XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

A MUSICALIDADE DO SOTAQUE DO BUMBA-BOI[1] DA ILHA:

Um olhar etnomusicológico.

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão
Universidade Estadual de São Paulo-UNESP
rrogeriobatera3@gmail.com
GT-17 Músicas do Brasil de dentro.

Resumo:
O presente trabalho trata da análise musical rítmica do Bumba-Boi da Ilha, manifestação cultural presente no estado do Maranhão. A pesquisa foi desenvolvida nas cidades de São Luís, Icatu, Humberto de Campo e Santo Amaro, onde estão localizados os grupos tradicionais que desenvolvem essa manifestação da cultura popular maranhense. Esta pesquisa foi desenvolvida entre 2016 e 2018, durante o Mestrado Profissional em Artes, na Universidade Federal do Maranhão.

Palavras-chave:
Boi da Ilha; Percussão Maranhense; Batida.

The Musicality of the Bumba-Boi “Sotaque da Ilha”: An Ethnomusicological Perspective

Abstract:
The present work deals with the musical rhythm analysis of the “Bumba-Boi da Ilha”, cultural expression present in the State of Maranhão. The survey was developed in the cities of São Luís, Icatu, Humberto de Campo and Santo Amaro, where are located the groups that develop this manifestation of popular culture.
Keywords:
Boi da Ilha; Maranhense Percussion; Beat.

1 INTRODUÇÃO

O Bumba-meu-boi do Maranhão é uma manifestação cultural complexa que se diversifica em diferentes "sotaques", sendo o Sotaque da Ilha (ou de Matraca) uma de suas expressões mais emblemáticas, especialmente na região de São Luís e municípios adjacentes. Esta pesquisa adota um olhar etnomusicológico para analisar a

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

musicalidade rítmica desse sotaque, investigando como sua estrutura percussiva e suas denominações nativas — como o conceito de "tropeada" e as batidas dos batalhões — constroem uma identidade sonora única. O objetivo central é compreender a essência dessa rítmica a partir de seus próprios elementos formadores, questionando quais modelos de análise musical são mais adequados para registrar uma tradição de matriz africana e indígena que desafia a notação europeia convencional. Diante da vasta diversidade de grupos e da "cristalização" do termo sotaque, o trabalho busca responder como a dinâmica musical do Boi da Ilha se mantém e se transforma no tempo presente, servindo como ferramenta de expressão coletiva e pedagógica.

2 O BOI INICIAL E OS SOTAQUES.

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

(Humberto de Maracanã)

Localizar o Boi do Maranhão em tempo e espaço, delimitando o quando e o onde, é um território que também necessita uma investigação de cunho etnomusicológico. De acordo com a região o Bumba-Boi adquire características específicas "O Boi do Maranhão possui sotaques ou estilos que variam com a região de origem, os instrumentos principais e a indumentária ou fantasia." (FERRETTI apud PAPETE, 2015, p. 15). Além das características descritas por Ferreti, as quais: território, instrumentos e indumentária, acrescentamos os quesitos personagens e também a dança, muito particular e com uma intrínseca relação com a música. Em termos geográficos a região norte do estado conforme Figura 1, destaca-se por apresentar uma concentração evidente de grupos de Bumba-Boi.

Figura 1 Mapa de concentração de folguedo no estado do Maranhão



Fonte: criado na pesquisa com apoio do google.com.br/maps

A região norte do estado é a área de maior concentração do folguedo

> Para além do espaço doméstico, o Bumba-meu-boi é portador de uma territorialidade que identifica os estilos de brincar Boi. No Maranhão, os estilos dos Bumbas identificam-se pelos nomes de regiões geograficamente bem definidas ou municípios de origem: Baixada Ocidental Maranhense, berço do sotaque da Baixada; Litoral Ocidental Maranhense, de onde se originaram os sotaques de Guimarães e Cururupu; região do Munim[2], de onde vêm os grupos de Bois de Orquestra; e Ilha de São Luís, onde surgiram os Bumbas da Ilha. (IPHAN, 2011, p. 98)

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

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

[2] A Região do Munin, formada por cidades que estão localizadas próximas ao rio Munin

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

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

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

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

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

> Atualmente, tanto os grupos como as entidades que organizam as apresentações, vivem os festejos juninos norteados pelos cinco

> sotaques: Matraca ou da Ilha, Zabumba ou de Guimarães, Orquestra, Costa-de-mão ou de Cururupu e da Baixada ou de Pindaré. (IPHAN, 2011, p. 100).

Os cinco Sotaques aceitos atualmente:

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

Borralho também opina sobre essas particularidades: **"Essa organização de grupamentos ou conjuntos de bumbas por sotaques é uma determinação letrada, conceituação de estudiosos e não de nativos."** (BORRALHO, 2015, p. 45).

Ou, segundo Carvalho (2011), trata-se de uma **"categoria analítica que se 'nativizou'"**. Em nossas pesquisas bibliográficas e de campo, percebemos a recorrência de estudiosos desvincularem o termo *sotaque* de uma definição nativa, vinculando-o mais a uma questão de apropriação linguística.

Borralho (2015) também menciona a existência de grupos que não se encaixam em nenhum dos sotaques principais, sendo classificados como **"não-sotaque"** ou **"sotaque isolado"**.

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

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

> Tem-se que se ater em usar a classificação mais consensual entre os estudiosos. Isso permite observar que, por não haver uma classificação nativa, o Boi, estando observado da ordem do vivido, apresenta grupos isolados, existentes em povoados próximos a cidades que já têm grupos da classificação por sotaques e que se diferenciam em ritmo, comédia, instrumentos, indumentária, roteiro

> de brincadeira e apresentação. Mantêm, além de um Boi, seus rituais de promessa e calendário. Também batiza, brinca e morre. (BORRALHO, 2015, p. 65)

Observamos que essa variedade de características, inclusive e, sobretudo, rítmicas são traduzidas e sintetizadas em uma palavra: sotaque. O conceito de sotaque vem cristalizando-se, tanto por uma determinação letrada, quanto por uma apropriação nativa, não representando mais necessidades individuais, mas coletivas. O termo sotaque para os maranhenses está vinculado diretamente ao Bumba-Boi, todavia as suas culturas populares e principalmente aos seus ritmos. Trazemos as contribuições do sociólogo alemão Norbert Elias (2011), que analisa os comportamentos cotidianos que constroem os traços culturais referindo-se a esses conceitos sociológicos cristalizados através da fala e da escrita, sua explicação com referências às situações históricas diferentes ao nosso estudo, porém análogas em algum sentido.

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

É fato o uso desse termo, recorrente principalmente na capital São Luís. Apesar de não abranger totalmente a realidade cultural do folguedo, a utilização conceitual do

termo sotaque, em alguma medida facilita, também, o direcionamento de estudos e pesquisas e contribui para a execução de ações dos poderes públicos no campo da cultura popular relativas ao Bumba-Boi, dentro das comunidades em estudo esse termo é aceito e utilizado comumente.

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

2.1 Panorama em tempo presente do boi da ilha.

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

Nossa pesquisa de campo procurou acompanhar essa dinâmica do Bumba-Boi da Ilha através da observação de vários grupos, nas comunidades onde são desenvolvidas, sobretudo nos municípios da ilha de São Luís e também no município de Icatu, localizado na região do Munim. Surpreendentemente, durante nossa pesquisa, fomos informados, pelo pesquisador Jandir Gonçalves[3], na "Casa de Nhozinho"[4], que

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

[4]O Museu Casa de Nhozinho, instalado num casarão de 4 andares, reúne um conjunto primoroso de elementos do cotidiano regional. São peças indígenas, utensílios de pesca, carros de bois, teares de rede,

existem grupos de Bumba-Boi com as mesmas características musicais no município de Humberto de Campos, em Matinha e nos povoados do município de Santo Amaro.

Figura 2 Dinâmica Bumba- boi da ilha São Luís e Icatu.



Fonte: criado na pesquisa com apoio google.com.br/maps

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

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

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

Tabela 1 Relação dos Grupos do Sotaque da Ilha

vasos de cerâmica, toalhas de buriti, bonecos populares, plumárias indígenas, brinquedos que imitam bichos. Seu nome é uma homenagem ao artista popular, Antônio Bruno Pinto Nogueira (1904-1974) o Nhozinho, mestre na talha de buriti. (Fonte SECTUR)

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

Fonte: criado na pesquisa

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

do Sotaque da Ilha na zona rural da cidade de Matinha, localizada na região norte do estado, na Baixada Maranhense.

2.2 A musicalidade do boi da ilha.

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

Procuraremos, então, seguir essa linha de pensamento, ou seja, tentando entender essa musicalidade a partir da sua própria essência, mesmo reconhecendo os elementos estrangeiros formadores dessa música, percebemos que ela é desenvolvida "*com significados musicais e extramusicais totalmente transformados em um novo contexto*" (KARTOMI apud SANDRONI, 2012, P. 25). Sandroni (2012) observa muito bem que a música produzida aqui, não é europeia, indígena ou africana, mas, brasileira.

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

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

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

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

Os estudos contemporâneos apontam distanciamentos e aproximações à tradição musical européia, notamos a articulação de novos modelos para entender essas músicas com influências tão diferentes. O etnomusicólogo Gerhard Kubik, por exemplo, propõe uma teoria musical africana (Theory of African Music, 1980), introduzindo novos parâmetros para esses estudos etnomusicológicos, percebendo novos elementos estruturantes na organização sonora de grupos sociais diversos. Observar uma matriz musical africana/indígena a partir apenas de conceitos estruturais europeus, talvez represente um prejuízo ao entendimento da música brasileira, ou até mesmo um grande paradoxo. Letieres Leite, compositor, educador e pesquisador, no prefácio do livro do baterista baiano Tito Oliveira (2014), argumentam que "*Tenho o pensamento que a música de matriz africana é estruturada com rigor, elaboração e organizada dentro de seu método específico; a oralidade e suas consequências metodológicas."* (OLIVEIRA, 2014) O professor Carlos Sandroni também evidencia as diferenças entre música européia e africana, apontando uma questão rítmica, a síncope; usada exaustivamente para definir a música brasileira, desde Mário de

Andrade, para o autor de Feitiço Decente (2012), não é exceção, mas regra na nossa música.

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

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

É um gênero tradicionalmente monódico, sem acompanhamento harmônico com uso de percussão e voz. Analisaremos a parte percussiva, mas gostaríamos de apontar algumas características importantes que acontecem durante o canto. Uma característica no contexto das melodias relacionada à duração é o retardo que o canto apresenta em relação ao ritmo, caracterizando o "*tempo rubato*" [5]. É muito comum observá-la no decorrer das toadas comandadas pelo "amo". Esse retardo realmente

[5] Rubato, tempo: refere-se na música á aceleração ou desaceleração do tempo por parte do solista ou do maestro.

impõe-se como uma característica rítmica e melódica, fazendo parte do estilo de cantador.

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

As toadas de Bumba-Boi, incluindo seus diversos sotaques, como "Bela Mocidade" (1981, ALVES,DONATO), do Boi de Axixá, sotaque de orquestra, mas, sobretudo as toadas da Ilha, recebem a classificação de canções populares, "Maranhão Meu Tesouro Meu Torrão" (1986, HUMBERTO DE MARACANÃ), "Se não Existisse o Sol" (2009,CHAGAS), dentre outras.

O Bumba-Boi da Ilha, assim como outras manifestações culturais maranhenses, apresentam uma linguagem bastante específica, procuraremos, sucintamente, descrever algumas unidades linguísticas utilizadas e sua função dentro do sistema a que pertencem de acordo com o que já havíamos comentado: conceitos nativos ou conceitos êmicos. Algumas denominações nativas são incorporadas sobremaneira à música do Boi da Ilha, fazendo parte da linguagem adotada pelos participantes do folguedo. Por exemplo, os grandes "batalhões" [6]: Maioba, Pindoba, Maracanã, Ribamar, Madre Deus, Itapera de Icatu, dentre outros, são grupos enormes que contam com a participação maciça das comunidades onde se desenvolvem, sendo esta também uma de suas características, a participação de um número indeterminado de tocadores, que pegam seus pandeirões, matracas e tambores-onça para participar da brincadeira[7], ou seja, é um "boi democrático".[8] Impressiona a quantidade de pessoas que acompanham esses batalhões, a maioria tocando, entre homens, mulheres e crianças.

[6] Batalhão é a denominação para os grandes grupos de Boi da Ilha.
[7] Brincadeira é como os maranhenses denominam suas manifestações populares.
[8] Termo utilizado pelo professor e músico Chico Pinheiro em entrevista realizada em 2011.

Outra denominação nativa é o termo "tropeada", que se refere especificamente aos que fazem o Boi da Ilha, sua totalidade. Vejamos essa citação da professora Michol Carvalho sobre essa dinâmica: "*Seguindo a orientação estimulante do apito e do maracá do "amo" desenvolvem uma forte tropeada. Na frente desse grupo ficam os "matraqueiros", seguidos dos "pandeireiros", e dos "puxadores" de tambores-onças. (*CARVALHO, 2005, p.192)

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

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

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

Quadro 1 Características Gerais do Bumba-Boi da Ilha

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

Fonte: criado na pesquisa

2.3 As estruturas musicais do Boi da Ilha.

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

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

Ressaltamos que utilizaremos concomitantemente a pesquisa do professor Joaquim Santos (2011). Há também outros autores, músicos e arranjadores, cujo tema é a música do Bumba-Boi e que foram observados durante a pesquisa, poderíamos citar o livro de Kazadi Wa Mukuna "Um olhar africano na dramaturgia do Bumba-meu boi no Brasil" (2015) e o de André de Paula Bueno, "Bumba-boi maranhense em São Paulo" (2011), além de partituras do músico, compositor e arranjador Ubiratan Souza[9]. Essa revisão bibliográfica específica do que já foi produzido em termos de análise/notação musical sobre o Boi da Ilha é importante no diálogo com as nossas observações de campo.

O Bumba-Boi da Ilha possui uma linguagem musical própria e em nossa observação percebemos que essas características determinam uma estrutura geral,

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

comum a todos os grupos. Apesar disso cada "Batalhão da Ilha" tem seu estilo, seu jeito de tocar, é como se diz, cada um tem a sua trupiada particular ou a sua "pegada". Como acontece com as escolas de samba do Rio de Janeiro, cada uma tem sua forma particular de tocar, apesar de fazerem parte de um mesmo gênero, o samba enredo.

Fundamental entender essa linguagem específica, pois sua organização determina uma estrutura construtiva peculiar e comum a todos os grupos desse sotaque. *"Numa perfeita analogia com a linguagem, é imprescindível à expressão das idéias musicais a existência de elementos estruturais e funcionais que forneçam uma organização formal, sem a qual a compreensão por parte do ouvinte torna-se impossível."* (ALMADA, 2006, P. 15)

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

Padrão Rítmico 01 – Polirritmia

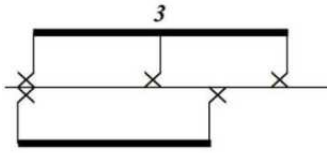


Com a utilização, principalmente dos recursos micrométricos e macrométricos do pulso para a análise e entendimento da rítmica, identificamos esse tipo, ou esse estilo de Boi, como pulsando em três colcheias, (por apresentar seus menores pulsos em três colcheias) alicerçados por uma base rítmica binária,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

Santos (2011) também observou essa característica "*Observamos que na estrutura rítmica predominante do sotaque de Matraca ou da Ilha a pulsação é ternária, ou seja, microtempo composto por três colcheias em macrotempos binário e, por esse motivo, optamos por escrever em compasso 6/8.*" (SANTOS, 2011, p. 24) Seguimos o professor Joaquim Santos na utilização do compasso 6/8. Os micro tempos

citados por Santos correspondem às menores pulsações do ritmo do Boi da Ilha. É claro que poderemos escrever em um compasso simples, quialterizando esses microtempos ternários.

Padrão Rítmico 02 – Exemplo de Escrita



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

Segundo Gerhard Kubik (1980), dança e música estão intrinsecamente articuladas na cultura africana. Kubik desenvolveu vários trabalhos sobre a música daquele continente e seus aspectos cognitivos, além disso, realizou viagens ao Brasil a procura de paralelos musicais africanos. Tiago de Oliveira Pinto (2001), em ensaio que aborda alguns campos de interesse da etnomusicologia, apresenta doze critérios[10] elencados por Kubik para uma compreensão de estruturas sonoras e dos movimentos presentes nos processos musicais e performáticos das culturas africanas. Dentre esses, selecionamos três importantes para a formação rítmica do Bumba-Boi da Ilha:

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

> Da mesma forma que encontramos mais do que um centro de movimento numa determinada dança africana, também encontramos

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

> algo idêntico na forma de tocar instrumentos musicais. O músico não produz apenas sons, move também as mãos, dedos e mesmo a cabeça, ombros, ou pernas, segundo determinados motivos coordenados, durante o processo de produção musical. (KUBIK, 1981, P.3)

- Pulsação Elementar: refere-se aos pulsos micrométricos da música africana, que também correspondem ao conceito de "menor pulsação", defendido por Ian Guest.[11]Observamos que o Boi da Ilha "pulsa em três colcheias". Não há semicolcheias na rítmica do Boi da Ilha, em nenhum momento de nossa observação percebemos ou registramos células rítmicas fora desse jogo entre colcheias.

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

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

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

No Bumba-Boi Sotaque da Ilha, os instrumentos formadores são as matracas, os pandeiros, os tambores-onça e o maracá. Veremos agora como são

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

classificados esses instrumentos e qual a função que desempenham na música do Boi da Ilha.

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

2.4 Instrumentos característicos e células rítmicas formadoras.

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

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

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

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

nas áreas da organologia e da etnomusicologia e que abrange instrumentos de várias culturas.

Quadro 2 Classificação Organológica

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

Fonte: criado na pesquisa

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

Nesse mesmo sentido, outra questão que nos instiga muito é a questão da vinda desses instrumentos para o Maranhão. De acordo com as pesquisas alguns instrumentos como a cuíca, que é da mesma família do tambor onça, da mesma forma que os pandeiros, poderiam "*ter uma origem simultânea no mundo*" (MUKUNA, 1978, p. 143). Assim sendo poderíamos buscar uma justificativa para as influências árabes e africanas do Boi da Ilha. Talvez por essas influências de diferentes pontos do planeta e com uma troca cultural/musical incessante ao longo de séculos de contatos, fez com que o Boi da Ilha apresentasse tantas polirritmias.

2.4.1 matracas

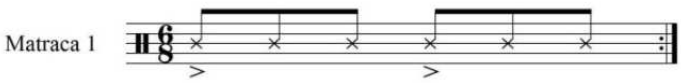
São instrumentos idiofones, formados por tábuas de madeira e percutidos um contra o outro. Instrumentos onde o próprio corpo provoca o som. São dois pedaços de madeira percutidos um sobre o outro, proporcionando som agudo e estridente. *"Instrumentos de percussão, de madeira, com uma ou mais tábuas, que se deslocam,*

percutindo a própria plancha onde estão presas quando se oscila o movimento". (CASCUDO, 1954, p.567)

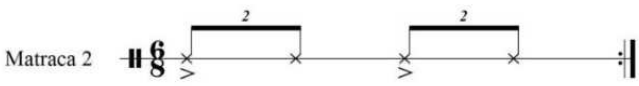
As matracas, segundo a nossa pesquisa entraram mais recentemente na formação rítmica do Bumba-Boi, em substituição às palmas, sendo introduzidas em meados do século XIX, segundo Américo Azevedo, " *as matracas foram introduzidas apenas a partir do final da década de 60 do século passado."* (AZEVEDO,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

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

Padrão Rítmico 03 – Matraca 1



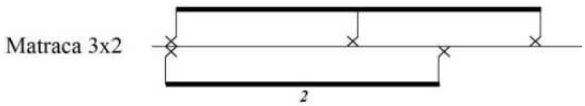
Padrão Rítmico 04 – Matraca 2



As matracas formam, em termos de instrumentação, o alicerce para as evoluções rítmicas do Boi da Ilha. A base para as variações é feita usando a região aguda do ritmo e acentuando a polirritmia que pode ser bem percebida através desse

instrumento. Talvez por esse motivo e por apresentar um número exagerado de "matraqueiros" o Bumba-Boi da Ilha seja também conhecido como Boi de Matraca.

Padrão Rítmico 05- Matraca 3x2



E ainda semínimas que ocupam um compasso 6/8.

.

Padrão Rítmico 06 – Matraca 4



Há principalmente duas formas de percutir as matracas, são dois movimentos distintos que produzem sons também diferentes. A primeira sem deslocamento vertical. E a segunda com deslocamento vertical.

2.4.2 maracá e apito.

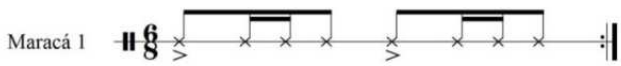
Falaremos do maracá e apito, instrumentos tocados pelo Amo do Boi. Na realidade o apito também desempenha um papel rítmico, mas tem a função de dar o comando para o batalhão. "*Pra reunir o grupo e também par fazer o encerramento da toada*." (LEITÃO, 2011, p. 42), como disse o percussionista Zé Pretinho.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

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

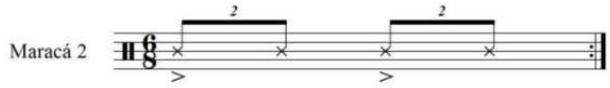
O maracá do Bumba-Boi da Ilha é um idiofone feito de metal, de mais ou menos dez polegadas de diâmetro, que é percutido exclusivamente pelo Amo do Boi. Atualmente, com uma intensa agenda de apresentações, o Amo é auxiliado por outros cantadores que ajudam na cantoria, principalmente em apresentações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

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

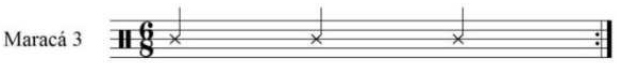
Padrão Rítmico 07 – Maracá 1



Padrão Rítmico 08 – Maracá 2



Padrão Rítmico 09 – Maracá 3



Pandeirões

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

O pandeiro é um dos instrumentos percussivos mais antigos, com registros de 2.000 anos antes de Cristo, na Suméria. Deste então este instrumento espalhou-se por várias culturas como pode nos apontar o Dicionário de Percussão, Frungillo (2003 pags. 283-286). Conforme essa expansão, a família do pandeiro adiquiriu variadas configurações, tanto em seu aspecto físico, quanto nas abordagens musicais que determinaram diferentes funções e modos de utiliza-lo. Há uma extensa bibliografia especificamente abordando esse tema. Em 2015, tivemos a oportunidade de participar de um festival na Turquia: International Buyukçekmece Culture & Art Festival.

Tivemos a oportunidade de registrar algumas variações do pandeiro. Primeiro da região de Yakutistan/Rússia.E também da região de Sirbistan, Sérvia.

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

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

Os pandeiros utilizados no Bumba-Boi do Maranhão ainda recebem pouco destaque na literatura da música popular atual, ele é um pandeiro de grande dimensão, chegando até vinte e seis polegadas, por isso o nome pandeirão e também não possui platinelas. Antes só havia os pandeiros de couro, afinados no fogo. Hoje em dia observamos os pandeirões de pele sintética.

Há controvérsias sobre a vinda desses instrumentos para o Brasil. Para Cascudo, estes instrumentos foram trazidos ao Brasil, pelos portugueses, que segundo ele, "*o tiveram através de romanos e árabes*". (CASCUDO, 1954, p.666) Segundo o dicionário New Groove (SADIE, 1994)há inúmeras nomenclaturas (Bendīr, Bodhrán, Daff, Daira, Mazhar, Rebana, Riqqand,Tār, dentre outros) para este instrumento de acordo com a cultura em que está inserida, o certo é que este instrumento vem através de séculos adaptando-se às diversas abordagens musicais.

Como esses pandeirões chegaram até aqui? Muitos respondem que através de portugueses e espanhóis, que foram dominados pelos mouros. Há controvérsias sobre a vinda desses instrumentos para o Brasil. Para Cascudo, estes instrumentos foram trazidos ao Brasil pelos portugueses, porém existem comentários atribuindo esse fato

aos norte africanos, cuja região sofreu marcante influência da cultura árabe, podemos destacar a fala do maestro Chico Pinheiro que diz que é da cultura árabe também a forma de tocar os pandeiros com eles para cima. "*É característica do Boi da Ilha, o pessoal do Oriente Médio toca muito com ele pra cima, tocam muito com o pandeirão para cima*." (LEITÃO, 2011, p. 39)

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

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

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

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

> Várias conclusões provisórias podem ser tiradas desses dados tão incompletos, Primeiro, que a contribuição dos escravos da Guiné á população escrava no Maranhão deve ter sido importante, esse tema tem sido pouco explorado, apesar da origem étnica aparecer em vários tipos de fontes, como inventários e livros de óbitos. Octávio da Costa Eduardo levantou informação a respeito em 100 inventários de São Luís e Codó, contendo informação sobre a origem de 1.011 escravos, agrupados por quatro regiões. O grupo mais

> importante dos 387 africanos com procedência indicada provinha da região de Angola/Congo (48%). O segundo grupo maior provinha dos rios da Guiné (36%). Apenas 13% eram originários da Baia do Benin (Mina, Nagô e Calabar). Os Moçambique e Camunda representavam os 3% restantes. Quais eram as procedências específicas mais importantes? 30% dos africanos foram registrados como Angola, 14% como Mandinga, 11% como Mina, 10% como Cacheu e 7 % Bijagô. (ASSUNÇÃO apud NUNES. 2003 p.62)

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

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

A pegada consiste em apoiar o cotovelo esquerdo (para os destros) no tórax, de forma que seu antebraço sirva de apoio para sua mão esquerda segurar o pandeiro no aro. O percussionista Papete[12] traduz a sua visão de como usar o pandeirão *"os pandeiros seguros por uma mão em forma de L, quebrando o pulso e tocados com a outra mão."*(LEITÃO, 2011, p.39)

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

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

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

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

Padrão Rítmico 10 – Pandeirão 1



Padrão Rítmico 11 – Pandeirão 2



Padrão Rítmico 12 – Pandeirão 3



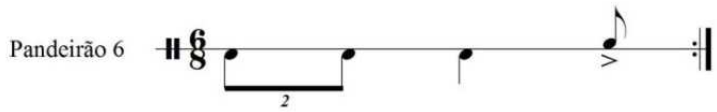
Padrão Rítmico 13 – Pandeirão 4



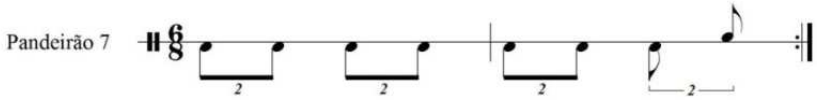
Padrão Rítmico 14 – Pandeirão 5



Padrão Rítmico15 – Pandeirão 6



Padrão Rítmico16 – Pandeirão 7



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

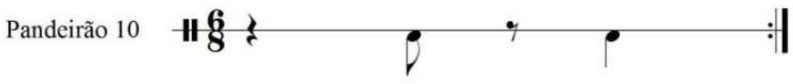
Padrão Rítmico17 – Pandeirão 8



Padrão Rítmico 18 – Pandeirão 9



Padrão Rítmico 19– Pandeirão 10



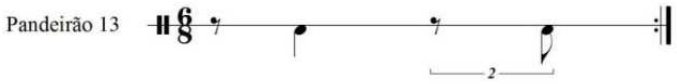
Padrão Rítmico 20– Pandeirão 11



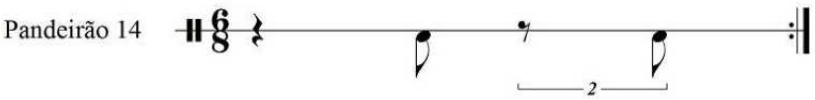
Padrão Rítmico 21– Pandeirão 12



Padrão Rítmico 22 – Pandeirão 13



Padrão Rítmico 23 – Pandeirão 14



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

Padrão Rítmico 24 – Pandeirão 15

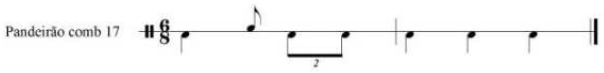


Padrão Rítmico 25 – Pandeirão 16

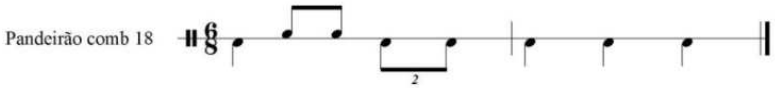


Estes grupos podem ser misturados aos toques de marcação e/ou repinicado, compondo uma batida que o tocador pode desenvolver durante uma toada. É bom ressaltar que esses tipos de toques se combinam o tempo todo na trupiada e a distribuição da seção rítmica é feita de acordo com suas levadas. Cada tocador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

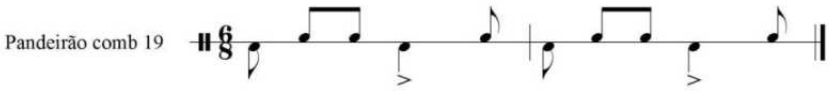
Padrão Rítmico 26 – Pandeirão 17



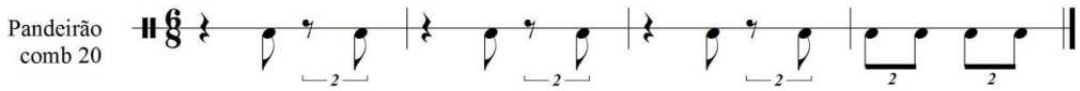
Padrão Rítmico 27 – Pandeirão 18



Padrão Rítmico 28 – Pandeirão 19

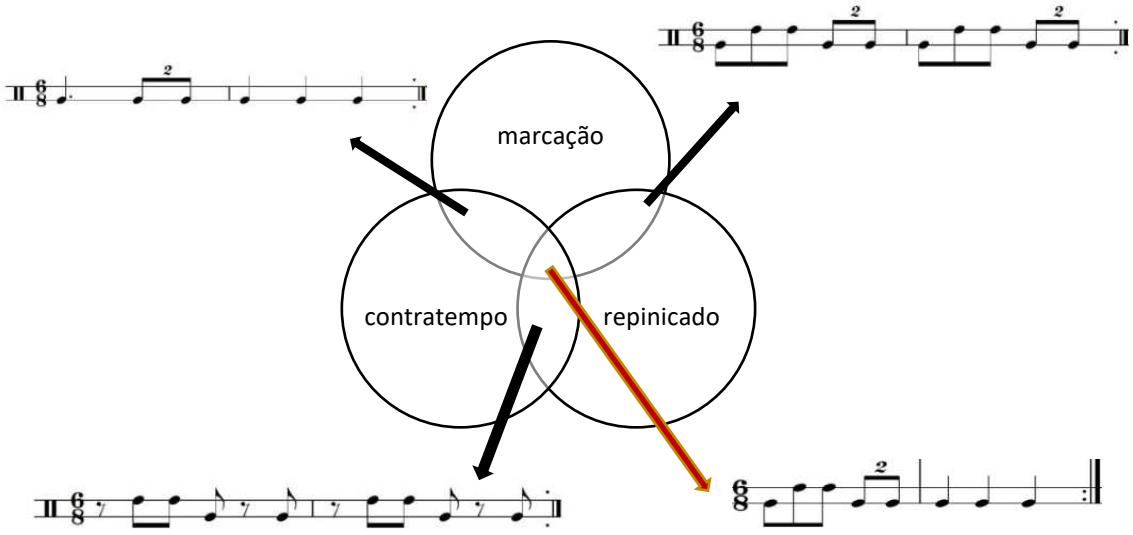


Padrão Rítmico 29 – Pandeirão 20



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

Exemplos de Levadas



Tambor-onça.

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

> Puíta no Nordeste, barrilzinho com uma pele de um lado, tendo presa ao centro, pela parte de dentro, uma varinha ou tira de couro. Atritando-a com um pano úmido, produz som profundo e rouco... veio para o Brasil por intermédio dos escravos bantos, especialmente de Angola. (CASCUDO, 1954, p. 327)

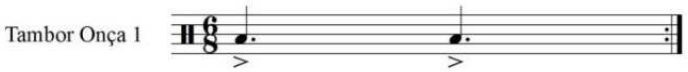
O tambor-onça é um membranofone tocado por fricção através de um pedaço de pano umedecido. É um tambor que tem uma vareta presa à pele a qual é empurrada e puxada com aquele pano. O tambor-onça do Bumba-Boi da Ilha é um instrumento de base, de som grave, imitando o esturro da onça, tendo as mesmas denominações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

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

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

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

Padrão Rítmico 30 – Tambor Onça 1



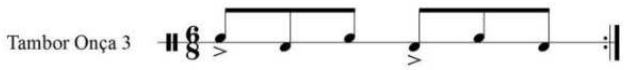
Temos uma marcação que sustenta mais o ritmo, que é a mais comum e que é a levada mais usada: Puxa-se o pano na vareta no local da semínima e empurra-se rapidamente o pano no local da colcheia.

Padrão Rítmico 31 – Tambor Onça 2



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

Padrão Rítmico 32 – Tambor Onça 3



Padrão Rítmico 33 – Tambor Onça 4



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

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

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

Apresentamos todas essas questões para alicerçar a nossa narrativa e também a nossa prática, visto que as análises desenvolvidas neste capítulo subsidiarãoos demais.

De acordo com as particularidades estudadas até aqui, procuraremos articular os resultados com ações artísticas e pedagógicas visando a construção de instrumental etnomusicológico.

3 CONCLUSÃO

Esta pesquisa permitiu concluir que a rítmica do Bumba-meu-boi do sotaque da Ilha transcende a mera execução musical, consolidando-se como um complexo sistema de saber ancestral que define a identidade cultural maranhense. Através do olhar etnomusicológico, foi possível identificar que as batidas e a "tropeada" dos batalhões operam sob uma lógica própria de organização sonora, que desafia as

métricas convencionais e exige metodologias de análise que respeitem as suas raízes africanas e indígenas. Os objetivos foram alcançados ao sistematizar essas práticas percussivas, demonstrando que o "sotaque" não é apenas uma variação rítmica, mas um território de resistência e pedagogia coletiva. Por fim, as questões levantadas reiteram a necessidade de estudos contínuos que documentem a evolução destas manifestações em tempo presente, garantindo que a riqueza do Boi da Ilha seja preservada e compreendida em toda a sua profundidade técnica e simbólica.

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão é doutorando em Música pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), professor da escola de Música do Maranhão Lilhah Lisboa de Araújo e músico da Cia Barrica do Maranhão, sua pesquisa abrange as percussões maranhenses, com foco nas transcrições para a bateria.
Email: rrc,leitao@unesp.br rrogeriobatera3@gmail.com

REFERÊNCIAS

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

AZEVEDO NETO, Américo. Bumba-meu-boi no Maranhão. São Luís: Alcântara, 1983.

BORRALHO, Tácito Freire. *Elementos animados do Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: UEMA, 2015. 124 p.

BUENO, André Paula. Bumba-boi maranhense em São Paulo. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: o Bumba-meu-boi do Maranhão – um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: [s.n.], 1995.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. In: Perfil cultural e artístico do Maranhão. São Luís: [s.n.], 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

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

FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de percussão. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Complexo cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: dossiê do registro como patrimônio cultural do Brasil. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

KUBIK, Gerhard. Theory of African music. v. 1. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, [s.d.].

KUBIK, Gerhard. Música e dança na África ao sul do Saara. In: Cultural Atlas of Africa. Oxford, 1981. p. 90–93.

LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. A musicalidade do Bumba-meu-boi do Maranhão no ritmo do sotaque da Ilha em tempo presente. 2011. Monografia (Graduação) – [Instituição não identificada], São Luís, 2011.

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

LÜHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016.

MORIN, Edgar. Conceitos-chave. Disponível em: http://30anos.ipiaget.org/complexidadevaloreseducaocaofuturoedgarmorin/programa/conferencistas/edgar-morin/conceitos-chave. Acesso em: 06 mar. 2026.

MUKUNA, Kazadi Wa. Contribuição bantu na música popular brasileira. São Paulo: Global, 1978.

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

OLIVEIRA, Alda. Educação musical e identidade: mobilizando o poder da cultura para uma formação mais musical e um mundo mais humano. Disponível em: http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/2715/2320. Acesso em: 06 mar. 2026.

PEREIRA, José de Ribamar de França. O Boizinho Barrica à luz de uma estrela. 2. ed. São Luís: [s.n.], 2000.

PEREIRA, José de Ribamar de França. Depoimento. São Luís, 7 maio 2018.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.