs, 400 MiniDVs, DVCam, VHS, etc), Além dessas há cerca de 30 HDs com material digital recolhido a partir de 2006, milhares de fotos em papel e negativos, cadernos de campo, instrumentos e objetos de indumentária/artesanato. Estes registros trazem um painel importante de nossas tradições populares recolhido em mais de 100 comunidades de 48 municípios, em 15 estados brasileiros.

Formando um acervo bastante significativo, este material deu origem a dezenas de publicações – 30 CDs, 12 documentários, 2 livros, sites e artigos. O Acervo recebeu prêmios importantes, como o Latin Grammy Award (2019, Preservation Grant)³, além de vencer duas vezes o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, a mais importante premiação do país voltada para o Patrimônio Cultural Brasileiro: em 2012, pelo projeto Turista Aprendiz, do grupo A Barca, e em sua última edição, 2017, pelo conjunto e relevância do acervo. Estes registros receberam também outros prêmios como o Interações Estéticas, Prêmio da Música Brasileira, Rumos Itaú e outros. O Acervo Maracá guarda ainda dois fundos fechados: o Acervo Barca, com registros feitos entre 2004 e 2005 pelo grupo musical paulistano e o Acervo Das Lagoas, registrado em 1999 em ADAT pelo produtor Davi Gatto, com diversos mestres de comunidades tradicionais alagoanas.

Em 2016, o acervo recebeu o ProAc de Publicação Cultural, iniciando o projeto de digitalização das mídias, decupagem e BKPs dos HDs, organização e ampliação de fotos em papel e disponibilização de parte dos registros sonoros e audiovisuais do acervo em um site, que está ainda sendo alimentado mas já pode ser consultado no www.acervomaraca.com.br. Em 2019 recebe, além do Grammy, um prêmio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para finalizar e publicar a digitalização dos registros.

Realizados sempre com a melhor qualidade técnica disponível na época, esses registros trazem não só uma grande diversidade de manifestações, mas uma consistência incomum, que acompanhou várias dessas comunidades ano após ano acompanhando seu calendário de ciclos e festejos em diversas épocas do ano, entrevistando mestres e brincantes, fazendo registros especiais a pedido destes, convivendo estreitamente com esses grupos e guardiões, criando laços profundos de amizade e confiança. Alguns registros feitos anualmente:

As cerimônias de batizado e diversos rituais diários de cura/rezas da Comunidade Guarani de Rio Silveiras (São Sebastião, SP), de 1991 a 2016: o ciclo carnavalesco de Recife e Zona da Mata de Pernambuco (Maracatus de Baque Solto e Baque Virado, Caboclinhos, Xangô do Recife, Jurema, Orquestras de Frevo, Clubes de Bonecos, Bois de Carnaval, Ursos, etc), de 1997 a 2016, as Festas de São Benedito em Aparecida do Norte (SP) com dezenas de grupos de congado e Moçambique do Sudeste,

³ <https://bit.ly/2TI6Nik>

de 1998 a 2016; o Ciclo Junino de São Luís, zona rural e Baixada Maranhense (Bumba Bois de diversos sotaques, Tambor de Crioula, Carçoço, Lelê, Cacuriá, etc), de 1999 a 2016.

Os festejos do ciclo natalino (Natal/Reis) entre os Reisados e Guerreiros do Cariri Cearense e os Carimbós da região do Salgado paraense, de 2003 a 2012, e o calendário de diversos terreiros de Tambor de Mina do Maranhão - Casa das Minas Jeje, Casa de Nagô, terreiros de Jorge Babalaô, de Justino, Mãe Elzita, Portas Verdes e dezenas de outros no interior do Estado, e em especial a Casa Fanti Ashanti, também foram largamente registrados de 1999 a 2017.

Além desses há registros extensos de comunidades Timbira (19 aldeias dos povos Krahô, Krikati, Gavião e Kanela do Maranhão e Tocantins), e do projeto Pedra da Memória, realizado em 2010 e 2014 entre Brasil e Benin (África Ocidental), que renderam mais de 100 horas e 10 mil fotos de comunidades Agudás, Zangbetu, Geledes, comunidades de Culto Vodun e outras em várias cidades do país africano.

Este acervo traz ainda registros preciosos de dezenas de Mestres já falecidos, como o grande babalorixá Euclides Talabyan, o pajé Guarani Awa Jejocó e Mestre Humberto de Maracanã, Mestre Verdellino e Mestra Virgínia do Coco e Guerreiro de Alagoas, Seu Eliésio do Boi de Cururupu, Mestre Leonardo e Terezinha Jansen dos Bois de Zabumba, Mestre Felipe e Mestre Nivô do Tambor de Crioula, Mestre Apolônio, D Teté do Cacuriá, Dona Celeste Santos e Dona Deni da Casa das Minas, Seu Pedro Piauí, Seu Juvercino de Jequitibá, Mãe Silvia, Mãe Lúcia e Seu Bibi Batazeiro da Casa de Nagô, Pai Jorge Babalaô, Pai Francelino de Xapanã, Mãe Zizi da Belira, Tia Mãezinha e D Janda do Sítio de Pai Adão, Mestres Biu Roque e Mané Deodato do Cavalo Marinho, Tia Fia e Dona Zezé do Jongo de Guaratinguetá, Mestre Celé do Carimbó de Santarém Novo, D Elza do Carçoço de Tutóia, Mestre Miguel do Pífano de Juazeiro, Mestre Tácio do Maracatu Cruzeiro do Forte, Mestre Tavares da Gaita de Caruaru, Pai Luís e Dona Wanda do Terecô e o grande cantador Timbira Velho Diniz, entre muitos, muitos outros.

CD Tambor de Mina na Virada pra Mata, Casa Fanti Ashanti (MA) – FUNC, 2000
CD Baião de Princesas, Casa Fanti Ashanti e A Barca – CPC UMES, 2002
CD Nhamandu Werá, comunidade Guarani (SC), 2003
Livro Kuaray’i ywy rupáre - A Vida do Sol, livro bilíngue Guarani Português, São Sebastião/SP, 2003
CD TRIPLO AMJĚKĪN – Música dos povos Timbira (TO/MA) - Petrobras, 2004
CD Tambor de Mina Raiz Nagô, Casa Fanti-Ashanti – Maracá, 2004
CD Olha o Mateus!, Orquestra Popular do Recife – FUNDARPE, 2004
CD Ritmos Africanos no Xangô do Recife, Sítio de Pai Adão – FUNDARPE, 2004
CD Os Quentes da Madrugada, Carimbó de Santarém Novo/PA –Petrobras/2005
CD Reisado e Guerreiro, Juazeiro do Norte/CE – 2005
CAIXA Trilha, Toada e Trupé – 3 CDs e 1 DVD documentário – Petrobras, 2006
CAIXA Coleção Turista Aprendiz - 7 CDs e um DVD com 7 curtas documentários – Petrobras, 2007
CD Levanta Poeira – Samba de Roda de Lagoa da Camisa (BA) – Petrobras, 2007
CD Lunzo Redandá – Candomblé Angola (SP) – Petrobras, 2007
CD Irmandade do Rosário de Justinópolis – Congado, Moçambique e Candombe (MG) – Petrobras, 2007
CD Bumba Boi de Costa de Mão de Cururupu – Brilho da Sociedade (MA) – Petrobras, 2007
CD Cantadeiras do Souza – Jequitibá (MG) – Petrobras, 2007
CD Tambor de Crioula de Taboca – Casa Fanto Ashanti (MA) – Petrobras, 2007
CD Torés e Rojões – Povo Kariri Xocó – Porto Real do Colégio, AL – Petrobrás, 2007
DVD Sete Curtas – Petrobrás, 2007
CD Estrela Brasileira, Bumba Boi de Maracanã/MA – Petrobras, 2007
DVD Rio do Mirinzá, Bumba Boi de Maracanã/MA – Petrobras, 2007
CD Mensageiros Guarani, São Sebastião/SP – Secretaria de Cultura de São Paulo, 2008
CD Boi de Encantado, Casa Fanti Ashanti/MA – FUNARTE, 2009
CD Na Eira, Ponto br – Petrobras, 2010
CD Kawiza – Lunzó Redandá (Samba de Caboclo) – ProAc, 2012
DVD e Livro Pedra da Memória – FUNARTE, CHESF, 2010-2013
CD Chego Já - Sebastião Bianco e Seu Terno Esquenta Muié – ProAc, 2015
CD Tenda São José – Acervo Maracá – ProAc, 2016
DVD Guriatã – Rumos Itaú Cultural, 2018
CD Trancelim – Ponto br – plataforma Benfeitoria, 2018

Além destes dois acervos, foram consultadas outras fontes importantes de guarda de registros audiovisuais: o Instituto Moreira Salles, que guarda uma linda coleção de fotos realizadas no Maranhão em 1948 pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot, e o MAVAN - Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão. Também 85 CDs de Bumba Boi do Maranhão, comprados diretamente das comunidades pela pesquisadora ao longo de 20 anos, forneceram dados para esta pesquisa.

1.3 MATERIAL PEDAGÓGICO E DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA SOBRE CONTRABAIXO ELÉTRICO NO BRASIL

Uma pesquisa inicial em bibliotecas, sebos e lojas online listou 51 métodos de contrabaixo escritos por autores brasileiros. Aqui, o termo método é compreendido como: “...matéria de estudo, ou seja, livros de estudos específicos para o aprendizado de técnicas específicas como uma região do instrumento ou um recurso de execução específico” (RAY, 2015, p.30).

Destes, apenas dez apresentam alguma proposta relacionada à música brasileira, sendo os demais livros para o aprendizado inicial do instrumento, para o desenvolvimento de técnicas específicas como slap, tapping, harmônicos, arcadas ou acordes, para o desenvolvimento melódico/harmônico na improvisação, dicionários de escalas e acordes, ou exemplos de padrões de performance em gêneros internacionais como jazz, blues, funk e outros. Desses dez dedicados ao aprendizado de música brasileira, tem destaque os três escritos pelo contrabaixista Adriano Giffoni: Música Brasileira Para Contrabaixo vol 1 (1997), vol 2 (2002) e 10 Estudos Para Contrabaixo Com Ritmos Brasileiros (2010). Os três abordam gêneros urbanos como Samba, Baião, Choro, Bossa Nova, Xote, Frevo, Axé, Lambada e suas variações: Samba Funk, Partido Alto, Samba Canção, Afoxé, usando como repertório composições do próprio autor. No vol 2 cita também Carimbó e Maracatu, mas tem como referencia gravações comerciais de compositores populares inspiradas nesses gêneros, sem menções à orquestra original ou seu contexto.

Dois são dedicados exclusivamente ao choro: Contrabaixo no Choro, de Francisco Falcon e O Contrabaixo na Roda de Choro, de Marcos Paiva, ambos de 2017. Apenas um à Bossa Nova – Toque junto Bossa Nova - Baixo, de Ney Conceição. Os demais apresentam os gêneros urbanos citados acima: Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira e Técnicas Para Baixo Elétrico na Música Brasileira, ambos de

Gilberto de Syllos, trazem informações sobre samba, baião, choro e bossa nova; *Contrabaixo Brasileiro*, de Sizão Machado traz transcrições de performances do contrabaixista com seu trio, *Brazilian Beats for Drums and Bass*, de Leandro Maciel, é claramente voltado para o mercado internacional, trazendo os gêneros brasileiros mais conhecidos no exterior (Samba, Baião, Xote, Marchas, Ijexá, Lambada, Axé), *Método Contrabaixo – Rítmos Nordestinos*, de João Sousa, ainda que cite gêneros como o Maracatu e o Carimbó, os exemplifica com composições próprias, assim como Adriano Giffoni.



Figura 3 - Altar, Peritoró (MA) – Fonte: Acervo Maracá

CAPÍTULO II: PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE GÊNEROS DE TRADIÇÕES POPULARES BRASILEIRAS

A escrita é uma coisa e o saber, outra.
A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si.
O saber é uma luz que existe no homem.
É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer
E que se encontra latente em tudo que nos transmitiram,
Assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.

Tierno Bokar (Mali, 1875/1939 mestre Sufi)

Assim como o “círculo intransponível” de Lévi-Strauss citado no início, a transcrição de gêneros tradicionais brasileiros está fadada à falha e à inexatidão. Uma performance de um gênero, de uma festa, de uma comunidade ou mesmo de um tocador nunca será a mesma. O caráter móvel dessas tradições já determina isso a princípio, mas também o cansaço, a chuva, a cachaça, o dinheiro, a comoção irão tornar cada performance particular e sujeita a alterações das mais significativas. Os andamentos aceleram ou diminuem, as indumentárias se sofisticam, se simplificam, se recriam, o tom sobe ou desce, os instrumentos aparecem e desaparecem. Se transformam o passo, a poesia, o homem.

Assim, as tradições populares trazem em sua essência a mobilidade indispensável à sua adaptação e sobrevivência às mudanças constantes em seu ambiente e modo de vida. Com algumas particularidades nas manifestações intrinsecamente ligadas à religião, esses saberes mantêm-se vivos porque são necessários ao modo de vida dessas comunidades. Cantos, danças, remédios, rituais, brinquedos, cujo conhecimento foi filtrado qualitativamente ao longo do tempo, teriam sido apagados caso não tivessem lugar no mundo contemporâneo dessas pessoas. Essa estratégia de mobilidade e adaptação é que garante a sobrevivência das culturas populares, que acontecem não por obrigatoriedade de manter essa tradição, mas porque as pessoas gostam de fato disso, acham belo, se divertem, se reconhecem e expressam seus talentos numa realidade contemporânea, onde piercings e celulares convivem sem conflitos com rendas e rosários.

Daniel Munduruku coloca a tradição como uma expressão pragmática da memória, onde “a tradição não é algo estanque, mas dinâmico, capaz de nos obrigar a ser criativos e a oferecer respostas adequadas às situações presentes”. Tradições que não tem mais lugar na vida contemporânea, como os cantos de carregadores de piano registrados em 1938 pela Missão de Pesquisa Folclóricas e outros cantos de trabalho cujo modo de produção se modificou, estão inevitavelmente fadados ao desaparecimento, ainda que seus lindos versos e melodias em geral migrem para as outras expressões culturais dessas comunidades. Um remédio feito por uma erva será utilizado enquanto sua eficácia for clara. No entanto, mudanças no meio ambiente que levem ao desaparecimento de suas plantas vão também inviabilizá-lo. Assim essa memória dinâmica servirá como referência e impulso para um salto às suas novas possibilidades de expressão, mudando para permanecer o mesmo.

Me lembro de um registro que fizemos com Mestre Cirilo, do Maneiro Pau, no Crato (CE). Ele comandava a brincadeira cantando ao pandeiro, único instrumento da brincadeira além dos cacetes que os brincantes batiam na coreografia. Era uma “gravação oficial”, para disco e filme, e ele apareceu com seus melhores figurinos, grupo completo, e cantou animadamente, se acompanhando ao pandeiro com total fluência. Meses depois voltamos lá para entregar as gravações a ele, que iria se apresentar com o grupo em uma festa. E então ele se acompanhava ao ganzá. No dia da gravação o ganzá dele havia furado e ele levou o pandeiro. Simples assim. Mas um pesquisador que afirmasse ser o pandeiro o instrumento do Maneiro Pau estaria cometendo um erro?

Nesses anos de convivências com mestres e comunidades vi isso acontecer muitas vezes. Seu Nelson da Rabeca começou a construir rabecas aos 54 anos depois de ver um violino na TV. Achou bonito. Resolveu fazer, manejava bem o facão no corte da cana. Inventou uma técnica de cavar a rabeca em duas partes que torna o instrumento uma máquina de potência sonora. Virou rabequeiro, luthier, mestre dos mais respeitados e responsável por uma geração de rabequeiros discípulos de uma tradição que ele inventou. Mas assim como no baobá estava latente nele.

Assim, sabendo que o pandeiro de couro descrito aqui amanhã poderá ser de nylon, virar ganzá ou MC, penso nas transcrições feitas nesse trabalho como descreveu Bokar: uma coleção de fotografias desse saber, mas não o saber em si. Tentei fazer as melhores fotos que pude, buscando a melhor definição, os focos mais abertos, os ângulos mais variados, mas serão sempre apenas retratos, que um clique depois seriam diferentes, referências para fotografias futuras.

2.1 PROCESSO DE ESCUTA E IDENTIFICAÇÃO

Para este trabalho foram ouvidos e assistidos centenas de registros audiovisuais desses gêneros, realizados entre 2000 e 2016, pertencentes ao acervo Maracá (AMARAL, 2016). Também os documentos sonoros do Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foram ouvidos e analisados, bem como dezenas de CDs desses gêneros, em sua maioria produzidos pelas próprias comunidades e comprados em suas apresentações.

Para uma transcrição mais precisa, em especial no caso das grades da percussão original, foram privilegiados os registros em vídeo, para observação da performance individual de cada tocador, seu comportamento no conjunto, as técnicas utilizadas, as células rítmicas de cada instrumento. Também os registros em vídeo são importantes para observação dos elementos coreográficos, já que o ‘pé de dança’, além de ajudar a definir células rítmicas e suas variações em contraponto com a música, é elemento decisivo no diálogo com os tambores graves em algumas manifestações.

Foram transcritas e analisadas também diversas entrevistas feitas com mestres e brincantes entre 2000 e 2017, para levantamento e conferência de dados, privilegiando, nos textos e partituras, as definições e nomenclaturas dadas por eles para os personagens, instrumentos, toques, danças, técnicas, festejos, indumentárias.

A escuta e análise realizadas ao longo desse trabalho, se relaciona também à convivência direta com esses mestres e comunidades. No caso do Bumba Boi do Maranhão, assunto dessa dissertação, somam-se aos registros 20 anos de festejos juninos acompanhados assiduamente na capital do estado e no interior, além da morte de alguns Bois fora da época junina. Neste período, laços fortes de amizade, confiança e aprendizado foram criados com a comunidade do Bumba Boi de Santa Fé e seu primoroso mestre Zé Olhinho; com o Bumba Boi Brilho da Sociedade de Cururupu e o criador de belezas mestre Edmundo, de quem produzi um CD em 2006 e dividi o palco do Auditório Ibirapuera; com o Boi da Floresta e o saudoso mestre Apolônio, que registrei no curta *Três Pedras* em 2010; com Pai Euclides e seu Boi de Encantado, que foi foco de duas residências artísticas que realizei na Casa Fanti Ashanti em 2009 e 2010 e resultaram em CD e livro, com Tião Carvalho, mestre do Bumba Boi em São Paulo, com quem toquei por 15 anos, de 2000 a 2015, por todo o Brasil e fora, e em especial com mestre Humberto e seu maracá de prata, com o qual liderou por mais de 40 anos o Batalhão de Ouro do Boi de Maracanã. Com mestre Humberto dividi palcos e viagens por mais de dez anos, gravei um CD do Boi e outro do Ponto br, realizei dois documentários, Rio do Mirinzá em 2006 e agora em 2018 sobre ele o Guriatã. Três desses já estão cantando para São João a seu lado, e por muitas vezes nesse processo foi difícil manter o foco nas análises, transportada que fui pelos registros para as noites de danças e fogueiras ao lado deles.

Desta forma, foram selecionados preferencialmente para análise os registros dos mestres e comunidades pela sua representatividade dentro do gênero e também pela profundidade dos laços e extensão da convivência que tenho junto a elas. Naturalmente,

esses grupos terão amostragens musicais mais numerosas e consistentes, entrevistas mais fundamentadas e mais experimentação direta.

Para a transcrição da percussão, foram considerados como padrões os motivos efetivamente presentes nos diversos grupos de cada sotaque, indicada como variação os que não apareciam em todos os grupos ou as realizadas também de forma recorrente mas não por todos os tocadores, exceto no caso dos pandeirões do sotaque de Matraca, cujo improviso é uma característica dominante, e foram então anotados por ordem de regularidade de ocorrência os padrões rítmicos. Neste caso foram descartadas variações observadas muito raramente.

Para a identificação dos elementos idiomáticos e estilísticos aplicáveis à performance do contrabaixo, foram observados elementos como: o movimento melódico (melodias predominantemente em graus conjunto ou arpejos, notas longas, sequências rápidas, motivos recorrentes, saltos, notas repetidas, finalização das frases, afinação, etc); o ambiente harmônico (acidentes recorrentes, caracterização modal, padrões de tensão e relaxamento ligados à métrica ou ao texto); o texto (métrica, rima, prosódia, assuntos recorrentes) o ritmo (células, claves, divisões, técnicas, andamento, intensidade, etc), além de comportamentos como complementaridade e padrões de improviso.

Para a inserção desses elementos à performance do contrabaixo, foram privilegiados a representatividade estilística, a aplicabilidade à técnica do instrumento, a funcionalidade em relação ao papel de baixo/base nos conjuntos originais, e a eficiência dos elementos na obtenção de resultados convincentes, a partir da prática do instrumento dialogando com gravações originais e em trabalhos de criação utilizando esse repertório.

2.2 PROCESSO DE REGISTRO GRÁFICO (NOTAÇÃO)


Os instrumentos originais foram descritos conforme sua nomenclatura na tradição oral, e classificados pelo sistema Hornbostel-Sachs. Quando instrumentos similares são descritos por nomes diferentes nas entrevistas estas variações são indicadas, como no caso dos pequenos pandeiros do Bumba Boi de Zabumba (Tamborinho, Pandeirinho, Tinideira).

Para a transcrição das melodias, foi preferencialmente utilizada a versão com acompanhamento de percussão e/ou a repetição pelo coro, que em geral “unanimiza” suas variações e estabelece mais claramente os motivos rítmicos. As melodias foram transcritas no tom original ou no mais próximo quando ficava entre dois semitons.



A variação de afinação, quando ela se configura recurso estilístico, foi notada utilizando Δ para afinação alta (até $\frac{1}{4}$ de tom) e V para afinação baixa. Ornamentos como apogiaturas e portamentos foram indicados também. Optou-se por escrever as melodias em clave de Fá, e não de tenor (clave de sol *ottava bassa*), pois, apesar da voz predominantemente aguda da maioria dos cantadores, que gera em alguns casos muitas linhas suplementares, a clave de Fá ainda acomoda bem a tessitura e já se constitui em material de estudo para o contrabaixista. Foi anotado sempre o andamento do registro original, considerando para a grade uma média entre os andamentos encontrados.

A escrita da percussão foi feita utilizando a grafia tradicional, já que até então não se apresentou outra necessidade nesse sentido. Os motivos e propostas de performance desenvolvidos para o contrabaixo foram pensados para o contrabaixo elétrico sem trastes de cinco cordas. Elementos como glissandos e destemperamentos podem não ser efetivos no instrumento com traste, e exemplos que utilizam a 5ª corda podem também ficar inviáveis para a tessitura de alguns instrumentos.

No caso do Bumba Boi do Maranhão, optou-se por não definir uma fórmula de compasso completa, já que os binários simples e compostos (subdivisão em 2 e 3) se sobrepõe. Foi suprimida então a unidade de tempo, definindo apenas o pulso binário,

 onde optou-se também, nesse caso, por indicar a tercina, pois, apesar de idealmente as subdivisões deverem ser entendidas apenas pelo motivo notado, a indicação da tercina facilita a leitura em um primeiro momento.

Algumas questões idiomáticas foram mais difíceis de resolver. Apesar da onipresença da síncopa nas tradições populares brasileiras, nem sempre ela é efetivamente binária. Nos Bumba Bois por exemplo, muitas vezes as melodias tem

desenhos que ficam entre a tercina  e a síncopa,  mas não configuram efetivamente nenhuma das duas. A segunda nota é apenas ligeiramente mais comprida que as outras, mas não tem o dobro da duração. Optou-se, na maior parte das vezes, por escrever a tercina, por ser o motivo mais comum.

Mário de Andrade fala sobre Chico Antônio, o coqueiro potiguar:

O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás se movem interminavelmente no compasso unário, na 'pancada do ganzá', Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. (ANDRADE, 1993)

Há ainda referências teóricas a serem analisadas e outras possibilidades de notação a experimentar no desenvolvimento do trabalho a ser feito adiante. No entanto, não há porque imaginar que alguém vá aprender a tocar Bumba Boi somente a partir dessas partituras. Todo performer precisa conhecer os códigos de seu repertório. Assim como os músicos de jazz sabem que as colcheias escritas devem ser tercinadas, e os sopros do frevo entendem as pausas dentro das notas pontuadas, é preciso conhecer o contexto musical dessas tradições para obter uma performance convincente.



Figura 4: Cazumba do Bumba Boi de Santa Fé – Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

CAPÍTULO III

O BUMBA BOI DO MARANHÃO

O Boi é tema de inúmeras manifestações populares em todo o Brasil. Do Boi de Mamão de Santa Catarina aos grandes espetáculos do Boi Bumbá de Parintins, de norte a sul do país encontramos gêneros tradicionais que têm o Boi como figura central. Os estudos clássicos sobre folclore no Brasil, realizados por Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Silvio Romero e Arthur Ramos até a primeira metade do século XX, já apontavam o Bumba Boi como um dos principais gêneros populares brasileiros. Sobre ele diz Mário: "... 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 a mais complexa, estranha e original de todas as nossas danças dramáticas. (...) É também a mais exemplar" (ANDRADE, 1982, p. 53-54). Cascudo (1980) também destaca o auto do Bumba Boi: "... primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no seu poder assimilador constante e poderoso".

Mário de Andrade define ainda o Boi como "o bicho nacional por excelência", por sua onipresença no imaginário nacional de norte a sul do país. Com efeito, todas as melodias anotadas em seu livro "As melodias do Boi e outras peças" pertencem a outros gêneros que não os Bois, são em sua maioria Cocos, além de Chulas, Romances, Acalantos, Aboios e outros.⁴ Ainda hoje, o universo sertanejo do vaqueiro permeia diversas outras tradições populares no Brasil, inclusive afro religiosas.

Chevalier e Gheerbrant (*apud* VIANNA, 2006) mencionam um interessante apanhado sobre o universo simbólico do Boi em diversas culturas:

A ligação estreita entre ser humano e o animal boi está presente na mitologia de vários povos. (...) Sagrado no Egito, Fenícia, Caldéia, Cartago, merecedor de cultos e festividades, imagem de fecundidade e relacionado com os sistemas astrais, os Babilônios escolheram-no para representar um dos dez signos do zodíaco. Na China antiga, um boi de barro representava o frio, que se expulsava na primavera para favorecer a renovação da natureza. A iconografia Hindu lhe fez a montaria e o emblema de Yama, divindade da morte. Respeitado como ser humano, o seu sacrifício é um ato religioso essencial entre as populações montanhosas do Vietnã. Em todo o norte da África, o boi é um animal sagrado oferecido em sacrifício, ligado aos ritos do trabalho e da fecundidade da terra. (CHEVALIER e GHEERBRANT *apud* VIANA, 2006, p.30)

⁴ As melodias de Bumba-meu-Boi recolhidas por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte, Pernambuco, Ceará, Pará, Amazonas e Rio de Janeiro fazem parte do terceiro tomo das "Danças Dramáticas do Brasil".

Além desses, e também comumente relacionados a ritos de vida e morte, nota-se grande presença da figura do boi/touro na mitologia Greco-romana, e ainda em diversas passagens da Bíblia sagrada, sendo especialmente interessante a passagem do Êxodo, quando Arão forja um bezerro de ouro para ser adorado como divindade, despertando a fúria divina.⁵ Observo aqui que esse Deus colérico, vingativo e também capaz de arrepender-se e contradizer-se, é muito próximo das divindades africanas com as quais os santos do ciclo junino são normalmente sincretizados: Ogum (Santo Antônio) e Xangô (São João e São Pedro)⁶.

Em quase todo o Nordeste, o Bumba-meu-Boi é uma brincadeira do ciclo natalino, ou mais eventualmente carnavalesco, e apresenta uma estrutura dramática e musical bastante diferente do Bumba Boi do Maranhão, mais aparentados aos Bois Bumbás da região Norte, em especial do Pará e Amazonas, cujos festejos também acontecem no período junino.

Registrado em agosto de 2011 como Patrimônio Cultural do Brasil, o denominado Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão é um fenômeno sócio cultural de enormes proporções cujo auge do ciclo – o batismo do Boi – acontece no dia de São João Batista, seu padroeiro maior, e a ele são oferecidos como pagamento de promessas ou afirmação da devoção as brincadeiras do Bumba Boi maranhenses. Centenas de grupos⁷ de todo o estado movimentam um mercado cultural que compreende o lançamento de dezenas de CDs inéditos, a montagem de inúmeros arraiais, a confecção de milhares de indumentárias virtuosisticamente bordadas em mosaicos de miçangas e canutilhos, além de tomar parte da programação de rádios e TVs locais e comprometer grande parcela do orçamento dos órgãos públicos de turismo e cultura, bem como o das próprias comunidades, alterando ânimos como em torcidas de futebol e alçando os principais cantadores à categoria de estrelas.

Essa popularidade se deve, em grande parte, à sua capacidade de reinvenção, pois o Bumba Boi maranhense apresenta uma característica muito peculiar que é a produção constante de toadas, se tornando uma revista de seu tempo. A cada ano, a maioria dos grupos renova quase completamente seu repertório com composições inéditas, sendo muito raras as toadas de domínio público, ao contrário da imensa

⁵ [Êxodo 32:1-35](#) - link direto

⁶ Há variações onde Ogum é sincretizado com São Jorge ou Santo Antônio é também sincretizado com Xangô.

⁷ O Dossiê para registro do Bumba Boi no IPHAN registrou 450 grupos em 70 municípios do estado, mas indica que o número seria muito maior em um mapeamento mais extensivo nos 217 municípios.

maioria das nossas tradições populares. Toadas antigas que caem especialmente no gosto dos brincantes podem ser repetidas ao longo da temporada, mas a produção de toadas novas é uma obrigação anual do cantador, que também necessariamente é compositor, sendo rara e um tanto desvalorizada a figura do cantador intérprete, que canta toadas de outros autores. Assuntos políticos, futebol, dramas sociais, celebridades, ecologia, todos servem de mote para as toadas de Bumba Boi. Esse ano por exemplo, além de diversas sobre a copa, seleção, Neymar e as eleições, ouvi uma sobre os garotos presos na caverna na Tailândia. Mestre Zé Olhinho comenta:

As nossas toadas, de um ano pra outro perde o valor. Nós não gostamos de cantar toada de um ano pra outro. Já Roberto Carlos grava uma música e todo show ele canta aquela mesma música. Mas nós não, às vezes só canta porque o povo pede. (informação verbal Fonte: ACERVO MARACÁ)

A presença do Bumba Boi no Maranhão remonta pelo menos ao século XIX. Sua primeira referência conhecida, curiosamente, é um relato do dia de São Pedro de 1828, de um soldado preso por agredir brincantes de Bumba Boi que brincavam com licença da Polícia. Vale observar que essa obrigatoriedade da licença policial para brincar o Bumba Boi se estendeu até a década de 60 do século passado. Várias outras referências, em geral negativas, aparecem em jornais e ocorrências policiais⁸, mas, em 1861, numa crônica do jornal A Verdadeira Marmota, já um entusiasta do Bumba exalta o “admirável brinquedo” narrando o auto com o mesmo enredo e personagens que permanecem até hoje. “Já hurrhô, já hurrhô, já huhrrô fama riá” (IPHAN, 2011).

O primeiro registro audiovisual conhecido do bumba boi maranhense foi efetivamente o da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, que gravou um Bumba Boi do sotaque de Matraca, o Boi de Baiacu. A linda e fatalista toada “ô lua nova, ô lua cheia”, registrada na ocasião, pode ser ouvida aqui - Exemplo audiovisual 2: https://youtu.be/QZ6GmUTQ_C4

Sobre ele fala Pai Euclides:

Secundino, esse que está com o maracá na mão, eu conheci, era cantador do Boi do Baiacu. Ele era pai da Dona Biné, que era mulher de meu tio Teodoro Ferreira, irmão de minha mãe. Ainda fiz remédio para Dona Biné. Os netos dele, Adilson, Alberto, Arnaldo e Antonio são meus primos legítimos, alguns ainda estão vivos. (informação verbal - Fonte: ACERVO MARACÁ).

⁸ Um deles: “A sétima patrulha composta dos guardas nacionais do segundo batalhão prendeu às seis horas da tarde na rua de Santana o preto Fernando, escravo de José Maria Barreto por andar com uma armação coberta vulgarmente conhecida por bumba-meu-boi, dando assim motivo a que se reunissem grupos de pretos fazendo motim pela rua.” (Documento do Corpo de Polícia - Partes do Dia – em 11 de março de 1839) (IPHAN, 2011)

Figura 5: Boi do Baiacú – Fonte: Missão de Pesquisas Folclóricas 1938



No final da década de 40 o fotógrafo francês Marcel Gautherot fotografou alguns Bois em São Luís, Guimarães e Cururupu. Muitas características registradas nesse material permanecem idênticas ou muito próximas de sua expressão atual.

Figuras 6 e 7: Imagens do Boi de Zabumba



Fonte: Fotos de Marcel Gautherot (1948). Instituto Moreira Salles - SP

O auto do Bumba Boi conta a história do boi predileto do Fazendeiro/Amo, que é roubado pelo Pai Francisco/Nego Chico, pois sua esposa Catirina, grávida, deseja comer a língua desse Boi. O bichinho sumido é procurado por vaqueiros e índios, e, uma vez identificado o ladrão, depois de confessar o crime (e normalmente levar uma “pisa” como castigo), Pai Francisco devolve o Boi, mas já morto ou muito doente. É chamado então o Doutor, veterinário ou pajé que consegue curar o animal, que finalmente urra, voltando à vida para alegria de todos. Uma relativamente curta edição do auto, considerando que este pode durar muitas horas em incontáveis variações, pode ser vista aqui⁹.

Exemplo audiovisual 3: Auto do Boi de Maracanã <https://youtu.be/d-kvaIGOqB8>

Assim, esse ciclo longo e altamente ritualizado do Bumba Boi maranhense se inicia com o renascimento do Boi no sábado de Aleluia, seguem-se os “ensaios redondos” (encontros onde os brincantes não estão trajados com suas indumentárias, tocam, cantam e dançam para aprender as novas toadas no ano) que vão até o final de maio, chegando ao auge do ciclo, o Batizado do Boi, na véspera de São João, dia 23 de junho. Nessa noite o Bois será batizado recebendo seu novo nome, bordado em seu novo couro que também só nesse dia é revelado, ambos renovados anualmente.

Quase invariavelmente o batizado se inicia com uma ladainha para São João¹⁰, após o que os padrinhos do ano o batizam, aspergindo o Boi com um ramo de vassourinha mergulhado em água salobra e repetindo: “Eu te batizo, xxx (nome do Boi), com toda sua formosura. Só não te dou Santos Óleos, porque não és criatura”. Há inclusive em São Luís um conhecido “Padre Boieiro”, o Padre Haroldo, entusiasta da brincadeira, que com seus paramentos litúrgicos bordados à semelhança das indumentárias dos brincantes, tem a agenda lotada nessa noite, batizando (benzendo, como ele gosta de esclarecer) diversos grupos de Bumba Boi da cidade. Nesta noite os grupos normalmente amanhecem brincando, e muitos deles ainda realizam o auto nessa madrugada.

⁹ trecho de Rio do Mirinzá, documentário sobre o Bumba Boi de Maracanã dirigido por Renata Amaral, acervo Maracá

¹⁰As ladainhas no Maranhão são festejos simples, feitos por seus devotos em geral no dia do Santo escolhido, tendo como estrutura o Kirie, a Ladainha da Santíssima Virgem, o hino específico do santo e eventualmente outros Benditos ou cantigas conhecidas do catolicismo popular. A maioria delas é cantada em um latim já muito abasileirado e muitas vezes delicioso, onde, por exemplo, “gloria em excelsis deo” se torna “Glória no céu se deu!”.

De 23 a 30 de junho os Bois se apresentarão em inúmeros arraiais, promovidos pelos órgãos públicos de Cultura, pela iniciativa privada, shoppings, SESC's e pelas próprias comunidades. Dia de São Pedro, 29 de junho, acontece o grande encontro dos Bois na capela de São Pedro, no Centro Histórico. Desde a madrugada do dia anterior os Bois chegam para saudar o santo e continuam brincando nos arredores até a metade do dia seguinte, que é inclusive feriado em São Luís. No 30 de junho é festejado São Marçal, dia do grande encontro dos Bois de Matraca no João Paulo, onde uma multidão de milhares de matracas vai seguir o cortejo que dura o dia inteiro. Com o crescimento do turismo diretamente ligado a esses festejos, os arraiais agora se estendem até julho, e muitas vezes começam também antes do dia 23. Imagens desses encontros podem ser vistos aqui:

Exemplo audiovisual 4: Capela de São Pedro https://youtu.be/_SggAUSejX0

Exemplo audiovisual 5: Cortejo de São Marçal <https://youtu.be/K99I3SJH85o>

Esse segundo exemplo traz uma das toadas de "pique" de Mestre Humberto, assunto pelo qual o sotaque de Matraca tem especial predileção.

A data da Morte do Boi é escolhida pelos grupos num período que varia de agosto a dezembro, e é também uma festa grande que dura dois ou três dias, onde no primeiro o Boi é laçado, no segundo é morto - e seu "sangue" feito de vinho é compartilhado pelos brincantes, e no terceiro dia é arrancado o mourão onde o Boi é preso para sua morte. Esse mourão, um tronco de árvore lindamente enfeitado, também é repartido e distribuído à assistência. Um pequeno trecho da morte do Boi de Maracanã, que tem lindas toadas para conduzir a cerimônia, pode ser visto aqui:

Exemplo audiovisual 6: Morte do Boi de Maracanã <https://youtu.be/apck2qGBhiQ>

Mestre Humberto explica esse encerramento do ciclo: "O Boi vive de novo, mas depois do que fez o Nego Chico ele não é mais aquele Boi dançarino, querido do Fazendeiro. Fica brabo, arruaceiro. Então o Amo não acha jeito senão mandar matar o Boi." (informação verbal Fonte: ACERVO MARACÁ)

Figura 8: Mourão do Bumba Boi de Maracanã

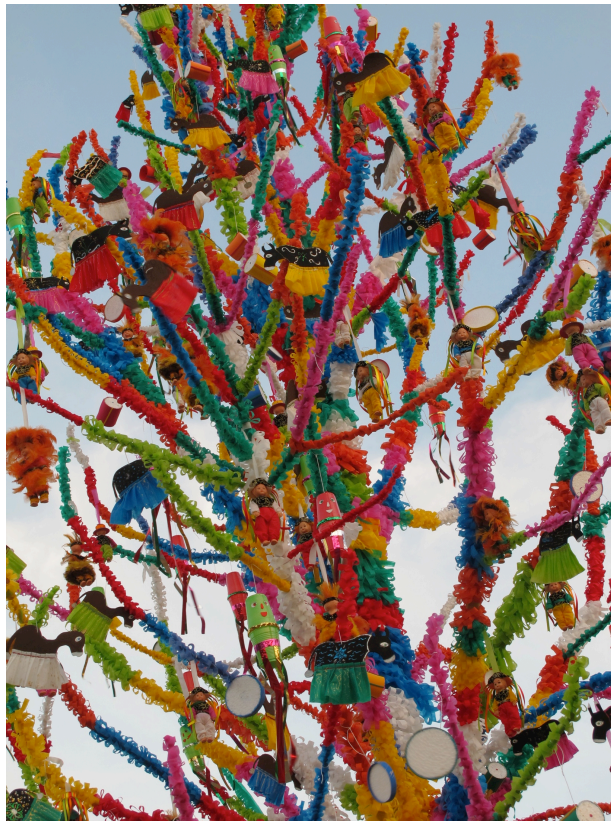


Foto de Renata Amaral. Fonte: Acervo Maracá

Se o enredo do auto se parece na maioria dos grupos, a música, a instrumentação, a dança e a indumentária se diferem fundamentalmente. Com dezenas de sotaques, como eles chamam a especificidade de cada conjunto, são seis os mais conhecidos: o de Matraca ou da Ilha, de Baixada (capital), Pandeirões ou Pindaré, de Zabumba, de Orquestra, de Baixada (interior) e de Costa-de-Mão. No entanto, no interior do estado inúmeros pequenos grupos apresentarão formas de elaboração que não se encaixam nesses estilos já consolidados. Há também incontáveis recriações nos grupos parafolclóricos e ainda os Bois de Encantado, ou Bois de Terreiro, intrinsecamente ligados à religiosidade afro maranhense.

Esses Bois de Encantado são normalmente feitos a pedido de algum encantado (entidade espiritual) do terreiro, e pode variar de uma brincadeira bem pequena, sem indumentária, com a instrumentação disponível, um bozinho de vara e algumas horas de festejo anual a um grupo completo, com indumentárias e todos os elementos do sotaque – normalmente o de Baixada - e realizar todos os momentos do ciclo da brincadeira. Há ainda relatos de cantadores que se “encantaram” e baixam agora nos

terreiros de Tambor de Mina, a religião afro brasileira do Maranhão. Mestre Humberto nos conta uma dessas histórias:

Tem um que foi cantador de Boi também que hoje ele baixa na encantaria, com o nome de Príncipe Alício. Ele baixa na casa de Dário. Toda Cura¹¹ na casa de Dário, quem quiser conhecer, pode ir lá que quando der quatro horas da manhã, quase na hora de encerrar a Cura, ele baixa cantando Boi, só toadas bonitas. Uma vez eu tava lá, eu ouvia falar nisso, aí eu tava lá numa Cura quando ele chegou. Aí ele cantou umas toadas, depois ele me chamou, me me ofereceu o maracá e eu cantei umas toadas pra ele. Leonardo o nome dele. Ele era cunhado de seu Graciliano. Eu conheci ele. Um senhor por nome Pedro Tipago, tudo era negro como nós, só negão. (informação verbal Fonte: ACERVO MARACÁ)

Nos grupos dos todos os sotaques, é muito comum encontrarmos também brincantes dançando incorporados com encantados que “tomam gosto” pela brincadeira. Uma boa amostra desses acontecimentos pode ser vista aqui:

Exemplo audiovisual 7: Brincantes incorporados com encantados <https://youtu.be/5ePUkNMvsBY>

Essa ligação do Bumba Boi com a encantaria é relatada por diversos mestres, muitas vezes relacionada com a ancestralidade, a conexão com os antepassados também brincantes. Mestre Humberto novamente:

Não sei porque que o boi tem a ver com a encantaria, mas tem uma ligação. a gente sente a influência deles né, a participação na brincadeira, a força que eles dão. Às vezes quando a gente tá assim meio ‘ah, vou parar com isso, não sei o quê’ aí eles vem e dão aqueles impulsos. Eu, pelo menos, não ouço ninguém dizer nada nem vejo ninguém dizer nada, eu sinto influência espiritual, aquela coisa vem e toca né? Esse pessoal, na hora que a gente vai guarnicê o Boi, o primeiro ensaio de Boi, eu vejo na mente quase todos aqueles, os mais antigos. Pra mim, parece que eles tão assim me olhando. (informação verbal Fonte: ACERVO MARACÁ)

Ainda sobre esse assunto, Cascudo já assinalava a relação do Boi com o imaginário sebastianista que relata o “encantamento” de Dom Sebastião na Praia dos Lençóis:¹²

Nas noites de sexta-feira, não havendo luar, aparece um grande touro negro com uma estrela resplandecente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível. Quem estiver no mar ouvirá o canto das açafatas, entoado no fundo das águas, onde está a cidade encantada d’El-Rei D. Sebastião. Quem tiver a coragem de ferir o touro na estrela radiante vê-lo-á

¹¹ Cura ou pajelança é um ritual normalmente ligado ao universo do Tambor de Mina onde o “pajé” incorpora várias entidades espirituais na mesma ocasião, uma após a outra. Uma amostra pode ser vista aqui: Exemplo audiovisual 8: <https://youtu.be/h36GBjnG0Q4?t=24s>

¹² Região do litoral noroeste do Maranhão, próxima a Cururupu, não o famoso parque dos Lençóis Maranhenses.

desencantar-se e aparecer El-Rei D. Sebastião. A cidade de São Luís do Maranhão submergir-se-á totalmente e diante da praia dos Lençóis emergirá a cidade encantada, onde o rei espera o momento de sua libertação. Na praia dos Lençóis é proibido pelos pescadores levar-se qualquer recordação local, que tenha sido colhida na praia ou n'água do mar, conchas, estrelas, búzios, algas secas, etc. Tudo pertence a El-Rei D. Sebastião e é sagrada sua posse. (CASCUDO,1980, p. 758).

Quanto à devoção a São João, São Pedro, e em menor grau Santo Antônio e São Marçal¹³, é interessante notar que o gosto pela brincadeira parece de fato ser o impulso maior. Ainda que todos ou quase todos os mestres e brincantes se digam devotos de São João, e com efeito acendam velas, lhe peçam graças e rendam homenagens, já ouvi diversos relatos de brincantes que, depois de pagas as promessas feitas aos santos, deixam a brincadeira. Mestre Humberto conta de um senhor que fez uma promessa de brincar Boi aos 20 anos e só pagou aos 104...

Sobre os grupos mais conhecidos em São Luís, a memória precisa de Pai Euclides nos conta:

Os primeiros Bois que me lembro, os famosos mesmo eram o Boi de Mizico, na Vila Passos, que foi o boi mais antigo daqui de São Luís; o Boi de Daniel, no bairro do Caratatiua, e o Boi de Laurentino, na Fé em Deus. Teve também o Boi de Medonho, depois veio o Boi de Seu Lauro, que era aqui na Alemanha, mais tarde apareceu o Boi de Leonardo. Antero também teve um boi, ele era filho de Dona Tomásia, lá do Caratatiua, Antero brincava no boi de Daniel, começou novinho, como miolo do boi, depois começou a brincar de vaqueiro, e então botou esse Boi. Esses eram todos de Zabumba, que foi o primeiro sotaque que apareceu aqui. O Boi de Mizico era bem perto da casa do meu pai, na Vila Passos, hoje esse boi continua sob a direção de Canuto, mas desses o que eu acompanhava mais era o Boi de Daniel, porque era no Caratatiua, onde eu morava [...] Nessa época também, meados da década de 40, surgiu aqui um Boi de Costa de Mão, o rebanho dele foi também lá no Caratatiua, a gente chamava Boi de Cururupu porque eles eram todos de lá. Lembro dos manda-chuvas desse Boi... Era Xanso, marido de Martinha, que chamavam Deise, era Cancoré, Seu Dulques, que era tio biológico desse Estevão que toca tambor aqui, e Isaias, marido de Zuíla. Eles eram catraeiros também, esse Boi durou muito tempo, depois acabou. Ainda não tinha essa história de Boi de Orquestra aqui. O primeiro Boi de Orquestra que veio aqui para a cidade foi o Boi de Rosário, já no final da década de 40 para 50, eles vieram para dançar na casa de uma senhora por nome Odila, que era dona de um Terreiro de Mina lá na Veneza.

Antigo também era o Boi de Venâncio, esse era sotaque da Ilha. Aqui para a Ilha tinha já esses antigos, da zona rural, Boi da Maioba, de Maracanã, Boi de São José do Ribamar, tinha o Boi do Baiacu. O cantador desse Boi do Baiacu era um senhor por nome Secundino, que era pai de Dona Biné, mulher do meu tio Teodoro, esse Secundino foi o que gravaram aqui naquela Missão de 1938. Os cantadores famosos da época eram esse Secundino, Luís

¹³ Desse, na verdade, nunca vi quem dissesse especificamente ser devoto ou soube de Ladainha para ele. Me parece que queriam estender a brincadeira...

Danavó, Luís Costa, Noratinho... Esses famosos de agora, Chiador, Humberto, Chagas, não tinha nenhum deles ainda.

Era uma época que os Bois não passavam do Areal, nessa década de 40 eles só brincavam para cá, não iam para o Centro, nem pensar, era totalmente proibido. Nesse tempo tinha um chefe de polícia, Flávio Bezerra, que pintou o diabo aqui, então era proibido barulho de tambor no Centro, e Bumba meu Boi não passava do Areal, que hoje chamam Monte Castelo, para lá, tinha de ser do Areal pra cá, aí a barrocheira era toda no João Paulo, o encontro dos Bois, esse fuzuê todo, eram dois pontos muito estratégicos da época, João Paulo e Anil.¹⁴ (informação verbal Fonte: ACERVO MARACÁ)

Figura 9: Boi de Maracanã



Fonte: Acervo Maracá/foto Renata Amaral

¹⁴ Tanto a literatura percorrida quanto outros relatos orais de mestres corroboram essas informações.

3.1 A MÚSICA DO BUMBA BOI MARANHENSE

Bumba: batida, pancada, choque, estrondo. Que produz ruído forte. Bombos, bumbos, zabumbas, todos que o tem no nome podem estrondar. Com efeito, todos os sotaques de Bumba Boi tem muitos tambores e uma considerável massa sonora. Os membranofones – Pandeiros de todos os tamanhos, zabumbas, caixas e tambores de fogo - são a base dessas orquestras percussivas, mas idiofones como maracás, matracas e chocalhos têm nelas função essencial, assim como os tambores onça¹⁵, roncadores da família da cuíca, que são os contrabaixos dessa orquestra. O apito, exclusivo do cantador, tem a função de alertar/determinar o início e o fim das toadas. O conjunto percussivo normalmente é chamado de trupiada, batuque ou murrada.

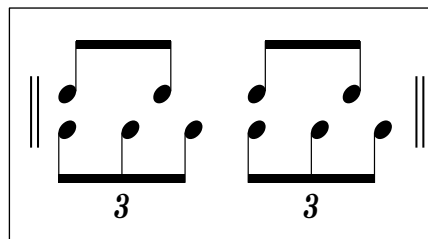
Algumas toadas do Bumba Boi maranhense são obrigatórias no repertório, as chamadas “toadas de trincheira”: O Guarnicê (ou Reunida) é a toada de início da apresentação, onde o Amo chama os brincantes para a apresentação. Lá Vai é a toada em que o grupo organiza sua formação em fila (trincheira) para iniciar a formação em roda ocupando o espaço do terreiro/palco. Chegou é a toada que anuncia a chegada do Boi, finca o pé da brincadeira. A partir daí, podem ser cantadas livremente quaisquer toadas, as chamadas “toadas de Cordão”. Mais para o fim da brincadeira virá o Urrou, uma toada originalmente parte do desenvolvimento dramático do auto (quando o Boi revive após ser devolvido pelo Pai Francisco), mas como este, devido à atual limitação de tempo das apresentações dos grupos nos arraiais, já raramente é realizado, essa toada tem sempre um caráter de exaltação das qualidades superiores de cada Boi ou ainda de provocação aos grupos adversários (os “contrários”), as chamadas toadas de Pique. A Despedida é a última das toadas obrigatórias do repertório, durante a qual o Boi já vai deixando o espaço.

As toadas tem sempre a estrutura: recitativo solista / coro e percussão / solista e percussão / coro e percussão, podendo repetir essas duas últimas combinações algumas vezes dependendo do tamanho da toada. Outra estrutura menos comum, mais ouvidas no sotaque de Zabumba e nas toadas do tipo Urrou, é a de refrão fixo e estrofe, sendo a estrofe sempre solo/recitativo e o refrão sempre com coro e percussão. As formas mais comuns das toadas são: AABB, ABABCC, AABCC e AABBC. Alguns recursos

¹⁵ A classificação da família da cuíca é ambígua. Algumas classificações (por exemplo, Hornbostel-Sachs) a consideram membranofones friccionados, outras qualificam-na como um idiofone friccionado, sendo a vibração da haste transmitida à membrana por contato.

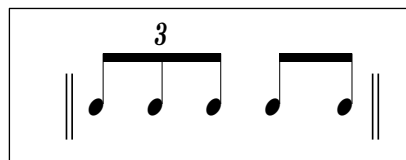
estilísticos comuns no canto são, além de ornamentos - apogiaturas, mordentes, portamentos –, uma subida súbita de tom na repetição do solo e o aumento de afinação da nota nos finais de frase.

Uma característica essencial, e muito particular do Bumba Boi maranhense, é uma polimetria/polirritmia bem clara, onde o pulso, predominantemente binário, é subdividido em 2 e 3 ao mesmo tempo. A combinação mostrada no exemplo n.1 abaixo é comum a quase todos os sotaques:



Exemplo n.1: polimetria/polirritmia do Bumba meu Boi Maranhense


Se é possível dizer que o Bumba Boi do Maranhão tem uma clave, esta seria a figura abaixo, que com efeito é encontrada também em considerável parte das tradições maranhenses, como o Tambor de Mina, o Baião de Princesas, a Cura e diversas brincadeiras de caixa como o Bambaê, o Caroço e o Tamassaê.



Exemplo n.2: Clave mais encontrada no Bumba meu Boi Maranhense

Desta forma, eu diria que a principal disposição para o contrabaixista (ou qualquer músico) que deseja ter uma performance fundamentada no Bumba Boi, é o exercício dessa célula e seu inverso, até que se torne muito confortável a transição entre o 3 e o 2 a cada pulso, possibilitando uma “flutuação” natural, uma fluência efetivamente corpórea entre suas subdivisões. Vale ouvir como esse cantador, mesmo quase na barra do dia e depois de considerável quantidade de cachaça, executa impávido essa clave na matraca enquanto canta.

Exemplo audiovisual 9: <https://youtu.be/xsndvQuqWtI>

Nas melodias, essa figura pode ter algumas vezes uma duração ligeiramente variada entre as três notas da tercina, se aproximando de outra clave extremamente comum na música brasileira -  - como se a tercina “amolecasse” a síncopa, mas ela quase nunca se torna efetivamente subdividida em 4 partes.

Outra característica essencial da musicalidade do Bumba Boi, a ser observada para performance ou criação, é a complementaridade. Os instrumentos estão sempre tocando um em resposta ao outro, e não em uníssono. Um desenho rítmico será geralmente diferente do que o instrumento mais próximo está tocando, e complementar a esse. A combinação mais comum é a variação entre a subdivisão em 3 *versus* subdivisão em 2, mas há outros padrões e ferramentas desse princípio que serão observados a casa sotaque. A resposta surpreendente dada por um brincante ao pedir que me ensinasse um toque de pandeirão define bem essa noção de complementaridade: “Veja como ele (a pessoa ao lado) está fazendo e faz diferente!”.

Bastante particular também é o universo melódico das toadas, normalmente marcadas por grandes saltos, onde o impulso vocal se sobrepõe à regularidade das frases, cuja métrica é bastante variada, atendendo a interesses prosódicos ou como recurso retórico de afirmação do discurso. Essa idéia de impulso vocal está presente em todos os sotaques, valorizada pela estrutura inicial de solo recitativo. Os cantadores normalmente tem grande potência vocal, herança da necessidade de sobrepôr a voz aos instrumentos de percussão quando não existia o acesso a microfones e amplificação. Ainda hoje essa característica é muito valorizada, pois ainda há situações em que o Boi se apresenta sem equipamento de sonorização – visitas a pessoas de destaque da comunidade, chamadas meia lua (“vamos fazer uma meia lua onde fulano”), cortejos, encontro na capela de São Pedro, etc. Há muitos relatos orais sobre isso: “Danavó era um peito de aço, seu microfone era a voz” (Mestre Mundico de Rita). Ou o verso de Pai Euclides:

“quando eu era pequenino
minha voz já retinia
eu cantava no Cruzeiro
na beira mar se ouvia”

Apesar de sua capacidade de recriação e diálogo com a temática contemporânea, o Bumba Boi mantém o universo do vaqueiro e seu vocabulário particular muito presente nas letras das toadas. Assim, para se referir ao Boi: Boi, touro, novilho, galante, galheiro, barbatão, luvá/luvar, garrote, turino. O seu ambiente: Oiteiro, mourão,

malhada/maiada, viveiro, terreiro. Sua voz: Urrou, esturrou, gateou. Seu manejo: relhar, caniçar, arruviar, dar com a vara de ferrão. Sendeiro é o cavalo do vaqueiro.

3.2 SOTAQUE DE MATRACA OU DA ILHA

Os Bumba Bois da Ilha são comunidades oriundas das zonas rurais da ilha de São Luís, cujo surgimento remonta ao final do século XIX. Mestre Humberto relata: “Segundo o meu avô me falou, ele nasceu em 1875, exatamente a época em que compraram o Maracanã, juntaram cinco famílias e compraram o Maracanã. Com cinco anos depois que ele se entendeu, meu avô já encontrou o Boi de Maracanã aqui”. (informação oral - Fonte: Acervo Maracá)

Figura 10: Pai Francisco, Boi de Maracanã



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

Com o crescimento da cidade, alguns desses locais já se tornaram bairros de periferia urbana, mas alguns como Maracanã, Itapera, Sítio do Apicum e Pindoba ainda se encontram em áreas rurais. Esse sotaque tem os grupos mais numerosos, os chamados “batalhões”, que podem chegar a mais de mil integrantes no período junino. Nesses Bois imensos, onde se misturam brincantes e assistência, a maioria efetivamente toca matracas de tamanhos e afinações diversas, com técnicas simples mas bastante variadas. Seus personagens são alguns comuns a todos os sotaques – o Boi, o Amo, o vaqueiro, Pai Francisco, as Índias e os Rajados, também em geral a Catirina¹⁶, a Burrinha, eventualmente a Panducha/Caipora e o personagem mais característico desse sotaque, o exuberante Caboclo de Penas, ou Caboclo Riá/Real, que porta uma indumentária impressionante feita com penas de ema que cobre quase todo o corpo do brincante, encimado por um chapéu circular de um metro e meio de diâmetro. As fotos de Marcel Gautherot de 1948 já mostram esse personagem, e também os pandeirões, com pouquíssima mudança em suas versões atuais:

Figuras 11 e 12: Boi de Matraca



Fonte: Instituto Moreira Salles/Marcel Gautherot 1948

Seus instrumentos, além das matracas que lhe dão o nome, são dezenas de pandeirões (pelo menos 30 nos “batalhões pesados”, como chamam os Bois grandes), com em média 50 cm de diâmetro, feitos com aro de jenipapeiro e cobertos originalmente com couro de cabra e afinados no fogo. Atualmente, também pela mudança na dinâmica de apresentação dos arraiais, os pandeirões estão gradualmente

¹⁶ O Boi de Maracanã por exemplo não tem Catirina, mestre Humberto disse que no Maracanã a personagem era sempre apenas citada, não participando do auto, e ele prefere mantê-la assim.

sendo substituídos pelos construídos com aro de metal e pele de nylon, apesar de sempre declarada preferência dos brincantes pelo som do instrumento de couro. Ainda há os tambores onça, em geral mais de dez, e o grande maracá de zinco ou flandres é o instrumento do cantador, o “regente” que define o andamento e chama a entrada da orquestra. Alguns maracás são utilizados também por alguns poucos brincantes que tem uma função de “diretores”, ajudando a manter o pulso comum, que em um grupo tão numeroso pode facilmente variar, principalmente durante cortejos, onde a orquestra de percussão se estende por mais de cem metros e o som se defasa. O Bumba Boi de Matraca é uma das grandes orquestras percussivas que marcam nossa música urbana, como as escolas de samba cariocas, os afoxés baianos e os maracatus pernambucanos. Uma amostra desse sotaque pode ser vista aqui:

Exemplo audiovisual 10: https://youtu.be/MEuu_Mtp5EM (Boi de Maracanã)

Exemplo audiovisual 11: <https://youtu.be/QwRvVusRc6cM>(Bumba (Boi da Maioba).

No registro feito pela Missão de Pesquisas Folclóricas, já se vêem os pandeirões, matracas e maracás bem similares aos atuais. A transcrição do auto que se encontra nos cadernos de campo (ver anexos) traz o mesmo enredo e alguns versos que permanecem também. Os todos pés descalços, rostos e roupas rôtas dessas fotos sempre me chamaram muito a atenção. Certamente foi uma gravação feita fora de época, arregimentando rapidamente alguns poucos brincantes para esse registro.

Figuras 13 e 14: Boi do Baiacu



Fonte: Registro da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.

Os maiores e mais conhecidos Bois desse sotaque são o Boi de Maracanã e o Boi da Maioba, e sua fama se deve principalmente a uma linhagem muito admirada de cantadores. Na Maioba o mais antigo que citam é Januário, seguido por Luís Costa e Luís Danavó, esse uma unanimidade, lembrado pela voz potentíssima, a qualidade das toadas e a capacidade de improviso. “Tinha ronco, tinha rompante, tinha repente, tinha peso no maracá!”¹⁷ Em 1961, convidado por Danavó ainda aos 14 anos para cantar no Boi da Maioba, João Chiador acabou o sucedendo, e fez fama por 32 anos nesse batalhão, se tornando o maior cantador de seu tempo. Dono realmente de uma voz belíssima, Chiador mudou-se para o Boi de Ribamar, e lá comandou o batalhão por mais 24 anos, até sua morte recente, em 2017.

Chiador era filho de Cândido Reis e irmão de Ângelo (Anjo) Reis, cantadores antigos do Boi de Maracanã. Ângelo foi sucedido por Mestre Humberto em 1973. Humberto de Maracanã foi um artista excepcional e um líder único. Também falecido recentemente, em 2015, é hoje considerado o maior cantador da Ilha de todos os tempos. Tive o imenso privilégio de dividir palcos e viagens com ele por mais de dez anos, e com ele aprendi mais sobre arte e vida do que ainda posso dimensionar. Sobre ele realizei este ano o documentário Guriatã, que pode ser visto na íntegra aqui:

Exemplo audiovisual 12: <https://vimeo.com/275849603> (senha: palmeira).

Ele dizia: “Cada cantador tem que ter sua marca. Quando eu era garoto, escutava todos os cantadores, eu sabia de longe quem era que tava cantando. Era Danavó, era seu Luís Costa, porque cada um tem sua melodia, tem seu ritmo”.

Nesse sotaque, efetivamente a idéia do impulso vocal se sobrepõe à métrica na construção das toadas, que apresentam frases alongadas, pausas e grandes saltos. Nele também é mais usado o recurso de mudança súbita de tom na repetição do solo. Esse salto, em geral de meio ou um tom acima, tem um poderoso efeito no ânimo do batalhão. Um exemplo desse recurso pode ser ouvido aqui:

Exemplo audiovisual 13: <https://youtu.be/Ynf7Rrt2A8I>

Mestre Zé Olhinho, do sotaque da Baixada, explica a diferença:

Porque toda toada tem que ter rima no nosso sotaque. Porque se você ver nesse sotaque da Ilha aí eles fazem toada assim... ele começa com uma letra aqui, bem ali ele já modifica. Ele termina fazendo uma toada com várias rimas, várias letras... Eles no Boi da Ilha contam uma história numa toada e vão até onde querem. E para nós é mais difícil porque nós contamos uma história em três tempos.

¹⁷ Comentário de Mestre Humberto sobre ele.

O batuque do Bumba Boi da Ilha é de uma força assombrosa. Essa trupiada - como é chamada a orquestra das centenas de instrumentos, se agrupa de forma espontânea em pequenos naipes de cada instrumento, em geral 3 a 5 (no caso das matracas podem ser mais, cujo agrupamento tem caráter também social), e tem o princípio da complementaridade como determinante. Se a matraca a seu lado está subdividindo em 2 você deve fazê-lo em 3, se o onça a seu lado está fazendo o pulso básico você deve fazer a variação, e assim por diante. As matracas e onças tem padrões de variações rítmicas menos numerosas, mas sempre complementares, mantendo a polirritmia. Já os pandeirões transitam o tempo todo entre a subdivisão binária e ternária, formando linhas de grande complexidade, sendo que cada tocador desenvolve um “discurso” próprio, mas sempre em diálogo com os outros pandeirões de seu pequeno naipe. Mestre Humberto pessoalmente nos mostra alguns toques de pandeiro, seu instrumento preferido “bato bem mesmo!, que por muitos anos tocou antes de assumir o maracá como cantador:

Exemplo audiovisual 14: Mestre Humberto toca Pandeirão
<https://youtu.be/PXM0llopcPA>

Abaixo segue uma grade com ritmos básicos e variações dos diversos instrumentos da Orquestra do Boi de Matraca. Observamos nessa grade que a frase mais comum do pandeirão realiza a célula clave citada anteriormente, e a função básica das matracas é manter a polirritmia 2 e 3 perfeitamente nítida e firmada, abrindo mais janelas de improviso para os pandeirões que, como se observa, é o instrumento com maior número de variações.

A notação para os pandeirões indica o som grave, tocado com a palma da mão provocando a vibração inteira da membrana do instrumento, e o agudo, um golpe com a ponta dos dedos que eles em geral chamam de repinicado. Para os onças também se indicou a direção da fricção da vareta, que, puxada para fora tem o som mais grave e de afinação descendente, e um pouco mais agudo e regular quando empurrada em direção à pele.

Boi de Matraca Sotaque da Ilha

♩ = ♪ = 96 bpm

The score is organized into three systems of staves:

- System 1 (Staves 1-6):** Maracá, Maracá (variação 1), Maracá (variação 2), Maracá (variação 3), Tambor Onça 1, Tambor Onça 2, Tambor Onça 3.
- System 2 (Staves 7-12):** Matraca 1, Matraca 2, Matraca 3, Matraca 4, Matraca 5, Matraca 6.
- System 3 (Staves 13-20):** Aboio 1, Aboio 2, and 18 staves of Pandeirão.

Legend:

- - dedos, ataque agudo
- - palma, som aberto grave

Exemplo n.3: grade dos instrumentos originais da trupiada.

Além da análise das células rítmicas e da observação da função de cada instrumento na orquestra do Bumba Boi, uma parte importante para a identificação de elementos idiomáticos que possam ser inseridos na performance é a execução das melodias. Seguem aqui algumas partituras, já escritas em clave de fá para facilitar a leitura.

Negra profecia
João Chiador / Bumba Boi de Matraca de Ribamar

♩ = 92



Nos-sa Se-nho - ra Mãe A-pa-re-ci - da. Não me dei - xe mor-rer de me
do - Pe - lo que po - de a-con-te-cer Eu vi -
vo chei - o de es-pe-ran - ça. Dian - te de Ne - gra Pro-fe-ci - a -
Mes - mo as-sim que-ro can-tar pra guar-ni-cê É de ar-re - pi - ar
o que vis-lum-brou No a-po-ca-li - pis do E-van-ge-lis - ta São João
Mais tar - de Nos-tra - da - mus con-fir - mou
Tá che-gan-do a ho - ra da trans-for - ma - ção
Que-ro es-tar bem pre-pa-ra - do Pa-ra o que der e vier Eu vou
guar-ni-cê meu ba-ta-lhão E se - ja o que Deus qui-ser D.C.

Exemplo n.4: Toada de João Chiador.

Nesta toada de João Chiador, se observa bem as frases alongadas e de métrica irregular, com frases de 2, 3, 4 e 5 compassos, e saltos de 8as e 9as. Ela pode ser ouvida aqui: Exemplo audiovisual 15: <https://youtu.be/GOabQo4zyLE>

Banzeiro Grande
Mestre Humberto de Maracanã / Bumba Boi de Matraca

♩ = 92

De ci - ma do mor - ro de a-rei - a

Eu a - vis - tei no meio do mar De ci - Ban - zeiro gra

de_ Que-bran-do na cro - a Eu vi u-ma ca-no - a me deu von - ta-de de ir pra lá

Ban - zeiro gran - de_ Que-bran-do na cro - a Eu

vi u-ma ca - no - a Me deu von - ta - de de ir pra lá De ci -

D.S.

Exemplo n.5: Toada do bumba Boi de Maracanã

Esta é uma das mais conhecidas toadas de Mestre Humberto, gravada por diversos artistas. Observa-se o enorme salto de quase duas oitavas entre a primeira e a segunda frase. Aqui também outro recurso comum que é o segundo solo entrar sobre a última nota do coro ao invés de aguardar o final da frase. Pode ser vista aqui com a participação entusiasmada do “Batalhão de Ouro”, como se denomina o Boi de Maracanã: Exemplo audiovisual 16: Banzeiro Grande <https://youtu.be/gk4QBIsHxPQ>

Veleiro Grande, também de Humberto de Maracanã, é outra toada exemplar do estilo. O começo em ataque direto na nota aguda tem um enorme efeito dramático, acentuado pelo aumento de afinação no fim da primeira frase (Itacolomi) e pela sobreposição do segundo solo à nota final do coro. Ela pode ser ouvida aqui: Exemplo musical 17: Veleiro Grande <https://youtu.be/SL1AITnJFWM>.

A Pedra de Itacolomi, a praia dos Lençóis onde anda o Touro Negro, o Banheiro Grande, o Morro Branco de Areia, a Praia do Carimã e Baía de Cumã, lindamente citadas, fazem parte da geografia mítica da encantaria maranhense, são locais de morada dos encantados.

Serra de Amburana
Mestre Humberto de Maracanã / Bumba Boi de Matraca

♩ = 98

Sal - ve os as - tros, sal - ve a ser - ra de Am - bu - ra - na e a pas - sa - ra - da

Pre - lu - di - an - do seu can - to no rom - per da ma - dru - ga - da

As - cri - an - ças que me faz ins - pi - rar Sal - ve o mor - ro de a - reia on - de pas

sei - a meu Gua - rá E a lin - da al - de - - - ia

Do ín - dio Tu - pi - nam - bá Tu - pi - nam - bá D.S.

Exemplo n.6: Toada do bumba Boi de Maracanã

A toada acima, também com temática ligada à Encantaria, foi gravada por Mestre Humberto com nosso coletivo Ponto br, e é um dos exemplos de possibilidades de performance do Contrabaixo nesse repertório.

3.2.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Matraca

Abaixo, serão apresentadas algumas proposta de padrões rítmicos e melódicos, além de possibilidades técnicas para a performance do contrabaixo no Bumba Boi de sotaque de Matraca, desenvolvidos a partir da observação da performance de seus instrumentos de percussão, as melodias das toadas, a relação entre os brincantes e a função de cada instrumento original na orquestra percussiva.

Uma primeira proposta de atuação do contrabaixo em vários dos sotaques de Bumba Boi é assumir a função do tambor onça, o baixo dessas orquestras.



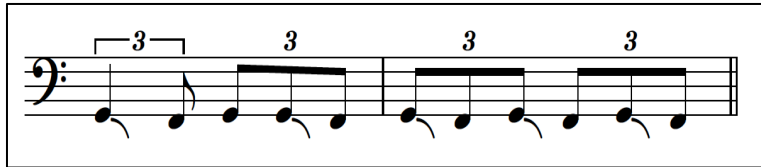
Exemplo n.7: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Nesse exemplo, busca-se reproduzir o som roncado do tambor. Esse efeito é alcançado com um ataque direto e um glissando descendente, que não deve, no entanto, passar de meio tom. Esse efeito roncado também é potencializado diminuindo a pressão na corda ao longo do glissando, de forma que a vibração da corda crie um leve batimento na madeira da escala. A segunda nota, que reproduz o movimento contrário da membrana do tambor onça, deve ser tocada com menor volume, e pode variar de um grau conjunto a uma quarta, dependendo do movimento harmônico ou da possibilidade de usar uma corda solta, como no exemplo abaixo:



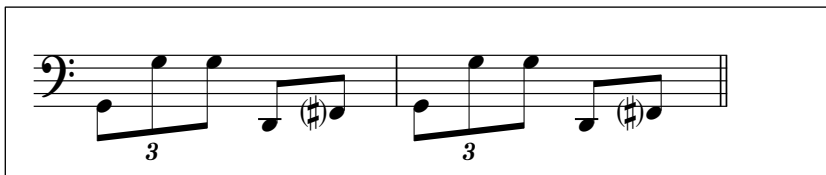
Exemplo n.8: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

O próximo exemplo traz as variações mais comuns do tambor onça, e pode ser intercalado com as sugestões anteriores. No entanto, nas notas de menor duração, o glissando deve ser mais breve, e a nota anterior mais abafada.



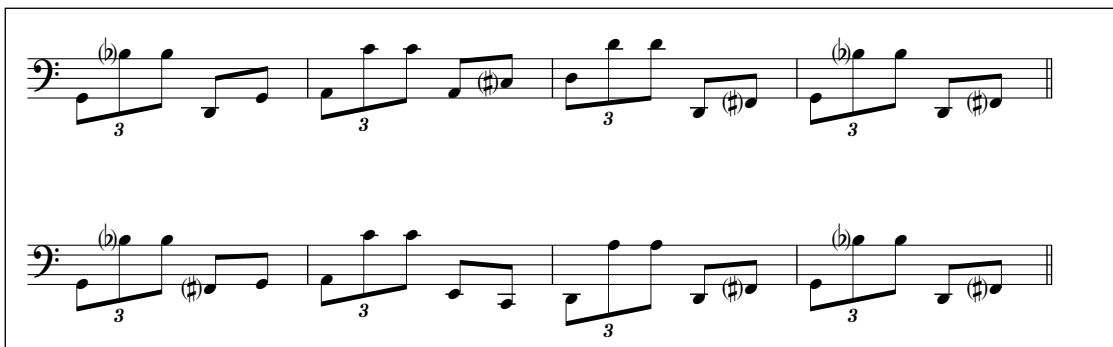
Exemplo n.9: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Outra possibilidade é criar um padrão a partir das linhas dos pandeirões, que tem também graves potentes. A partir da rítmica mais comum dos pandeirões pode se criar o seguinte padrão:



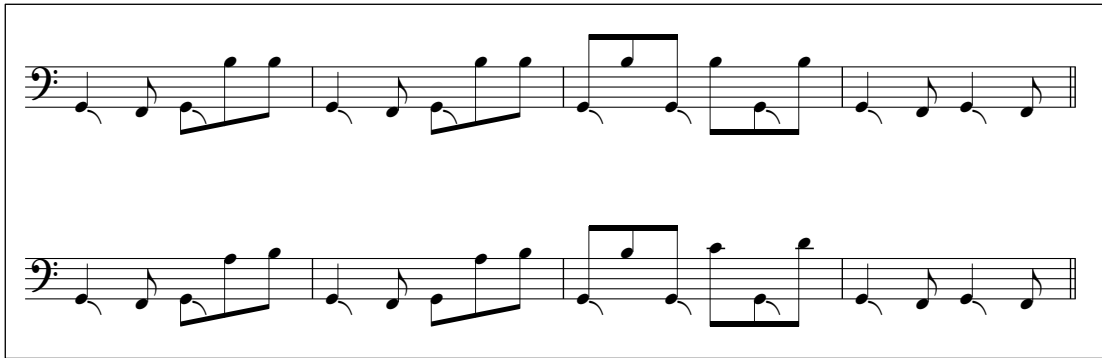
Exemplo n.10: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

O intervalo de décima recria a impressão do ataque agudo, enquanto no grave pode-se usar as três notas de apoio para uma condução harmônica. Esse padrão demanda de fato um intervalo mínimo de oitava para ter efeito. Abaixo, dois exemplos de sua aplicação em uma sequência harmônica básica - I / II / V / I:



Exemplos n.11 e 12: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Os dois exemplos abaixo somam as funções do pandeirão e do onça, incluindo uma variação do último, e tem ótimo efeito pela marcação clara do primeiro pulso em contraste à condução no agudo:



Exemplos n.13 e 14: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

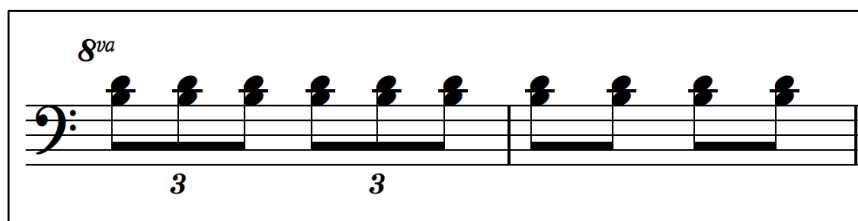
Segue agora um exemplo com boa parte das variações dos pandeirões transpostas para o contrabaixo. Cada compasso ou cada par de compassos é uma possibilidade de performance e pode ser repetida separadamente ou recombinação. As linhas dos pandeirões são improvisadas e variam imensamente baseadas na complementaridade. São portanto possibilidades que devem ser escolhidas em resposta aos outros instrumentos com os quais o contrabaixista estiver tocando. Aqui elas foram combinadas numa sequência coerente com o objetivo de tornar fluente as subdivisões binária e ternária.



Exemplos n.15 a 19: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Em geral, na performance do Bumba Boi de Matraca ou de Baixada, prefiro utilizar a 4a corda (mi) ou eventualmente a 5a (si) para a condução, mesmo que eu precise avançar da 5a posição, não só porque as cordas de maior calibre oferecem um timbre melhor no "roncado", mas também porque quanto mais aberto o intervalo, mais efetiva a abordagem do pandeirão no contraste entre grave e agudo. Além disso, o intervalo de décima define melhor o tipo de acorde e facilita a condução harmônica das notas no agudo.

A matraca oferece também possibilidades interessantes de atuação, dependendo do contexto musical da performance. Se houver a presença de outros instrumentos graves, bastante percussão ou se busque uma textura particular ela pode soar bastante bem na região aguda. O exemplo seguinte deve ser tocado oitava acima.



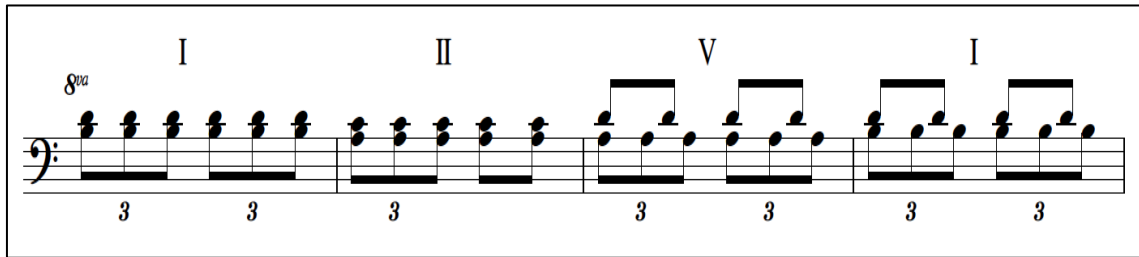
Exemplo n.20: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

É possível ainda fazer os dois desenhos rítmicos simultâneos. Manter um dedo da mão direita em cada corda ajuda bastante, e a duína no agudo também tende a funcionar melhor. Tanto no exemplo anterior quanto nesse abaixo, é possível empregar a técnica de *tapping*, onde as cordas são percutidas e pressionadas contra a escala, gerando a nota sem que a corda seja pinçada.



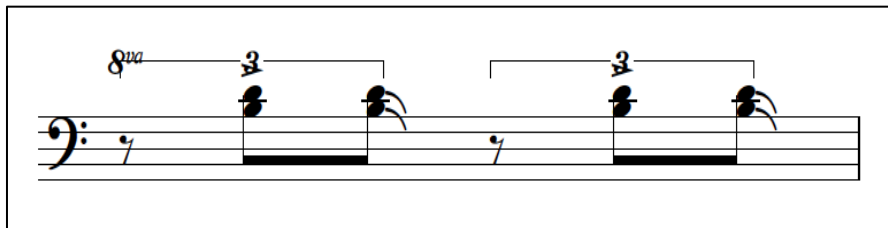
Exemplo n.21: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Aqui esses padrões inseridos em uma condução harmônica:



Exemplo n.22: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Há ainda outro elemento muito característico desse sotaque que eles chamam de Aboio, realizado em geral na repetição do solo pelo cantor. É um efeito vocal, também em pergunta e resposta (ver grade), que pode funcionar bem dependendo do contexto, como no caso das matracas.



Exemplo n.23: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Matraca

Figura 15: Cazumbas do Bumba Boi de Santa Fé (Sotaque de Baixada)



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

3.3 SOTAQUE DA BAIXADA (CAPITAL), PANDEIRÕES OU PINDARÉ

O sotaque de Baixada, também conhecido como sotaque de Pandeirões ou de Pindaré, é originário da Baixada maranhense, região a oeste e sudeste da Ilha de São Luís, formada por grandes planícies baixas que alagam na estação das chuvas, e abrange cerca de vinte municípios, dentre os quais São Bento, Viana, Matinha, Pinheiro, São Vicente Ferrer e outros. Segundo o relato de quatro mestres de tradições populares de São Luís – Pai Euclides, Mestre Humberto de Maracanã, Mestre Zé Olhinho e Mestre Apolônio Melônio do Bumba Boi da Floresta -, o primeiro Boi desse sotaque a se formar em São Luís Foi o Boi de Viana, surgido no bairro do Caratatiua no final da década de 40, cujo donos eram Gonçalo e Seu Zé Apolônio, e cujos brincantes eram todos oriundos dos municípios da Baixada.

Mestre Apolônio, nascido no Município de São João Batista, foi brincante desse Boi. Ele e João Câncio deixaram o Boi de Viana para fundar dos mais conhecidos grupos desse sotaque, o Boi de Pindaré, onde Mestre Zé Olhinho começou a brincar Bumba Boi. Na década de 70 Mestre Apolônio funda seu Boi da Floresta, e em 1987 Zé

Olhinho funda o Boi de Santa Fé, atualmente os dois maiores grupos desse sotaque. Mestre Apolônio faleceu em 2015, aos 96 anos, e até seu último São João acompanhou o Boi. Mesmo com a saúde debilitada, ficava sentado assistindo a brincadeira, sempre trajado.

O Boi de Pindaré foi o primeiro Bumba Boi do Maranhão a gravar um disco. Esse LP, hoje considerado histórico, foi gravado em 1972 durante uma viagem do grupo ao Rio de Janeiro. Nesta época, seu principal cantador era o lendário Coxinho. Coxinho teve uma história de vida muito difícil. De saúde frágil e a doença nas pernas que lhe rendeu a alcinha, viveu como pedinte morando na rua com seus nove filhos em diversas ocasiões. Mestre Apolônio conta tê-lo ajudado diversas vezes. Faleceu em 1991 aos 81 anos. Seu filho Zequinha de Coxinho é hoje um dos cantadores do Boi de Pindaré. Suas toadas são realmente um primor. A mais conhecida delas é Urrou, considerado o “Hino do folclore maranhense”: Exemplo Musical 18: Boi de Pindaré, cantador Coxinho <https://youtu.be/jShnGcKc5jk>

Lá vem meu boi urrando
subindo vaquejador
Deu um urro na porteira
Meu vaqueiro se espantou
E o gado da fazenda
com isso se levantou

Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro que a natureza criou

Boa noite meu povo
Que vieram aqui me ver
Com esta brincadeira
Trazendo grande prazer
Salvo grandes e pequenos
Este é o meu dever
Sair para cantar boi
Bonito pro povo ver
São João mandou
É pra mim fazer
É de minha obrigação
Eu amostrar meu saber

Urrou (...)

Viva Jesus de Nazaré
E a Virgem da Conceição
Viva o Boi de Pindaré
Com todo o seu batalhão
São Pedro e São Marçal
E meu senhor São João
Viva as armadas de guerra

Viva o chefe da nação
Viva a estrela de guia
São Cosme e São Damião

Urrou (...)

Viva meu Maranhão
Com toda a sua fidalguia
Um dos estados brasileiros
Que o povo tem alegria
Existe educação,
Respeito e harmonia
Quem visita Maranhão
Vem cheio de alegria
Sempre há de ser abençoada
A terra de Gonçalves Dias

Urrou (...)

Meu povo preste atenção
Nos poetas do Maranhão
Que cantam sem ler no livro
Já tem em decoração
Todo ano mês de junho
Temos por obrigação
De cantar toada nova
Em louvor de São João
Viva a bandeira brasileira
Cobrindo a nossa nação

Urrou (...)

João Cância tem um boi
Que não conhece vaqueiro
Caiado de preto e banco
É turino verdadeiro
Saiu pra passear
Nesse nosso país brasileiro
Foi conhecer outro estado
Que tenha gado estrangeiro
E nessa viagem que veio
Chegou até no Rio de Janeiro

Urrou (...)

Por aqui vou saindo
São hora de eu viajar
Adeus até para ano
quando eu aqui voltar
Vou ficar ao seu dispor
o tempo que precisar
A turma de Pindaré
É pesada no boiar
O conjunto é brasileiro
E a força Deus é quem dá

Urrou (...)

Esse sotaque oriundo da Baixada ganhou novos contornos em São Luís, e hoje difere bastante dos Bois da Baixada do interior. Ele adotou uma instrumentação bastante próxima do sotaque de matraca, no entanto a técnica de cada instrumento e sua musicalidade diferem bastante. Os grupos são menos numerosos, variando entre 60 e 180 brincantes, nunca tendo mais que 10 pandeirões e 2 onças. As matracas não tem tanta presença nesse sotaque, sendo pequenas e tocadas apenas pelos Baiantes, os vaqueiros de fita do cordão. Os cantadores também usam a matraca ao invés do maracá, para determinar o andamento e anunciar a entrada da percussão. Os pandeiros são tocados segurados para baixo, ao contrário do da Ilha, e se dividem em duas funções: Os pandeiros grandes, graves, cobertos com couro de cabra, com mais de 50 cm de diâmetro são chamados marcação, e firmam os tempos fortes do pulso. Os pandeiros pequenos são chamados repique, repinique, retinida ou contrarrepique. Esses pandeiros menores segurarão a subdivisão binária ou ternária, sempre de maneira complementar. Completam a orquestra os onças - um ou dois, os chocalhos tocados pelos Cazumbas e eventualmente um apito similar a uma flautinha pan, que eles chama de gaita. Sobre os repiques, Zé Olhinho comenta:

“Tem um pandeirinho que a gente bate ele, quando o cara bate certo ele bate com a ponta dos dedos no beicinho do pandeiro pra dar aquela... pra dar aquele tchã dentro do batuque, pra coordenar o batuque. E esse Tin, Tin, Tin, esse repinicado no beijo do pandeiro foi pegando forma”.

Seus personagens são o Boi, o Amo, os Baiantes, Pai Francisco, as índias, os índios ou caciques, e o personagem característico desse sotaque, os fantásticos Cazumbas, mascarados e totalmente cobertos com luva, lenço e uma bata que vai até os pés e cobre também o cofo¹⁸ de palha preso ao quadril do brincante, que dá ao Cazumba um rebolado acentuado e cômico. Mestre Abel, do Boi da Floresta, é um conceituado construtor de caretas – como eles chamam as máscaras – de Cazumba. Estas caretas variam de uma simples máscara a tirar do bolso a estruturas imensas e extremamente elaboradas. Alguns mestres falam de personagens que não existem mais, como a Zazuína e o Índio Guarapirá. O Boi da Floresta tem ainda uma onça e um caçador. Alguns exemplos desse sotaque podem ser vistos aqui: Exemplo Musical 19: Boi de Baixada (capital) <https://youtu.be/FnDOAMcPgq4>

¹⁸ Cesto bastante funcional, trançado rapidamente com folhas da palmeira babaçu, feitos para transportar farinha, camarão, juçara, etc.

As toadas do Boi de Baixada tem também uma métrica variável nos versos e frases musicais, mas existe um rigor na exigência da rima, os “tempos”, conforme explica Zé Olhinho:

Eu conto a história em três tempos... São três tempos porque eu fiz três rimas. Eu considero três tempos. Às vezes só com duas rimas, toadas curtinhas pra dar pique rapidamente assim... Mas o padrão é com três rimas, três tempos. Tem caso de toada que tem mais de três tempos, pra ter mais tempo pra cantar, mas todo tempo rimado.

Efetivamente, ainda que a métrica de cada “tempo” – como é chamado cada par (ou eventualmente trio) de versos com a rima no último – varie bastante, essa é a estrutura predominante nas toadas, uma espécie de variação livre da sextilha, a forma poética mais comum entre os poetas repentistas nordestinos.

Nesta estrutura, observa-se que a primeira frase ou bloco de frases que estabelece a rima normalmente estabelece também o tom. O segundo tensiona o discurso melódico, e no terceiro quase invariavelmente a melodia termina no primeiro grau da escala, em geral em terminação repetida. O modo mixolídio é bastante comum nas suas melodias.

O Urrou nesse sotaque quase sempre tem a estrutura fixa de estrofes e refrão. As estrofes tem a mesma melodia ou na sua adaptação prosódica mais próxima, e podem ser “até sete”. Aqui também o coro masculino é bem presente com vozes abertas em terças. Os desenhos melódicos são mais movimentados, com sequências frequentes de colcheias tercinadas e poucas notas longas.

Algumas toadas:

Vem Chegando a Madrugada

Coxinho / Bumba Boi de Baixada - Pindaré

$\text{♩} = 96$

vem che-gan-do a ma-dru - ga - da e o se - re-no de-la me mo-lhou lhou a-deus moça

o san - to já me cha - mou a - deus a -

deus mo - re - na lin-da eu já vou a - deus moça vou

Exemplo n.24: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Essa despedida é um dos clássicos de Coxinho, gravada no LP citado, e também exemplar do estilo. Essa gravação original pode ser ouvida aqui.

Exemplo audiovisual 20: <https://www.youtube.com/watch?v=bx9qoQnTxhU>

Eu vou reunir, eu vou guarnicê

Mestre Zé Olhinho / Bumba Boi de Baixada - Santa Fé

$\text{♩} = 88$

Eu vou re - u - nir, eu vou guar - ni - cê Meu

Boi vai ro - lar no Ter - rei - ro Vou can -

tar pra São Jo - ão Meu pa - trão, meu pa-dro-ei - ro Eu vou to-car meu a -

pi - to Tá bo - ni - to se pre - pa - ra meu va-quei - ro Vou can - Eu vou re - u - nir ro

Exemplo n.25: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Essa toada de Mestre Zé Olhinho, também em 3 tempos, tem uma interessante mudança de modo na segunda parte. Ex audiovisual 21: <https://youtu.be/DzLvzYMZ2fg>

Sereia
Raimundinho / Bumba Boi de Baixada - Santa Fé

♩ = 86

Eu ta - va na bei - ra da pra-ia es-cu-tei o can - tar da se - rei -
a (A) a - rei - a de-bai-xo do meu pé tre - meu Eu O
can-tar de-la é lin - do Mui-to mais do que o meu Se - rei-a can-to - ra do
mar Vem can-tar a-qui na ter - ra mais eu O Eu

Exemplo n.26: Toada do sotaque da Baixada (capital)

A toada acima, de Raimundinho, outro cantador do Boi de Santa Fé, foi gravada pelo grupo A Barca em seu terceiro CD. A sereia e seu cantar são um tema recorrente nas toadas desse sotaque e também do de matraca.

Digo adeus morena

Mestre Zé Olhinho / Bumba Boi de Baixada - Santa Fé

$\text{♩} = 82$

Di go a-deus mo - re - na Eu vou can-tar nou-tro ter - rei - ro can-tar nou-tro ter
rei - ro Meu São Jo - ão me cha - mou Eu vou le - var meu ga - lhei -
ro Meu São Jo - lheiro/Di go a-deus mo -

D.S.

The musical score for 'Digo adeus morena' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 82. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and first/second endings. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece concludes with a 'D.S.' (Da Capo) instruction.

Adeus moça

Mestre Zé Olhinho / Bumba Boi de Baixada - Santa Fé

$\text{♩} = 52$

A-deus mo - ça Eu já vou me ar-re - ti - rar A-deus rar Eu le - vo sau
da - de de vo - cê Por não po - der te le - var Mas eu le - vo sau - A-deus

D.S.

The musical score for 'Adeus moça' is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 52. The melody features several triplet markings and first/second endings. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The piece concludes with a 'D.S.' (Da Capo) instruction.

Exemplos n.27 e 28: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Duas despedidas curtinhas, das de 2 tempos, normalmente cantadas emendadas, sem o recitativo da segunda. A primeira tem uma melodia muito interessante onde as terças e sétimas variam entre maior e menor, alternando os modos.

Chegou Boi de Baixada
Mestre Apolônio

DC

Exemplo n.29: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Batalhão de primeira
Anastácio / Bumba Boi de Baixada - Floresta

♩=67

D.S.

Exemplo n.30: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Acima duas toadas de chegada do Bumba Boi da Floresta. Como se vê, a sétima abaixada, característica do modo mixolídio, é bastante comum nesse sotaque.

Se é ordem é ordem
João do Sá Viana / Bumba Boi de Baixada - Floresta

♩ = 94

Ô se or-dem é or - dem To-dos tem que o-be - de - cer A
Tur-ma de São João Ba - tis - ta A-go-ra eu vou guar-ni - cê No so -
ta-que da ma tra - ca Vi o pan-dei-ro ba-ter Re - ú - ne, re - ú - ne, guar-ne -
ce É as - sim que o san to quer pra fa - zer No so - Ô se é or-dem é or -

Exemplo n.31: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Na Floresta
Felipe Pezinho / Bumba Boi de Baixada - Floresta

♩ = 66

Na Flo - res - ta, lá é meu vi - vei - ro, é meu tor - rão, -
é meu te - sou - ro Na flo - ro Tu te li - ga mo -
re - na no lom-bo do tou-ro Re - pa-ra o de - se - nho que e - le tem no cou - ro
Tem um si-nal na o - re-lha e as pon - tei - ras de ou - ro Tu te li - ga mo - ro Na Flo -

Exemplo n.32: Toada do sotaque da Baixada (capital)

Nas duas toadas acima, também do Boi da Floresta, a rima aparece quatro vezes, no entanto, a função dos blocos de estabelecimento de tom, tensão e repouso permanece em três partes/tempos.

Segue agora a grade da orquestra percussiva do sotaque da Baixada (capital), com os motivos rítmicos padrões e algumas variações do instrumentos originais

Sotaque da Baixada / Pindaré / Pandeirões

90-100bpm

Legend:

- x = dedo
- x = borda aguda
- = mão inteira grave

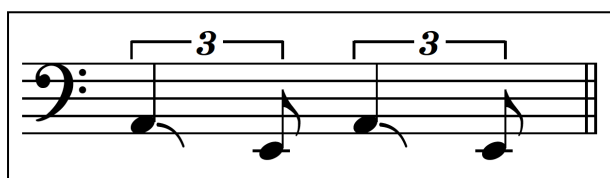
Instrument parts and their rhythmic patterns:

- Maracá (raramente tem):** Four groups of sixteenth notes.
- Pandeiro Marcação:** Triplet eighth notes followed by a sharp edge (x).
- Pandeiro Marcação (variação):** Triplet eighth notes followed by sharp edges (x).
- Repique (Pandeiro pequeno):** Triplet eighth notes followed by sharp edges (x).
- Contra Repique (Pandeiro pequeno):** Sharp edges (x) followed by eighth notes.
- Onça:** Triplet eighth notes followed by eighth notes with a full hand (●).
- Matracas:** Sharp edges (x) followed by eighth notes.
- Matracas (variação):** Sharp edges (x) followed by eighth notes with a full hand (●).
- Matracas (eventualmente):** Sharp edges (x) followed by eighth notes with a full hand (●).
- Gaita (apito):** Triplet eighth notes followed by sharp edges (x).
- Chocalho (cazumbas):** Sharp edges (x) followed by eighth notes.
- Chocalho (variação):** Triplet eighth notes followed by sharp edges (x) and a full hand (●).
- Chocalho (variação 2):** Sharp edges (x) followed by eighth notes with a full hand (●).

Exemplo n.33: Grade da orquestra do Bumba Boi do sotaque da Baixada (capital)

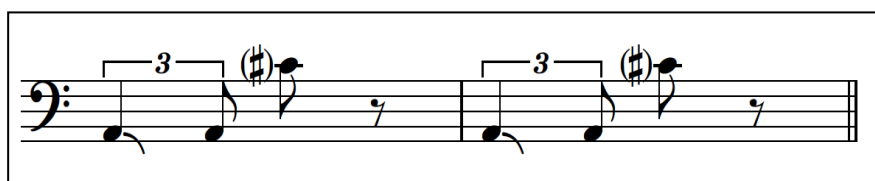
3.3.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Baixada (capital)

Nesse sotaque a linha do tambor onça também funciona muito bem, e o andamento mais lento propicia uma variação de pressão ainda maior na corda, com um resultado mais “roncado”.



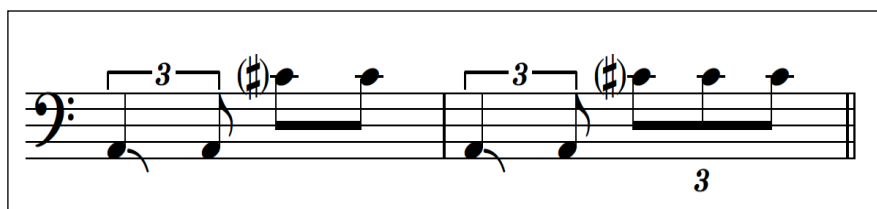
Exemplo n.34: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

O exemplo abaixo é calcado no tambor de marcação, com o salto de décima (maior ou menor) imitando o “beicinho” do pandeiro. A linha inicial do onça permanece, pois com o andamento mais lento é possível manter o glissando e voltar para atacar a nota antes do agudo com a afinação correta.



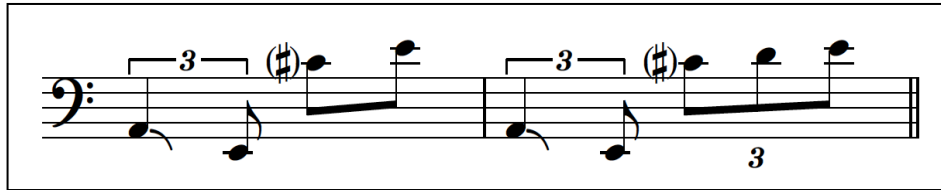
Exemplo n.35: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

A sugestão que segue é possivelmente a mais efetiva como padrão de performance nesse sotaque. Ela estabelece de maneira simples o onça, o tambor de marcação e as duas linhas do repinicado, alternando-as.



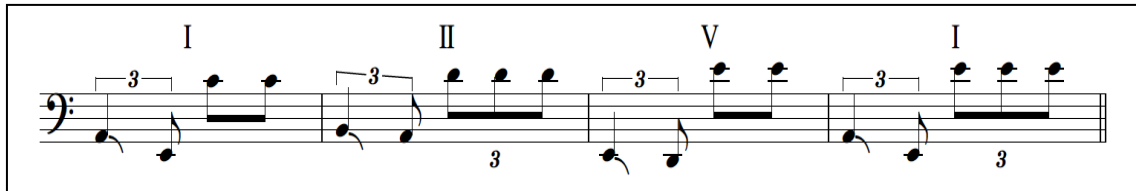
Exemplo n.36: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

A seguir uma variação dela, com movimento melódico no agudo e apoio no quinto grau.



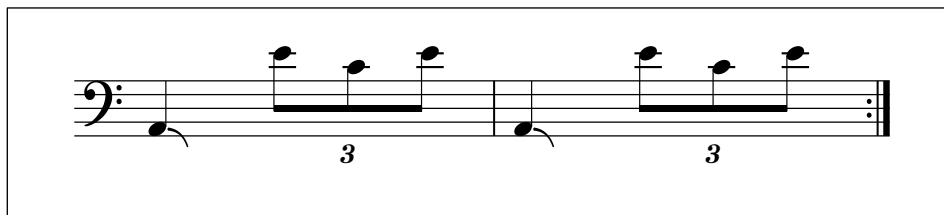
Exemplo n.37: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

Abaixo esse padrão aplicado em movimento harmônico:



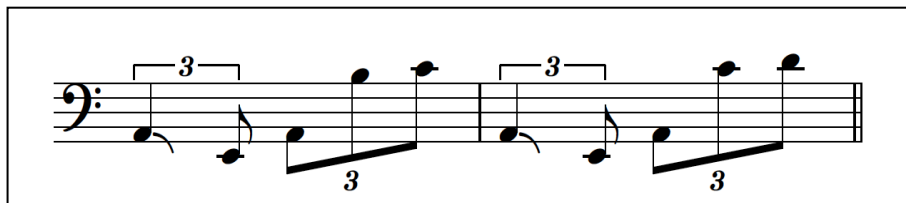
Exemplo n.38: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

No exemplo abaixo o agudo adota apenas uma das funções do repique. Com a ausência da segunda nota da marcação é possível realizar facilmente esse arpejo agudo, definindo bem a harmonia.



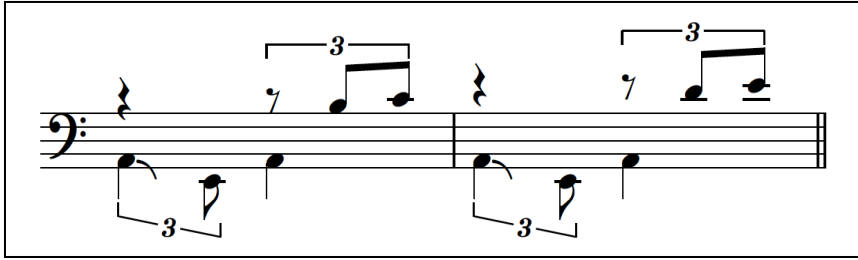
Exemplo n.39: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

Aqui uma possibilidade que tem ótimo efeito, principalmente se o tom propiciar o uso de cordas soltas, mas manter os intervalos próximos da décima permite realizá-lo em qualquer tonalidade. Mais uma vez a combinação do onça e do repique.



Exemplo n.40: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

A seguir uma variação do padrão acima necessariamente com a corda solta. Uma sugestão eficiente para introduções, solos ou conduções com pouca densidade harmônica no grupo.



Exemplo n.41: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

A linha abaixo vem do desenho melódico da toada “Batalhão de Primeira”, apresentada acima. É uma opção de condução em acordes de sétima dominante que assume também as linhas do repique e do contra repique.

G7



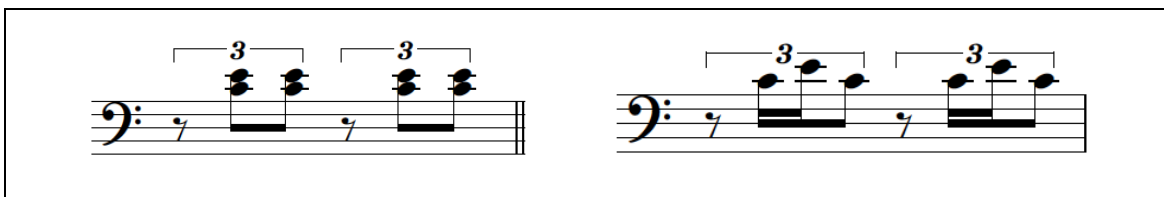
Exemplo n.42: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

Segue um desenvolvimento da proposta de condução mais calcada na melodia. Mais uma vez observo que essas linhas devem ser pensadas sempre de maneira complementar. Neste caso outro músico que esteja tocando com o contrabaixista deve assumir a subdivisão binária.



Exemplo n.43: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

Outros elementos que podem ser utilizados quando o contrabaixo puder deixar a função de base são as linhas dos chocalhos e gaitas. Eles dão impulso à marcação e podem resultar muito bem, compondo a harmonia ou ainda como textura sonora:



Exemplo n.44: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (capital)

3.4 BUMBA BOI SOTAQUE DA BAIXADA (INTERIOR)

O sotaque original da Baixada Maranhense, região de grandes alagados a oeste e Sudeste de São Luís, em geral não é reconhecido como um sotaque a parte, provavelmente porque esses grupos não se apresentam nos arraiais da capital. No entanto, ele apresenta particularidades claras em seus personagens, coreografias, indumentárias e em especial no ritmo e instrumentação. Exceto no caráter melódico e poético das toadas, que foi conservado na capital o suficiente para tornar difícil reconhecer suas diferenças somente pelo recitativo, os Bois de Baixada de São Luís, quase todos originados de brincantes do Boi de Viana, recriaram essa brincadeira se tornando de fato um novo sotaque. Nos municípios de Matinha, Viana, Penalva, Vitória do Mearim, São Vicente Ferrer, São Bento, Pinheiro e outras há uma grande quantidade desses grupos que se encontram tradicionalmente na cidade de Matinha no meio do período junino, dia 26 de junho. Essa festa se inicia no fim da tarde e se estende ininterruptamente até a metade do dia 27, reunindo dezenas de comunidades.

Figura 16: Vaqueiro (Bumba Boi de Baixada - Interior)



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

Suas particularidades começam pelo Boi, muito grande, bordado em veludo de duas cores, preto e vermelho, com enormes chifres, o “chavelho”, sempre enfeitado. A Moça da Imagem, em geral uma senhora bem vestida que carrega um quadro com a imagem de São João menino e uma vela acesa. Também os Cazumbas imensos, grandes estruturas de isopor, led, partes móveis e o que mais a imaginação dos artesãos puder inventar, montadas sobre caretas de estilo oriental.

Figuras 17 e 18: Tocadores (Bumba boi de Baixada – Interior)



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

Na música, os grupos tem uma grande quantidade de tambores de estilo e tamanho diversos: zabumbas com uma ou duas membranas, tambores da dimensão de uma caixa do divino também com uma ou duas peles fixas, caixas claras/taróis, imensos tambores de tronco escavado e muitos outros, quase todos afinados a fogo e tocados com uma ou duas baquetas. Muitos deles são cobertos com pele de cobra, a Sucuruju, uma gigante que pode chegar a seis metros e cobre tambores de até 50 cm de diâmetro. Um pouco desse sotaque pode ser visto aqui: Exemplo audiovisual 22: Bois de Baixada (interior) em Matinha, MA <https://youtu.be/0NYdvCABDJ8>

Nesses Bois, também a polirritmia entre 3 e 2 é o cerne. Há os tambores muito graves que marcam o pulso, e apresentam algumas variações, e a grade maioria dos outros toca as colcheias. É mais comum, quando tocado com uma baqueta só, o desenho tercinado, ainda que haja os que só dividem o binário. Nos que usam duas baquetas, o padrão é fazer os dois desenhos ao mesmo tempo, um com cada mão.

A partitura abaixo traz nessa grade uma coletânea de motivos rítmicos mais comuns executadas por diversos instrumentos de diferentes grupos desse sotaque:

Sotaque da Baixada (Interior)

The musical score is organized into two systems of four measures each. The instruments and their rhythmic patterns are as follows:

- Matraca:** Four rectangular pulses, one in each measure.
- Matraca (variação):** Four rectangular pulses, one in each measure.
- Matraca (variação 2):** Four groups, each consisting of a triplet of pulses followed by a single pulse.
- Tambor de Fogo grave:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor grande:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor grande (variação):** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor (vários) (baqueta + mão):** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor caixa:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor caixa (variação):** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor grave:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor médio:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor grave:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Tambor agudo:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Chocalho (cazumbas):** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Gaita:** Four groups, each consisting of a triplet of eighth notes followed by a quarter note.

Exemplo n.45: Grade da orquestra do Bumba Boi do sotaque da Baixada (interior)

Abaixo uma toada característica desse sotaque, cujo padrão melódico é muito próximo do sotaque da capital. Nela se observa também a rima em três tempos, com as notas afirmativas no final, e uma interessante mudança de modo na segunda parte.

Matinha
Linda Jóia de Matinha / Bumba Boi de Baixada (interior)

♩ = 84

Ô Boi, a - ô Boi, Gar - ro - te da pon - ta li - ma -
da Eu já sei que tu tá ba - ti - za - do Ô do Mas eu
já fui na ma - lha - da Pra fa - zer fu - ma - ça pro ga - do Eu tenho que dar mi - nha
pro - va Que já fui va - quei - ro na Bai - xa - da Mas eu da Ô D.S.

Exemplo n.46: Toada do sotaque da Baixada (interior)

3.4.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Baixada (interior)

O primeiro elemento a ser observado nesse sotaque para propor uma performance ao contrabaixo é a condução dos tambores graves. Esses tambores muito graves e muito potentes tem uma capacidade de vibração física onde o sentido tátil faz parte do entendimento do pulso. Literalmente nos fazem vibrar os ossos. A partir desse elemento, as linhas podem ser construídas mantendo o primeiro tempo sempre na região mais grave do instrumento. Por exemplo:

Exemplo n.47: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (interior)

Ou:



Exemplo n.48: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (interior)

Abaixo essa proposta em harmonia V / I:



Exemplo n.49: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (interior)

É possível também juntar as linhas do tambor médio e grave:



Exemplo n.50: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (interior)

Outra sugestão variando a subdivisão:



Exemplo n.51: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque da Baixada (interior)

3.5. SOTAQUE DE ZABUMBA

Os Bumba Bois de Zabumba são oriundos de Guimarães, município situado no litoral ocidental do estado, a Noroeste de São Luís, próximo de Alcântara. Os antigos relatam que esse foi o primeiro sotaque de Bumba Boi a chegar na ilha de São Luís, lembrando ainda na primeira metade do século passado os Bois de Mizico, Daniel e Laurentino.

Figura 19: Bumba Boi de Leonardo (Sotaque de Zabumba)



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

Pai Euclides conta:

Os primeiros Bois que me lembro, os famosos mesmo eram o Boi de Mizico, na Vila Passos, que foi o boi mais antigo daqui de São Luís; o Boi de Daniel, no bairro do Caratatiua, e o Boi de Laurentino, na Fé em Deus. O Boi de Mizico era bem perto da casa do meu pai, na Vila Passos, hoje esse boi

continua sob a direção de Canuto, mas desses o que eu acompanhava mais era o Boi de Daniel, porque era no Caratatiua, onde eu morava. E Laurentino era danado, de qualquer coisa ele tirava uma toada, que fosse de pé quebrado mesmo, só para a gente achar graça¹⁹.

Essa fama de improvisador, de “figura respeitada no repente” é confirmada por Dona Therezinha Jansen, comadre de Laurentino a quem ele entregou, no leito de morte, seu Bumba Boi da Fé em Deus, um dos maiores desse sotaque atualmente. Algumas toadas dele lembradas por Dona Therezinha, também já falecida, revelam essa veia cômica:

Lá vai meu Boi
Pra porta de Seu Gandra
Com uma girafa na frente
Fazendo sua propaganda
Estou preparado pra vencer qualquer demanda

Xô, xô, xô urubu
Passo preto avuador
Pra brincar Boi tu não quis
Pra comer quem te chamou

Ê Laurentino cadê o dinheiro do arroz
Pra não perder a rima
Tá no fundo do baú
Tá no fundo do baú
Tá no fundo do baú

Outro Boi importante desse sotaque é o Boi da Liberdade, ou Boi de Leonardo, mestre que o organizou na década de 50. Mestre Leonardo faleceu em 2004, deixando Chico Coimbra²⁰ como seu sucessor. O Boi de Guimarães, sediado no município, vem também a São Luís todos os anos na temporada junina se apresentar nos arraiais. São em geral uma grande atração no encontro de São Pedro, tocando ininterruptamente desde a madrugada até a metade do dia.

Os Bois de Zabumba são conjuntos impressionantes na riqueza da indumentária. Todos seus brincantes, inclusive tocadores portam enormes golas e saiotes completamente bordados em canutilhos e miçangas. Nos rajados essa roupa ainda é coberta com chapéus de até dez quilos de fitas que vão até o chão. Seu Vito do Maracanã nos conta:

Os Bois famosos la de São Luís era os de sotaque de zabumba, aquele que era os grandes porque as pessoas, a condição financeira deles era melhor, eles

¹⁹ Vale ler a entrevista dele na íntegra, incluída nos anexos

²⁰ Mestre Chico também faleceu recentemente.

trabalhavam, eram estivadores, ganhavam mais dinheiro que todo mundo, eles tinham uma roupa muito bonita...

Pai Euclides completa:

Era muito bonito, o Boi de Zabumba sempre foi assim, os chapéus de fita, aquelas galochazinhas assim, perneira, aqueles capacetinhos redondos com fibra das tapuias, o peitoral todo bordado de canutilho, sempre foi muito caprichoso, sempre. Só a saia, naquela época não se usava de veludo, como hoje, a saiota deles era toda de lenço, esses lenços de bolso, tanto que quando os vaqueiros rodavam aquelas saias abriam, era muito lindo, muito.

As fotos tiradas por Marcel Gautherot em Guimarães em 1948 mostram essa saiota:

Figuras 20 e 21: Boi de Zabumba



Fonte: Instituto Moreira Salles/Marcel Gautherot 1948

Figuras 22 e 23: Boi de Zabumba



Fonte: Instituto Moreira Salles/Marcel Gautherot 1948

Nelas, também já se identificam os instrumentos utilizados até hoje: As grandes zabumbas – tambores com duas membranas, afinadas por amarração de cordas ou tarrachas; os tamborinhos, também chamados de pandeirinhos ou tinideiras – pandeiros de cerca de 20 cm de diâmetro afinados ao fogo até ficarem bem agudos; maracás pequenos; e na maioria dos grupos um tambor grande, chamado tambor de fogo ou marcação, com o corpo mais comprido que a zabumba e com pele de um lado só.

Raramente esse sotaque tem tambor onça. Os personagens do Boi de Zabumba são o Boi, Amo, Pai Francisco, Catirina, os rajados ou Baiantes (fitas), os Vaqueiros da vara de ferrão e as Tapuias, uma versão bem particular das índias. Uma amostra desse sotaque pode ser vista aqui. Exemplo audiovisual 23: <https://youtu.be/1C7FIscuL4Q>

A música do Boi de Zabumba é bastante diferente dos outros sotaques. Aqui a divisão é afirmativamente quaternária e o andamento muito acelerado, podendo chegar a mais de 120bpm. No entanto, a complementaridade é estabelecida obrigatoriamente entre os instrumentos em perguntas e respostas. A maior parte dos pandeirinhos está marcando ou o tempo ou o contratempo, criando um efeito semelhante às palmas do flamenco. As zabumbas fazem a mesma célula de dois compassos metade delas começando no segundo (ver grade). O aboio, recurso vocal semelhante ao do sotaque de matraca, também exige pergunta e resposta. Eles tem inclusive um sistema interessante para garantir um mesmo número de zabumbas em cada função, já que normalmente se posicionam lado a lado. As zabumbas iniciam marcando o pulso e uma delas é responsável por iniciar o desenho, em seguida a que está a seu lado responde, seguida pela do lado e assim sucessivamente. Essa técnica é usada também para organizar coreografias em roda como o Coco e algumas do Tambor de Mina, onde as pessoas devem se voltar umas para as outras um lado de cada vez.

As toadas são quase sempre em tom maior e com poucos acidentes, eventualmente estabelecendo o modo mixolídio. A figura da síncopa é bem presente, assim como o uso de arpejos nas melodias. Aqui também é a mais comum a rima em sextilhas, como os três tempos do sotaque da Baixada mas sem as funções harmônicas de cada tempo ou exigências métricas. Aparecem frequentemente toadas com estrofe e refrão, como o Urrou, em que as estrofes são em solo recitativo e o refrão com coro e percussão. Essas toadas muitas vezes contam histórias longuíssimas cuja narrativa vai se desenrolando a cada estrofe. Mestre Chico Coimbra descreve uma apresentação típica quando ainda havia tempo para o auto:

Porque cada cantiga tem um nome. A pessoa tem que começar primeiro pelo guarnecer. Ele guarnece, depois ele passa pra Reunida, passa pro Lá Vai, depois pro Trás o Boi, depois pro Chegou, aí uma Meia Lua, que é o começo da matança, depois ele vai embora cantar as toadas pra pai Francisco, mãe Catirina, essas coisas tudinho. Aí depois que conclui aquela matança, que a gente chama matança, é uma comédia. Aí tem o Urro do boi, o boi urra, Pai Francisco paga o boi que ele roubou, nego dá umas tacas nele. Aí depois que ele paga o boi o vaqueiro recebe e entrega para o amo. Aí canta o urrou do boi. Aí já é o término da apresentação. Aí tem umas toadas soltas. Aí vem a despedida. Cantou a despedida e aí vai embora pra outro setor.

A seguir a grade da orquestra de percussão:

Bumba Boi de Zabumba

105-120bpm

The score is organized into two systems of four measures each. The instruments and their parts are as follows:

- var. 1**: Maracá (first variation)
- Maracá var. 2**: Maracá (second variation)
- Zabumba 1**: Zabumba (first part)
- Zabumba 2 (resposta)**: Zabumba (second part, response)
- Zabumba 1 (var.)**: Zabumba (first variation)
- Zabumba 2 (var.)**: Zabumba (second variation)
- var. 1**: Tambor de Fogo ou Zabumba Marcação (first variation)
- var. 2**: Tambor de Fogo ou Zabumba Marcação (second variation)
- Tamborinho 1 (ou Pandeirinho ou Tinideira)**: Tamborinho (first part)
- Tamborinho 2**: Tamborinho (second part)
- Tamborinho 3**: Tamborinho (third part)
- Tamborinho 4**: Tamborinho (fourth part)
- Tamborinho 5**: Tamborinho (fifth part)
- Aboio / voz 1**: Aboio / voz (first part) with lyrics "ê quiou" and "ê quiou_".
- Aboio / voz 2**: Aboio / voz (second part) with lyrics "hê" and "hê".
- Tambor onça (raramente tem)**: Tambor onça (rarely present)

Exemplo n.52: Grade da orquestra do Bumba Boi do sotaque da Baixada (interior)

Algumas toadas desse sotaque:

Guarnicê
Chico Coimbra / Bumba Boi de Zabumba de Leonardo

Eu tô con-vo-can-do a mi-nha tur-ma Tá na
ho-ra de todos com-pa-ri-cê Eu Eu as-
so-prei meu a-pi-to Por-que es-se é meu de-ver Va-mo
res-pon-der toa-da na fo-guei-ra va-quei-ra-da A-go-ra é pra
va-ler Eu vou guar-ni-cê Va-mo Eu

Exemplo n.53: Toada do sotaque de Zabumba

Essa toada tem uma forma interessante, ela arremata a frase resolvendo no tom e continua uma pequena coda, resolvendo novamente, como reafirmando o texto – agora é pra valer, eu vou guarnicê. O grupo de Leonardo, Boi da Liberdade, tem um bonito coro masculino que abre as vozes em terças.

Ex audiovisual 24: https://youtu.be/1_d83NX2Vjc

As toadas seguintes são das toadas “de cativoiro”, obrigatórias todos os anos, que pontuam momentos da apresentação mesmo que esta seja muito curta – o “Lá Vai” e o “Chegou”, este de autoria ainda de Mestre Leonardo.

La vai
Rupiado / Bumba Boi de Zabumba de Leonardo

♩=105

Lá vai, lá vai... A mi - nha tur - ma bo - ni -
ta Cha-man - do o po - vo a - ten - ção... Lá... Eu já...
fa - lei com São Pe - dro E pe - di pra São Jo - ão... Por - que e - le é quem nos gui
a Com Deus e San - ta Ma - ri - a A Vir - gem da Con - cei - ção... Eu já

Exemplo n.54: Toada do sotaque de Zabumba

Levanta que o boi chegou
Mestre Leonardo / Bumba Boi de Zabumba de Leonardo

♩=109

Sis - tên - cia que tá na ban - ca - da... Le -
van - ta que o Boi che - gou... Sis...
O ter - rei - ro ta - va tris - te... E nes - se mo - men - to se a - le - grou... Por - que
re - ce - be - mos u - ma men - sa - gem Lá de ci - ma que Je - sus man - dou
O nos - so ter - rei - ro ta - va tris - te... Sis -

Exemplo n.55: Toada do sotaque de Zabumba

A toada abaixo, do Boi da Fé em Deus, estabelece com clareza a melodia no modo mixolídio:

Vaqueiro vai receber um boi - Tónico
Bumba Boi de Zabumba da Fé em Deus

♩ = 81 **REFRÃO**

Va-quei-ro traz o no-vi - lhoQue as-sis - tên-cia quer o - lhar___ Va-quei-ro ___ A ver

go-nha que eu pas - sei___ Nun - ca___ mais eu que - ro pas - sar___ Fi -

carna por - ta - lhei - a sem ter um boi___ pra brin-car___ A ver - Va-quei-ro

D.S.

Exemplo n.56: Toada do sotaque de Zabumba

3.5.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Zabumba

O sotaque de Zabumba é especialmente divertido de tocar, pois ele se estabelece como um jogo de perguntas e respostas muito dinâmico, e para isso é indispensável um parceiro como interlocutor nesse diálogo. Para estudo, vale uma gravação para respondê-las, mas ter um colega para a prática incrementa em muito esse aprendizado.

A primeira proposta é adaptar o desenho básico das Zabumbas. Optei por escrever esses desenhos todos em Dó para que fique simples pensar em suas possíveis transposições.

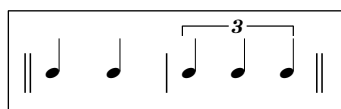
Exemplo n.57: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba

Em seguida essa variação, na verdade quase tão comum quanto a primeira célula, essa apenas suprime o terceiro ataque, que fica ligado ao segundo.



Exemplo n.58: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba

No entanto, isso aproxima essa variação daquela célula clave, estendida para dois compassos:



Exemplo n.59: Exemplo da célula clave com os compassos invertidos e o tempo desdobrado

Alguns tocadores parecem estar mais próximos dessa que da anterior, e essa é uma dinâmica do diálogo que pode ser explorada, às vezes a pergunta sugere a síncopa mais “amolecida”, às vezes mais definida, às vezes marcada pelos quatro ataques, e a resposta acompanha.

Abaixo os exemplos com movimento dentro da tríade:



Exemplo n.60: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba

A seguir o exemplo inicial, adaptado para um movimento harmônico I / V / I :

Exemplo n.61: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba

Abaixo uma proposta de variação onde o motivo segue, um movimento rítmico que pode funcionar bem como impulso nos finais de frase da toada:

Exemplo n.62: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba

Seguem agora sugestões de adaptação deste motivo para progressões harmônicas básicas. Todos eles podem funcionar invertidos (resposta) colocando os compassos na ordem 2, 1, 4, 3.

Exemplos n. 63 a 66: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba

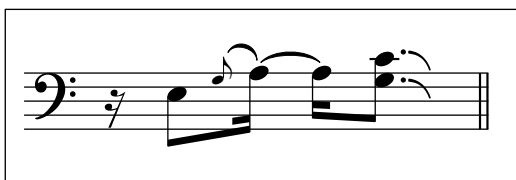
Observo aqui que todas as propostas para o desenho básico da zabumba no contrabaixo se baseiam em repetições das notas de menor duração, isso porque os três últimos ataques do compasso são separados pelo tempo de semicolcheia, em um andamento rápido, e esse movimento de “ida e volta” ajuda a definir e tornar mais preciso o padrão. O movimento linear de escala/grau conjunto funciona melhor para o desenho com a ligadura. Também todos eles podem ser iniciados no segundo compasso para a construção da resposta.

Nesse sotaque realmente o desenho das zabumbas é o que traz melhores resultados idiomáticos para o contrabaixo, e são por demais interessantes as possibilidades que ele oferece para a condução harmônica. Em instrumentos agudos as linhas de tamborinho podem funcionar muito bem, e é possível experimentá-los no contrabaixo em situações em que essa célula da zabumba esteja garantida por outros instrumentos. Nesse caso o desenho em contratempos é mais efetivo, e pode engendrar uma condução harmônica.



Exemplo n.67: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba - tamborinho

Outro elemento muito interessante para essas situações é o aboio, também uma pergunta e resposta entre as vozes que pode ser somada em uma única linha, como no desenho abaixo, ou dividida entre dois instrumentos (ver grade).



Exemplo n.68: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Zabumba - aboio

Figura 24: Telico



Figura 25: Valdevino



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

Figura 26: Capijuba



Figura 27: Nestico



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

3.6. SOTAQUE DE COSTA DE MÃO

Esse é um sotaque muito particular, característico da cidade de Cururupu, situada no litoral ocidental do estado, a Noroeste de São Luís. Região de maciça presença negra, tem diversos quilombos reconhecidos. O nome do sotaque vem da forma como são tocados os pandeirões. São poucos os grupos de Costa de Mão, e apenas dois ou três saem de Cururupu para se apresentar nos arraiais em São Luís. O Bumba Boi Brilho da Sociedade é um dos mais conhecidos grupos deste sotaque, e Mestre Edmundo Silva, seu líder e cantador há mais de 60 anos, além da voz agudíssima e de muitos recursos, compõe algumas das toadas mais bonitas do cancionário popular brasileiro. Um exemplo desse sotaque pode ser visto aqui: Exemplo audiovisual 25: <https://youtu.be/JiSqEXubDhc>

Mestre Eliésio, filho de Cururupu, era o presidente e representante do grupo em São Luís. Com seu falecimento em 2015, o grupo tem tido dificuldades em articular os contratos nos arraiais, de forma que em 2017 eles nem se apresentaram na capital, e esse ano fizeram apenas 3 apresentações na mesma noite e já voltaram a Cururupu. Este ano também pela primeira vez Mestre Edmundo não veio com o grupo, aos 85 anos infelizmente está com a saúde bastante frágil.

Este sotaque tem grupos pequenos, com cerca de 60 pessoas. Seu Boi, menor que em outros sotaques, tem a barra aberta para trás e dança (rola, como eles chamam) muito agitado, cheio de trancos e giros. Os vaqueiros de fita ou baiantes são os que tocam também os pandeiros. Os outros personagens são os vaqueiros da vara de ferrão, que dançam em torno do Boi, as Índias, em geral no máximo dez, o Amo e o Pai Francisco. Sua indumentária é inteiramente bordada e é a única que usa o veludo colorido como base para o bordado. Os pandeiros, cerca de vinte, são quase todos feitos em metal com pele de nylon. Já eram assim em sua maioria desde que conheci o grupo em 1999. Os cantadores tocam maracás pequenos e um ou dois onças completam o conjunto. Além das toadas especialmente bonitas, outro ponto forte desse sotaque é o potente coro masculino, denso e sempre em vozes abertas. Em 2006 tive o prazer de registrá-los em CD e num pequeno documentário, que pode ser visto aqui:

Exemplo audiovisual 26: <https://www.youtube.com/watch?v=xeDZwOOEnJ8>

Abaixo a grade da orquestra original de percussão do sotaque de Costa de Mão:

Boi de Costa de Mão (Brilho da Sociedade)
Sotaque de Cururupu

80 bpm

The musical score is arranged in four staves, each with a double bar line at the beginning and end. The instruments are labeled on the left: Pandeiro, Maracá, Maracá (variação), and Onça. The tempo is marked as 80 bpm. The score is divided into two systems, each containing two measures. The Pandeiro staff uses a treble clef and shows a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The Maracá staff uses a treble clef and shows a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The Maracá (variação) staff uses a treble clef and shows a quarter note followed by a quarter rest. The Onça staff uses a treble clef and shows a triplet of eighth notes followed by a quarter note.

Exemplo n.69: Grade da orquestra do Bumba Boi do sotaque de Costa de Mão

A rítmica desse sotaque é bastante simples. Com efeito, nunca vi uma variação recorrente nos pandeiros que fazem a já citada célula clave, sendo que são bem claramente acentuadas as duas últimas notas e o tempo forte do compasso. A 2a e 3a notas da tercina são menos ouvidas. O onça tem a mesma linha dos outros sotaques, e os maracás tendem a acentuar o contratempo. As toadas em geral são mais longas, com pelo menos 3 partes. Frases também longas que demoram a afirmar a tonalidade e rimas em pares. O andamento é mais lento que em outros sotaques, cadenciado, e as melodias parecem flutuar sobre o pulso.

Boi CHEGOU Bumba Boi de Costa de Mão
Mestre Edmundo Silva

Boi chegou na praça do seu banga lo, o povo que ram,
sea de egrau, na honra que se te que gan,
e e de gan se nan, nã ro se pe a pan che,
ga o boi o q vo os ta res pe van na nã ro,
mas o va qei no fe o q n de nã ro que e sol boi
boi, não prenden no mes mo dia foi eis o mo tiv qae n che que ha,
nor que queria

Exemplo n.70: Toada de Mestre Edmundo Silva, do sotaque de Costa de Mão

Essa toada tem uma temática recorrente nesse sotaque que é a do Boi atrasado. Nesse sotaque sempre há uma toada cujo assunto é justificar a demora do Boi. Uma das justificativas é muito boa: “A rua tem barranco, não se deve andar na carreira... um esbarra no outro, não podemos trocar as passadas ligeiras”. Essa toada é especialmente bonita, e pode ser ouvida aqui, num solo doce de Mestre Edmundo cantado em uma entrevista em sua casa. Nela pode-se ouvir a terça com afinação abaixada como recurso estilístico no penúltimo compasso.

Exemplo audiovisual 27: <https://youtu.be/5ONmbfZf800>

Boi bonito de pelo
Mestre Edmundo Silva / Mestre Zé Olhinho
Bumba Boi de Costa de Mão Brilho da Sociedade

$\text{♩} = 60$

Uns di - as an - tes eu fa - lei com o fa - zen - dei - ro Pra e - le
me fa - zer um boi Com - pe - ten - te pra meu ter - rei - ro rei - ro E - le -
se pron - ti - fi - cou Is - so não foi e - xa - ge - ro De me fa - zer um boi lin - do de cor
po e bo - ni - to de pelo Se pron - ti - fi - cou Is - so não Tu ca - pri
cha João Gi - co E con - fir - ma teu di - zer Pe - lo seu tra - ba -
lho Eu sei eu dei um voto por vo - cê Ô tu ca - pri - Mas e - le ca -
pri - chou e fez o boi
E deu por ga - ran - ti - a que não ti - nha outro pra ven - der

D.C.

Exemplo n.71: Toada do sotaque de Costa de Mão

Essa toada tem quatro partes, uma elaboração incomum. A voz agudíssima de Mestre Edmundo e as frases alongadas, características desse sotaque, podem ser ouvida aqui: Ex Audiovisual 28 - <https://youtu.be/fKDLHqzzzR8>

3.6.1 Propostas para a performance do contrabaixo elétrico no Bumba Boi de Costa de Mão

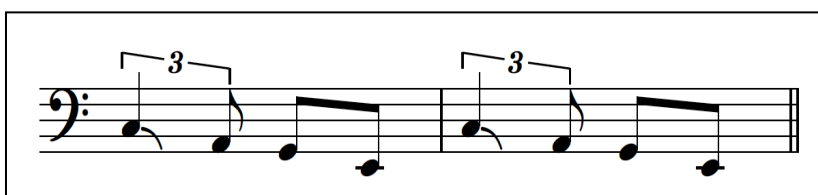
Nesse sotaque, mais lento e com uma massa sonora bem menor, em geral propostas mais melódicas para a atuação do contrabaixo resultam melhor. As melodias que ficam por muito tempo pairando sobre o tom dão margem a harmonizações diversas e complexas.

Mais uma vez, a condução à maneira do tambor onça funciona muito bem nesse sotaque.



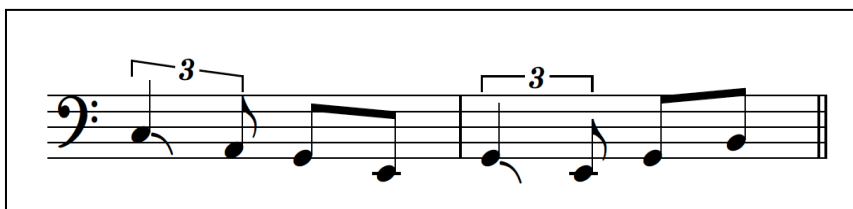
Exemplo n.72: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Costa de Mão

No exemplo abaixo a linha do onça é combinada com uma condução que acompanha a acentuação dos pandeiros.



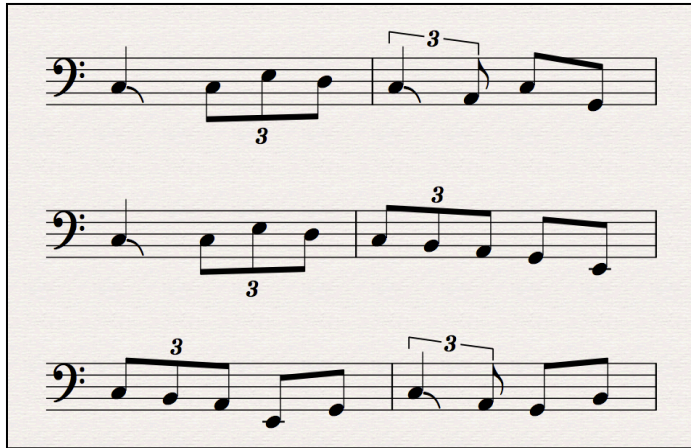
Exemplo n.73: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Costa de Mão

Aqui uma variação da proposta acima aplicada em uma condução I / V:



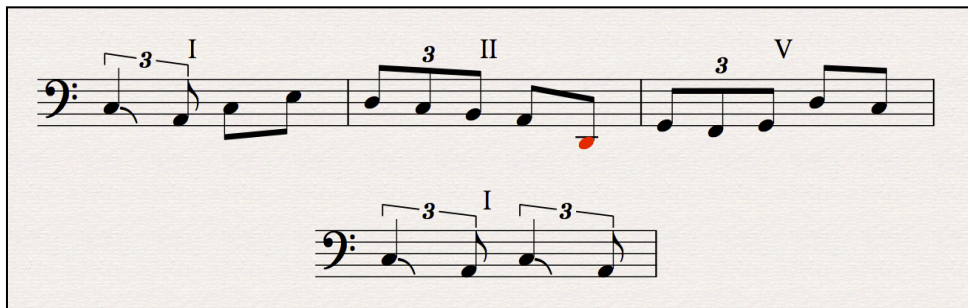
Exemplo n.74: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Costa de Mão

A seguir, três propostas de condução mais melódica, mantendo a acentuação base dos pandeiros, que podem ser combinadas em contraponto às melodias da segunda toada, que utiliza, como a maioria, frases tercinadas e em graus conjuntos.



Exemplos n.75 a 77: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Costa de Mão

Agora uma combinação dessas propostas aplicada em sequência harmônica:



Exemplo n.78: Proposta para performance do contrabaixo no sotaque de Costa de Mão

Figura 28: Bumba Boi Brilho da Sociedade. Mestre Eliésio é o 2º da esq para dir.



Fonte: Acervo Maracá/Renata Amaral

3.7 NOTAS SOBRE O SOTAQUE DE ORQUESTRA

Os Bois de Orquestra, originários da região do Rio Munim (Rosário, Presidente Juscelino, Morros, Axixá, Icatu, etc), a Sudeste de São Luís, se distinguem pela presença de instrumentos de sopro no conjunto, e começaram a ser conhecidos em São Luís em meados da década de 40. Hoje em dia esse é o sotaque com o maior número de grupos, no entanto, com raras e preciosas exceções, tem estado no limiar de se tornarem grupos parafolclóricos, com figurinos que remetem aos padrões carnavalescos cariocas, danças coreografadas, personagens (normalmente femininos - as índias) escolhidas pela aparência física, com forte apelo sexual, padrão vocal cujos maneirismos se aproximam dos cantores de sertanejo, inclusão de vários estilos musicais e enredos, teclados eletrônicos, etc. Uma amostra pode ser vista aqui:

Exemplo audiovisual 29: <https://youtu.be/zF1yN1xZ6MQ>

Um dos poucos grupos que ainda mantinham boa parte de suas características originais é o Boi de Axixá, do excelente cantador Donato Alves, falecido em 2014. É dele a toada mais conhecida do sotaque de orquestra, “Bela Mocidade”, que tem o gracioso verso: “Mas é que o vento buliçoso balançava seus cabelos, e eu ficava com ciúme do perfume ele tirar...”

Figura 29: Índias do Bumba Boi de Nina Rodrigues, sotaque de Orquestra



Fonte: Acervo Maracá/foto - Renata Amaral

Esse sotaque não será tratado aqui quanto às suas possibilidades de performance no contrabaixo, principalmente pela dificuldade de definir elementos estilísticos e/ou idiomáticos característicos diante desse contexto.

3.8. INSERÇÃO DOS ELEMENTOS IDENTIFICADOS EM PERFORMANCES DO CONTRABAIXO NO BUMBA BOI DO MARANHÃO

SERRA DE AMBURANA (Humberto de Maracanã) – Ponto br e Mestre Humberto de Maracanã – Sotaque de Matraca - Gravei essa toada com Mestre Humberto para o disco Na Eira, do Ponto br, com um logo trecho só de contrabaixo e voz. Foram sobrepostas várias linhas de baixo na gravação, que pode ser ouvida aqui - Exemplo audiovisual 30: <https://youtu.be/HRh51MNDpUE?t=54m13s>

SANTO ANTÔNIO ME AVISOU (Zezé de Iemanjá) - Boi de Encantado - A Barca - Exemplo audiovisual 31: <https://youtu.be/3XqjqVM8Xbk>

SANTO ANTÔNIO ME AVISOU (Zezé de Iemanjá) - Boi de Encantado - Ponto br e Mestra Zezé de Iemanjá:

Exemplo audiovisual 32: <https://youtu.be/HRh51MNDpUE?t=39m42s>

A toada acima, do Boi de Encantado da casa Fanti Ashanti, que adota o sotaque da Baixada, é apresentada em duas versões bastante diferentes. Com a Barca a harmonia é descendente, há um coco da Paraíba como introdução, o tom e a forma diferem também. Na versão do Ponto br, com Dona Zezé solando, a harmonia é ascendente, e um Terecô cantado por Mãe Gildete faz a introdução. Os dois exemplos trazem diversos dos elementos identificados aqui anteriormente em sua proposta para o contrabaixo, apresentando possibilidades diversas de performance para a mesma toada.

MARACÁ DE PRATA - (Humberto de Maracanã) – A Barca e Mestre Humberto de Maracanã (Sotaque de Matraca) - Exemplo audiovisual 33: <https://youtu.be/R-Pg340GeOk> . Gravada ao vivo na casa de Mestre Humberto durante a viagem da Barca em 2005, desenvolve na harmonia simples vários dos elementos idiomáticos propostos.

POVO DO JAPÃO / PRINCESA DO MORRO (Tião Carvalho) – Tião Carvalho e Banda Exemplo audiovisual 35: <https://youtu.be/ONZZllpM4v8>. Nas duas toadas de Tião Carvalho, natural de Cururupu, são apresentadas propostas para sotaques diferentes dentro da mesma sonoridade e instrumentação, em arranjo e harmonização propostas por mim. A primeira é sotaque de Costa de Mão, a segunda sotaque de Matraca.

NA REUNIDA – BOI BUMBÁ FLOR DO CAMPO – A BARCA - Exemplo audiovisual 34: <https://www.youtube.com/watch?v=FjFICRLHHYE&feature=youtu.be>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos 15 anos, assistimos ao crescimento do interesse de diversos segmentos da sociedade pelas tradições populares, o surgimento de políticas e editais públicos ligados à memória, ao entendimento do patrimônio imaterial e à valorização dessa identidade como moeda de troca na globalização. No entanto, apesar da profusão de registros disponíveis hoje, esse enorme patrimônio artístico ainda é predominantemente conservado pela oralidade. Este trabalho, ainda em andamento, pretende contribuir com material para ampliar as possibilidades de performance do contrabaixo nestes repertório, já que a transcrição e disponibilização de um bom número de partituras de melodias desses gêneros e das grades completas das orquestras percussivas, identificando seus padrões e variações, podem se constituir um material de grande utilidade para instrumentistas, educadores e compositores.

Peço desculpas se por vezes pareço escapar do assunto, e me alongar nas informações dos personagens e sua história. Mas é que após revisar a bastante literatura, vejo que boa parte dessas informações permanece na memória de seus brincantes, e merece ser registrada. E como disse Mário no seu Ensaio sobre a Música Brasileira... “E se o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valoriza pelos documentos musicais que seguirão agora.”

Referências:

- ALVARENGA, Oneyda (org.). Melodias registradas por meios não mecânicos, São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.
- AMARAL, Renata (org). Acervo Maracá. Parcialmente publicado em www.acervomaraca.com.br
- AMARAL, Renata. O Boi e a Pedra, Duas Temporadas de Residência Artística na Casa Fanti Ashanti. Revista Interdisciplinar de Gestão Social, Bahia, vol. 2, no. 2, p. 207 - 233, 2013.
- AMARAL, Renata. Pedra da Memória: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2012.
- ANDRADE, Mário. Danças dramáticas brasileiras - 1º, 2º, 3º tomos, Bel Horizonte, Itatiaia, 1982.
- ANDRADE, Mário. Ensaios Sobre a Música Brasileira. São Paulo, Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário. Introdução a estética musical, São Paulo, Hucitec, 1995.
- ANDRADE, Mário. Melodias do boi e outras peças, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1987.
- ANDRADE, Mário. O banquete, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1989.
- ANDRADE, Mário. O turista aprendiz. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- ANDRADE, Mário. Vida do cantador, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1993.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. A formação da cultura popular maranhense. Algumas reflexes preliminares. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org). Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão . São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003
- BÉHAGUE, Gerard. Performance practice: ethnomusicological perspectives. Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- BORÉM, F; VIEIRA, M; LAGE, G. M. O papel das buscas sensoriais exteroceptiva e interoceptiva no controle da afinação não-temperada do contrabaixo acústico: observações iniciais. In: Anais do XIV Encontro Nacional da Ampom. Porto Alegre, 2003.
- BORÉM, Fausto: 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. Salvador: ANPPOM, 2001, CD Rom.
- BORÉM, Fausto. RAY, Sonia: Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: Problemas, Tendências e Alternativas: SIMPOM, 2012.

- BORÉM, Fausto. Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical. Belo Horizonte: UFMG, 2010
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUENO, Andre Paula, Bumba-boi maranhense em São Paulo: São Paulo. Nanquim Editorial, 2001
- CAMARA CASCUDO, Luis da. Dicionário do Folclore Brasileiro – INL, Rio, 1972
- CARLINI, Álvaro. A viagem na viagem. Maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas – Diário e correspondência à família. Tese (Doutorado em história). USP, 2000.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho. Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba - Boi do Maranhão, um estudo da tradição/ modernidade na cultura popular. São Luís : EdUFMA, 1995.
- FERREIRA, Euclides Menezes. O Candomblé no Maranhão. Edição do Autor. São Luís, 1984.
- _____. Orixás e Voduns em Cânticos Associados. Edição do Autor. São Luís, 1985.
- _____. A Casa Fanti-Ashanti e seu Alaxé. Edição do Autor. São Luís, 1986.
- _____. Tambor de Mina em Conserva. Edição do Autor. São Luís, 2002.
- _____. Candomblé: A lei complexa. Edição do Autor. São Luís, 2003.
- _____. Pajelança. Edição do Autor. São Luís, 2004.
- _____. Álbum Fotográfico – Arquivo de um Babalorixá. Edição do Autor. São Luís, 2006.
- _____. ITAN de dois Terreiros Nagô. Edição do Autor. São Luís, 2010.
- _____. Agora é a Minha Vez. Edição do Autor. São Luís, 2013.
- GEERTZ, Clifford. Ethos, visão de mundo e a análise de símbolos sagrados In: A Interpretação do imaginário do bumba-meu-boi. São Paulo: USP, 2008. Tese de Doutorado em Educação. 251p.
- IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais: Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: Dossiê do Registro. São Luís, MA, 2011
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- LIMA, Carlos. Bumba-Meu-Boi do Maranhão. São Luís: SUDEMA/ FURINTUR, 1969, 32p

MUNDURUKU, Daniel. Memórias de índio: uma quase autobiografia. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

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

RAY, Sônia. (1999). A Influência do Baião nas obras Brasileiras eruditas para contrabaixo. Salvador: ANPPOM, 1999. CD Rom.

RAY, Sônia. Catálogo de Obras Brasileiras Eruditas para Contrabaixo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas.. ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 13010-1314.

RAY, Sônia. Música Brasileira para Contrabaixo: coleta e disponibilização do repertório disponível. Per Musi, Belo Horizonte, v. 13, p. 1-9, 2006.

RAY, Sonia. NEGREIROS, Alexandre. *ENSINO DE CONTRABAIXO NO BRASIL: uma proposta de iniciação*. Publicado nos Anais da ABEM 2004)

REIS, José Ribamar Souza. João Chiador, 50 anos de glória: meio século de cantoria. São Luís, 2002

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. Revista Debates, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO número 12, 2014

SAURA, Soraia Chung. Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade no

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

THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TONI, Flávia. A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura. São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 1985.

VERGER, Pierre Fatumbi. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos; dos séculos XVII a XIX. São Paulo, Edit. Corrupio, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. Os Libertos. Sete caminhos na liberdade de escravos da Bahia no séc. XIX. Salvador, Edit. Corrupio, 1992.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. O bumba-meu boi como fenômeno estético. Natal: UFRN, 2006. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. 180p.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995

ANEXOS:

1. Caderno de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 sobre o Bumba Boi do Maranhão

018. CAS -

Pesquisa oral do Bumba-meu boi de S. Luiz do Maranhão
Bairro do Joao Paulo (Mangueira)

Mestre do brinquedo: Manuel secundino dos Santos.

Aprendeu o brinquedo ~~na~~ no lugar chamado Mata-Vila da ilha. Começou dançar de 1921 pra cá. Começou brincar no brinquedo (vadiar) simples e em vinte e dois botou a primeira brincadeira de boi aqui em S. Luiz.

Depois de Quero, quero quero vê meu currupião morré vem uma parte falada:

O boi morre.
Mestre: Ó vaqueiro, qui tu estava fazendo consististe o negro Chico matá meu boi?
Vaqueiro: Meu amo, eu num só cur(r) pad(a). Quem deve sabé da morte du Currupiao é o premeiro rapais.
Mestre: Rapais, tu qui é sabedó da morti du nosso Currupiao.
Ra pá is, meu amo, eu stava deitado, quand'eu ví tiro zud. A morti du Currupiao foi négo Chico i u Ca zumbá (Carumbá é um otro qui representa com pai Francisco formando os dois a paréia di nego véio).
Mestre: Ti astréve buscá ele prezo?
Rapais: Passo f. Mais num sei du caminhu.
Mestre: Tinsinu id. (o mestre dá bordoadá no rapais) e este sai chorando
Rapais (canta): ~~Ó~~ cantando ~~e~~ ~~ó~~ chorando
 quê meu amo mi deu
 procuranda ~~xpxpxuxa~~ di pai Francisco
 meu ~~boi~~ boi, morréu.
(encontra com pai francisco)

idem (falada): Boa noite pai Francisco
 Como stá, como passó
 eu só vim ti buscá prezo
 quê meu amo mandó.

Rapais (nao cantado): T'intréga négo.

P. Fran: Num m'intrégo. Vai dizé para teu amo quê eu mi chamo négo Chico moradó ~~xxxxxx~~ das Alagôa quéma seca i inverno toda'a vida stó queiman do a minha spingarda tem déis tiro i ja mandei pená tambem do-lhi um tiro nu teu amo faço um buraco que parece céu i lua todos péxe do má.
Rapais: nom quero conversa négo. I t'intréga.
P. Fran: nom m'intrégo. Vórta queu ti atíru.
Rapais: intao atíru. (Chico atíru no rapais)
O rapais sai chorando e falando: Ó sinhó meu amo, chicu m'iatiró. As báia i u chumbu nada ~~giapanhó~~.
Mestre: Rapais, tiu chicu mandó mi dizé.
Rapais: meu amo, ele é um négo véio moradó das alagôa, quéma seca queima inverno i nume'acaba di quemá, só pódi vim prezo si fô pelus cabóco red.
Mestre: antao chama lá us cabóco.
Rapais: Cabóco, meu amo tu chama.
os cabocos, pronto meu amo praque o sinhó mi qué.
Mestre: pá i buscá chicu prezo quistá nu seus laranjá. Assim como ele mató o boi prométe nus matá.
Os cabocos: stó pronto pá ~~á~~ guerra, so depois di batizado pá i prende u negu chicu i atender i u seu mandado.
(o mestre vai batizá ele e confessá ele preles seguf)
Mestre: confessa. ti cabóco nu som du tambó
 si tu fóris á guerra
 cum nosso sinhó
Os cabocos saem pra preme o chico, cantando:
 Samos cabóco guerrero
 quê da guerra nós viénu
 para preme o pai francisco
 qui foi orni qué trexémo

o povo respondi pra ajudá ele, vai meu cabóco
 i vai reparando

*O prelo cantou i t'ou
muito que t'ou estó.*

pg. 2.

o povo respondi pa ajudá eles; Va i meu cabôco
i vai reparando
qui u nego, Chico
tá t'esperando.
Cabocos; Dê boa noite négo chicu, como stá como passô
venho só ti buscá prezo meu amo foi quem mandô. T'intrêga négo.

Prende o chico.
Chico; Agôra mesmo queu vô prezo
sem culpa i sem merecô
eu stava na minha casa deitado
i num sei qui fui fazê.
(chegan ao pé do mestre e va. conversá agora)

Mestre; chicu, eu mandei ti buscá prezo quar foi a razão qui matasti meu
Currupião?

Chico; meu amo, eu matei seu boi que tava cum munta precisão. A mãi Ca ta r
rina tava grávida desejó come um pedaço di Currupião para sastifa-
zê as vontadê d'ela hoje mi achu prezo como ladrao.

Mestre; num quêru conversa, eu quêru meu boi nas cundiçao que encontrô, o-
lhâis ôtro como este.

Chico; ôtro eu num posso dá. So posso mandá o sinhô chamá us dotô para dá
receita que seu boi alevantará.

(Chamam os dotô pantando;

Mestre; Chama dotô venha receitá
Chicu tem dinheiro
para lí pagá

Aí os dotô vem. Dotô chega e diz ,Chicu praque tu mi quê-
res?

Chico; chamei para dá receita ao boi du meu amo.

Dotô; i di que que o boi morreu?

Chico; morreu por fazê vontade para mãi Caterina.

Dotô; intonce num posso dá receita ao teu boiço u sigundu dotô e respo-
de e a mesma coisa desde Chico praque tu mi queres

Chico; dotô eu pago o sinhô tantu bem, pago o sinhô pa levantá este boi
Dotô; quanto tu mi paga?

Chico; pago moédas zimúdinhas, ôro i pratas zipratinhas.

Dotô; i esse dinheiro tem valô?

Chico; tem sim Sinhô. Si num tivesse num oferecia ao sinhô.

Dotô; Chico eu só um dotô qui aprendi nu Pará para teu boi alevantá

tu passa a banha du jurarâ i tu chêra aqui i u vaqueiro abdia

aculá. So assim que o boi alevantará. Ta apoiado rapaziada?

o povo grita que apôia. O vaqueiro abdia i u chico iscuta aqui ~~arrax~~
a tráis.

Vaqueiro; ô chico, dá uma primêra i uma sigunda.

o chico da um ispirru; boi num bêrra i boi num urra, pelu geitu queu
stô vendo dotô comeu meu dinheiro i eu f sem-
pre para a sêrra.

Dotô; tórna a boiá vaquero pa o boi di teu amo urrá.

Vaqueiro abdia i u boi urra. Agora o chico dá um viva, Viva o boi
du meu amo
rapaz. ada;

Todos respondem viva.

2.FOTOS:

SOTAQUE DE MATRACA OU DA ILHA



Trupiada. Matracas, pandeirões e tambor onça – Boi de Maracanã



Mestre Humberto de Maracanã, Amo do Boi, com seu maracá na mão – Boi de Maracanã



Caboclo de Pena – Boi de Maracanã



Vaqueiro – Boi de Maracanã



Boi – Boi de Maracanã



pandeirão afinando na fogueira – Boi de Maracanã



índias – Boi de Maracanã



Miolo do Boi – Boi de Maracanã

SOTAQUE DA BAIXADA (INTERIOR)



Tambores (Encontro de Bois de Matinha)





Baiantes de fita e Catirina (Encontro de Bois de Matinha)





Tocadores (Encontro de Bois de Matinha)





Kazumbas (Encontro de Bois de Matinha)



Índias (Encontro de Bois de Matinha)

SOTAQUE DE COSTA DE MÃO



Bordado (Boi Brilho da Sociedade – Cururupu/MA)



Índia (Boi Brilho da Sociedade – Cururupu/MA)



Vaqueiros e tocadores (Boi Brilho da Sociedade – Cururupu/MA)



SOTAQUE DA BAIXADA OU PINDARÉ (CAPITAL)



Tocadores (Boi de Santa Fé – São Luis/MA)





Baiante ou rajado de fita (Boi de Santa Fé – São Luis/MA)





índia e índio (Boi de Snata Fé – São Luis/MA)





Caboclos de fita





Cazumbas (Boi de Santa Fé – São Luis/MA)



Cazumbas com as caretas feitas por Mestre Abel do Bumba Boi da Floresta

SOTAQUE DE ZABUMBA



Boi (Boi de Leonardo – São Luis/MA)





Tocadores (Boi de Leonardo – São Luis/MA)





Vaqueiro e bordados ((Boi de Leonardo – São Luis/MA)



Tapuias (Boi de Leonardo – São Luis/MA)

Fotos de performances de Renata e Mestres:

Ponto Br – Mestre Humberto, Mestre Walter e Mestra Zezé de Iemanjá



Maneiro Pau e A Barca



Lia de Itamaracá e A Barca



Sebastião Biano e Seu Terno Esquenta Muié



Caixeiras da Família Menezes e A Barca



Gentil do Orocongo e A Barca



Lia de Itamaracá e A Barca



Foto Georgia Branco

Mestre Verdelinho e A Barca



Mestre Nelson da Rabeca e A Barca



Mestre Verdelinho e A Barca



Redandá e A Barca



Kariri Xocó e A Barca



Mestre Humberto de Maracanã e A Barca



Redandá e A Barca



Bumba Boi Brilho da Sociedade e A Barca



Guerreiro de Mestre Margarida e A Barca



Carimbó Os Quentes da Madrugada e A Barca



Dona Benedita, Mestre Nelson da Rabeca e A Barca



Orquestra Popular do Recife



Mestra Dindinha e A Barca



Irmandade do Rosário de Justinópolis e A Barca



Reisado dos Irmãos e A Barca



24: Reisado dos Irmãos e A Barca



25: Ponto BR – Ribinha de Maracanã e Dindinha

