

Os sotaques do Bumba-Boi do Maranhão a partir dos seus pandeiros: um olhar etnomusicológico da performance

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão
IA/UNESP – rrc.leitao@unesp.br

Resumo: o presente trabalho tem por objetivo a apresentação sucinta da utilização dos pandeiros nos sotaques do Bumba-Boi do Maranhão, mediante as observações que desenvolvemos ao longo do nosso trabalho de pesquisa sobre as questões rítmicas e percussivas maranhenses, tem como aporte teórico autores do campo da Etnomusicologia e faz parte da nossa investigação em seara acadêmica.

Palavras-chave: Pandeiro. Bumba-Boi. Etnomusicologia. Performance

The "sotaques" of Bumba-Boi from Maranhão based on their "pandeiros": an Ethnomusicological View of the Performance

Abstract: the aim of this work is to briefly present the use of tambourines in the accents of Bumba-Boi do Maranhão, through the observations we developed throughout our research work on the rhythmic and percussive issues of Maranhão, with theoretical support being authors from field of Ethnomusicology and is part of our academic research.

Keywords: Pandeiro. Bumba-Boi, Ethnomusicology. Performance

Introdução

Este trabalho aborda a utilização dos pandeiros nos grupos do Bumba-Boi do Maranhão, mediante uma apresentação concisa de suas estruturas musicais, das suas características percussivas e de seus padrões rítmicos. Esta exposição será feita a partir desses instrumentos, que estão presentes nos cinco sotaques¹ aceitos atualmente. Diga-se de passagem, que quatro dos cinco sotaques são formados tradicionalmente por percussão e canto, apenas o sotaque mais recente (o de Orquestra) apresenta instrumentos como o banjo e sopros, além da percussão.

Ressaltamos delimitando o recorte temporal, o tempo presente. Nossa análise trata das características percussivas encontradas contemporaneamente em grupos de Bumba-Boi do Maranhão, em observações realizadas a partir da cidade de São Luís, capital do estado.

A linha temática que funcionará como cerne deste trabalho é aquela cuja proposta está apoiada em estudos e análises musicais a partir de aspectos rítmicos, da Rítmica Viva, de uma ritmologia que analisa o ritmo não apenas sob o aspecto de medida, mas tenta extrair toda uma gama de práticas expressivas presentes nas músicas tradicionais e populares. Contudo, observamos que a parte do reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial das culturas populares está também coadunada ao nosso interesse de pesquisa, representando o patrimônio cultural uma experiência e um local de identidade individual e coletiva, materializada em nosso caso, pelas musicalidades percussivas.

Observando as identidades musicais, notamos que nas performances elas são sancionadas, ou seja, é no momento da performance que estas identidades culturais são concretizadas, nesse sentido Turner (1982) considera o momento da performance como finalização de uma experiência, sem a qual não se completaria, e este é um ponto importante de análise que trazemos na nossa pesquisa, sobretudo em dois aspectos: na observação e participação em atividades musicais dos grupos tradicionais e nas (re)significações musicais que transportamos para outras experiências artísticas.

O estudo das performances é uma das possibilidades dos trabalhos realizados na seara da Etnomusicologia quando esta é definida como *“the study of people making music”* Titon (1992), evidenciando os processos presentes em contextos específicos de investigação. Tiago de Oliveira Pinto (2001) descrevendo a etnografia da performance musical, ressalta a relevância de estudar aspectos culturais particulares, responsáveis por criações e transformações em estruturas musicais, mas também relevantes ao caráter social do grupo em estudo. Anthony Seeger, em seu artigo *Etnografia da Música*, (traduzido por Acácio Tadeu de C. Piedade, 2008), comenta os desafios em conceber a música como totalidade e a necessidade de integração entre diferentes perspectivas teóricas para esse entendimento. *“Toda esta investigação, a experiência de campo, as observações, os questionamentos, as entrevistas, as categorias nativas, tudo o que se pode perceber que está envolvido na performance musical constitui a etnografia da música”* (Piedade, p. 233, 2008).

Delimitando o nosso campo de pesquisa e o olhar que direcionamos para o nosso objeto, vamos ao tema. Com a nomenclatura ocidental e genérica de *“frame drums”*, os *“pandeiros”* vêm ao longo do percurso histórico humano adaptando-se a inúmeras culturas. No Brasil, é conhecido como pandeiro e o termo *“pandeiro brasileiro”* refere-se, mais uma vez de forma ampla, ao pandeiro do choro e do samba.

No Maranhão, os pandeiros adquirem outras formas organológicas e funcionais e são utilizados, principalmente, no contexto do Bumba-Boi maranhense, com seus diversos sotaques. São musicalidades, sobretudo percussivas, que estão conectadas com a região norte e nordeste brasileiras. O professor Joaquim Santos no dossiê de registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-Boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil desenvolveu análise acurada sobre o tema, condensada no livro *“Bumba-meu-boi: som e movimento”* (2011). Ressaltamos a importância de pesquisas etnomusicológicas nestes territórios brasileiros ao norte, ampliando o escopo das pesquisas em música no Brasil, evidenciando a diversidade cultural-musical brasileira, desta forma, é relevante os estudos *“em diversos contextos culturais*

e geográficos brasileiros, envolvendo pessoas que praticam diferentes tradições musicais em contextos rurais, urbanos ou acadêmicos” (Lühning, Tugny, 2016, p. 28).

O Bumba-Boi maranhense também contempla dentro das suas musicalidades a diversidade de influências na formação musical brasileira, entendendo esses processos com todas suas complexidades e todos seus contextos, nesse sentido coadunamos com o pensamento de Sandroni (2012) que ressalta a irredutibilidade da música americana a seus elementos formadores e sua articulação com a compreensão das novas músicas originadas (Sandroni, 2012, p. 25)

É nesse contexto de análises e reflexões que trazemos esta proposta que aborda (embora de forma breve) as musicalidades dos grupos de Bumba-Boi maranhenses a partir dos seus pandeiros. Há contextos específicos relevantes nestes estudos que determinam estruturas culturais, sociais e musicais necessárias para o engendramento dessas manifestações culturais tradicionais. São nomenclaturas que remetem conceitos carregados de significados que tornam-se importantes nas diversas abordagens que todo este cenário requer, sobretudo no campo da música.

A primeira delas é a utilização do termo “sotaque”, para classificar a diversidade dos grupos de Bumba-Boi no Maranhão. É um conceito que vem sendo aplicado desde meados do século passado, consolidado nos dossiês de registro do Complexo do Bumba-Boi do Maranhão como bem imaterial da cultura brasileira pelo IPHAN, em 2011, e em seguida como patrimônio cultural da humanidade, pela UNESCO em 2019. Desta forma, o termo “sotaque”, ainda que não consiga abarcar em sua totalidade as inúmeras variações dos grupos do Boi maranhense, é aceito pelos diversos segmentos culturais relacionados a esta brincadeira.

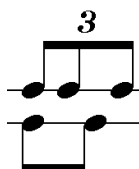
Utilizaremos nas nossas análises conceitos e abordagens que vêm sendo bastante utilizados nos estudos das percussividade brasileiras e latino-americanas, como “pulsões elementares”, “contrametricidade”, “interlocking patterns”, dentre outros. Esta sistematização provém principalmente dos estudos em música africana, sintetizados em trabalhos como o de Kubik (1988, 1994).

A partir de agora, abordaremos de forma descritiva o nosso objeto, os contextos e análises críticas fazem parte do escopo do nosso trabalho em sua totalidade e a pesquisa atual aprofunda nossos trabalhos anteriores, Leitão (2013, 2018).

Os Bois no Maranhão apresentam predominantemente em suas formações musicais a percussão e o canto e ao observarmos as características rítmicas identificamos pulsos elementares em dois, três e quatro batidas. Temos os sotaques que apresentam a polirritmia ou contrametricidade entre três e dois pulsos. Como os Bois da Baixada e os Bois da Ilha (também

chamados de sotaque de Matracas). Nestes dois sotaques predominam os micro pulsos ternários e macro pulsos binários, havendo a sobreposição de subdivisões ternárias e binárias. Entender estas pulsações e suas subdivisões é chave para internalizar a rítmica desses sotaques.

Exemplo musical 1 – contrametricidade do Boi



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 98)

Sotaque da baixada

O sotaque do Bumba Boi da Baixada é originário, como o próprio nome já diz, dos municípios da Baixada Maranhense, como São João Batista, Viana, Penalva, São Vicente de Férrer, Pindaré dentre outros. No próprio sotaque da baixada encontramos formações diversas no que se refere aos instrumentos percussivos, que proporcionam sonoridades diferentes entre si. No Boi de Penalva, por exemplo, ao invés de pandeiros e matracas, encontramos caixas e bumbos em sua formação musical e apesar da essência rítmica permanecer, já caracterizaria outro sotaque.

Ao analisarmos as características percussivas desse tipo de Bumba-Boi Maranhense, notamos logo de início que seus pandeiros são tocados embaixo, ao contrário dos Bois da Ilha que tocam em cima. Estas particularidades sobre como empunhar ou segurar o pandeiro determina aspectos musicais importantes durante a performance dos músicos e reforça as características do sotaque.

Figura 1 – pandeiro tocado embaixo, Sotaque da Baixada

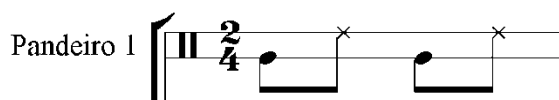


Fonte: (Leitão, 2013, pág. 112)

A forma de empunhar os pandeiros representa um ritmo mais dolente, mais lento, que caracteriza esse tipo de sotaque. Temos o som grave retirado no centro do pandeiro e o som agudo tirado na região periférica, geralmente como um “tapa” ou “slap”. Há basicamente três tipos de toques presentes nas performances dos músicos que tocam os pandeiros nos Bois, “os pandeireiros”: os toques de marcação, contratempo e repenicado.

O primeiro pandeiro, utiliza-se da batida de contra tempo

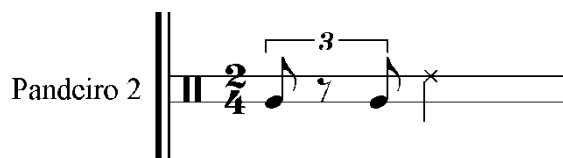
Exemplo Musical 2 – Pandeiro Baixada



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 113)

O segundo pandeiro, responsável pela marcação, através das tercinas de colcheias, sendo que a primeira e a segunda batida no centro do pandeiro e a terceira na borda, puxando um “slap”, um som “estalado” e agudo:

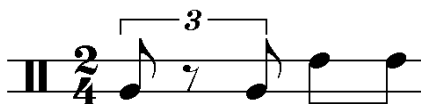
Exemplo Musical 3 – Pandeiro Baixada



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 113)

São duas células rítmicas diferentes misturando-se e originando outra nova (*interlocking pattern*), neste ritmo do Boi da Baixada isso acontece principalmente entre os primeiros e segundos pandeiros, os que representam os toques de marcação e contratempo, resultando uma terceira batida.

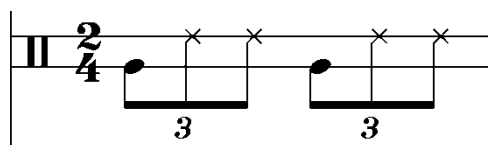
Exemplo Musical 4 – Pandeiro Baixada



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 114)

O terceiro pandeiro é o responsável pelos toques de repenicado, evidenciando os toques agudos executados pelos slaps com as pontas dos dedos:

Exemplo Musical 5 – Pandeiro Baixada

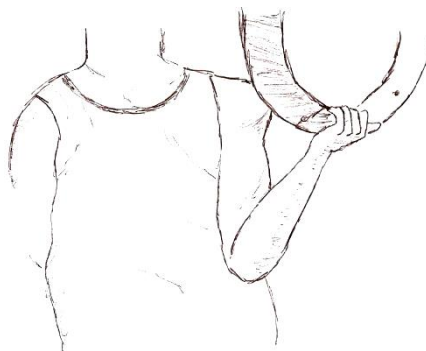


Fonte: (Leitão, 2013, pág. 114)

Sotaque da Ilha

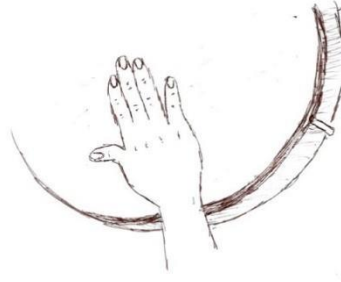
O Bumba-Boi da Ilha é o sotaque que apresenta o maior número de tocadores e a maior variação rítmica. São os “batalhões da ilha”²: Madre Deus, Maioba, Maracanã, Sítio do Apicum, Iguaiá, dentre tantos. O pandeiro é um dos instrumentos que compõem o ritmo do Bumba-Boi da Ilha, neste sotaque é também chamado de pandeirão. Essa forma de tocar o pandeirão para cima exige uma forma especial de segurá-lo e é fundamental por dois aspectos: A tirada do som e para não cansar

Figura 2 – Pandeiro da Ilha



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 99)

Figura 3 – Pandeiro da Ilha



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 99)

A marcação é um estilo de tocar os pandeirões para que o ritmo ganhe base, é o “murro” do Bumba-Boi. A principal levada de marcação do Bumba-Boi da Ilha é:

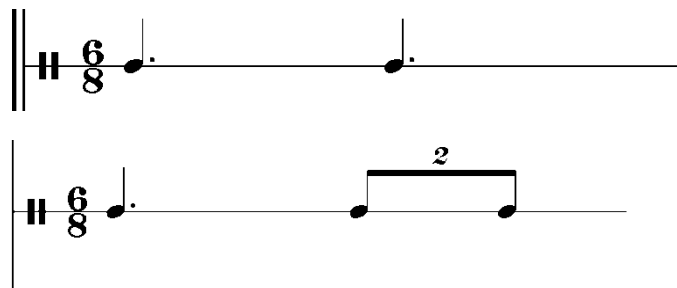
Exemplo Musical 6 – Pandeiro Ilha



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 100)

Temos o “murro” propriamente dito que consiste apenas em “socar” o tambor

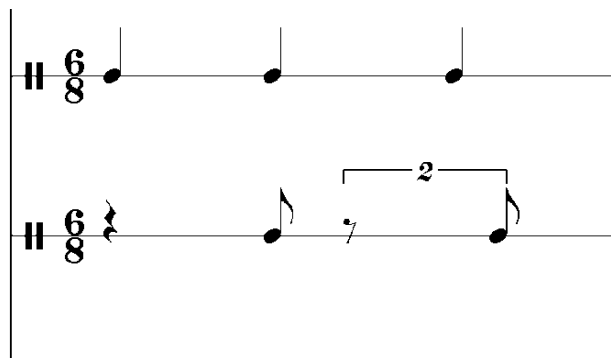
Exemplo Musical 7 – Pandeiro Ilha



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 100)

O que os “boieiros” chamam de toques de contratempo, ou simplesmente contratempo corresponde às levadas que usam principalmente células ou grupos rítmicos como os que seguem:

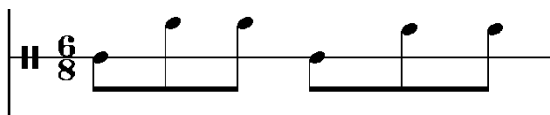
Exemplo Musical 8 – Pandeiro Ilha



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 101)

O repinicado é caracterizado pelo toque com as pontas dos dedos.

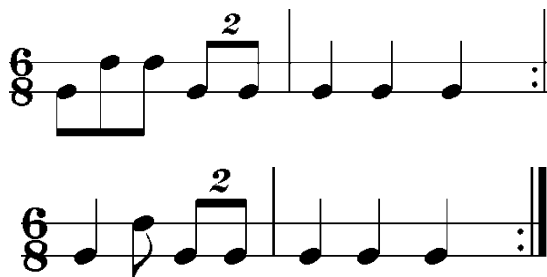
Exemplo Musical 9 – Pandeiro Ilha



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 101)

Estes grupos misturam-se compondo levadas que o tocador poderá desenvolver durante uma toada. Por exemplo:

Exemplo Musical 10 – Pandeiro Ilha



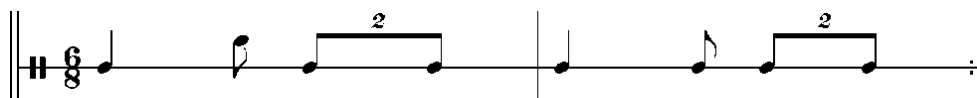
Fonte: (Leitão, 2013, pág. 102)

É bom ressaltar que esses tipos de toques combinam-se o tempo todo na trupiada³ 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 esteja fazendo uma marcação, ou se quiser reforçar a “murrada”, é indicado juntar-se a outros que estiverem tocando grupos rítmicos de marcação.

Sotaque de costa de mão

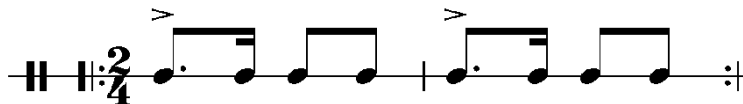
Este é o sotaque que apresenta o menor número de grupos atualmente, originado na cidade de Cururupu, litoral ocidental maranhense. Utiliza em sua instrumentação predominantemente pandeiros e caixas amarradas com uma corda e presas ao pescoço, tocadas com as costas das mãos, complementam a seção percussiva os maracás e tambores-onça. É um sotaque formado tradicionalmente por percussão e canto. Em nossas observações percebemos que há tanto o uso de tercinas quanto de semicolcheias como pulsação elementares

Exemplo Musical 12- Pandeiro costa de mão



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 100)

Exemplo musical 13 - Pandeiro costa de mão



Fonte: (Leitão, 2013, pág. 125)

Sotaque de zabumba

O Boi de Zabumba representa uma maior influência do africano escravizado vindo para terras maranhenses, seu aspecto rítmico e coreográfico acentuam esta característica. Esta

manifestação cultural é tipicamente maranhense e está presente, sobretudo, na região de Guimarães. Seus maiores representantes são os bois de Leonardo, Canuto, Antero, Laurentino, Newton e Lauro, dentre outros.

É um sotaque que tem sua pulsação elementar em quatro batidas. Pequenos pandeiros chamados “pandeiritos”, preenchendo os espaços através de síncopes e contratempos dos pulsos elementares ou grupo rítmico das semicolcheias. É bem grande o número de variações rítmicas dos “pandeiritos”, mas segundo os percussionistas acostumados a tocar esse ritmo, poderíamos assim sintetizar suas levadas:

Exemplo Musical 14 – Pandeiro Zabumba

The musical notation for 'Exemplo Musical 14 – Pandeiro Zabumba' consists of three staves, each labeled 'Pandeiro 1', 'Pandeiro 2', and 'Pandeiro 3'. All staves are in 2/4 time. Pandeiro 1's notation features a series of eighth and sixteenth notes with various syncopations and rests. Pandeiro 2's notation is simpler, consisting of quarter notes with some syncopation. Pandeiro 3's notation consists of quarter notes, each with an accent (>) above it.

Fonte: (Leitão, 2013, pág. 118)

Sotaque de orquestra

O sotaque de orquestra é o mais novo dos conhecidos atualmente, é o caçula do rebanho. Ele é o que tem mais a influência do branco colonizador e também é o que mais se assemelha a outros bumbas de outras regiões brasileiras.

Surgiu entre as cidades de Rosário e Axixá, cidades próximas a São Luís onde se encontram os Bumba- Boi de Axixá e de Rosário A formação de sua música é feita com bombos (ou zabumbas), tambor-onça e maracás, mais recentemente ainda, foi introduzido o tamborim. É o único estilo que utiliza instrumentos de cordas e de sopro.

Exemplo Musical 15 – Pandeiro Orquestra

The musical notation for 'Exemplo Musical 15 – Pandeiro Orquestra' is a single staff in 2/4 time. It shows a simple syncopated pattern: a quarter rest followed by a quarter note, then a quarter rest followed by a quarter note, and finally a quarter note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: (Leitão, 2013, pág. 123)

Concluimos este trabalho apontando que o mesmo representa um recorte das nossas pesquisas e práticas musicais que utilizam como matéria-prima as musicalidades percussivas maranhenses, consideramos que os objetivos de apresentação de uma parcela dessas características musicais do Bumba-Boi do Maranhão foi atingida, através de uma sucinta abordagem da utilização dos pandeiros nesses sotaques.

Referências:

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

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

PIEIDADE, Acácio Tadeu C., A Etnografia da Música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17. São Paulo. 2008

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. Rev. **Antropol.** vol. 44 n. 1 São Paulo. 2001.

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

SANTOS, Joaquim. **Bumba-meu-boi: som e movimento**. São Luís: Iphan, 2011.

TITON, Jeff Todd (1992). Music the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, vol. 36 no 3, p.315-322. Disponível em: Acesso em: mar. 2024.

TURNER, V. TURNER, E. (1982). **Performing Ethnography**. The Drama Review: TDR, 26 (2), Intercultural Performance (Summer): pp. 33-50.

¹ O termo “sotaque” é um dos objetivos específicos da nossa pesquisa. Em nosso recorte, o termo foi forjado em meados dos XX e refere-se (a grosso modo) aos tipos do Boi maranhense, levando em conta as musicalidades, as indumentárias e as coreografias.

² Batalhão é a denominação para os grandes grupos do Boi da Ilha.

³ Trupiada ou Tropeada é o conjunto do Bumba-Boi, o grupo todo.