



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES/PROFARTES



NORLAN ARAGÃO LIMA

O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI:
proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da
Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM)

SÃO LUÍS – MA
2020

NORLAN ARAGÃO LIMA

O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI:
proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da
Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Mestrado Profissional (PROF-ARTES) da Universidade Federal do Maranhão, como cumprimento de exigência para obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes

Orientador: Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha

SÃO LUÍS – MA

2020

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Lima, Norlan Aragão.

O estudo da teoria das Tópicas nas toadas do Bumba meu Boi : proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo EMEM / Norlan Aragão Lima. - 2020.

129 f.

Orientador(a): Antônio Francisco de Sales Padilha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

1. Bumba meu Boi. 2. Guitarra Elétrica. 3. Parâmetros para o Ensino. 4. Tópicas musicais. I. Padilha, Antônio Francisco de Sales. II. Título.

NORLAN ARAGÃO LIMA

O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI:
proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da
Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM)

Trabalho de Conclusão Aprovado em: 10/08/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha
Orientador
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho
Membro Interno
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Membro externo
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof.^a Dra. Maria Verónica Pascucci
Membro Suplente
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

*Dedico esta dissertação à minha mãe,
Francisca Aguiar Aragão (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Reconheço que a concretude deste trabalho de pesquisa não seria possível sem a concessão de Deus, pela dádiva da vida e por me proporcionar estar ladeado de pessoas e instituições primorosas.

Entre essas pessoas e instituições, estão minha mãe, Francisca Aguiar Aragão (*in memoriam*) – um ser iluminado que me ensinou que o estudo é uma ferramenta que transforma a pessoa de maneira integral –, e o meu pai, Nivaldo Carvalho Lima.

À minha esposa, Lucyana Lima, e aos meus filhos, Amanda Lima e Lucas Lima.

Aos meus irmãos, Francivalda, Nivaldo, Francivânia e Francinalda.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, pessoa de sentimento altruísta que, na elaboração deste trabalho de pesquisa, sempre esteve disponível, contribuindo para a sua consecução e conduzindo-me para um pleno entendimento das Tópicas do Bumba meu Boi do Maranhão.

Aos professores, colegas de mestrado e funcionários do PROF-ARTES.

À Escola de Música do Estado do Maranhão (direção, docentes, discentes e funcionários), instituição a que tenho profundo apreço, porquanto é parte integrante da minha trajetória profissional.

À Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram, de alguma forma, para a realização desta pesquisa e que não tiveram os seus nomes citados, meus sinceros agradecimentos.

Todo jardim começa com um sonho de amor. Antes que qualquer árvore seja plantada ou qualquer lago seja construído, é preciso que as árvores e os lagos tenham nascido dentro da alma. Quem não tem jardins por dentro, não planta jardins por fora e nem passeia por eles...

Rubem Alves

RESUMO

Neste trabalho, constato, nas toadas do Bumba meu Boi, produzidas no Maranhão, os elementos musicais que caracterizam e identificam cada sotaque do Bumba meu Boi existentes no estado. Com a identificação, compreensão e análise dos elementos musicais intrínsecos (tópicas) existentes nos perfis das toadas (canções) dos grupos, configuro parâmetros para serem utilizados no processo de ensino e aprendizagem das toadas. Para tanto, apresento conceitos dos grupamentos de notas que geram as tópicas (lugares-comuns), os ritmos em que são usadas as escalas, as progressões de acordes mais utilizadas, as nuances que as tornam diferentes de outros tipos de composição. Assim, a compreensão dos parâmetros e o estabelecimento de um conhecimento sistematizado ajudarão no processo do aprimoramento técnico e estético, objetivo perseguido no ensino e na aprendizagem da guitarra, desenvolvido no curso de Guitarra Elétrica da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM), assim como em outros estabelecimentos de ensino musical. Neste trabalho, irei considerar apenas os sotaques da Baixada ou Pindaré, Matraca ou da Ilha e de Orquestra, para desenvolver a pesquisa a que me propus. Apresentarei minhas ideias respaldado nos conceitos de Aristóteles, sobre a Arte da Retórica, e no discurso da linguagem musical, a partir dos entendimentos de Leonard Ratner, V. Kofi Agawu e Acácio Piedade. O resultado da pesquisa foi apresentado por um grupo de alunos selecionados que fez a leitura das transcrições musicais, enfatizando as tópicas características de cada sotaque. A metodologia utilizada foi a científica social, baseada na alteridade e na multivocidade dessa cultura musical, que envolve a comunidade e a sociedade de maneira interativa e inclusiva dos personagens diretos e indiretos desse folguedo. Na análise da obra, comprovo que os conceitos de Leonard Ratner e Acácio Piedade podem ser utilizados para a investigação de tópicas em música maranhense. Na análise harmônica, descrevi os acordes musicais, utilizando-me da nomenclatura da Harmonia Funcional, muito utilizada na música popular.

Palavras-chave: Bumba meu Boi. Tópicas musicais. Guitarra Elétrica. Parâmetros para o Ensino.

ABSTRACT

In this work, I find, in the Bumba meu Boi's "toadas", made in Maranhão, the musical elements that characterize and identify each of the existing types of Bumba meu Boi in the state. With the identification, analysis and understanding of the "tópicas", I configure parameters that make it possible to play the Bumba meu Boi's "toadas" in an electric guitar smoothly. To this end, I present concepts of the note groupings that generate the "tópicas" (common places), the rhythms that are used in the scales, the most commonly used chord progressions, the nuances that make them different from other types of composition. Thus, the understanding of the parameters and the establishment of a systematized knowledge will help in the technical improvement of the teaching and learning of the instrument given in the Electric Guitar course of the Escola de Música do Estado do Maranhão "Lilah Lisboa de Araújo (EMEM)" and in other establishments of music teaching. In this work, I will consider only the accents of Pindaré or Baixada, Ilha or Matraca and Orquestra to develop the research that I proposed. I will base my ideas on Aristotle's concepts of Rhetorical Art, in the discourse of musical language, from the understandings of Leonard Ratner, V. Kofi Agawu and Acácio Piedade that music can be identified through the "Tópicas" (small fragments that characterize it and that refer to its place of origin). The research result will be presented by a group of selected students who will read the musical transcripts emphasizing the "tópicas" characteristics of each accent. The methodology used is the social scientific, based on the alterity and multiple meanings of this musical culture that engages the community and society in an interactive and inclusive way of the direct and indirect characters of this celebration. In the analysis of the work, we verified that the concepts of Leonard Ratner and Acácio Piedade can be used for the investigation of "tópicas" in Maranhão's music. In the harmonic analysis, I will describe the musical chord using Functional Harmonic's nomenclature, which is usual in the popular music.

Keywords: Bumba meu Boi. Musical "Tópicas". Electric Guitar. Parameters for Teaching.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sonoridade do Modo Mixolídio de E e A sobre o arpejo do acorde E7 (T, 3M, 5J e 7m) e de A7 (7m, 5J, T e 3M); acompanhamento e célula rítmica do baião.	30
Figura 2 – Contracapa do LP do Boi de Axixá do ano de 1981; “Bela Mocidade” ...	55
Figura 3 – Trecho da música Bela Mocidade extraído da gravação do LP em 1981, do Boi de Axixá	56
Figura 4 – Trecho da música extraído da gravação original da toada "Bela Mocidade"	57
Figura 5 – Trecho da música extraído da gravação original da toada "Bela Mocidade"	58
Figura 6 – Trecho da música extraído da gravação original da toada "Bela Mocidade".	60
Figura 7 – Trecho da música extraído da gravação original da toada "Bela Mocidade"	62
Figura 8 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Urrou do Boi”	64
Figura 9 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Urrou do Boi”	65
Figura 10 – Células rítmicas das matracas do sotaque da Baixada ou Pindaré.....	65
Figura 11 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Se não existisse o Sol”	67
Figura 12 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Se não existisse o Sol”	67
Figura 13 – Alunos do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM selecionados para a pesquisa.....	74
Figura 14 – Alunos do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM interpretando a toda "Bela Mocidade"	76
Figura 15 – Aluno Jadson Monteiro Sales	77
Figura 16 – Aluno Wesley Silva Furtado.....	78
Figura 17 – Alunos Daniel Guilhon, Clelson Fraga e Átila Martins	78
Figura 18 – Aluno Daniel Moreira Guilhon.....	79

Figura 19 – Aluno Jadson Monteiro Sales ensaiando a toada “Na onda da Orquestra do Boi	79
Figura 20 – Registro fotográfico da gravação remota da toada "Urrou do Boi"	80
Figura 21 – Registro fotográfico da gravação remota da toada "Se não existisse o Sol"	80
Figura 22 – Toques dos instrumentos de percussão no Baião	83
Figura 23 – Comparação entre células rítmicas do Baião e do Boi de Orquestra	83
Figura 24 – Comparação entre células rítmicas do Triângulo no Baião e do Maracá do Boi de Orquestra	84

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1** – Exposição dos personagens e suas atribuições no enredo do BMB. ...43
- Quadro 2** – Roteiro da apresentação das toadas do BMB44
- Quadro 3** – Descrição da distribuição dos instrumentos em cada sotaque46

LISTAS DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BMB	Bumba meu Boi
CD	<i>Compact Disc</i>
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
EMEM	Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UEMA	Universidade Estadual do Maranhão
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
SECMA	Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão
TAA	Teatro Arthur Azevedo
GT	Guitarra
Prof- Artes	Programa de Mestrado Profissional em Artes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 A RETÓRICA ARISTOTÉLICA COMO PILAR DA TEORIA DAS TÓPICAS	21
2.1 A RETÓRICA ARISTOTÉLICA.....	21
2.1.1 A tríade do discurso: <i>ethos, pathos e logos</i>	23
2.1.2 Topoi (lugares-comuns); argumento pronto do discurso.....	24
2.2 A TEORIA DAS TÓPICAS: DEFINIÇÃO, AUTORES E SUA IMPORTÂNCIA NA ANÁLISE MUSICAL.	24
2.2.1 Conceitos sobre retoricidade, musicalidade e fricção de musicalidades.....	27
2.3 BRASIL: TÓPICAS NA MÚSICA NORDESTINA, NO CHORO E NO SAMBA	29
3 AS TÓPICAS NA MÚSICA DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO	32
3.1 MARANHÃO: CAMPO DE PESQUISA, BUMBA MEU BOI, AS TÓPICAS NA MÚSICA DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO.	32
3.1.1 O Maranhão e suas singularidades.....	32
3.1.2 O Bumba meu Boi: teatro, música e dança.....	41
3.1.3 As Tópicas na Música do Bumba meu Boi.....	45
3.1.3.1 <i>O Sotaque de Matraca ou da ilha</i>	47
3.1.3.2 <i>O Sotaque da Baixada ou Pindaré</i>	48
3.1.3.3 <i>O Sotaque de Orquestra</i>	50
3.1.3.4 As toadas icônicas dos sotaques da Baixada ou Pindaré, Matraca ou da Ilha e Orquestra	52
3.2 TOADA “BELA MOCIDADE”	53
3.3 ANÁLISE MUSICAL DA TOADA “BELA MOCIDADE”.	55
3.4 TOADA “URROU DO BOI”	63
3.5 ANÁLISE MUSICAL DA TOADA “URROU DO BOI”	64
3.6 TOADA “SE NÃO EXISTISSE O SOL”	66
3.7 ANÁLISE MUSICAL DA TOADA “SE NÃO EXISTISSE O SOL”	66
4 PLANO DE AÇÃO	68

4.1 OS MÉTODOS DE ENSINO.....	68
4.1.1 Educadores musicais da primeira geração.....	70
4.2 SELEÇÃO DOS ALUNOS PARTICIPANTES DA PESQUISA.....	74
4.3 ENVIO DAS PARTITURAS DAS TOADAS SELECIONADAS.....	75
4.4 ESTUDOS DOS CONTEÚDOS DAS TÓPICAS DAS TOADAS SELECIONADAS.....	75
4.5 REGISTRO DE ÁUDIO, DE FOTOS, DE VÍDEOS DA GRAVAÇÃO DAS TOADAS “BELA MOCIDADE, “URROU DO BOI”, “SE NÃO EXISTISSE O SOL”, DE AULAS, DAS TRANSCRIÇÕES MUSICAIS DAS TOADAS E DAS APRESENTAÇÕES DOS ALUNOS EM RECITAIS.....	75
5 RESULTADOS DA PESQUISA	81
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	86
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO E ENTREVISTA.....	92
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO.....	93
APÊNDICE C – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS E DEPOIMENTOS.....	96
APÊNDICE D – ROTEIRO PARA ENTREVISTAS.....	97
APÊNDICE E – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS E DEPOIMENTOS.....	99
APÊNDICE F – PARTITURAS ANALISADAS NA PESQUISA.....	100
APÊNDICE G – LINKS DOS VÍDEOS	128
ANEXO A – CONTRA CAPA DO LP DO BOI DE AXIXÁ, GRAVADO EM 1981	129

1 INTRODUÇÃO

O campo de atuação profissional do músico é bastante diversificado, sendo o ensino ou a performance os mais evidentes. Atualmente, muitos são os “fazedores” de música que estão buscando aprimorar seus conhecimentos, em diversos âmbitos: nas universidades, nas escolas técnicas, nos conservatórios que ensinam música (educação formal); em ambientes não escolares, como museus, cursos livres, encontros, feiras de música, *master class e workshop* (educação não formal); ou ainda na convivência com pessoas que evidenciam um conhecimento sobre o assunto (educação informal). “Assim, ações educativas escolares seriam formais e aquelas realizadas fora da escola, não formais e informais” (MARANDINO; SELLES; FERREIRA, 2009, p.133 apud COCAIS; FACHÍN-TERAN, 2014, p. 2).

Na Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM), onde atuo como professor no Curso de Guitarra Elétrica e Violão Popular, tenho observado uma parcela significativa de alunos com variados perfis; alguns deles estão cursando Licenciatura em Música, outros atuando como profissionais da música, no mercado de trabalho, e alguns buscando o aprendizado de música pelo simples prazer (diletantes) de quererem se expressar com o uso de um instrumento musical ou mesmo com a sua voz.

No estudo da guitarra elétrica, observo que existe um estereótipo: a guitarra é instrumento utilizado no *jazz, blues* e, sobretudo, no *rock*. Essa observação pode ser comprovada pela grande quantidade e variedade de métodos de ensino, disponibilizados no mercado, que focam nesses gêneros musicais. Esses métodos de ensino, apesar de serem muito conhecidos e utilizados na maioria das academias e escolas técnicas, utilizam, em seus propósitos de análise e de estudo, as obras *standards* do *jazz*, as clássicas do *rock* e do *blues* em suas edições internacionais, assim como as da bossa nova, do samba, do choro, do baião e do forró nas edições que almejam evidenciar a música brasileira.

Antes de ser professor de guitarra na EMEM, participei como instrumentista, arranjador e produtor musical das gravações de diversos registros (CDs e DVDs) e de vários shows de artistas maranhenses, tocando guitarra e executando os mais diferentes gêneros musicais existentes na cultura popular e folclórica do Maranhão, sobretudo no período das festividades das manifestações culturais populares que ocorrem no primeiro semestre, quando são apresentados: o Carnaval, os Blocos

Tradicionais, a Festa do Divino, o Tambor de Crioula, o Cacuriá, o Tambor de Mina, o Bumba meu Boi, entre outros.

Uma parte considerável dos guitarristas maranhenses – que acompanha os artistas locais ou grupos, sobretudo no período das festas juninas – aprendeu a tocar, utilizando a guitarra, os diversos sotaques¹ de Bumba meu Boi. Sendo assim, foram aprendizados ocorridos através da prática, na convivência do dia a dia, sem que houvesse a preocupação em compreender como são configuradas as variadas células rítmicas, os motivos que constituem as melodias e as progressões dos acordes (harmonias) que integram as toadas utilizadas no folguedo. Enfatizo que sou proveniente desse sistema de aprendizado, mas, assim que comecei a ministrar aula de guitarra, os alunos pediam para que os ensinasse a tocar as toadas de Bumba meu Boi.

Essa vivência, tanto de músico quanto de professor, foi importante para a minha compreensão desse gênero musical, despertando em mim o desejo de aprofundar o estudo dos elementos musicais característicos desse folguedo, de modo a compreender como eles podem ser identificados e utilizados para uma execução mais eficiente. O que se entende quando se fala de Bumba meu Boi? Haveria lugares-comuns nas toadas de Bumba meu Boi? A música intrínseca a esse folguedo poderia ser analisada a partir das ideias de Leonard Ratner e Acácio Piedade? Encontrando-se as Tópicas², poderia desenvolver parâmetros de ensino que facilitassem a compreensão de como as toadas de Bumba meu Boi podem ser tocadas com o uso da guitarra elétrica, tanto como instrumento solista quanto instrumento acompanhador?

Para responder a essas questões, baseei-me nas ideias de Aristóteles sobre a retórica (arte de se comunicar através de uma linguagem), apresentadas nos seus tratados *Techne Poietike* (Arte Poética) e a *Techne Rhetorike* (Arte Retórica). Foram

¹ “De acordo com o linguista John Lever, a palavra sotaque (*accent*) define um “modo de pronunciar” (Laver 1994:55) e permite distinguir e identificar indivíduos pela forma como falam a mesma língua. A adoção do conceito de sotaque para o BMB traduz exatamente a migração deste sentido da linguística para o da performance da música. Na verdade, diferentes sotaques correspondem também a diferentes formas de “pronunciar” musicalmente o mesmo enredo, sendo que esta variável tem consequências inevitáveis para a totalidade da performance” (PADILHA, 2014, p. 46).

² Um conceito fundamental na retórica aristotélica é a noção de tópica, os *topoi*, elementos entendidos como lugares-comuns (em latim *loci-communes*) que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos (PIEADADE, 2013, p. 7). Os *topoi* seriam as verdades aceitas que formam a base de nosso pensamento, argumentos e orientam as escolhas que fazemos no dia a dia”. Disponível em: <https://leorosa.jusbrasil.com.br/artigos/121822862/topoi>. Acesso em: 19 jul. 2019.

fundamentais também os conceitos de Tópicas Musicais, desenvolvidos por Leonard Ratner e Acácio Piedade.

O conceito de “Tópicas” remonta à cultura grega antiga, na qual Aristóteles – um dos pensadores que mais se dedicou a estudar a questão – procurou organizar em Tópicas os diversos lugares-comuns observados na dialética. Barnes (2005) observou que as Tópicas (*topoi*)³ organizadas por Aristóteles podem ser empregadas em situações análogas. Hoje, podemos dizer que lugar-comum são situações que devem ser tratadas sempre da mesma forma, uma espécie de jurisprudência. De acordo com Reboul (2004, p. 49 apud ALMEIDA JUNIOR; NAJIMA, 2010, p. 81), os lugares-comuns, ou as tópicos, são argumentos prontos do discurso que podem ser utilizados em diversas culturas, com suas variantes peculiares. Os argumentos podem ser utilizados na oralidade, que se manifesta em um tempo real, e na escrita quando ocorre em um tempo defasado, tanto na recepção quanto na produção (MARCUSCHI, 2006).

Em seu trabalho *Classic Music: expression, form and style* (1980), o musicólogo americano Leonard Ratner apresentou uma teoria que se tornou conhecida como “A teoria das tópicos musicais”, em que se desenvolveu a ideia de que a música do período clássico poderia ser analisada semanticamente, relacionando-se as tópicos às formas musicais. Mesmo que a relação das tópicos com as formas musicais seja considerada como frágil por alguns autores, entre eles William E. Caplin, isso, de modo algum, invalida o potencial que as tópicos podem ter em sua função primária, como portadoras de significado musical convencionalizado. Monelle (2000, p. 17 apud OLIVEIRA et al., 2018, p. 80), por exemplo, mostrou, em um recente trabalho, como as tópicos podem ser investigadas em profundidade e como podem representar um caminho promissor para as pesquisas futuras, independentemente de considerações formais e dos tipos de semiótica aplicados.

No seu dicionário de termos literários, Moisés (2004) oferece um norte para que possamos compreender a distinção existente entre a figura de linguagem e a figura de pensamento. Segundo ele, as figuras de linguagem são um recurso linguístico que altera a disposição normal dos membros da frase, com vista a criar

³ “O termo é de Aristóteles, que chamava de *topoi* as verdades aceitas que formam a base de nosso pensamento, argumentos e orientam as escolhas que fazemos no dia a dia” Disponível em: <https://leorosa.jusbrasil.com.br/artigos/121822862/topoi>. Acesso em: 19 jul. 2019.

um efeito imprevisto, não necessariamente com a índole artística ou erudita; por outro lado, as figuras de pensamento são encontradas no sujeito falante que as usa para elaborar sua matéria. No que tange às tópicas que buscamos estudar e identificar, presumimos que elas estarão muito mais relacionadas às figuras de linguagem do que às figuras de pensamento. As figuras de pensamento vinculam-se à criação das obras, enquanto as figuras de linguagem estão relacionadas ao material utilizado para as suas configurações.

Na consecução da pesquisa, utilizamos uma metodologia científica social, a partir do uso de trabalhos publicados sobre o assunto (pesquisa bibliográfica), dando ênfase para a pesquisa de campo com etnografia participativa, seguido as ações propostas por Minayo (2001), segundo a qual, devemos detalhar todas as ações desenvolvidas durante todo o trabalho de pesquisa, que envolvem: a escolha do espaço de pesquisa, a escolha do grupo de pesquisa, o estabelecimento dos critérios de amostragem, a construção de estratégias para entrada em campo, a definição de instrumentos e procedimentos para a análise dos dados (MINAYO, 2001 apud FONSECA, 2002, p. 52).

Utilizaremos os conceitos de “Tópicas” a partir das ideias seminais de Aristóteles, em sua retórica, passando pelo trabalho de Leonard Ratner e, por último, pelo uso desses conceitos por Acácio Piedade, que os utilizou para trazer a lume as possibilidades de análise da música brasileira e suas diferentes configurações.

Outros aspectos também são basilares neste estudo: a identificação das tópicas encontradas nas músicas do folgado do Bumba meu Boi; como utilizá-las enquanto parâmetros para ensinar um grupo de alunos de guitarra da EMEM, visando ao satisfatório desempenho no tocar da guitarra elétrica; e o uso do resultado de pesquisas de vários autores, a exemplo de Èmile Jaques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltan Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki, que fizeram estudos que coadunam com o trabalho ora apresentado.

Além disso, a respeito da pesquisa bibliográfica, buscamos conhecer os diferentes autores que se dedicam – ou se dedicaram exclusivamente – ao estudo do que são os métodos de ensino, como as abordagens metodológicas construtivistas, montessoriana e os conceitos da educação progressista do filósofo e educador John Dewey.

Para tanto, além da consistente pesquisa bibliográfica, realizamos uma pesquisa *in loco* (pesquisa participante) em cada sede do grupo de Bumba meu Boi selecionado, para que identificássemos os elementos musicais característicos de cada sotaque, sendo necessária a atuação, ou seja, a pesquisa-ação. Participamos dos ensaios e tocamos nos grupos para compreender melhor as peculiaridades de cada um deles. A partir da análise (Fase Redacional) dos registros, feito em formato audiovisual em cada grupo do Bumba meu Boi, ou mesmo fora deles, pudemos identificar a tópica que caracteriza o sotaque do grupo.

Partindo das ideias de Leonard Ratner e Acácio Piedade – de que a Tópica pode ser identificada através da música –, visamos identificar quais as tópicas características encontradas na música maranhense e como elas podem ser ensinadas, de forma a facilitar o entendimento dos diferentes gêneros musicais símbolos do Maranhão.

Encontrando-se as Tópicas, podemos identificar parâmetros que facilitem a compreensão de como as toadas de Bumba meu Boi podem ser tocadas com o uso da guitarra elétrica, tanto como instrumento solista quanto instrumento acompanhador. Observo que existe uma carência de métodos que possibilitem o ensino e aprendizagem de se tocar, na guitarra elétrica, os diferentes sotaques do Bumba meu Boi, de maneira sistematizada e entextualizada (colocar em texto), ou seja, transformar um evento ou situação em uma linguagem gráfica que facilite tanto a compreensão dos elementos que se quer dar a conhecer, quanto a transposição desses métodos para alhures, em que ela possa ser descontextualizada e usada de forma plena, não através apenas da oralidade.

Essa inquietação tem sido o motivo dessa pesquisa, pois vislumbro a possibilidade de compreender, por meio do estudo das Tópicas, os elementos que compõe a estrutura musical do folguedo e configurar parâmetros que facilitem a compreensão dos lugares-comuns (tópicas) existentes nas composições dos diferentes sotaques de Bumba meu Boi, para que possam ser ensinadas no Curso de Guitarra Elétrica da Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM e em outros estabelecimentos de ensino musical, de maneira sistematizada, potencializando o processo do aprimoramento técnico e performático do instrumento.

Inicialmente, os sujeitos da pesquisa foram os brincantes de Bumba meu Boi, notadamente os cantadores e os tocadores. Todo o material (melodias, ritmos, harmonias) passou pelo processo de análise a fim de que identificássemos os fragmentos recorrentes (tópicas). Com base nesses fragmentos, foi gerada uma configuração por meio da qual se possibilitou que, apenas com o uso da “Guitarra Elétrica”, se pudesse demonstrar qual o sotaque é explicitado.

Destacamos que a pesquisa foi desenvolvida com um grupo de alunos, previamente selecionados, do Curso de Guitarra da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”. Foram os alunos desse grupo os receptores de todas as informações adquiridas nos espaços definidos acima. Os parâmetros encontrados e catalogados foram testados na EMEM e, com a sua aplicação, foi possível verificar a validade da pesquisa, pois observamos que esses parâmetros favoreceram o aprendizado de como tocar os ritmos do BMB⁴ em seus diferentes sotaques. Ademais, a sistematização desses parâmetros sobre as Tópicas do Bumba meu Boi poderá ser um marco significativo para o processo de ensino-aprendizagem das tópicas das músicas desse folgado, utilizando a guitarra elétrica como instrumento fundamental.

⁴ BMB – Sigla que representa o nome Bumba meu Boi.

2 A RETÓRICA ARISTOTÉLICA COMO PILAR DA TEORIA DAS TÓPICAS

2.1 A RETÓRICA ARISTOTÉLICA

O pensamento, a comunicação, a linguagem, a oralidade e a escrita são atributos que acompanham a espécie humana em maior ou menor grau. O homem questiona, pensa, entende, fala, busca respostas para tantas perguntas que ele mesmo se faz, diferente dos animais irracionais, que apenas interagem de forma instintiva, sem se preocupar com fatores sociais, políticos e econômicos. Segundo Durkheim (GALANTE, 2009, p. 02 apud MOSCOVICI, 2003, p. 180), “um homem que não pensa com conceitos não seria um homem, pois ele não seria social. Restrito apenas a percepções individuais, ele não seria diferente de um animal”. Por conseguinte, o homem buscou desenvolver o fenômeno da comunicação como fator essencial ao seu desenvolvimento.

Em Aristóteles, encontramos um dos estudos mais significativos sobre o fenômeno da comunicação: a Retórica (*rhêtorikê*), que se refere a como devemos nos apresentar em um discurso feito em público para que alcancemos os objetivos preestabelecidos. Afinal, de alguma forma, o homem utiliza a retórica para expor suas ideias, pois objetiva, através da sua argumentação, defender seus posicionamentos para serem aceitos.

Observamos que a retórica está presente na vida de todas as pessoas, sendo usualmente utilizada de três maneiras:

- A primeira está vinculada às pessoas que a utilizam de forma inconsciente;
- A segunda é usada por pessoas que a utilizam por hábito, aprenderam uma vez e continuam a aplicá-la no seu dia a dia;
- A terceira maneira, que possui mais destaque, é utilizada conscientemente e sistematicamente por pessoas que detêm conhecimento, estudo sobre a obra que trata do assunto.

Neste trabalho, focaremos na terceira maneira acima descrita, mesmo que tenhamos que observar todas as outras maneiras de como a retórica se impõe no cotidiano, não só no comportamento humano, mas também na ação do compositor de toadas de Bumba meu Boi. Para tanto, partiremos do estudo dos elementos que compõe a elaboração do discurso pautado nos conceitos da retórica, de Aristóteles, com o intuito de compreendermos os *Topoi* – (tópicas), em latim, *loci-communes*

(lugares-comuns), no quais estão assentados os raciocínios desenvolvidos sobre o silogismo retórico e dialético.

Nos vários estudos que tratam do assunto, há registros de que a retórica teria surgido em Siracusa – Sicília, região hoje pertencente à Itália, mas que fizera parte da Grécia em passado remoto. Gonçalves (2017, p. 03), afirma que, por volta de 465 a.C., foi escrito o primeiro tratado de Retórica por Córax⁵, o qual, juntamente ao seu aluno, Tísias⁶, celebrou-se na defesa das vítimas dos tiranos daquela época. A Tísias, coube a honra de ter levado esses ensinamentos para a Grécia continental. Esse tratado estava mais voltado para as leis que, segundo eles, deveriam seguir o mesmo caminho das obras literárias e “persuadir com discursos cívicos, sábios e eloquentes” (Córax apud Marchili, 2009). Para tanto, na aplicação da retórica, o discurso deveria apresentar os seguintes elementos: *docere* (comunicar conhecimento, ideias, experiências, habilidades), *delectare* (apresentar um jeito de ser aprazível e admirado) e *movere* (levar a plateia a reagir com determinado sentimento, ou seja, provocar na plateia um sentimento que ele deseja).

Ainda no século V a.C., Protágoras e Górgias fizeram referência a esse tratado em Atenas. Os sofistas foram os primeiros a fazer uma distinção entre a *physis* (ordem natural) e o *nomos* (ordem humana). Advogavam não haver uma verdade absoluta e afirmavam que o que existiam eram opiniões. Protágoras disse que: “o homem é a medida de todas as coisas”, acreditando que cada homem seria a medida de sua própria verdade (CARVALHO, 2012, p.12). O objetivo dos sofistas era despertar, com seus discursos, o lado emotivo através do uso da argumentação e do silogismo⁷. Platão não apreciava muito o método utilizado pelos sofistas, pois os considerava oportunistas que não estavam preocupados com a virtude da busca da verdade, e que a retórica não deveria ser utilizada apenas como um mecanismo

⁵Os autores antigos concordam que Córax (século V a.C.), discípulo do eclético filósofo Empédocles de Agrigento (490-430 a.C.), o criador da teoria cosmogônica dos quatro elementos, foi o primeiro a ensinar a arte de falar em público. Foi mestre de Tísias, com quem concordou em ensinar em troca de um pagamento em dinheiro que este havia de ganhar ao vencer a primeira causa que defendesse. Se não a vencesse, Tísias nada teria de lhe pagar, pois aí estaria a prova de que a instrução que recebera tinha sido inútil (GONÇALVES, 2017, p. 03).

⁶ Aluno de Córax e mestre de Lísias (459-380 a.C.) e Isócrates (436 - 338/336 a.C.), Tísias viveu no século V a.C. O pouco que dele sabemos resume-se a algumas referências esparsas nas obras de Platão, Aristóteles e Cícero (GONÇALVES, 2017, p. 03).

⁷ Silogismo é o argumento formado a partir de duas proposições (maior, menor) que gerarão uma terceira (conclusão). Ex. Todo homem é mortal, Cláudio é homem, logo Cláudio é mortal.

de persuasão, mas, antes de tudo, ser usada para persuadir no sentido de demonstrar a verdade.

A poética, a lógica e a retórica faziam partes dos estudos de Aristóteles e, para ele, elas estavam imbricadas na formação do discurso. Assim, a representação estética do belo estaria relacionada à poética, e a lógica seria essencial para a validação do discurso, visto que dá veracidade e exige o correto emprego da linguagem formal, da filosofia e do aprendizado, restando para a retórica a organização do discurso com o fito de convencer o receptor.

2.1.1 A tríade do discurso: *ethos*, *pathos* e *logos*

Na arte da Retórica, Aristóteles estabeleceu as bases de um discurso sistematizado ou de apelos a uma determinada audiência (assembleia, júri etc.). Em sua perspectiva, o discurso deve ser composto de três aspectos: *Ethos*, *Pathos* e *Logos*, os quais deveriam ser utilizados de maneira harmoniosa. O *Ethos* refere-se à credibilidade, à ética, ao caráter do orador – para Aristóteles, o *ethos* é o que mais contribui para a significação do seu discurso, pois ninguém dá credibilidade a quem não tem conduta e nem conhecimento sobre o que fala. Portanto, acreditam na honestidade e na sinceridade do orador. Por sua vez, o *Pathos* representa as emoções, os desejos e as paixões da plateia, que devem ser despertadas, emocionadas, enfim, arrebatadas pelo orador. Portanto, o orador intui, presente o que o público pensa sobre determinado tema, suas tradições culturais, políticas, sociais e econômicas, para, assim, poder inflar um determinado sentimento em busca dos seus objetivos.

Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. É desta espécie de prova e só desta que, dizíamos, se tentam os autores atuais de artes retóricas. (ARISTÓTELES, livro I, cap. 2, 1356a apud ALMEIDA JUNIOR; NOJIMA, 2010, p. 78).

Por outro lado, o *Logos* tem a ver com a lógica, com a coerência, com a razão do discurso que deve estar articulado e fundamentado adequadamente. O orador jamais pode macular, em seu discurso, a verossimilhança, a razoabilidade e a lógica para que não venha a cair em descrédito junto ao público.

2.1.2 *Topoi* (lugares-comuns); argumento pronto do discurso

Topoi refere-se ao plural de *topos*⁸. Esse vocábulo pode ser, às vezes, entendido de forma pejorativa, porém, na retórica, é utilizado como recurso para se obter resultados significativos no discurso, por meio do qual o orador busca convergir as pessoas para um ponto comum. Isso é uma estratégia utilizada na retórica para que o discurso tenha maior aderência junto à plateia.

Os argumentos podem ser utilizados na oralidade ou na escrita, a depender do tempo ou do espaço. Essa distinção encontra-se respaldada nas considerações de Marcuschi (2006):

Nisto residem algumas diferenças interessantes entre oralidade e escrita, tendo aqui o tempo e o espaço um papel importante, já que a oralidade se dá num tempo real e a escrita num tempo defasado – não só em relação à recepção, mas também em relação à produção (MARCUSCHI, 2006, p. 9).

A abordagem sobre a retórica Aristotélica, mencionada na presente pesquisa, foi feita de maneira resumida, destacando-se alguns elementos utilizados por Aristóteles em sua obra. Sendo assim, os elementos selecionados são de suma importância para compreensão das tópicas musicais encontradas nas toadas do Bumba meu Boi, nos sotaques de Matraca ou da Ilha, da Baixada ou de Pindaré e de Orquestra, visto que podemos analisar a estrutura musical do folguedo como um discurso retórico, onde *ethos*, *pathos* e *logos* encontram-se presentes de maneira significativa.

Assim sendo, falaremos a seguir sobre a Teoria das Tópicas, destacando: sua importância na análise musical, as definições sobre retoricidade, musicalidade e fricção de musicalidade, e as tópicas na música nordestina, no choro e no samba.

2.2 A TEORIA DAS TÓPICAS: DEFINIÇÃO, AUTORES E SUA IMPORTÂNCIA NA ANÁLISE MUSICAL

A palavra comunicação vem do latim *communicare*, que traduzida significa partilhar, tornar comum, comungar. Portanto, a comunicação é um processo de interação social através da qual ocorre o compartilhamento de experiências,

⁸ “O conceito de *tópos* tem origem na Retórica Aristotélica e está ligado à ideia de lugares-comuns, isto é, categorias formais de argumentos que têm uma aplicação geral. Eles constituem princípios gerais que servem de base para os raciocínios que permitem o acesso a uma conclusão, sem precisar estar expressamente ditos” (CABRAL, 2010, p. 53 apud SENA; FIGUEIREDO, 2013, p. 11).

sentimentos e ideias que estão intrinsecamente relacionadas aos aspectos religiosos, políticos, sociais, econômicos, geográficos, filosóficos etc. Ou seja, diretamente envolvida com a praxe cultural do indivíduo.

A linguagem, por sua vez, é uma forma de comunicação que utiliza os sons, os símbolos ou os signos para representar, transmitir significados em uma comunidade que compartilha os citados aspectos para apresentar um pensamento, uma ideia, uma experiência ou mesmo um sentimento. Enfim, a linguagem, no âmbito da comunicação, é uma ferramenta utilizada em uma comunidade que comunga os mesmos costumes e tradições.

Partindo dessa premissa, podemos dizer que a música – como forma de linguagem –, no processo da comunicação, apresenta o som e o tempo como elementos fundamentais para que possa ser compreendida. Para isso, precisa estar inserida em um contexto social no qual a premissa dessa comunidade de ouvintes – que compartilham os mesmos signos e convenções – seja a singularidade. Logo, a compreensão das imagens, dos gestos, das tradições e dos costumes é deveras importante no estudo das tópicas do Bumba meu Boi, que abordaremos durante essa pesquisa.

Em seu trabalho “Música Clássica: expressão, forma e estilo” (1980), o musicólogo americano Leonard Ratner apresentou uma gama de concepções que passou a ser conhecida como “A teoria das tópicas musicais”. Nela, Ratner (1980) desenvolveu a ideia de que a música do período clássico poderia ser analisada semanticamente e relacionou as tópicas⁹ à forma musical. Mesmo que a relação das tópicas com a forma musical seja considerada frágil por alguns autores, entre eles, Caplin (2005), isso, de modo algum, invalida o potencial que as tópicas podem ter em sua função primária de portadoras de significado musical convencionalizado.

Assim, a teoria das “Tópicas” pode ser útil para analisar uma obra musical a partir da perspectiva da música como um discurso, no qual são encontradas as figuras da retórica musical que caracterizam cada gênero ou estilo. Por conseguinte, isso pode ajudar a desvelar se o processo de configuração musical ocorreu de forma isógena ou exógena, auxiliando também na descoberta de quais raízes culturais contribuíram para construção dessa prática. Essa compreensão é suma importância para que possamos utilizar as tópicas do Bumba meu Boi no ensino da guitarra

⁹ São argumentos prontos do discurso que podem sempre ser usado em diversas culturas, com suas peculiares variantes.

elétrica na Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM, de modo a abordar a riqueza da pulsação rítmica, melódica e harmônica desse folguedo, como elementos de melhoria e ampliação das habilidades técnicas para um melhor desempenho no tocar do instrumento.

O conceito de Tópicas remonta à cultura grega antiga, sendo Aristóteles um dos pensadores que a ele se dedicou. Aristóteles procurou organizar em Tópicas os diversos lugares dialéticos. Para Barnes (2005), as Tópicas organizadas por Aristóteles são originalmente “lugares-comuns”, ou seja, elementos que coincidem com uma multidão de raciocínios oratórios, portanto permitem uma classificação lógica. Assim, podemos considerar – como faz Reboul (2004) – que os lugares-comuns, ou as tópicas, são argumentos prontos do discurso que podem sempre ser usados em diversas culturas, com suas peculiares variantes.

Piedade (2007), em seu artigo de pesquisa sobre a “Teoria das Tópicas”, diz que “[...] entretanto, para além desta distinção, o que é importante reter aqui é que as figuras de retórica não são meras ornamentações adjacentes ao pensamento, mas constituem um trabalho específico sobre a própria significação” (MOISÉS, 2004, p. 188 apud PIEDADE, 2007, p. 07).

Esse entendimento teórico sobre a teoria das tópicas é relevante para que possamos identificar os fragmentos musicais recorrentes, sejam melódicos, harmônicos ou rítmicos encontrados na composição das toadas, assim como em sua relação no discurso da retoricidade musical.

Partindo das ideias de Ratner (1980) e Piedade (2007) – de que a música pode ser identificada através das “tópicas” (pequenos fragmentos recorrentes) – buscaremos identificar quais as tópicas características encontradas em um estilo de música folclórica do povo maranhense (Bumba meu Boi) e como elas podem ser ensinadas de forma a facilitar o entendimento dos diferentes gêneros musicais encontrados nestas plagas. A princípio, nosso foco principal foi analisar as tópicas dos sotaques de Matraca ou da Ilha, da Baixada ou de Pindaré e de Orquestra.

Piedade (2007) argumenta que as unidades musicais do discurso são representativas e significativas, de maneira que uma unidade musical, sendo determinante, cria um elo de subordinação com as outras. Como consequência, surgem estruturas musicais características que passam a ser convencionadas em determinadas comunidades. Esse fenômeno pode ser atestado com base na teoria

da *Gestalt*, segundo a qual: para que possa compreender as partes, é preciso inicialmente, compreender o todo. Ademais, a partir das sensações podemos determinar o grau de intensidade dos estímulos, que passam a ser percebidos de maneira homogênea, ou seja, não divisíveis. De acordo com Wertheimer (1938/1912, p. 272):

As estruturas primordiais são provavelmente, não conceitos como 1 e adição contínuas de 1, mas estruturas individualizadas conceitualmente análogas. A pluralidade não corresponde, geneticamente, a uma quantidade de itens idênticos, mas a um todo articulado (WERTHEIMER, 1938/1912, p. 272 apud CHOLFE, 2009, p. 30).

Posto isso, as unidades musicais do discurso podem apresentar uma qualidade semiótica a elas atribuídas a partir da configuração de cadeias isotópicas. Logo, isso possibilita mais facilidade para a compreensão das tópicas a serem encontradas e analisadas.

As unidades musicais do discurso (motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas, *ethoĩ*, o que ocorre na maioria das vezes por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). Este tipo de significação implícita se encontraria na progressão de posições de elementos na cadeia sintagmática de um discurso musical, configurando aquilo que Agawu chamou de *plot*, ou seja, um “roteiro”, uma narrativa verbal coerente que assenta em analogia ou como metáfora da obra. (AGAWU apud PIEDADE, 1991, p. 8).

Nas toadas de Bumba meu Boi, são identificadas facilmente algumas frases recorrentes, ritmos, temas e incisos que nos dão a garantia de que as toadas desse folguedo podem ser analisadas a partir dos conceitos de tópicas. Para tanto, selecionamos, para a pesquisa, obras que se tornaram ícones da representação da manifestação folclórica do Bumba meu Boi, no estado do Maranhão, e que foram analisadas a partir das ideias de Leonard Ratner e Acácio Piedade sobre o estudo das tópicas.

2.2.1 Conceitos sobre retoricidade, musicalidade e fricção de musicalidades

Segundo Piedade (2012, p. 6), a retoricidade é o fator que está na constituição da tópica, concerne à qualidade retórica do discurso e ao seu grau de intensidade argumentativa. Esse conceito está intimamente ligado à análise musical, a partir de uma contextualização cultural ocorrida através do processo de enculturação ou da aculturação. Enquanto a Retórica Clássica procura instrumentalizar o orador em seu discurso, com recursos didáticos e metodológicos,

em busca da efetivação intencional de convencer seus ouvintes, a tópica pode ser a chave hermenêutica para a análise musical, pois proporciona compreender e reconhecer as intenções expressivas do compositor, arranjador, instrumentista ou intérprete. Os estudos sobre as concepções estruturalistas de percepção de Lévi Strauss ampliam esse entendimento a respeito das interpretações subjetivas, organizadas a partir de uma função simbólica universal. De acordo com Lévi-Strauss (1950;2003, p. 15):

[...] não podemos jamais estar seguros de haveremos atingido o sentido e a função de uma instituição se não pudermos viver a sua incidência sobre uma consciência individual. Como esta incidência é parte integrante da instituição toda interpretação deve fazer coincidir a objetividade da análise histórica ou comparativa com a subjetividade da experiência vivida (STRAUSS, 1950;2003, p. 15, apud MENDES, 2014, p. 62).

Na música, a retoricidade pode ser compreendida como a densidade de conteúdo retórico que aparece em um trecho da obra musical ou em todo o repertório.

Pode-se dizer que o maior ou menor grau de retoricidade musical é proporcional ao maior ou menor grau de adesão que pretende causar no ouvinte. Assim, a retoricidade na música pode ser entendida como a densidade de conteúdo retórico que se apresenta em um trecho, em uma obra, ou mesmo em todo um repertório musical (PIEIDADE, 2012, p. 6 e 7).

A musicalidade, de acordo com Piedade (2013, p. 3), não é entendida como algo inerente à capacidade ou aptidão para a música. Seria uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, tendo em sua formação uma série de elementos musicais e significações associadas que é desenvolvida e transmitida na comunidade.

Bauman (2003, p. 17), baseado nas ideias de Ferdinand Tonnies, diz que “comunidade significa entendimento compartilhado do tipo natural e tácito [...]”. Esse conceito é importante para compreendermos melhor a dinâmica do processo prático do aprendizado musical do Bumba meu Boi na comunidade, a qual, muitas vezes, ocorre através da oralidade, sendo desenvolvida e transmitida dentro da comunidade transformando-se em um sistema musical-simbólico.

Por outro lado, a fricção de musicalidades refere-se à troca de conhecimento musical entre culturas distintas, sem imergir na essência dos elementos musicais que as compõem. Concluímos que, através do conceito de fricção de musicalidades, as musicalidades interagem, porém de maneira indireta e transitória.

Nesse sentido, a musicalidade não pertence ao indivíduo, mas sim à comunidade. Por conseguinte, a aquisição de musicalidade poderá ocorrer por qualquer indivíduo, desde que tenha autodeterminação em querer se envolver significativamente junto à comunidade. De acordo com Piedade (2013, p. 5), esse processo não envolve meramente um aprendizado musical, mas uma tomada de decisões eminentemente socioculturais, ainda que inconscientes.

Seeger (1966 apud FREIRE, 2010, p. 54) refere-se, ao abordar música indígena, ao papel de “garantia da continuidade social e cosmológica”. Seeger, citado por Petracca (2015, p. 70), afirma que a música desempenha importante papel na criação e na vida da própria sociedade: a sua criação musical e sua vivência musical. Portanto, a música é fundamental na cultura de um povo, pois está imbricada nas relações religiosas, sociais, políticas, econômicas, entre outras esferas, sendo responsável pela manutenção de tradições culturais, ainda que mutáveis, mediante as transformações constantes que ocorrem na sociedade.

Para os Yorubás, em Accra, as execuções da música Yorubá [...] trazem tanto a satisfação de participar de algo familiar quanto a certeza de se tomar parte de um grupo que compartilha os mesmos valores, os mesmos modos de vida, um grupo que mantém as mesmas formas de arte (MERRIAM, 1964 apud FREIRE, 2010, p. 55). Assim, inferimos que a música de determinado povo tem lugares-comuns que são identificados e considerados por esse povo como algo seu, algo inerente à sua comunidade.

2.3 BRASIL: TÓPICAS NA MÚSICA NORDESTINA, NO CHORO E NO SAMBA

A grande extensão territorial e o próprio processo de formação do povo brasileiro fizeram do Brasil um país de profusa diversidade cultural (ameríndios, africanos e europeus). Essa diversidade possibilitou que o constructo social da musicalidade brasileira obtivesse características peculiares que são diferenciadas em cada região. O baião, o forró, o maracatu, o frevo, o samba, o choro, o carimbó, e tantos outros gêneros musicais, formam a plêiade sonora da música brasileira.

Através de uma progressão harmônica, de uma melodia ou de um ritmo, identificamos o gênero musical. No baião, por exemplo, há predominância do modo mixolídio e dório, porém é preciso que os intervalos e a sua tessitura apareçam em certas configurações específicas.

Não basta, entretanto, que a escala utilizada em determinado trecho musical corresponda ao modo dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para que se crie uma evocação do Nordeste: é preciso que estas alturas apareçam em certas figurações específicas, tópicas (PIEDADE, 2007, p. 11).

No trecho da música “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), temos a presença marcante do modo mixolídio em E, A, sobre os acordes dominante de E7, A7 (I7, IV7) e da célula rítmica do baião (colcheia pontuada com semicolcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo do compasso), tocada pela zabumba¹⁰. O intervalo de sétima menor é recorrente na progressão harmônica do baião, pois é o intervalo característico do modo mixolídio. Ademais, a linha melódica está configurada sobre o arpejo do acorde E7 (T, 3M, 5J e 7m) e de A7.

Figura 1 – Sonoridade do Modo Mixolídio de E e A sobre o arpejo do acorde E7 (T, 3M, 5J e 7m) e de A7 (7m, 5J, T e 3M); acompanhamento e célula rítmica do baião

BAIÃO

Transcrição: Norlan Lima (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)

♩ = 100 E7 A7

Sonoridade do Modo Mixolídio de E e A

Acompanhamento da Guitarra Elétrica

Célula Rítmica do Baião

Colcheia Pontuada Semicolcheia Colcheia

Fonte: Transcrição do autor (2020).

¹⁰ Instrumento de percussão tradicional do Baião. De acordo com a classificação Hornbostel-Sachs, pertence à família dos membranofones. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema_Hornbostel-Sachs. Acesso em: 21 nov. 2019.

Essa sonoridade remete à região nordestina, de modo mais precisamente aos estados de Pernambuco e da Paraíba. De acordo com Piedade (2007, p. 12), as tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião e daí migraram para uma parcela considerável dos gêneros musicais brasileiros. Em uma palestra apresentada no “Seminário de Improvisação Musical Brasileira”, sobre a Teoria das Tópicas e a Música Brasileira, o professor Acácio Piedade discorreu sobre o conceito de Tópica, dizendo que:

É um tipo de signo musical utilizado por criadores, compositores ou instrumentistas (improvisadores), com intenção de causar um certo efeito em uma comunidade de ouvintes que compartilham os mesmos códigos e convenções. (PIEADADE, 2015)¹¹.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFz-EzG0FsY&t=418si>. Acesso em: 21 nov. 2019.

3 AS TÓPICAS NA MÚSICA DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO

Encontrar as tópicas (os lugares-comuns) existentes nas composições do Bumba meu Boi, nos sotaques de Matraca ou da Ilha, da Baixada ou de Pindaré e de Orquestra, para que sejam analisadas e sistematizadas, é o objetivo principal desse trabalho. A finalidade desse intuito é a configuração de parâmetros para que os músicos – grupo de alunos do Curso Técnico de Guitarra Elétrica da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM) – executem a música gerada no seio daquele folgado, de forma segura, potencializando o processo do aprimoramento técnico do instrumento, de modo a ressignificar ainda o pertencimento e o fortalecimento da identidade cultural do “ser maranhense”.

Para a efetivação dessa ideia, foi necessário conhecer um pouco da história dessa manifestação popular – hoje reconhecida pela Unesco como Patrimônio Cultural e Imaterial da Humanidade – e sua importância social, política e econômica para o Maranhão.

3.1 MARANHÃO: CAMPO DE PESQUISA, BUMBA MEU BOI, AS TÓPICAS NA MÚSICA DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO

3.1.1. O Maranhão e suas singularidades

No processo de formação do “brasileiro”, não podemos deixar de considerar que o processo de miscigenação entre o índio, o europeu e o africano gerou um tipo ímpar, destacando-se, no campo cultural, a música, que resultou de uma combinação étnica com influências marcantes dos nativos, dos portugueses e dos africanos. Além desses três pilares, tivemos a influência hispano-americana, do Atlântico, através de Cuba (habanera), da Argentina (tango), entre outros países. No estado do Maranhão, devido à maioria das pessoas serem negras, afirmamos que a contribuição africana foi maior em comparação às outras influências mencionadas anteriormente, destacando-se não apenas os aspectos culturais, como a religiosidade ou a cultura, mas, sobretudo, a música, por meio da qual os ritmos, os lamentos e, principalmente, a alegria são presentes de forma intensa.

Quando observamos o desenvolvimento do Maranhão e mesmo os valores que lhe são atribuídos, veremos que, na Arquitetura, a influência portuguesa se destaca, exemplo disso é o fato de São Luís ser considerada Patrimônio Mundial da

Humanidade. Entretanto, quando se trata da dança e da música, é exatamente a herança africana que se impõe, com o título de Patrimônio Cultural do Brasil, ressaltando-se os lugares ocupados pelo Bumba meu Boi e pelo Tambor de Crioula no bojo cultural maranhense.

O processo de ocupação do território brasileiro realizado pelos portugueses não foi efetuado de maneira homogênea, visto que algumas regiões não foram ocupadas inicialmente, fato que ocasionou uma intensa disputa territorial em alguns lugares, sendo o Maranhão palco desses conflitos.

Na distribuição da nova terra em capitânicas hereditárias, forma de governo ultramarina encontrada pelos portugueses para atrair colonizadores, coube aos donatários João de Barros e Fernando Álvares de Andrade – que posteriormente se associaram a Aires da Cunha – a região onde o Maranhão está situado. A eles cabia a responsabilidade de administrar essa região que ficava mais ao Norte, sendo dividida em dois lotes, ambos com o nome de Maranhão (AMARAL apud PADILHA, 2015).

Como não houve uma posse efetiva, devido à dificuldade para se chegar por mar ou terra à região, essa ficou desprotegida, sendo alvo de investidas de franceses, os quais, há pelos menos 20 anos, já conheciam o espaço e, até mesmo, negociavam com os nativos.

A literatura francesa atribui a descoberta do Brasil a um natural de Diepe, Jean Cosin, entre 1488-1489 que, empurrado para o Golfo Stream, passou perto de um rio ainda desconhecido (amazonas) e às costas de um novo continente austral (...) sabe-se, porém, que Normandos, Bascos, Bretões e Rochelais frequentaram as costas brasileiras praticando o escambo, a pesca da baleia e a pirataria (LACROIX, 2008, p. 27).

Registros mais confiáveis comprovam que os franceses, em 1594, por intermédio de Jacques Riffault, instituíram uma feitoria na ilha de Upaon-açu (Ilha Grande, na linguagem dos nativos), deixando responsável pela sua administração Charles Dês Vaux, que havia conquistado a confiança e a amizade dos índios.

Charles Dês Vaux retornou à França e conseguiu sensibilizar as autoridades daquele país, no sentido de tomarem posse dessa terra e nela estabelecer a França Equinocial. Apoiados por Maria de Médici, que, na ocasião respondia pelo reino francês, visto que seu filho Luís XIII era menor de idade, partiu de Cancale, em 19 de março de 1612, a expedição sob o comando de Daniel de La Touche, Senhor de La Ravardière, chegando no litoral maranhense e desembarcando no dia 26 julho do mesmo ano. (CASTRO, 2013); (PADILHA, 2014). No dia 8 de setembro de 1612,

construíram um forte a que deram o nome de São Luís, em homenagem ao Rei francês Luís XIII, e rezaram a primeira missa na região.

Abandonado o Maranhão, pelos portugueses piratas estrangeiros começaram a se estabelecer aqui, vivendo em boa paz com os índios. Assim, acabaram os franceses por se fazer donos da terra e resolveram fundar uma colônia no Maranhão, com o nome de França Equinocial. O lugar escolhido foi Upaon-açu, a “Ilha Grande dos Tubinambás.” Daniel de La Touche, Senhor de La Ravardière, foi o chefe da expedição dos franceses; eram eles cerca de quinhentos homens e vieram em três navios – “Regente”, “Cartola” e “Sant’Ana”. Aqui chegado, La Ravardière fundou a cidade de São Luís, que é a capital do Maranhão, no dia 8 de setembro de 1612. (MEIRELLES, 1970, p. 23).

O domínio francês durou pouco. Em 1613, por ordem da corte portuguesa, foi organizada uma expedição comandada por Jerônimo de Albuquerque com a missão de expulsar os franceses do território maranhense. No entanto, essa expulsão foi consolidada apenas em 19 de novembro de 1614, quando os portugueses, comandados por Alexandre de Moura, na célebre Batalha de Guaxenduba, conseguiram sair vitoriosos. A partir daí, os portugueses procuraram tomar posse efetiva da região, trazendo – a fim projetar as fortalezas e traçar um plano urbanístico para a formação da cidade – o engenheiro Francisco Frias de Mesquita (ANDRÈS, 2014)¹².

E tinha pressa, os portugueses! Veja bem, o governo de Portugal jamais admitiria “entregar” a pequena colônia (norte do Maranhão) que fazia parte da sua grande colônia (Brasil) às mãos de outros estrangeiros. Não investir nela, com um projeto arquitetônico sólido e leis institucionais para firmar o poderio lusitano diante das outras nações estrangeiras em especial a França, seria correr sérios riscos (CASTRO, 2013, p. 63).

Buscando cada vez mais efetivar a consolidação da reconquista do território, a corte portuguesa, para marcar nitidamente a presença do poder lusitano sobre a terra, instalou o Senado da Câmara, em 1619. Além disso, para que a ocupação física do território fosse fortalecida, foi incentivada a vinda de portugueses para a região, notadamente dos Açores, que foram os percussores na cultura de cana de açúcar, já cultivada nas ilhas açorianas, e no plantio de algodão. (MARTINS, 2000, p. 26 apud PADILHA, 2014, p. 25).

As medidas protecionistas do governo português, sobretudo, no que diz respeito à posse territorial do norte do Brasil, não foram suficientes para que o Maranhão pudesse sair do isolamento e acompanhar o desenvolvimento econômico,

¹² Disponível em: http://www.funceb.org.br/images/revista/26_REV_FUNCEB_0a7e0f.pdf. Acesso em: 25 nov. 2020.

que já vinha ocorrendo nas outras capitanias, como as de Pernambuco, do Rio de Janeiro e da Bahia.

Desde o início da colonização portuguesa no Brasil, o Maranhão não despertou interesse no governo luso, tornando-se vulnerável às investidas de estrangeiros. Reconhecendo que a região era muito grande, a coroa, com o intuito de melhorar a administração e a proteção do território, decidiu desmembrar o Maranhão do resto do Brasil, criando o Estado do Maranhão, tornando São Luís a sede dessa região administrativa. Essa medida tinha o objetivo de estimular o crescimento econômico e estreitar a relação comercial com a metrópole, assim como fortalecer a defesa da região.

Durante todo o período colonial, começando pela criação das capitanias hereditárias em 1530, Portugal estabeleceu um conjunto de medidas político-administrativas, visando melhor controlar o vasto espaço territorial ao seu dispor. No caso das terras do Norte, elas, de início, se transformaram numa unidade política à parte do restante do Brasil, chamado estado do Maranhão. Essa situação perdurou de 1621 a 1652. De 1652 a 1654, volta ao status apenas de Capitania. Em 1654 é criado o estado do Maranhão e Grão-Pará, com sede em São Luís, e que perdurou até 1751, quando mudou de denominação, passando a ser chamado de estado do Grão-Pará e Maranhão, com sede em Belém, e que perdurou até 1753. Nessa data, restaurou-se o estado do Maranhão, mas subordinado ao estado do Grão-Pará, que vingou até 1772, quando voltou a ter autonomia. Desligado do jugo grão-paraense, ficando assim até 1815, quando chegou praticamente ao fim o Antigo Sistema Colonial, o Brasil passou à condição de Reino Unido ao de Portugal e Algarves. Em 1815, o Maranhão adquiriu o *status* de Província (Ver Meireles, 2001: 69-71 e Marques, 1970: 288). Em todo o período colonial, as unidades políticas de cunho estadual tinham vínculo direto a Lisboa, principalmente quando distanciadas das capitais Salvador (1549-1763) e Rio de Janeiro, a partir de 1763. (PADILHA, 2014, p. 26).

Presentes no território brasileiro, precisamente em Recife, os holandeses, almejando ampliar seu raio de ação e objetivando conquistar a indústria açucareira florescente, invadiram o Maranhão, em 1641. Os comandantes batavos Jan Cornelisz Lichthart e Koim Handerson não lograram êxito, pois a população do Maranhão não aceitou de bom grado esses estrangeiros em suas terras. Em 1642, surgiu o primeiro movimento contrário a essa dominação. A expulsão holandesa aconteceu apenas em 1642, sob intensas batalhas, tendo como um dos líderes de destaque Antônio Teixeira de Melo.

Governava o Maranhão o Capitão-General Bento Maciel Parente, quando no dia 22 de novembro de 1641, foi São Luís invadida pelos holandeses. Eram 18 navios que, sem qualquer satisfação, entraram pelo porto e foram ancorar na Praia do Desterro. Os invasores eram 2.000, e Bento Maciel só dispunha de 150 soldados. Por isso não ofereceu resistência e entregou a cidade, sendo feito prisioneiro. Os holandeses então tomaram conta da

cidade: saquearam nossas casas e roubaram nossas igrejas; depois exigiram que todos prestassem juramento à bandeira da Holanda. Menos de três anos estiveram os holandeses no Maranhão (MEIRELLES, 1970 apud ALMEIDA, 2010, p. 07).

Após a invasão holandesa, o Maranhão passou por uma grave crise econômica, gerada pela falta de mão de obra para desempenhar os trabalhos na produção açucareira e no amanho do algodão. Nesse período, a taxa cobrada para a importação de escravos negros africanos era exorbitante, impossibilitando, assim, que os senhores de engenho tivessem acesso a essa mão de obra.

Diante dessas dificuldades, a solução encontrada pelos senhores de engenho foi invadir os aldeamentos da Companhia de Jesus com o objetivo de suprir, com emprego da mão de obra indígena, a deficiência imposta pela falta do cativo negro. Essa atitude, considerada acintosa pelos jesuítas, foi enfrentada com grande resistência, pois, além do trabalho de catequese, os jesuítas estavam interessados no trabalho dos indígenas que labutavam em terras da companhia, cultivando-as e gerando riquezas.

A Companhia de Jesus comunicou à Coroa portuguesa os problemas enfrentados a partir do episódio acima citado, que, conforme explicitado, evidenciou um conflito existente entre os senhores de engenho e os religiosos. Em busca de uma solução que atendesse tanto aos interesses dos religiosos quanto aos senhores de engenho, a Coroa Portuguesa decidiu pela proibição da escravização dos índios, mas apresentou uma série de medidas para favorecer o desenvolvimento da agricultura, tais como: cartas de crédito, fornecimento de escravos, além de apoio na segurança do transporte dos produtos a serem exportados.

Infelizmente, as medidas que deveriam atender aos interesses dos senhores de engenhos não foram implementadas a contento. Dessa forma, revoltas eclodiram em todo o estado, sendo a capitaneada por Manoel Beckman a mais divulgada e conhecida. Essas revoltas desencadearam inúmeras ações que propiciaram condições para que o território pudesse ser explorado e gerasse uma riqueza econômica com certa urgência, visto que Portugal precisava reconstruir urgentemente a cidade de Lisboa, abalada por um terrível terremoto, seguido de maremoto, que destruíram quase toda a área urbana.

A conhecida “Revolta de Beckman” exigia a saída dos jesuítas, acusados de serem protetores dos nativos – contra a sua escravidão – e responsáveis pelos preços abusivos dos produtos comercializados. Os revoltosos conseguiram

aprisionar o capitão-mor da cidade de São Luís, algumas autoridades e também expulsar os jesuítas. Todavia, foram derrotados pela coroa portuguesa. A Revolta de Beckman conseguiu a extinção da Companhia, mas os jesuítas foram reintegrados à colônia. Nesse sentido, a contextualização dos fatos ocorridos nesse período tem o objetivo de demonstrar a chegada do negro no Estado do Maranhão e sua contribuição para o desenvolvimento cultural, sobretudo no âmbito da música.

Com o objetivo de alavancar a economia lusitana, o rei D. José I designou, para assumir o cargo de Secretário de Estado do Reino, Sebastião José de Carvalho e Melo, o qual, devido aos seus feitos, recebeu alguns títulos, dentre os quais o de “Marquês de Pombal”, que ficou bastante conhecido no Brasil Colonial (LIMA, 2010).

As medidas tomadas para fortalecer a combalida economia portuguesa trouxeram descontentamento a alguns membros da nobreza e do clero. Em 1759, a administração pombalina resolveu expulsar a Companhia de Jesus do Reino e das colônias portuguesas. Essa medida teve como objetivo acabar com os privilégios e influência da Igreja, pois se entendia que a mesma era detentora de um governo autônomo perante o Estado Luso. Nessa perspectiva, Mattoso (1998 apud MARQUES, 2014, p. 18) afirma que a Igreja Católica era um polo político autônomo, exercia poder em setores periféricos da sociedade e influenciava decisões de níveis internacionais no reino lusitano.

No Brasil, essa expulsão caracterizou-se também pela resistência da Companhia em defesa dos nativos, haja vista que a igreja havia adquirido o controle social do povo indígena. Esse controle foi adquirido desde o início da colonização, pois os jesuítas buscaram a catequização dos nativos como forma de ampliar seu domínio e, por isso, não concordaram com os colonos, que viam no índio a oportunidade de disporem de mão de obra barata para o desenvolvimento da colônia. Entretanto, contraditoriamente, a própria igreja se utilizava dessa mão de obra. Com isso, as missões jesuítas, que eram denominadas também de “reduções” e que se constituíam em aldeamentos, nos quais os índios eram catequizados e alfabetizados, foram sendo disseminadas pela colônia e isso foi preponderante para o aumento do conflito com a administração pombalina. Ademais, outro motivo de conflito foi o controle exercido pelos jesuítas sobre a mão de obra indígena (MASCARELLO, 2006, p. 9).

A ruptura no modelo educacional configurado pela Igreja Católica, tanto na metrópole quanto nas colônias portuguesas, desestruturou toda a organização do sistema educacional de ensino. Tal expulsão acabou, inevitavelmente, desestruturando a organização da educação e do ensino vigentes no Império Luso, que se estendia por todas suas colônias, inclusive a brasileira (OLIVEIRA et al., 2013, p. 17).

Outra medida implementada por Pombal, tendo em vista o desenvolvimento do Estado do Grão-Pará e Maranhão, foi a criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755). Essa companhia foi pensada como um instrumento que pudesse favorecer as relações comerciais entre o novo estado e a metrópole, além de implementar um processo de extração das riquezas existentes na colônia de forma ágil e pujante. Para assumir o Governo do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Pombal nomeou seu irmão, Francisco Xavier Mendonça Furtado. Essa nomeação esteve diretamente ligada à situação pela qual passavam os habitantes da região Norte do Brasil: “Este estado, e principalmente esta capitania, se acha reduzida a extrema miséria” (MEIRELES, 1960, p. 217). Essa constatação, informada a Pombal pelo seu irmão, foi fundamental para que fossem tomadas medidas para reverter o quadro instaurado.

A harmoniosa relação política existente entre a colônia e a Coroa Portuguesa foi facilitada pelo fato de o governante do novo estado ser irmão do Marquês de Pombal. Isso favoreceu a implementação de uma série de ações que favoreceram a modernização da cidade de São Luís. A esse respeito, Lima (2010) afirma:

Tivemos com Mendonça Furtado, vigorosamente apoiado pelo Marquês de Pombal, a meados do século XVIII, uma época de crescimento, não só econômico (São Luís a quarta cidade do Brasil e das primeiras a ter transporte urbano e iluminação a gás) como de prestígio, dando à Nação nada menos que 18 ministros de Estado. (LIMA, 2010, p. 191).

A Companhia do Comércio do Grão-Pará e Maranhão tornou célere a entrada de escravos africanos na região. “Até 1755, calcula-se que entraram 3 mil escravos no Maranhão. No período de existência da companhia, entre 1755 e 1777, este número saltou para 12 mil” (SANTOS, 1983, p. 14 e 15). A compra de escravos era efetivada no Porto de São Luís, com a Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão exercendo o monopólio comercial sobre os escravos, recebendo

um percentual por essa atividade. A constante entrada de escravos tornou o estado do Maranhão um dos maiores estados escravocratas (FERRETTI, 2003).

O Maranhão foi considerado uma sociedade escravista tardia. Foi no final do século XVIII que se desenvolveu mais fortemente uma escravidão agrícola na região, ainda que desde o século anterior escravos africanos tivessem sido utilizados como mão de obra. (ASSUNÇÃO, 1996, p. 434).

A partir da fundação do Estado do Grão-Pará e Maranhão, o cenário político, social e econômico da cidade de São Luís obteve maior visibilidade no setor comercial o que, conseqüentemente, exigia mão de obra.

O aumento do contingente de escravos negros africanos, nesse período, sobretudo no Maranhão, fez com que a Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão lograsse êxito, pois a produção de algodão estava progredindo e necessitava de mão de obra. Esse cenário de prosperidade adveio da procura da matéria-prima do algodão por parte da indústria têxtil da Inglaterra:

No reinado de D. José I, por proposta de Marquês de Pombal, em 1755, a Coroa investiu no Estado, ajudando a formar a Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, alavanca propulsora do crescimento econômico, auxiliada pelas mudanças de conjuntura internacionais, tais como os conflitos pela independência americana, as prolongadas guerras napoleônicas, as revoltas de escravos antilhanos, a desorganização da América espanhola nas lutas contra o colonialismo e, sobretudo, pela importação britânica do algodão, demandado pelas fabricas têxteis surgidas com a Revolução Industrial” (LACROIX apud CASTRO, 2013, p. 124).

Como consequência das medidas acima estabelecidas, o Maranhão teve um crescimento econômico considerável no século XVIII, a partir de uma indústria agroexportadora. Essa riqueza, gerada a partir da exportação – principalmente de algodão, favorecido pelos conflitos existentes nos Estados Unidos, que eram os fornecedores de algodão para a indústria inglesa – fez com que os senhores agroexportadores mandassem seus filhos estudar em Portugal, Inglaterra e França. Os maranhenses que estudaram nesses centros voltavam a São Luís e desenvolveram uma forte produção literária, inclusive com o estabelecimento de um parque gráfico considerável, o que fez com que São Luís se destacasse como um centro cultural e passasse a ser cognominada, por alguns desses intelectuais, como “Atenas Brasileira”. A influência dos estudantes que vinham da Europa não se restringiu apenas à literatura, visto que evoluiu também para a arquitetura – Praça do Pantheon, numa clara imitação do monumento Grego; o Centro Histórico, representação arquitetônica das cidades de Lisboa e do Porto –; para a música, o Teatro São Luís, hoje Arthur Azevedo, servia de palco para as produções de óperas

que aconteciam em algumas cidades europeias –; para o vestuário e também no comportamento social. Destarte, a elite maranhense buscava estabelecer uma Europa nos trópicos. Espetáculos vistos em Portugal, França, Holanda, Inglaterra, além de outros lugares, eram trazidos também para São Luís (PADILHA, 2014).

Essa influência cultural europeia tornou-se mais intensa a partir da chegada da Família Real no Brasil, em maio de 1808, apesar de a corte ter se instalado na cidade do Rio de Janeiro. Uma das principais medidas tomadas pelo rei D. João VI, no campo econômico, foi a abertura comercial aos países parceiros de Portugal. A Inglaterra foi o país que manteve o maior volume comercial com o Brasil. O Maranhão, na época, por ser um grande produtor de algodão, passou a abastecer a indústria têxtil da Inglaterra. Esse cenário econômico de prosperidade fez a cidade de São Luís tornar-se a quarta economia da federação, ficando atrás apenas do Rio de Janeiro, Salvador e Recife (TRIBUZI, 1981).

No entanto, com o cessar dos conflitos nos Estados Unidos e o consequente retorno do fornecimento de algodão para a Inglaterra, a economia maranhense foi se enfraquecendo. Quando ocorreu a Independência do Brasil, o Maranhão ficou em uma situação periférica, pois não tinha mais o potencial econômico de algumas décadas passadas; e, em uma tentativa de barganha por parte da elite política e intelectual, foi apresentado como um estado diferenciado pela sua cultura. Enfim, a terra de acadêmicos, e mais uma vez o epíteto Atenas Brasileira ganhou reforço. Resta esclarecer que essa posição contrastava com a realidade social da população, que era composta, em sua maioria, por negros, nativos, miscigenados, ou seja, o verdadeiro povo brasileiro.

Essa maneira de pensar a sociedade maranhense – como constituída de um povo letrado, de uma excelência cultural, sobretudo calcada nos padrões eurocêntricos – foi, ao longo do tempo, sendo disseminada.

No entanto, a nitescência da arte africana está impregnada no âmago da cultura maranhense, estando diretamente ligada à contextualização histórica dos fatos ocorridos no período colonial. A vinda de escravos para o Maranhão contribuiu para o surgimento de uma cultura musical valorosa, principalmente no que se refere ao aspecto da rítmica. O Tambor de Crioula é uma das manifestações culturais africanas de maior expressão no Maranhão. Envolvente na rítmica e na dança, recebeu, em 2007, o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

Devido aos fatores que expusemos – e ainda a diversos outros aspectos – o Maranhão tem sido um campo fértil para pesquisadores brasileiros e estrangeiros que veem em sua música uma riqueza imensurável a ser estudada. Porém, a cultura material – e principalmente a imaterial – do Maranhão precisa ser amplamente registrada e documentada para que as pessoas possam ter acesso e conhecerem a história de maneira integral, não apenas a superficialidade fenomenológica do fenômeno. Kosik (1976, p. 15), em seu trabalho “A dialética do concreto”, afirma que “A essência não se dá imediatamente; é mediata ao fenômeno, e, portanto, se manifesta em algo diferente daquilo que é. A essência se manifesta no fenômeno”.

Nossa experiência como músico e professor propiciou a capacidade de observar a necessidade de pesquisar e registrar os aspectos fundantes da cultura do Maranhão para que não se perca, pois quem não conhece sua história e não a registra, está fadado ao desaparecimento. Foi a partir das intervenções artísticas nas quais participamos como músico, tocando em diversos grupos, ministrando aulas coletivas ou individuais, que observamos a necessidade de fazermos uma pesquisa que tivesse caráter científico e possibilitasse um registro físico, sem, no entanto, perder a essência do fenômeno.

3.1.2 O Bumba meu Boi: teatro, música e dança

No Maranhão, o auto do Bumba meu Boi tem características específicas na sua configuração. Percebemos a presença das culturas africana, indígena e europeia simbolizadas através da música, da dança, do teatro e das artes plásticas.

O nativo, em suas celebrações ritualísticas, utilizava-se da dança e do canto como expressão de agradecimento pela colheita, pelo nascimento ou pela morte, assim como o negro. Com efeito, isso contribuiu para o advento de inúmeras manifestações folclóricas da cultura brasileira, dentre elas o Bumba meu Boi.

Considerado Patrimônio Cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela UNESCO, o Bumba meu Boi representa uma das maiores riquezas culturais do estado, sendo no período das festividades juninas – ocorrido no mês de junho – , que o BMB se apresenta à comunidade. Os ensaios, o batismo, as apresentações e a morte do boi são ações simbólicas que marcam o folguedo. Sua origem tem nexos com as relações sociais, políticas e econômicas desde o

período colonial e pode ser atestada pelo enredo da história de Mãe Catirina, Pai Francisco e o Amo (dono da fazenda).

De acordo com Padilha (2014, p. 37), em sua tese de doutorado, o enredo da performance do Bumba meu Boi tem várias versões. No escopo do mencionado estudo, essas versões foram baseadas nas descrições presentes nos inúmeros depoimentos colhidos dos brincantes (Donato Alves, Francisco Naiva, Emília Nazar) e dos pesquisadores (Michol Carvalho e Carlos Lima).

Mãe “Catirina”, esposa de Pai Francisco, também conhecido como “Nego” Chico, grávida de seu primeiro filho, deseja comer a língua de Estrela, o boi preferido do dono da fazenda. “Nego” Chico reluta em atender o pedido da esposa, explica que ele é o vaqueiro de confiança do fazendeiro, mas a mulher não aceita a negativa e insiste para que seu pedido seja acatado. “Nego” Chico, sabedor de que um pedido de mulher grávida é sagrado e não pode deixar de ser atendido, rouba o boi, tira-lhe a língua e prepara-a para a sua mulher comer. Ela come e eles ficam a descansar. O descanso dura pouco, pois ao tomar conhecimento de que seu boi preferido estava a agonizar, o fazendeiro fica muito triste e bravo, e exige que o responsável pelo delito seja encontrado e punido. Chama um vaqueiro para diligenciar e buscar conhecer o responsável pela morte do boi. O vaqueiro investiga e, dos índios, descobre que o responsável por tal façanha é o “Nego” Chico. Inicia-se, então, a busca por “Nego” Chico, que se esconde na Floresta. Um caboclo de pena é convocado para procurar o “Nego” Chico que logo é encontrado. Inicialmente “Nego” Chico nega o crime. É chamado o Delegado que o obriga a confessar. No entanto, este é ridicularizado por “Nego” Chico. Por fim, “Nego” Chico e Catirina confessam o feito e são levados à presença do fazendeiro que não acredita que seu vaqueiro de confiança o havia traído. O fazendeiro chama o doutor – o veterinário – que tenta através dos seus conhecimentos científicos salvar o boi. O máximo que ele consegue, ao apresentar alguns diagnósticos esquisitos e receitas estranhas, é fazer com que o boi mexa o rabo. É então convocado o padre – representando o poder da Igreja – reza e invoca o seu Deus para ressuscitar o boi. No entanto, a sua atuação foi vexatória, pois nada consegue, sendo por isso duramente humilhado na ação dramática. “Nego” Chico diz ao fazendeiro que conhece um pajé muito poderoso que mora perto da fazenda e que é capaz de ressuscitar o boi, pois é conhecido por fazer milagres. O pajé é convocado e diz que tem a salvação para o boi, mas que tudo vai depender da fé de cada um dos presentes. Empunhando um maracá, o velho pajé faz cânticos, rezas e invoca aos encantados. Os espíritos da floresta começam a aparecer e a dançar em volta do boi. O boi Estrela vai levantando-se lentamente, muge e corre dentro do curral. O fazendeiro, feliz por ter seu boi de volta, perdoa “Nego” Chico, mas faz uma exigência: quer ser o padrinho de seu filho. Pedido atendido, o fazendeiro manda fazer a maior festa já havido naquela região para comemorar a ressurreição do boi. Todos cantam e dançam em volta do boi ressuscitado. (PADILHA, 2014, p. 37).

A história do auto do Bumba meu Boi, acima relatada, tem uma conotação pitoresca, dramática e cômica, em que o nativo e o negro passam a ser protagonistas, mesmo que de maneira simbólica. Não iremos imergir na contextualização das relações sociais do folguedo, pois não é o foco desse trabalho.

O objetivo é conhecer o enredo da história que norteia o folguedo com foco no teatro, na dança e, sobretudo, na música.

Para Borralho (2015, p. 41), o folguedo é um brinquedo teatral, mas um teatro musical por excelência, em que, algumas apresentações (hoje em dia as mais constantes) são grandes shows de música e dança. Observamos, nessa afirmativa, que o teatro, a música e a dança são imprescindíveis no folguedo tanto em caráter votivo quanto em seu caráter meramente comercial.

Esse teatro, esse jogo, esse brinquedo, pode ser visto ainda de duas formas nos dias de hoje: em caráter votivo ou em seu caráter meramente comercial. Ambas as formas não prescindem do espetáculo musical, dançado, cantado e declamado, repleto de bonecos e mascarados ou simplesmente ostentando um boi. (BORRALHO, 2015, p. 23).

Os integrantes do BMB são denominados brincantes, sendo distribuídos entre músicos, bailarinos, atores e administradores. Segundo Padilha (2014, p. 40), os brincantes são indivíduos oriundos de categorias profissionais diversas que interagem na performance do BMB:

Os brincantes são indivíduos procedentes de categorias profissionais diversificadas, que podem incluir estivadores, pescadores, agricultores, comerciantes, estudantes, servidores públicos, músicos e membros do sacerdócio. O grupo pode ter entre 30 a 400 participantes que, durante a performance, circundam a figura de um boi - uma armação animada por um homem -, em torno da qual os brincantes tocam, cantam e dançam. (PADILHA, 2014, p. 40).

Os personagens, com suas atribuições no enredo do BMB, apresentam-se de maneira harmoniosa e envolvente. Borralho (2015) apresenta essa sinergia harmoniosa em seu livro “Os elementos animados do Bumba meu Boi do Maranhão”:

O Bumba meu Boi é um bailado popular preñado de formas abstratas de brincar que vai da dança em coreografias exuberantes marcadas por cantos e instrumentos, à apresentação de um auto com falas e interpretações de atores, atores mascarados e bonecos. (BORRALHO, 2015, p. 67).

Segue abaixo um quadro demonstrativo da atribuição que cada personagem desenvolve no enredo do BMB.

Quadro 1 – Exposição dos personagens e suas atribuições no enredo do BMB

PERSONAGENS	ATRIBUIÇÕES
Amo	Dono da fazenda; cantador que comanda a apresentação
Vaqueiro	Empregado de confiança do dono da fazenda

“Nego” Chico ou Pai Francisco	Vaqueiro querido do dono da fazenda que rouba e mata o boi, tirando-lhe a língua, atendendo ao pedido da sua esposa, que está grávida. Personagem central do enredo.
Mãe Catirina	Esposa de Pai Francisco que deseja comer a língua do boi.
Doutores, Sacerdotes e Pajés	Figuras icônicas que simbolizam a disputa entre o branco e o índio para ver quem irá ressuscitar o boi.
Boi	O protagonista do enredo; representado por uma armação confeccionada com fibra de buriti e ornamentado com miçangas e bordados. Ademais, um brincante denominado de “Miolo” desenvolve movimentos coreográficos que contagiam brincantes e espectadores.
Índio, índias e caboclo de pena	Aqueles que localizaram Pai Francisco na floresta e conduziram até as autoridades. No espetáculo são aqueles que contagiam, através da dança e do canto todos os brincantes e espectadores.

Fonte: (PADILHA, 2014); (BORALHO, 2015).

Na música, o cantador segue um roteiro de toadas que vai desde o Guarnicê¹³ até a despedida, sendo acompanhado por instrumentos de percussões, de cordas dedilhadas e de sopros dependendo do sotaque. Esse roteiro de toadas, coordenado pelo cantador, está descrito abaixo:

Quadro 2 – Roteiro da apresentação das toadas do BMB

TÍTULO	SIGNIFICADO
Guarnicê	Toada para reunir os brincantes.
Lá vai	Toada avisando ao público que o boi já está se encaminhando para o local da apresentação.
Licença ou cheguei	Toada pedindo licença para realizar a apresentação do grupo.
Saudação	Toada de cumprimento ao dono da casa e de louvação ao boi. Depois disso, segue a representação do auto do BMB.

¹³ Etapa da apresentação do BMB em que o grupo se prepara para começar a brincadeira ou apresentação; toada que indica essa etapa (PADILHA, 2014, p. 230).

Urrou	Toada de confraternização e de celebração do ressurgir do boi.
Despedida	É hora de o boi partir. Caracteriza o fim da apresentação do grupo, com a promessa de que vai votar.

Fonte: (PADILHA, 2014, BORALHO, 2015).

Para compreendermos a teatralidade composta no BMB do Maranhão, destacando como cada personagem se comporta no auto e como é feito o bailado coreográfico dos elementos animados, foram de suma importância as considerações apresentadas por Borralho (2015). Essas foram essenciais para que pudéssemos apresentar uma análise musical significativa pautada na musicalidade a partir dos estudos de Piedade (2013), com relação intrínseca aos nexos socioculturais, que envolvem o conceito de comunidade apresentado no trabalho do sociólogo Zygmunt Bauman (2003) em sua obra “Comunidade: a busca por segurança no mundo atual”.

Entendo musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical. (PIEADADE, 2013, p. 3).

3.1.3 As Tópicas na Música do Bumba meu Boi

O universo do estudo das tópicas pode ser uma ferramenta importante na análise dos elementos musicais característicos do Bumba meu Boi do Maranhão, numa perspectiva voltada para a retoricidade, ou seja, a qualidade retórica do discurso da música, buscando identificar os lugares-comuns inerentes a cada sotaque, para que possamos aplicar esse conhecimento em sala de aula, potencializando o processo do aprimoramento técnico do instrumento, de modo a ressignificar ainda o pertencimento e o fortalecimento da identidade cultural do “ser maranhense”.

As toadas do auto do BMB, dependendo de cada sotaque, têm especificidades características que as distinguem uma das outras. Essa distinção pode ser feita através da forma composicional da letra, por instrumentos musicais, por diferentes ritmos, pelos personagens e pelas indumentárias que integram o folguedo, pelos autos etc. Segundo Carvalho (1995):

Em relação às suas características, o bumba-meu-boi se apresenta com diferentes ritmos, instrumentos musicais, personagens e indumentárias. Tais particularidades, quando somadas, constituem o que se convencionou chamar de sotaques, a citar: de Guimarães ou Zabumba, da Ilha ou de Matraca, de Costa-de-mão ou Cururupu, de Orquestra ou do Munim e de Pindaré ou da Baixada Maranhense (CARVALHO, 1995 apud MATOS, 2017, p. 53).

De acordo com Borralho (2015, p. 50), a identificação do sotaque pode ser feita por instrumentos musicais, pela indumentária consensual, pela estrutura poética das toadas, pelos personagens do folguedo e pelos autos. Desse modo, o termo sotaque tem a ver com o estilo do BMB (gênero musical), sendo identificado pelos elementos descritos por Carvalho (1995) e Borralho (2015). Todavia, nessa pesquisa, focaremos na composição dos instrumentos de cada sotaque dando ênfase à componente rítmica para identificar e distinguir os diferentes sotaques do BMB.

O quadro abaixo demonstra a distribuição dos instrumentos em cada sotaque.

Quadro 3 – Descrição da distribuição dos instrumentos em cada sotaque									
SOTAQUE	INSTRUMENTOS								
	MARACÁ	BADALOS OU CHOCALHOS	TAMBO R-ONÇA	APIT O	MATRACA	Pandeirão	ZABUMBA	BANJO	SOPROS (trombone, trompete e saxofone)
Matraca ou da Ilha	×		×	×	×	×			
Baixada ou Pindaré	×	×	×	×	×	×			
Orquestra	×		×	×			×	×	×
Zabumba	×		×	×			×		
Cururupu ou Costa de Mão	×		×	×		×			

PANDEIRÃO

Pandeirão Básico

Pandeirão Levada 1

Pandeirão Levada 2

Pandeirão Levada 3

Fonte: Padilha (2014).

MARACÁ

Maracá 1

Variação

Fonte: Padilha (2014)

TAMBOR-ONÇA

Tambor-Onça

Variação

Fonte: Padilha (2014)

3.1.3.2 O Sotaque da Baixada ou Pindaré

O sotaque da Baixada ou Pindaré é originário dos municípios localizados na região da baixada maranhense. Quanto ao andamento, esse sotaque é mais lento que os demais. Além disso, seus instrumentos (matracas e pandeirões) são menores se comparados aos do sotaque de matraca, produzindo uma massa sonora bem mais suave e aguda.

Azevedo Neto (2019) descreve a sonoridade suave e cadenciada das matracas no sotaque da Baixada.

Enquanto os bois da Ilha estalam e espicaçam as matracas num estado de excitação, os bois da Baixada batem uma na outra, quase num ato de amor. Não as provocam, solicitam. Não lhes impõem, pedem. Nos bois da baixada, as matracas tocam como se estivessem adormecidas e são suaves e mansas como um estender de mãos solidárias. E o batuque que delas vem é tímido com um sorriso depois de chorar. (AZEVEDO NETO, 2019, p. 41).

Os instrumentos utilizados nesse sotaque são: maracá, apito, matraca, badalos ou chocalhos, tambor-onça e pandeirão.

MATRACA



Fonte: Padilha (2014).

MARACÁ



Fonte: Padilha (2014).

CHOCALHO OU BADALO



Fonte: Padilha (2014).

PANDEIRÃO

Fonte: Padilha (2014).

TAMBOR-ONÇA

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Tambor-Onça', is in 2/4 time and contains four quarter notes. The bottom staff, labeled 'Variação', is also in 2/4 time and contains a sequence of notes: a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Brackets under the triplets indicate the grouping of three notes.

Fonte: Padilha (2014).

3.1.3.3 O Sotaque de Orquestra

A região do Munim está localizada no litoral norte do Maranhão e é formada pelos municípios de Axixá, Rosário, Morros, Bacabeira, Presidente Juscelino, Cachoeira Grande e Icatu. É nessa região que se originou o sotaque de Orquestra. De acordo com Azevedo Neto (1997, p. 32), “O boi de orquestra surgiu entre Rosário e Axixá e vai, desde suas origens, de encontro a tudo que está convencionado sobre Bumba-meu-boi do Maranhão”.

Esse sotaque caracteriza-se principalmente pela inclusão dos instrumentos de sopros (saxofone, trombone e trompetes) e de harmonia (banjo e violão), diferentemente dos demais sotaques. Além disso, a dança coreográfica desenvolvida nesse sotaque assemelha-se às danças europeias. Portanto, podemos inferir que esse sotaque tem uma configuração mais próxima aos elementos da cultura europeia.

O historiador Azevedo Neto atribui a esta característica coreográfica a razão pela qual os grupos de Boi de Orquestra são designados por “grupo de brancos”, pela sua herança europeia à qual se acrescenta também a inclusão de instrumentos de sopro, resquício também das orquestras surgidas naquele continente. (AZEVEDO NETO, 1997 apud PADILHA, 2014, p. 99).

O historiador Américo Azevedo Neto, em seu livro “O Bumba meu boi no Maranhão”, afirma que o ritmo desse sotaque é um instante entre o batuque dos bois de matraca e o baião. “É um ritmo sacudido, brincalhão, alegre e gostoso. Contagia facilmente e tem grande poder de comunicação” (AZEVEDO NETO, 1997, p. 32).

Os instrumentos que compõe esse sotaque são: Aerofones (trompete, trombone e saxofone); Cordofones (banjo e violão); Membranofones (zabumba,

tamborim e tambor-onça) e Idiofone (maracá). Nesse contexto, é importante saber que:

- 1) No sotaque de orquestra, a zabumba também é denominada de bumbo;
- 2) O tamborinho é um instrumento que foi incorporado ao sotaque de orquestra por Francisco Naiva ¹⁴. Também é denominado pelos nomes de pandeirinho ou tamborim.

[...] quando fiquei impossibilitado de tocar pistom, eu inventei de pôr um pandeirinho na orquestra com objetivo de dar continuidade ao meu trabalho musical e manter a orquestra no ritmo. Depois que pus todos os Bois passaram a usar, só que podem até tocar melhor, mas fazer como eu faço, lutam, mas não conseguem. (NAIVA In: LIMA, 2008, p. 12 apud PADILHA, 2014, p. 98).

MARACÁ

Fonte: Padilha (2014).

ZABUMBA OU BUMBO

Fonte: Padilha (2014).

TAMBOR-ONÇA

Fonte: Padilha (2014).

¹⁴ Fundador do Boi de Axixá, sotaque de Orquestra.

TAMBORINHO



Fonte: Transcrição do próprio autor, feita a partir da gravação original da toada Bela Mocidade.

3.1.3.4. As toadas icônicas dos sotaques da Baixada ou Pindaré, Matraca ou da Ilha e Orquestra

Em seu repertório, cada sotaque tem toadas que se tornaram símbolos do folgado. Muitos as cantam e as dançam, havendo o momento áureo do BMB no mês de junho, período das festas juninas durante as quais são comemorados São Pedro, São Marçal e São João.

A toada “Urrou¹⁵ do Boi”, composta por Bartolomeu dos Santos, conhecido pela alcunha de “Coxinho”, é considerada um dos ícones da cultura do Bumba meu Boi, no sotaque da Baixada ou Pindaré. Devido à relevância dessa toada no seio das manifestações culturais, foi oficializada como Hino do Folclore Maranhense.

Por sua vez, a toada “Bela Mocidade”, composta por Donato de Paiva Alves, mais conhecido como Donato Alves, é, sem sombra de dúvidas, uma das músicas mais conhecidas e cantadas no Boi de Sotaque de Orquestra.

Francisco de Sousa Correa, o “Chagas da Maioba”, é o compositor da toada “Se não existisse o sol”. Em uma entrevista ao Jornal *O Imparcial*, em 2017, Chagas disse: “*eu nunca imaginei que essa toada fosse pegar esse sucesso todo*”¹⁶.

Humberto de Maracanã é autor da toada “Maranhão, meu tesouro, meu torrão”, na qual ele descreve as belezas do Maranhão, suas tradições, dando destaque, em especial, ao bairro do Maracanã, onde ele nasceu e viveu.

Outra toada relevante na cultura maranhense é “São Luís, cidade dos azulejos”, do cantor e poeta João Chiador.

Muitas outras toadas foram compostas por artistas maranhenses, que tiveram influências desses representantes tradicionais da cultura do BMB, dentre os

¹⁵ Momento de confraternização e comemoração em torno do boi ressuscitado.

¹⁶Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2017/06/chagas-um-cantador-de-historia-e-polemicas>. Acesso em: 20 jun. 2020.

quais citamos: “Boi da Lua” (César Teixeira), “Engenho de Flores” (Josias Sobrinho), “Boi de Lágrimas” (Raimundo Makarra), “Mimoso” (Ronald Pinheiro), “Luzes e estrelas” (Inaldo Bartolomeu), “Esqueça” (Oberdan Oliveira e Zé Raimundo Gonçalves), entre outras.

3.2 TOADA “BELA MOCIDADE”

A toada “Bela Mocidade”, da lavra do compositor Donato de Paiva Alves, mais conhecido como Donato Alves, é, indubitavelmente, uma das músicas mais conhecidas e cantadas no Boi de Sotaque de Orquestra. Nascido na cidade de Axixá (MA), Donato Alves teve participação ativa como cantor e compositor no *Boi de Axixá*.

O Boi de Sotaque de Orquestra trouxe para a performance do folgado elementos da cultura do branco europeu, com destaque para os instrumentos musicais: trompete, trombone, saxofone – que tocam as melodias –, contrapontos e outras figuras (introdução, respostas e Coda de conclusão), além do banjo e do violão, utilizados como instrumentos de apoio harmônico e acompanhamento. No que tange à dança, esse sotaque distingue-se dos outros pelo fato dos seus dançantes (bailarinos) apresentarem-se em fileiras, tal qual a quadrilha francesa, diferentes dos outros que bailam em roda, forma de dança dos negros e dos índios (PADILHA, 2014).

Diferente do sotaque da Baixada ou Pindaré – que tem como caracterização marcante os instrumentos de percussão, executando superposição de divisões de células rítmicas, denominadas de polirritmia, e as letras das toadas serem inspiradas nos aspectos rurais da fazenda e do campo –, o Boi de Orquestra trouxe para o folgado temas como o amor sensual e a natureza pujante, que fazem lembrar o Maranhão progressista dos seus poetas românticos e o brilho dos instrumentos de sopro que encantou a cidade. Aditados a esses aspectos mais urbanos, o Boi do Sotaque de Orquestra, provavelmente por conta da inserção em suas fileiras de músicos profissionais, passou a apresentar uma toada que lembra mais uma canção urbana, como o Baião, gênero musical que fazia sucesso na época do seu surgimento. Com uma forma musical mais definida, a canção do Boi Sotaque de Orquestra pode facilmente ser recortada, gravada e apresentada, mesmo fora da

performance, característica que facilitou sobremaneira sua expansão. O intelectual maranhense Jomar Moraes, ao se referir ao Boi de Sotaque de Orquestra, afirma:

O Boi de Orquestra traz temas que são mais palatáveis, uma linha melódica mais agradável e de mais fácil compreensão. As canções são muito bonitas. Bela Mocidade, de Donato, é algo antológico. É de uma beleza que nenhuma toada dos bois de zabumba e matraca tem. (MORAES, 13/08/2012, apud PADILHA, 2019, p. 109).

Jomar Moraes, quando diz que a canção do boi de orquestra é algo antológico e belo, pauta o seu senso estético no gosto implantado principalmente pelos meios de comunicação de massa. O surgimento da rádio, no Rio de Janeiro, em 1922, facilitou a disseminação da música produzida no Brasil na ocasião. Sabemos que a música “tem um papel formativo na construção, transformação e negociação das identidades socioculturais” (Stokes, 1997 apud Sardo, 2011, p. 90). Assim, no folguedo do Bumba meu Boi, vemos uma construção negociada de uma identidade maranhense, imbricada em tópicos presentes no folguedo, como estamos a demonstrar.

A música popular tinha lugar privilegiado, com um elenco fixo de cantores e apresentadores que marcaram época e influenciaram outras emissoras. Em 1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil. (NAPOLITANO, 2007, p. 52 apud BARRETO, 2012, p. 11).

No Maranhão, não houve diferença em relação aos outros estados que recebiam as ondas da Rádio Nacional, que divulgavam os gêneros musicais que estavam surgindo na primeira metade do século XX, com destaque para o baião, o samba e o choro, gêneros marcantes da música popular urbana brasileira. Os primeiros músicos, compositores e cantadores do Bumba meu Boi, quanto ao sotaque de orquestra, valeram-se, sobremaneira, dos elementos constitutivos do baião, gênero musical presente em seus repertórios de Orquestra de Baile, para configurarem as toadas desse sotaque.

Para Piedade (2013), uma das peças-chave para análise e compreensão de diversos gêneros musicais brasileiros é o baião: “As tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros” (PIEADADE, 2013, p. 12).

3.3 ANÁLISE MUSICAL DA TOADA “BELA MOCIDADE”

Figura 2 – Contracapa do LP do Boi de Axixá do ano de 1981; “Bela Mocidade”



Fonte: Norlan Lima (2020).

Nos exemplos abaixo, as transcrições foram escritas para serem executadas pela Guitarra. Portanto, Guita 1 é o solo (voz), Guita 2 é o sax, Guita 3 é o trompete, Guita 4 é o trombone e Guita 5 é o banjo. Ou seja, a transposição dos instrumentos (sax e trompete) não foi levada em consideração.

1. Ao analisar as Tópicas do Boi de Orquestra, observamos que a improvisação é uma técnica muito utilizada. Seu Bebé Nunes, saxofonista que atuou nos primórdios do Bumba meu Boi Sotaque de Orquestra, ensina-nos que não havia, inicialmente, uma estrutura definida sobre como o músico de sopro deveria atuar na apresentação:

No começo, o tocador de banjo dava um acorde e o cantador iniciava a toada. Logo em seguida, ele cantava e era acompanhado pelos músicos de sopro. O que era melhorzinho improvisava, e o que não sabia improvisar tocava a melodia. (BEBÉ NUNES, 25/08/2012 apud PADILHA, 2019, p. 111).

2. Nos compassos marcados de vermelho, observamos uma preparação para o IV grau, denominada de Dominante secundário (V7/IV). A GT 2 inicia a frases partindo da tríade do acorde de Fá maior com notas cromáticas descendentes (F, E e Eb) e finaliza com o arpejo descendente do acorde de Fá maior, passando pela

sétima menor e resolvendo na terça do Bb (IV grau). A sonoridade da frase está relacionada ao modo mixolídio. Essa sonoridade é transversal aos gêneros musicais desenvolvidos na região Nordeste do Brasil, com destaque para o baião.

✓ **Tópica “Época de Ouro BMB”**

Figura 3 – Trecho da música Bela Mocidade extraído da gravação do LP em 1981 do Boi de Axixá

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020)

3. Boa parte da toada o “Trombone” (Guita 4), marcada com a cor verde, desempenha a mesma função que o violão de 7 cordas desempenha no choro, ou seja, desenvolve uma linha melódica (contraponto) a partir da melodia principal, ao mesmo tempo que dá apoio (contrabaixo) à melodia, executando uma baixaria com notas graves para ocupar o vazio deixado pela melodia. Na “Época de Ouro”, sentimento de nostalgia ligado ao Brasil do passado e à musicalidade de gêneros antigos, tais como modinha, valsas e serenatas (BASTOS; PIEDADE, 2007, p. 4), esse tipo de execução é bem perceptível, estendendo-se ao choro, em seus diferentes estilos.

No compasso 34, o contraponto com a voz cantada é nítido, ocorrendo uma frase que se assemelha ao que faz o violão no choro. Nesse compasso, observamos o desenvolvimento de um cromatismo, a partir da Tônica (F) até a Sétima Menor (Eb), com resolução para o IV grau. Por sua vez, nos compassos 35 e 36, ele se junta à voz principal em uníssono, mas em tessituras diferentes, enquanto no

compasso 37, aparece uma outra frase (argumento) partindo da tônica da Subdominante (IV grau) com resolução na terça da Dominante (V grau) no compasso 38.

Figura 4 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Bela Mocidade”

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves (GT 1 to GT 5) and a bass line. The score is divided into two systems, measures 33-37 and 38-42. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chords are indicated by letters: F, F7, Bb, C7, F, Gm, and C7. Annotations include a green bar labeled "Época de Ouro BMB" above measure 38, and blue bars labeled "TÓPICAS DO BMB" above measures 34, 37, 39, and 42. A red arrow points to a specific note in measure 37 on the GT 4 staff.

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020).

Verificamos que alguns trechos estão em uníssono, apresentando apenas tessituras diferentes, confirmando a afirmação de Bebé Nunes: “*O que era melhorzinho improvisava, e o que não sabia improvisar tocava a melodia*” (BEBÉ NUNES, 25/08/2012 apud PADILHA, 2019, p. 111). Nos compassos 41 até o 48, temos esse tipo de sonoridade.

✓ Tópica “Unissonante BMB”

Figura 5 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Bela Mocidade”

38

TODOS TOCAM EM UNÍSSONO

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F Gm C7

Unissonante BMB

44

TODOS TOCAM EM UNÍSSONO

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7 F

Unissonante BMB

TÓPICAS DO BMB

TÓPICAS DO BMB

TODOS TOCAM EM UNÍSSONO

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020).

4. Na estrutura musical das toadas do sotaque de Orquestra, há o “aboio”, que é entoado pelo cantor e acompanhado por contornos melódicos executados pelos instrumentistas de sopro. Localiza-se depois da apresentação do tema

cantado pelo cantador. Depois da execução do aboio, é a vez do coro entoar a toada em uníssono, juntamente com o cantor até o final.

Guerra-Peixe (1954) descreve o conceito e a possível origem do aboio da seguinte forma:

Abôio vem de abôiar, isto é, de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo abôio designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo, ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil e, segundo se pode deduzir, herdamos-lo de Portugal, onde subsiste no Minho. Entretanto, se em algumas expressões mais vulgares do nosso abôio é entoada a sua origem portuguesa, os seus traços melódicos já acusam profunda modificação processada no Brasil. (GUERRA-PEIXE, 1954, p. 1 apud GONÇALVES, 2014, p. 13).

Portanto, o aboio é uma cantoria realizada para conduzir a boiada de um lugar para o outro. Podemos inferir que há similaridade entre o aboio entoado pelo vaqueiro e o aboio cantado nas toadas do BMB. No instante do aboio, o cantador representa a figura do vaqueiro a conduzir a boiada. Para os instrumentistas de sopro, o aboio é o tema que conduz a melodia da toada.

Donato Alves (1933-2014), cantador do Boi de Axixá e compositor da “toada Bela Mocidade”, ao ser entrevistado por Padilha (2014), relatou ter estudado trompete com José Linhares, na década de 1960. Em uma dessas aulas, José Linhares contou a sua versão sobre a história do surgimento do Boi de Orquestra: ocorreu em um contexto de prática musical imitativa e improvisada, a partir da escuta da cantoria dos brincantes do Boi do senhor João Evangelista Pereira – que depois veio a ser denominado “Boi da Vila Pereira” –, a qual contava com a orquestra comandada por José Linhares.

Porém, focaremos na parte da entrevista que diz respeito ao aboio como forma de conduzir o músico a tocar as linhas melódicas em cima da cantoria, imitando e improvisando, para depois desenvolver em toda a toada.

[...] Mais em baixo havia uma casa onde acontecia um ensaio de um boi. Zé Linhares perguntou se tinha cachaça. – Responderam que tinha, então ele comprou uma garrafa de cachaça e começou a bebericar. Pegou o Piston, e enquanto ouvia a cantoria dos brincantes do boi, ele os imitava e improvisava melodias. Na hora da toada ele ficava meio atrapalhado, mas na hora do aboio ele desenvolvia. Nesse momento, chegou um senhor para comprar cachaça (buscar cachaça, pois esse senhor era o João Evangelista Pereira) para os brincantes do boi. Após comprar (pegar) a cachaça, ficou olhando o Zé Linhares tocar imitando o aboio da toada do boi. Aproximou-se e comentou: – Se você tocasse lá, esse negócio ia dá bom. Dava? Retrucou Zé Linhares. – Dava, respondeu o senhor. Vá lá, Siô, pra nós...convidou o senhor. – Não, lá é deles lá, eu não sei se eles vão querer, argumentou Zé Linhares. – Não, lá não é deles lá não, lá é meu, afirmou o senhor. [Donato não se recorda do nome desse senhor, mas imagina que

pudesse ser o Eufrásio Cantanhede, (na verdade era Vavá Pereira, filho do João Pereira, afsp) e amo do boi de Rosário, (Resolvido, afsp) da Vila Pereira]. Zé Linhares acompanhou o senhor (João Pereira, afsp) e meteu o Piston. Aí foi a continha...contrataram logo ele para tocar. No outro dia, de meio dia para tarde, já era anunciado que o boi da Vila Pereira viria com uma orquestra, o Zé Linhares vinha tocando. (DONATO, 5/08/2012 *apud* PADILHA, 2014, p. 87).

A análise abaixo – do aboio da toada “Bela Mocidade” – atesta a fala de José Linhares, pois é um trecho marcante que embala os brincantes a cantarolar, de maneira desprendida, juntamente ao cantador e aos instrumentistas de sopro. Uma das Tópicas características do sotaque do Boi de Orquestra encontra-se nesse trecho, sobre o arpejo do acorde de F maior no compasso 105 e encerrando no 106, todos na nota Tônica (I grau). É “comum” esse tipo de fraseado musical no sotaque de Orquestra, visto que ele é recorrente na preparação, na resolução e na finalização das frases musicais desenvolvidas pelos instrumentistas de sopros. Ademais, há predominância rítmica de células de semicolcheias na toada.

✓ Tópica “Aboio BMB”

Figura 6 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Bela Mocidade”

The image displays a musical score for five guitar parts (GT 1 to GT 5) in 7/8 time. The score is divided into two sections by red bars labeled "INÍCIO DO ABOIO". The first section starts at measure 94. The second section, labeled "Aboio BMB", begins at measure 105. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. The bass line features a steady arpeggiated pattern. Chords Gm, C7, F, F7, and Bb are indicated above the bass line. A black bar highlights the "Aboio BMB" section in the melody line.

PREDOMINÂNCIA RÍTMICA DE CÉLULAS DE SEMICOLCHEIAS

PREDOMINÂNCIA RÍTMICA DE CÉLULAS DE SEMICOLCHEIAS

“Aboio BMB”

PREDOMINÂNCIA RÍTMICA DE CÉLULAS DE SEMICOLCHEIAS

“Lugar Comum BMB”

TÓPICAS DO BMB

A FRASE INICIA E TERMINA NA TÔNICA

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020).

O saxofonista Ricardo Mendes, em entrevista concedida a Norlan Lima, relata como ocorreu seu aprendizado para tocar as toadas no saxofone. Destaca que foi de suma importância participar dos festejos Juninos na região do Munim¹⁷, tocando saxofone. Na hora do ensaio ficou surpreso, uma vez que não havia o auxílio da partitura musical, era um novo aprendizado. Porém, na ocasião, escutou todos falando: “– *Tem que fazer o floreado!*”

Ricardo Mendes também relata que, durante o ensaio, chegou um trompetista, chamado por todos de Zé Brechô, que a cada música fazia um floreado diferente.

Comecei a tocar o bumba meu boi aos 15 ou 16 anos, mas fiquei encantado quando vim de Cajari para tocar o São João na região do Munim, sotaque maravilhoso, onde comecei a entender um pouco dessa cultura magnífica.

¹⁷ Região localizada no litoral norte do Estado do Maranhão; formada por sete municípios: Axixá, Morros, Cachoeira Grande, Icatu, Bacabeira, Rosário e Presidente Juscelino.

Pra minha surpresa chegando ali na hora do ensaio sem partitura enfrentando um novo aprendizado a tocar de ouvido, tirando as músicas na hora, eu ali no sax todos falavam tem que fazer o floreado no qual fui pesquisar escutar várias CDs. Relato também que no meio do ensaio chegou o finado Zé Brechó trompetista músico de ouvido um verdadeiro artista, a cada música fazia um floreado diferente. (RICARDO MENDES em entrevista a NORLAN LIMA, em 10/07/2020).

O termo “florear” relaciona-se às figuras retóricas utilizadas pelo orador com a intenção de causar um certo efeito numa comunidade de ouvintes que comungam os mesmos códigos e convenções. Na linguagem da música popular, sobretudo do BMB, escutamos esse termo de maneira recorrente quando alguém pede para o instrumentista de sopro ficar preenchendo os espaços deixados pelo cantor.

Na análise musical da toada “Bela Mocidade”, identificamos essa tópica, a qual é recorrente em várias outras toadas do sotaque de Orquestra.

✓ Tópica “Floreio BMB”

Figura 7 –Trecho da música extraído da gravação original da toada “Bela Mocidade”

The musical score consists of five staves labeled GT 1 through GT 5. GT 1 and GT 3 contain melodic lines with various rhythmic patterns. GT 2 has a red bar labeled "Floreio BMB" covering several measures. GT 3 has a purple bar labeled "PREDOMINÂNCIA DE FLOREIOS" covering several measures. GT 4 has a bass line with chords F, Bb, and Gm indicated below it. GT 5 has a bass line with chords indicated below it. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic figures and melodic lines.

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020)

Para efeito de execução do arranjo transcrito para a guitarra elétrica da música “Bela Mocidade”, realizada por um grupo de alunos selecionados do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM, optamos pela não transposição dos instrumentos de

sopros em relação à guitarra, pois a clave de sol é utilizada como padrão de escrita e leitura para a guitarra.

Além disso, destacamos os aspectos interpretativos da toada na guitarra – realizados pelo grupo de alunos do Curso de Guitarra da EMEM – que perpassam por situações que envolvem a musicalidade e a fricção de musicalidade, compreendidas a partir dos estudos de Bauman (2003) e Piedade (2014), que são de suma importância para o registro de áudio e vídeo apresentados como resultados da pesquisa.

3.4 TOADA “URROU DO BOI”

A toada Urrou¹⁸ do Boi, composta por Bartolomeu dos Santos, conhecido pela alcunha de “Coxinho”, é considerada um dos ícones da cultura do Bumba meu Boi no sotaque da Baixada ou Pindaré, cuja toada foi oficializada como Hino do Folclore Maranhense, sendo uma composição emanada do meio popular. Segundo Padilha (2019), a execução da performance musical desse sotaque caracteriza-se por:

Tem um andamento mais lento que os outros sotaques. Os tocadores articulam os sons nos instrumentos com menor intensidade que no sotaque de matraca, gerando um som mais suave e um pouco mais agudo em função dos seus instrumentos - matracas e pandeirões - serem de menor dimensão que os usados no sotaque de matraca. Apesar de ser entendido por alguns pesquisadores como uma variante do sotaque da matraca, o sotaque da Baixada ou Pindaré apresenta peculiaridades que o tornam muito original. (PADILHA, 2019, p. 80).

Uma caracterização marcante desse sotaque é a polirritmia (superposição de divisões de células rítmicas). Figuras musicais binárias de colcheias e de tercinas se imbricam de maneira harmoniosa, gerando uma massa sonora percussiva que encanta os ouvintes nos terreiros. A melodia é tangida em cima da pulsação rítmica de maneira suave, expressando, ao mesmo tempo, a história contada e entoada pelo cantador, destacando-se os aspectos religioso, cultural, social, político e econômico que estão presentes na letra da toada. Segundo Piedade (2013), a retoricidade no discurso musical está presente de maneira significativa nos mais variados gêneros musicais, tal qual se observa abaixo:

Dentro destas categorias, por sua vez, se encontram estilos e figuras que, em determinado ponto da cadeia isotópica, ou seja, da narrativa musical

¹⁸ Momento de confraternização e comemoração em torno do boi ressuscitado.

consensual, ganham retoricidade e se destacam como tópicas da referida categoria. (PIEADA, 2013, p. 07).

3.5 ANÁLISE MUSICAL DA TOADA “URROU DO BOI”

1. No exemplo abaixo, é marcante a presença da polirritmia. A configuração melódica da toada é desenvolvida sobre as quiálteras (Guitarra 1) e a progressão harmônica I - IV (tônica e subdominante) se repete entre o primeiro e o sétimo compasso, finalizando com o segundo cadencial primário (IIm - V7 - I), no oitavo compasso. Além disso, os arpejos das tríades de A, D e téttrade de E7 aparecem na linha melódica entre os compassos 5 - 8. Portanto, essa repetição melódica acaba se tornando em um símbolo marcante melódico.

✓ Tópica “Ênfase BMB”

Figura 8 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Urrou do Boi”

The musical score for "Urrou do Boi" is presented in a multi-stem format. It includes six guitar parts (Guitarra 1-6) and a vocal line (GT 1). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 78. The score is annotated with harmonic analysis: "Ênfase Melódica" (Melodic Emphasis) in a brown box at the top, "POLIRITMIA" (Polyrhythm) in a red box on the right, and "SEGUNDO CADENCIAL" (Second Cadence) in a red box at the bottom right. The lyrics are: "Urrou - rou - ur - rou - ur - rou - ur - rou - rou - meu - no - vi - lho - bra - si - lei - ro - quea - na - tu - re - za - cri -".

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020).

2. Nos compassos 22 ao 26, a linha melódica da toada foi desenvolvida sobre a escala pentatônica de A maior (A, B, C#, E e F#).

✓ **Tópica “Penta BMB”**

Figura 9 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Urrou do Boi”

ESCALA PENTATÔNICA (A MAIOR)

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020)

3. No sotaque da Baixada ou Pindaré, as matracas não desenvolvem a chamada polirritmia 3:2 - três contra dois, marcante no sotaque de Matraca ou da Ilha, que abordaremos a seguir. Portanto, a execução da matraca 1 (GT 2) é feita com figuras de colcheias, e a matraca 2 (GT 3) com colcheias e semicolcheias.

Figura 10 – Células rítmicas das matracas do sotaque da Baixada ou Pindaré

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020)

3.6 TOADA “SE NÃO EXISTISSE O SOL”

Conforme mencionado anteriormente, em uma entrevista ao Jornal *O Imparcial*, Chagas da Maioba disse: “*eu nunca imaginei que essa toada fosse pegar esse sucesso todo*” (CHAGAS, 2017). Na mesma entrevista, o cantador acrescentou que a toada foi inspirada nos cantadores Humberto de Maracanã e João Chiador.

A letra da toada exalta a importância do sol, do mar e do luar para a sobrevivência da terra e do ser humano. A linha melódica é de fácil assimilação com uma pulsação rítmica que contagia os brincantes e toda plateia.

3.7 ANÁLISE MUSICAL DA TOADA “SE NÃO EXISTISSE O SOL

1. A chamada polirritmia 3:2 - três contra dois (característica principal desse sotaque) é um importante aspecto a ser analisado no trecho abaixo, porquanto desenvolve as habilidades técnicas de independência que o guitarrista precisa ter para consecução do acompanhamento. Por fim, destacamos que o ritmo do sotaque de Matraca ou da Ilha obedece a uma métrica regular, aspecto este, segundo Piedade (2013) incorporado na musicalidade brasileira.

Note-se que normalmente a métrica do choro é bastante regular, de modo que estes deslocamentos se destacam da isotopia¹⁹ como figurações bem marcantes. Este gesto está bastante incorporado na musicalidade brasileira, e mesmo apreciadores ou amadores podem cantarolar esta polirritmia. (PIEADADE, 2013, p. 13).

Já é conhecida a habilidade dos maranhenses para executar a polirritmia, sendo esse aspecto presente na cultura musical do estado, sobretudo em relação às pessoas pertencentes às comunidades nas quais ficam as sedes dos grupos folclóricos. A descrição feita pelo historiador Américo Azevedo, sobre o ritmo dos bois de Matraca, demonstra a fricção de musicalidades entre as culturas africanas e indígenas.

E essa ideia de contraponto (dois sons se fundindo para criar um terceiro) existe em todos os ritmos africanos. Essa tendência de haver sons secundários para ocupar todos os espaços do compasso é inteiramente negra. O índio brasileiro, em sua música, é horizontal e monótono. (NETO, 1997, p. 27-28).

¹⁹ O conceito de isotopia, largamente empregue pelo Grupo μ (Dubois et al., 1970), vem da necessidade de redundância das categorias morfológicas do discurso para que ele possa ser mais eficaz (Greimas 1966, p. 69 apud PIEADADE, 2013, p. 08).

✓ Tópica “ÁfricaÍndio BMB”

Figura 11 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Se não Existisse o Sol”

Figura 11 displays a musical score for six guitars (Guitarra 1 to 6) in 2/4 time, with a tempo of 90. The score is divided into two systems. The first system includes Guitras 1, 2, 3, and 4. Guitras 2 and 4 are marked with red bars labeled "MATRACAS COLCHEIAS" and "MATRACAS TERCINAS" respectively. The second system includes Guitras 5 and 6. The score features various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and triplets, with a tempo of 90.

2. A estrutura melódica e harmônica da toada foi desenvolvida sobre a escala menor harmônica de A. Temos a predominância de tercinas na configuração da melodia da toada. No compasso 14, identificamos uma frase sobre o arpejo da tetrade de E7 com resolução da Tônica (Am).

✓ Tópica “Tercinas BMB”

Figura 12 – Trecho da música extraído da gravação original da toada “Se não Existisse o Sol”

Figura 12 displays a musical score for a single guitar in 2/4 time, with a tempo of 90. The score is divided into three systems. The first system (measures 8-11) is marked with a red bar labeled "ESCALA MENOR HARMÔNICA DE A". Chord symbols include Am, E7, and Am. Annotations include "Dominante Primário" (green), "Tônica" (green), and "VII grau alterado" (red). The second system (measures 12-15) is marked with a red bar labeled "Arpejo E7". Chord symbols include E7, Am, and Dm. The third system (measures 16-19) is marked with a red bar labeled "Arpejo E7". Chord symbols include Am, Dm, and Am. The score features various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and triplets, with a tempo of 90.

Fonte: Transcrição do próprio autor (2020)

4 PLANO DE AÇÃO

Neste capítulo, apresentamos o caminho percorrido para a consecução da pesquisa, tendo como pressuposto principal uma metodologia científica social, baseada na alteridade e na multivocidade dessa cultura musical, que envolve a comunidade e a sociedade de maneira interativa e, inclusiva para os personagens diretos e indiretos desse folguedo.

Inicialmente, desenvolvemos todos os conceitos de Tópicos, a partir de pesquisa bibliográfica desde as ideias seminais de Aristóteles, em sua Retórica, passando pelo trabalho de Leonard Ratner e, por último, o uso desses conceitos por Acácio Piedade, que os utilizou para trazer a lume as possibilidades de análise da música brasileira e suas diferentes configurações.

Considerando que estamos trabalhando para criar parâmetros de ensino da música do BMB, mesmo que seja específico, utilizaremos as ideias dos diferentes educadores musicais que se dedicaram ao assunto, destacando Èmile Jaques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltan Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki.

Falaremos sobre as abordagens metodológicas construtivista, montessoriana e os conceitos da educação progressista do filósofo e educador John Dewey, para o qual os conteúdos ensinados são assimilados de forma mais fácil quando associados às tarefas realizadas pelos alunos (DEWEY apud BECK, 2016). Portanto, essas abordagens metodológicas e esses conceitos foram utilizados como pedagogia do ensino das tópicos do BMB.

Apresentaremos a seleção dos alunos participantes da pesquisa; o processo de envio das partituras das toadas selecionadas para cada aluno estudar; os estudos dos conteúdos das tópicos das toadas selecionadas; o registro de áudio, de fotos e vídeo do ensaio da gravação das toadas “Bela Mocidade”, “Urrou do Boi” e “Se não Existisse o Sol”. Por fim, serão apresentadas as avaliações dos questionários e entrevistas realizados entre os alunos participantes da pesquisa.

4.1 OS MÉTODOS DE ENSINO

O ato de aprender pressupõe relações que são estabelecidas entre o sujeito e o objeto de conhecimento. Na escola, o sujeito da aprendizagem é representado pelo aluno, cabendo ao professor o papel de facilitador, aquele que busca, através de estratégias metodológicas, nortear seus discentes no processo de ensino e

aprendizagem. Para isso, é necessário que o aprendiz esteja envolvido e instigado a querer aprender sobre o objeto a ser pesquisado e sua relevância prática no cotidiano.

Diversas metodologias de ensino foram desenvolvidas com o intuito de servir de aporte para obtenção de resultados significativos de aprendizagem do alunado. Ressaltamos que não existe uma metodologia única que atenda integralmente aos anseios do aluno. Portanto, é de suma importância que haja uma diversidade de métodos para que sejam utilizados, a depender do contexto social, político, econômico e cultural do aluno.

Dentre as metodologias de ensino, utilizamos a construtivista, desenvolvida pelo psicólogo Jean Piaget, cujos estudos demonstram que a aquisição do conhecimento é construída por intermédio da interação do sujeito com o meio. Nessa metodologia, o professor é um mediador do conhecimento, aquele que motiva e cria um ambiente favorável para que o aluno aprenda, propondo atividades em conformidade com a realidade deste.

Outra importante metodologia de ensino utilizada na pesquisa foi a montessoriana, cujo desenvolvimento ocorre sobre a perspectiva de valorizar o processo de autonomia do alunado. Nessa metodologia não basta ensinar conteúdos preestabelecidos, é necessário estimular a criatividade do aluno, possibilitando um aprendizado integral, que envolve independência intelectual, emocional, econômica e social. Esse processo de valorização da autonomia do aluno tem a ver com as suas experiências adquiridas nas relações de interação com o meio ambiente, as quais foram estudadas e disseminadas por John Dewey, filósofo, pedagogo e um dos maiores representantes do pragmatismo.

Nessa perspectiva, o ato de conhecer, estudar e aprender algo sobre determinado objeto de pesquisa não será significativo se não houver contato direto, isto é, sem que haja atividades práticas que levem os alunos a um aprendizado significativo do fazer artístico.

Dessa forma, o estudo da teoria das tópicas do Bumba meu Boi – objeto de estudo dessa pesquisa – tem como foco principal a análise musical de toadas selecionadas previamente para a sistematização desse estudo de maneira empírica, para que, assim, possa ser ensinado em sala de aula.

Especificamente na área da educação musical, os chamados Métodos Ativos são utilizados como padrão nas Escolas Técnicas, nos Cursos de Licenciatura em Música e nos Conservatórios. Informamos que não é foco dessa pesquisa discutir as abordagens pedagógicas específicas de cada Método Ativo. Desse modo, faremos um breve histórico dos cinco principais educadores musicais do século XX e as suas influências na pedagogia musical, para que haja uma melhor compreensão e fundamentação das atividades teóricas e práticas desenvolvidas nesta pesquisa.

4.1.1 Educadores musicais da primeira geração

- **Émile Jaques Dalcroze**

Natural de Viena, nasceu em 06 de julho de 1865 e faleceu em 01 de julho de 1950. Graduou-se em piano e composição pelo Conservatório de Genebra.

O movimento do corpo foi o foco principal de seus estudos pedagógicos. Para ele, é imprescindível a sinergia da música com o movimento do corpo, porquanto desenvolve o rítmico, a coordenação motora e a memorização – elementos indispensáveis para aqueles que buscam trabalhar com o ensino ou performance musical. Ademais, percebeu que os alunos tinham dificuldades em reproduzir mentalmente uma música escrita na partitura e que, quando apresentavam, era de forma mecânica e inexpressível.

Dalcroze percebeu que os alunos não conseguiam reproduzir internamente (mentalmente) a música escrita na partitura, e que eles executavam a partitura de forma mecânica e inexpressiva. Estas observações o levaram a entender que os alunos não faziam a junção e a coordenação entre ver, ouvir e sentir a música através do corpo e da mente, necessária para aprender o repertório e, principalmente, para tocar bem. Assim, concluiu que o corpo deveria ser o primeiro instrumento a ser treinado, criando, então, o método eurítmico, utilizando-o como resposta do aluno ao ritmo apresentado por movimentos rítmico-corporais. (FARIA, 2011, p. 18).

A expressão corporal foi a tônica dos ensinamentos de Dalcroze, em busca de desenvolver a expressividade da arte musical de maneira integral, potencializando o movimento natural do corpo a partir das vivências musicais adquiridas no cotidiano. Para isso, desenvolveu o método denominado de euritmia (*eurhythmia*).

- **Edgar Willems**

Nasceu em Lanaken na Bélgica, em 13 de outubro de 1890 e faleceu em 18 de junho de 1978 em Genebra na Suíça. Foi aluno de Dalcroze no Conservatório e Gêneve.

Sua metodologia é pautada no processo de desenvolvimento da escuta significativa: saber identificar e distinguir os sons, ou seja, aguçar a sensibilidade auditiva antes mesmo do estudo técnico de algum instrumento musical. O trabalho de Willems tem como foco principal a criança, destacando-se que o desenvolvimento musical tende a apresentar resultados mais significativos quando se inicia mais cedo. Ademais, considerava as fases do crescimento infantil em estágios para um melhor aproveitamento na educação musical. Fonterrada (2008) descreve que, assim como Piaget, Willems divide o desenvolvimento infantil em estágios.

Conhece o trabalho dos pedagogos importantes que influenciavam seu tempo, como Rousseau, Pestalozzi, Herbart, Declory, Montessori e, principalmente, seus contemporâneos. As obras de Edmond Claparède e Jean Piaget lhe são familiares, e Willems concorda com eles na construção de sua própria teoria da educação musical. Como Piaget, Willems divide o desenvolvimento infantil em estágios, que vão do material/sensorial ao intelectual, passando pelo afetivo; para ele, esse tipo de estrutura está presente na música, no ser humano e na vida. (FONTERRADA, 2008, p. 149).

A contribuição desse método, na educação musical, proporciona ao aluno o desenvolvimento de suas habilidades auditivas para que possa ter uma melhor performance prática em seu instrumento, a partir da identificação dos elementos constituintes da música (harmonia, melodia e ritmo) de maneira consciente.

- **Zoltán Kodály**

Nasceu em Kecskemét na Hungria, em 16 de dezembro de 1882, e faleceu em Budapest, Hungria em 6 de março de 1967. Seu trabalho foi estruturado a partir do seu sentimento nacionalista, utilizando a música folclórica húngara na educação musical, com propostas pedagógicas focadas na prática coletiva do canto, no desenvolvimento da percepção auditiva e do solfejo.

Fonterrada, em seu livro “De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação” faz referência a esse sentimento nacionalista, na qual a sua obra foi pautada, ao afirmar: “[...] um ferrenho nacionalista e carregou com empenho a tarefa de reconstrução da cultura musical húngara, abandonada e escondida durante

muitos séculos pela influência dos sucessivos invasores [...]” (FONTERRADA, 2008, p.150). Kodály dizia que a música é um direito de todos e o acesso a ela precisa ser feito através de uma educação musical de qualidade, pois é uma das ferramentas indispensáveis no processo do desenvolvimento humano.

- **Carl Orff**

Foi um compositor alemão, musicólogo e professor. Nasceu em Munique, em 10 de julho de 1895, e faleceu em Munique em 29 de março de 1982. Orff ficou conhecido pela criação da cantata cênica *Carmina Burana*, mas foi como educador que teve maior reconhecimento, sendo o Método *Orff* sua contribuição de maior relevância na pedagogia musical.

A tônica desse método está na improvisação e na criação musical, possibilitando que a criança desenvolva experiências musicais de maneira interpessoal, com a utilização de um conjunto de instrumentos de percussão (instrumentos Orff), em que o ritmo – juntamente com a dança e o canto – é essencial. Essa forma de interação musical coletiva na qual todos participam ativamente, quer seja dançando, tocando, cantando ou vice-versa, está mencionada na obra de Fonterrada (2008): [...] “A ideia era que músicos e dançarinos trocassem de papéis entre si, de modo que todos pudessem tocar e dançar.”(FONTERRADA, 2008, p. 160).

- **Shinichi Suzuki**

Nasceu em Nagoya no Japão em 17 de outubro de 1898, e faleceu em Matsumoto, Japão em 26 de janeiro de 1998. Desenvolveu um método musical denominado de Método Suzuki, mas também conhecido como “Método da língua materna” ou “Método do Talento”.

O método Suzuki é também conhecido como “Método da língua materna” ou “Método de Educação do Talento”, e Shinichi o define “como uma filosofia de educação, como um estudo dos processos que governam o pensamento e a conduta”. (PRIETO, s.d, p.7 apud SOUZA, 2015, p. 6).

A premissa do método Suzuki não é centrada em aspectos técnicos da performance musical, mas no desenvolvimento, na criança, de valores éticos e morais. Para isso, a educação musical é utilizada como ferramenta pedagógica que

atua no despertar da criança para as capacidades de sentir, viver e apreciar a música e, quanto mais cedo iniciar, os resultados tendem a ser mais significativos.

Uma aprendizagem voltada apenas para os aspectos técnicos da música é inútil e até prejudicial, se ela não despertar o senso musical, não desenvolver a sensibilidade. Tem que formar na criança o musicista, que talvez não disponha de uma bagagem técnica ampla, mas será capaz de sentir, viver e apreciar a música (JEANDOT, 2001, p. 21 apud REIS et al., 2012, p. 8).

O ambiente familiar é fundamental, porquanto a criança, em seu processo de desenvolvimento, aprende observando, imitando, praticando e refletindo, a partir, sobretudo, do comportamento de seus pais. Suzuki concluiu que, se uma criança aprende a falar a língua materna apenas ouvindo seus pais, isso aconteceria também de maneira natural com o aprendizado musical. “[...] Suzuki propõe que a música faça parte do meio da criança desde pequena, como ocorre com a língua materna, assim, ela aprenderá naturalmente” (FONTERRADA, 2008, p.167).

Portanto, o Método Suzuki está arraigado em uma filosofia. De acordo com Hermann (1971), a filosofia do método do Dr. Suzuki, quando entendida ao máximo, pode ser uma filosofia de vida.

First, to set the record straight, this is not a 'teaching method.' You cannot buy ten volumes of Suzuki books and become a 'Suzuki Teacher.' Dr. Suzuki has developed a philosophy which, when understood to the fullest, can be a philosophy for living. He is not trying to create the world of violinists. His major aim is to open a world of beauty to young children everywhere that they might have greater enjoyment in their lives through the God-given sounds of music. (HERMANN, 1971 apud DAVIDS, 2006, p. 13).²⁰

O breve histórico e a proposta pedagógica de cada educador musical da primeira geração dos Métodos Ativos, descrito acima, teve como objetivo contribuir para a compreensão do processo de ensino e aprendizagem desenvolvido nessa pesquisa. O capítulo foi denominado de Plano de Ação, no qual o aluno participante executou as toadas de maneira empírica e não apenas oral, fazendo reflexões a partir de cada Método Ativo estudado.

²⁰ Tradução disponível em: <https://musicattoparnaiba.wordpress.com/2019/12/23/o-curso-de-violino-da-escola-musicatto-agora-e-suzuki/>. Acesso em: 02 jun. 2020. “Dr. Suzuki desenvolveu uma filosofia que, quando entendida ao máximo, pode ser uma filosofia de vida. Ele não está tentando criar um mundo de violinistas. Seu principal objetivo é abrir um mundo de beleza para crianças em todos os lugares que eles possam ter maior prazer em suas vidas através do que Deus nos deu: a música.” (HERMANN, 1971).

4.2 SELEÇÃO DOS ALUNOS PARTICIPANTES DA PESQUISA

A seleção dos alunos participantes da pesquisa foi feita a partir de critérios preestabelecidos, tais como: disponibilidade de tempo, domínio básico de habilidades técnicas no instrumento, acessibilidade de comunicação, manuseio com as ferramentas tecnológicas etc.

Foram escolhidos cinco alunos para tocar a toada “Bela Mocidade”, sendo distribuídos da seguinte forma:

1. Guitarra 1: Natália Niele Andrade Soares – Realizando o Tema Principal;
2. Guitarra 2: Ivo Freitas Santana – Realizando a voz do Trombone;
3. Guitarra 3: Daniel Moreira Guilhon – Realizando a voz do Trompete;
4. Guitarra 4: Kleyton Mendes Sousa – Realizando a voz do Sax alto;
5. Guitarra 5: Francisco Vinícius Ribeiro Vieira – Realizando o Banjo (Condução harmônica).

O termo “realizando” foi acrescentado para enfatizar que a transcrição de cada instrumento (voz, trombone, trompete, sax alto e banjo) da toada “Bela Mocidade” foi desenvolvida para a Guitarra Elétrica, além da tessitura das vozes dos instrumentos de sopros em consonância com a extensão da Guitarra. Ademais, o compasso composto 6/8, que é utilizado nos sotaques de Matraca ou da Ilha e Baixada ou Pindaré, foi convertido em compasso simples (2/4) para facilitar a execução da leitura musical toadas. Por fim, a escolha da distribuição das vozes foi estabelecida em consonância como os alunos participantes da pesquisa.

Figura 13 – Alunos do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM selecionados para a pesquisa



Fonte: Ivo Santana (2018).

4.3 ENVIO DAS PARTITURAS DAS TOADAS SELECIONADAS

A partitura da toada “Bela Mocidade” foi enviada via e-mail ou por meio do aplicativo de mensagens WhatsApp para que os alunos selecionados para a pesquisa pudessem estudá-la antes da gravação do vídeo. Não obstante, nas aulas que antecederam o processo de gravação, alguns alunos tiraram suas dúvidas e, até mesmo, gravaram em seus aparelhos de celulares suas práticas e enviaram para o grupo de WhatsApp que foi criado para comunicação. O envio do arquivo, através do WhatsApp, contribuiu para integração do grupo e serviu de estímulo na melhoria da performance musical de cada integrante, pois cada aluno buscou desenvolver ainda mais a parte técnica e interpretativa da toada.

4.4 ESTUDOS DOS CONTEÚDOS DAS TÓPICAS DAS TOADAS SELECIONADAS

Na sala de aula, os conteúdos foram apresentados aos alunos participantes da pesquisa através da transcrição das toadas, em que foram feitas as análises musicais²¹ (harmônica, rítmica e melódica) para que eles pudessem interpretar a toada de maneira consciente a partir da semiologia musical.

4.5 REGISTRO DE ÁUDIO, DE FOTOS, DE VÍDEOS DA GRAVAÇÃO DAS TOADAS “BELA MOCIDADE”, “URROU DO BOI”, “SE NÃO EXISTISSE O SOL”, DE AULAS, DAS TRANSCRIÇÕES MUSICAIS DAS TOADAS E DAS APRESENTAÇÕES DOS ALUNOS EM RECITAIS

Todos os registros documentais da pesquisa estão disponíveis na dissertação. Desse modo, Bravo (1991) elenca as diversas possibilidades de documentos que podem ser utilizados em um trabalho de pesquisa.

São documentos todas as realizações produzidas pelo homem que se mostram como indícios de sua ação e que podem revelar suas ideias, opiniões e formas de atuar e viver. Nesta concepção, é possível apontar vários tipos de documentos: os escritos; os numéricos ou estatísticos; os de reprodução de som e imagem; e os documentos-objeto. (BRAVO, 1991, p. 15 apud MARQUES, 2015, p. 27).

Os primeiros registros foram realizados de maneira individual ou coletiva, em sala de aula, com a finalidade de inserir as toadas do Bumba meu Boi no repertório da atividade teórica e prática, haja vista que o repertório desenvolvido no Curso de

²¹ As análises musicais das toadas pesquisadas estão disponíveis no capítulo 2.

Guitarra da EMEM ser mais direcionado ao jazz, ao blues, ao rock, à bossa nova, ao choro e ao samba.

A receptividade dos alunos foi significativa a essa inserção, culminando na inclusão das músicas “Tempo Certo” (Ubiratan Sousa), música que ficou conhecida no Festival dos Festivais da Rede Globo de televisão, no ano de 1985, “Boi de Lágrimas” (Raimundo Makarra), “Na onda da Orquestra do Boi” (Norlan Lima) e “Boi da Lua” (César Teixeira), no repertório das apresentações dos recitais de final de semestre. Já as toadas “Urrou do Boi” (Coxinho), “Bela Mocidade” (Donato Alves) e “Se não Existisse o Sol” (Chagas da Maioba) não foram executadas em recitais, ficando restritas ao estudo da pesquisa com o grupo selecionado.

Além disso, todas as transcrições musicais das toadas acima mencionadas foram desenvolvidas como aporte metodológico no processo de ensino e aprendizagem, sendo um registro documental de suma importância para os “Estudos da Teoria das Tópicas do Bumba meu Boi do Maranhão nos Sotaques de Orquestra, da Baixada ou Pindaré e de Matraca ou da Ilha”.

Execução da toada “Bela Mocidade” (figura 14), realizada pelos alunos selecionados para a pesquisa e ocorrida no dia 12 de dezembro de 2018, no auditório da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM)²².

Figura 14 – Alunos do Curso de Guitarra Elétrica da EMEM interpretando a toada “Bela Mocidade”



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

²² O vídeo da gravação está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=iVvppcVOCDU>.

Registro do Recital (figura 15) de encerramento do semestre letivo 2018-II, do aluno Jadson Monteiro Sales, no dia 05 de dezembro de 2018²³, no auditório da Escola de Música do Estado do Maranhão, interpretando a toada “Na Onda da Orquestra do Boi”, composta pelo professor Norlan Lima.

Figura 15 – Aluno Jadson Monteiro Sales



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

A figura 16 diz respeito ao ensaio da toada “Boi de Lágrimas” (Raimundo Makarra)²⁴, no auditório da EMEM. Antes do ensaio, a toada foi estudada em sala de aula, pois o professor Norlan Lima fez uma releitura do arranjo original e apresentou ao aluno Wesley Silva Furtado. Além disso, enviou as partituras e os áudios para o baixista e o baterista que participaram do ensaio. Esse trabalho serviu de estímulos a todos, uma vez que o arranjo trouxe desafios técnicos e, ademais, corroborou no processo reflexivo do sentimento de pertencimento.

A priori esse conceito – pertencimento – pode nos remeter a, pelo menos, duas possibilidades: uma vinculada ao sentimento por um espaço territorial, ligada, portanto, a uma realidade política, étnica, social e econômica, também conhecida como enraizamento; e outra, compreendida a partir do sentimento de inserção do sujeito sentir-se integrado a um todo maior, numa dimensão não apenas concreta, mas também abstrata e subjetiva. (LESTINGE, 2004, p. 40 apud MARICONI, 2014, p. 19).

²³ Para assistir ao vídeo, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=7cELUHMwQ2A>

²⁴ Para assistir ao vídeo acesse o link: https://www.youtube.com/watch?v=G_qvi2cKK7E.

Figura 16 – Aluno Wesley Silva Furtado



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

A figura 17 é o registro do Recital ocorrido no dia 28 de junho de 2018, realizado pelos alunos Daniel Guilhon, Clelson Fraga e Átíla Martins, os quais interpretaram a toada “Boi da Lua”²⁵, do compositor maranhense César Teixeira.

Figura 17 – Alunos Daniel Guilhon, Clelson Fraga e Átíla Martins



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

²⁵ Para assistir ao vídeo, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=cIGFD1BIYW8>.

Na figura 18, temos o registro do aluno Daniel Moreira Guilhon interpretando a toada “Tempo Certo” (Ubiratan Sousa)²⁶. O Recital aconteceu no mês de junho de 2018, mês comemorativo dos festejos juninos.

Figura 18 – Aluno Daniel Moreira Guilhon



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

Na figura 19, há o registro do aluno Jadson Monteiro de Sales ensaiando a toada “Na onda da Orquestra do Boi” (Norlan Lima) para o Recital de encerramento do semestre letivo 2018-II.

Figura 19 – Aluno Jadson Monteiro Sales ensaiando a toada “Na onda da Orquestra do Boi”



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

²⁶ Para assistir ao vídeo, acesse o link: https://www.youtube.com/watch?v=-b3bc944y_E

O registro do processo de gravação (figuras 20 e 21) de áudio e vídeo das toadas “Urrou do Boi” (Coxinho) e “Se não Existisse o Sol” (Chagas da Maioba) foi feita de maneira remota, em virtude da pandemia do novo coronavírus. As partituras das toadas e as orientações foram repassadas por meio do aplicativo WhatsApp, facilitando o processo de comunicação. Após a gravação feita por cada aluno, foi realizado o processo de edição das imagens, mixagem dos áudios e a postagem no YouTube, como forma de compartilhamento do link.

Figura 20 – Registro fotográfico da gravação remota da toada "Urrou do Boi"



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

Figura 21 – Registro fotográfico da gravação remota da toada "Se não Existisse o Sol"



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador (2018).

5 RESULTADOS DA PESQUISA

Os relatos dos alunos selecionados para a pesquisa, após o estudo e a execução das toadas “Bela Mocidade”, “Urrou do Boi” e “Se não Existisse o Sol”, corroboraram de maneira significativa para o estudo das Tópicas no processo de ensino-aprendizagem da Guitarra Elétrica, a partir dos elementos musicais do Bumba meu Boi.

Atestamos que o desenvolvimento de parâmetros musicais a partir dos lugares-comuns, ou seja, os *Topoi* (tópicas) – fragmentos musicais (melódicos, harmônicos ou rítmicos) recorrentes nas toadas – são fundamentais para a compreensão dos discentes, pois contribuem no processo do fazer musical de maneira consciente e reflexiva. Além disso, a relação interpessoal entre os participantes da pesquisa e o professor foi primordial para criar um ambiente agradável em busca do saber técnico e cultural do BMB.

A receptividade dos alunos sobre os conteúdos e as atividades práticas foram expressivas, sendo registradas em áudio e vídeo. A gravação das três toadas mencionadas anteriormente pode ser acessada nos links disponíveis na pesquisa. Todo material registrado (partituras, análise das toadas, historicidade do folgado, vídeo e áudio) é fruto dos resultados da pesquisa.

Desse modo, os resultados da pesquisa foram exitosos, comprovando que a valorização da utilização dos elementos musicais encontrados na cultura musical do BMB é de valia pedagógica no ensino musical da guitarra elétrica e pode ser implementado na grade curricular da Escola de Música do Estado do Maranhão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo do estudo das tópicas pode ser uma ferramenta importante na análise dos elementos musicais característicos do Bumba meu Boi, considerando uma perspectiva voltada para a retoricidade, ou seja, a qualidade retórica do discurso da música, buscando identificar os lugares-comuns inerentes a cada sotaque, para que possamos aplicar esse conhecimento em sala de aula a partir da vivência musical do aluno, com vistas a um aprendizado integral dentro da sua realidade social e cultural. Ademais, constatamos – através da análise das toadas “Bela Mocidade”, “Urrou do Boi” e “Se não existisse o sol” – que a utilização da música produzida no Maranhão precisa ser mais bem aproveitada no ensino e aprendizagem nas escolas técnicas, do ensino básico e superior.

No que tange ao sotaque de Matraca ou da Ilha, verificamos duas tópicas marcantes e intrínsecas que permeiam toda a obra. Uma tópica é a polirritmia, originada da junção de duas fórmulas de compassos distintas, sendo um simples, 2/4, e um outro composto 6/8; destacando-se que a semínima é a unidade de tempo do primeiro e também é a unidade de tempo do segundo, entretanto pontuada, mantendo-se, ao mesmo tempo, para as unidades. Assim, observamos que, em um tempo, o tocador que executa em 2/4 toca duas colcheias  em um tempo, enquanto o outro tocador que executa em 6/8 executa três colcheias,  gerando, assim, um tecido rítmico peculiar e característico do folguedo. Inferimos que essa tópica está em conformidade com o conceito de fricção de musicalidades, em que as musicalidades indígenas e africanas – características nesse sotaque – dialogam, mas não se misturam. Outra tópica que verificamos é a célula musical composta por duas combinações de tercinas,  observadas na melodia. Essa configuração rítmica, praticada na guitarra elétrica, possibilita ao aluno melhorar sua habilidade motora, sua percepção rítmica, bem como seu desenvolvimento quanto à polirritmia e à melhoria da independência da performance musical das mãos direita ou esquerda etc.²⁷.

Na análise do sotaque do Boi de Orquestra, observamos com nitidez que suas tópicas se assemelham às mesmas encontradas no choro e, especificamente, no baião. Nos instrumentos de acompanhamento, identificamos que o pandeiro do

²⁷A análise integral da toada “Se não existisse o sol” com a identificação das tópicas acima mencionadas, pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-HONnSH5u2E>.

baião apresenta similitudes com o bumbo do Bumba meu Boi, assim como o triângulo do baião assemelha-se ao maracá no Bumba meu Boi. A execução do bumbo 2, no sotaque de orquestra, possui praticamente a mesma execução do zabumba no baião; assim como a segunda execução do maracá, no sotaque de orquestra, é praticamente a mesma execução do triângulo no baião. A primeira execução do maracá, no Sotaque de Orquestra, apresenta uma formação rítmica muito parecida com a do pandeiro. Nesse caso, o maracá faz uma colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo, ao passo que o pandeiro faz quatro semicolcheias [como o bumbo 3 no segundo compasso] e, no segundo tempo, ambos fazem duas colcheias.

A componente rítmica do sotaque de Orquestra tem predominância de semicolcheias e colcheias, diferentemente dos sotaques de Pindaré ou Baixada e de Matraca ou da Ilha, que apresentam as células rítmicas de tercinas. Ademais, além da semelhança com o choro e com o baião, encontrei outras tópicas no sotaque de Orquestra, as quais denominei de “Abaio”, “Floreios” e “Época de Ouro”²⁸.

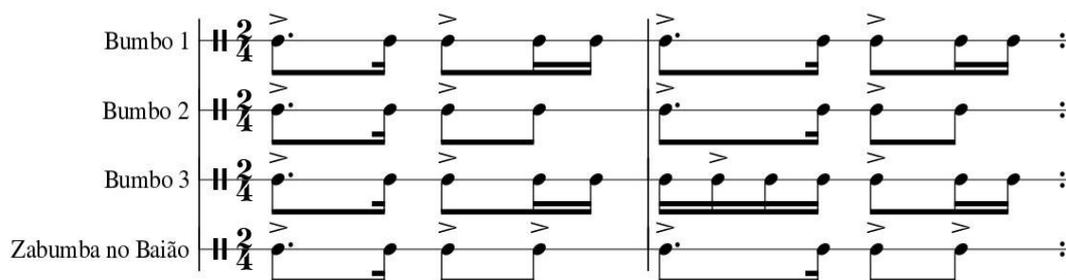
Destacamos que a resultante rítmica apresentada pelo sotaque de Orquestra lembra, sobremaneira, a panorâmica sonora do baião (PADILHA, 2014, p. 112).

Figura 22 – Toques dos instrumentos de percussão no Baião



Fonte: Transcrição (MOREIRA, 2011 apud PADILHA, 2014, p. 113)

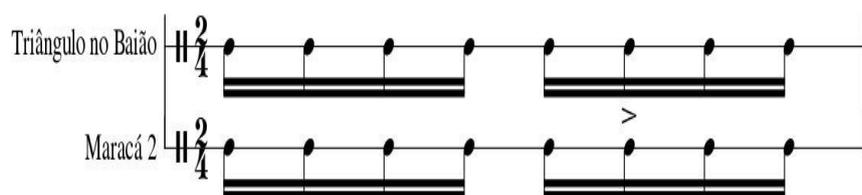
Figura 23 – Comparação entre células rítmicas do Baião e do Boi de Orquestra



Fonte: Transcrição (MOREIRA, 2011 apud PADILHA, 2014, p. 113)

²⁸ A análise integral da toada “Bela Mocidade” com a identificação das tópicas acima mencionadas, pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=yNR9S3zTXb0>.

Figura 24 – Comparação entre células rítmicas do Triângulo no Baião e do Maracá do Boi de Orquestra



Fonte: PADILHA (2014, p. 113).

Para Azevedo Neto (1983-1997), o sotaque de Orquestra tem o ritmo próximo ao do baião (apud PADILHA, 2014, p. 112), confirmando a demonstração acima da similaridade das células rítmicas.

Por sua vez, quanto à toada “Urrou do Boi”, foram analisados os elementos da estrutura musical e os aspectos sociais encontrados na letra da toada de forma a compreender esse elemento cultural, potencializando o processo de pertencimento e fortalecimento da identidade cultural do “ser maranhense” e do sentimento de pertencimento – haja vista que o enredo da toada descreve as relações sociais interpessoais.

Portanto, intentamos desenvolver uma pesquisa que nos leve à concepção das possibilidades no que se refere às formas de acompanhar o folgado do Bumba meu Boi, valorizando as peculiaridades de cada um dos sotaques atualmente existentes e, como consequência, a elaboração de um método que sirva de aporte para o acompanhamento rítmico, harmônico e melódico na Guitarra Elétrica. Ademais, pretendemos apresentar – como resultado do nosso trabalho – parâmetros de como estudar os diferentes ritmos e interpretação das *melos* dos grupos estudados.

Além do exposto, no decorrer da pesquisa, demonstramos, a partir das ideias de Magalhães (1873/1966), de onde poderá ter vindo e de como restou modificada a cultura hoje existente no Maranhão. Discutimos se o processo foi isógeno ou exógeno, se de difusão direta ou indireta. Pensamos que, com base na compreensão de onde foi gerado, por que foi gerado, para quem foi gerado, para onde foi exportado e com qual intenção, assimilaremos e defenderemos, com mais facilidade, a cultura com mais propriedade e competência.

Assim, pensamos que o trabalho será de grande importância para que a juventude maranhense compreenda o processo de aprendizado para tocar um instrumento, a partir, não somente da parte técnica, mas, principalmente, da estética gerada por forças que normalmente não são conhecidas, ou por falta de divulgação ou, quem sabe, por interesse político em ocultá-las.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Victor Kofi. **Playing With Signs**. Editions Ebook: 2014.

ANDRÉS, Luiz Phelipe de C. C. A fundação de São Luis do Maranhão e o projeto urbanístico do Engenheiro Militar Francisco Frias de Mesquita. **Revista Da Cultura**, Rio de Janeiro. n° 23, p. 41-50, julho/2014, il., color. Disponível em: http://www.funceb.org.br/images/revista/26_REV_FUNCEB_0a7e0f.pdf. Acesso em: 25 nov. 2020.

ALMEIDA JUNIOR, Licínio Nascimento; NOJIMA, V.L.M.S. **Retórica do Desiger Gráfico**: da prática à teoria. São Paulo: Bluechr, 2010.

ALMEIDA, Maria do P. Socorro C. B. **O itinerário da cidadania**: a acessibilidade das pessoas com deficiência visual ao Centro Histórico de São Luís – Maranhão. 2010. 109 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4178/1/Maria%20do%20Perpetuo%20Socorro%20Castelo%20Branco%20Santos%20Almeida.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2019.

BARNES, Jonathan. **Aristóteles**. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/208247587/Aristoteles-Jonathan-Barnes-Cap-1-ao-5-new>. Acesso em: 15 set. 2019.

BARRETO, Almir C. **Improvizando em Música Popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 313 f. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>. Acesso em: 12 mai. 2020.

BORRALHO, Tácito Freire. **Os Elementos Animados do Bumba meu boi do Maranhão**. 1. ed. São Luís: EDUEMA, 2015.

CAPLIN, William Earl. Essays on the relation of musical *topoi* to formal function Eighteenth-Century Music 2/1, 113–124, 2005. **Cambridge University Press** oi:10.1017/S1478570605000278 Printed in the United Kingdom.

CARVALHO, L. M. S. G. A Ideia de lei em Protágoras. In: XXI Encontro Nacional do CONPEDI, 2012, Uberlândia. **Anais do XXI Encontro Nacional do CONPEDI/UFU**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012, p. 10969-10987.

CASTRO, Lúcia. **Que Ilha Bela! São Luís, o tempo reconstrói a tua história (1612-2012)**. São Luís: 360° Gráfica e Editora, 2013.

CASCAIS, Maria das G. A. C.; FACHÍN-TERAN, Augusto. A. Educação Formal, Informal e Não Formal na Educação em Ciência. **Ciência em Tela**. Rio de Janeiro, v. 7, p. 1-10, 2014. Disponível em: <https://www.sumarios.org/artigo/educa%C3%A7%C3%A3o-formal-informal-e->

n%C3%A3o-formal-na-educa%C3%A7%C3%A3o-em-ci%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 15 set. 2019.

CHOLFE, Jonas Fornitano. **As implicações filosóficas da teoria da Gestalt**. 2009. 195 f. Dissertação. Programa de pós-graduação em Filosofia, da Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4844/2386.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 18 set. 2020.

FARIA, Márcio Antonio. **Canto Coral: um estudo sobre a prática do canto na escola**. 2011. 99 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/1816/1/Marcio%20Antonio%20Faria.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2019.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Identidade cultural maranhense na perspectiva da Antropologia. Comissão Maranhense de Folclore, **Boletim 27 da CMF**, 2-5, 2003. Disponível em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/8f8a7f25c99ec7722ac398ba900c2898.pdf>. Acesso em: 15 out. 2019.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. 2002. Disponível em: <http://www.ia.ufrj.br/ppgea/conteudo/conteudo-2012-1/1SF/Sandra/apostilaMetodologia.pdf>. Acesso em: 12 set. 2019.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música**. 2. ed. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

GONÇALVES, Elvira Regina Rebelo. **Variações da temática do Boi na canção de câmara brasileira**. 2014. 56f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Interpretação Artística, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, do Instituto Politécnico do Porto, Portugal. 2014. Disponível em: https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/8831/1/DM_ElviraGoncalves_2014.pdf. Acesso em: 20 mai. 2019.

GONÇALVES, Soraia Nascimento. **Contributos para a definição do orador ideal: estudo e tradução do Orador de Cícero**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017.

KOSIK, Karel. **A dialética do concreto**. Petrópolis: Paz e Terra, 1976.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A fundação francesa de São Luís e seus mitos**. São Luís: EDUFMA, 2000.

LIMA, Carlos de. 1998. Universo do bumba meu boi. Comissão Maranhense de Folclore, **Boletim 11 da CMF**, 6-7. Disponível em: [boletim:http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/9fe80f743a0559c18e990862296e3703.pdf](http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/9fe80f743a0559c18e990862296e3703.pdf). Acesso em: 25 mar. 2013.

LIMA, Carlos de. **A Colônia**. São Luís: Instituto Geia, 2010.

MAGALHÃES, Celso de. (1873/1966). **A poesia popular brasileira**. São Luís: DCE.

MAIOBA, Chagas da. Conheça a história de Chagas, um dos gigantes do Bumba meu Boi: da infância e adolescência como pescador em Icatu ao êxito como um dos maiores cantadores do Bumba Meu Boi Maranhense. **Jornal O Imparcial**, 16 de junho de 2017. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2017/06/chagas-um-cantador-de-historia-e-polemicas>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MARCHILI, L.A. **Cómo legislar com sabiduría y elocuencia**. Bueno Aires: Editorial Dunken, 2009.

MARCUSCHI, L. A. Referenciação e progressão tópica: aspectos cognitivos e textuais. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, v. 48, n. 1, p. 7-22, 2006. Disponível em: <https://leorosa.jusbrasil.com.br/artigos/121822862/topoi>. Acesso em: 28 out. 2019.

MARQUES, Daniella Domingues Alvarenga, **Educação em Portugal no século XVIII: Críticas e propostas de António Ribeiro Sanches e Luís António Verney**. 2014. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Pedagogia) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

MARQUES, Liane Orcelli. **A formação docente no cotidiano escolar através do PIBID: um estudo com licenciado do PIBID Pedagogia FURG**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande, 2015.

MASCARELLO, Débora Cristina. **História da educação brasileira: os cursos profissionalizantes do Colégio Polivalente**. Monografia em Especialização em História da Educação Brasileira, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/6556822-Debora-cristina-mascarello-historia-da-educacao-brasileira-os-cursos-profissionalizantes-do-colegio-polivalente.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

MARTINS, Ananias Alves. **São Luís: fundamentos do patrimônio cultural - sécs. XVII, XVIII e XIX**. São Luís: Sanluiz, 2020.

MATOS, Elisene Castro. **Cazumbas: pessoas e personagens do bumba-meu-boi**. 1. ed. Leopoldo/Rio Grande do Sul: OIKOS, 2017.

MEIRELES, Mário Martins. **História da Independência no Maranhão**. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S/A, 1972.

MENDES, Tássia Nogueira Eid. **Lévi-Stauss e a tríade da estrutura: a linguagem, o simbólico e o inconsciente**. 2014. 120 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4882/5889.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jan. 2020.

MERCADO LIVRE. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1330581307-lp-bumba-meu-boi-de-axixa-1981->

_JM#position=5&type=item&tracking_id=1b19c460-46fc-46ab-a42f-d7dba0c1f420 >
Acesso em: 26 de mar. 2020

MINAYO, Maria. C. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria. C. S. (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MINAYO, Maria. C. S. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. São Paulo, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORICONI, Lucimara Valdambri. **Pertencimento e Identidade**. 2014. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000944186>. Acesso em: 18 jun. 2019.

NETO, Américo Azevedo (1983 - 1997). **O Bumba boi no Maranhão**. 3. ed. São Luís: Pitomba, 2019. (Obra original publicada em 1983).

OLIVEIRA, Andrea. S. **Nome aos bois** – tragédia e comédia no bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís: Edição do autor, 2003.

OLIVEIRA; Juliano de; SOUZA, Rodolfo C. de. A Representação Musical do Nativo Americano no Cinema. **Revista da Tulha**. São Paulo, v. 4, p. 77-96, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/151142>. Acesso em: 15 jan, 2020.

OLIVEIRA, Natália C. de; BORGES, Felipe A. F. BORTOLOSSI, Cíntia M. B. MARQUES, Daniella D. A. COSTA, Célio J. Marquês de Pombal e a expulsão dos jesuítas: uma leitura do Iluminismo português no século XVIII. In: XI Jornada do HISTEDBR, 2013, Cascavel-Pr. **Anais da XI Jornada do HISTEDBR, 2013**. p. 1-18 Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada11/artigos/4/artigo_si_mposio_4_805_nat_oliveir@hotmail.com.pdf. Acesso em: 09 nov. 2019.

PADILHA, Antônio. F. S. **A construção ilusória da realidade, resignificação e recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música**. São Luís: EDUFMA, 2014.

PETRACCA, Ricardo Mendonça. **Para uma estética musical da alteridade: uma abordagem bakhtiniana da música**. 2015. 140f. Tese. Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/111187/Tese%20Ricardo%20Petra%20-Para%20uma%20est%3%a9tica%20musical%20da%20alteridade.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 set. 2019.

PIEIDADE, Acácio, T.C. **Palestra apresentada no Seminário de Improvisação Musical Brasileira: a Teoria das Tópicas e a Música Brasileira**. 2015, Florianópolis (SC). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFz-EzG0FsY&t=418si>. Acesso em: 21 nov. 2019.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oídio Pensante**, v. 1, p.1-23, 2013. Disponível em: <https://acaciopiedade.com/a-teoria-das-topicas-e-a-musicalidade-brasileira/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

PIEIDADE, Acácio T. C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi** (UFMG), v. 23, p. 103-112, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-75992011000100012&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 25 nov. 2019.

PIEIDADE, Acácio. T. C.; BASTOS, Marina. B. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI, p. 5, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/04/04-bastos-jazz.html. Acesso em: 08 dez. 2019.

PIEIDADE, Acácio T. C. Jazz, Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidade. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis – SC, v. 21, 1997. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>. Acesso em: 28 nov. 2019.

PIEIDADE, Acácio T. C. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. **Da Pesquisa**, v. 1, p. 3, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/209019436/MUSICA-POPULAR-EXPRESSAO-E-SENTIDO-COMENTARIOS-SOBRE-AS-TOPICAS-NA-ANALISE-DA-MUSICA>. Acesso em: 12 set. 2019.

PIEIDADE, Acácio T. C. **Música e Retoricidade**. 2012. Apresentação de Trabalho/Congresso). Disponível em: http://acaciopiedade.com/wp-content/uploads/2017/10/2012_Musica_e_Reticidade.pdf. Acesso em: 20 de out. 2019.

PIERRE, Davids Larry. **The Efficacy and Analysis of Four Contemporary Methodologies vis-à-vis Traditional Methods of Teaching Music** (Master of Arts). B.F.A., Simon Fraser University. Burnaby, BC: Canada, 2006.

RATNER, Leonard. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. London/New York: MacMillan/Schirmer, 1980.

REIS, Andreia. R. G.; REZENDE, Ulisses. B.; RIBEIRO, Marianna. P. P. F. A música e o desenvolvimento infantil: o papel da escola e do educador. **Revista Eletrônica da Faculdade Metodista Granbery**. Curso de Pedagogia – n. 12, Jan/Jun 2012. Disponível em: <http://re.granbery.edu.br/artigos/NDY3.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.

SARDO, S. **Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa**. Alfragide: Textos Editores, Ida, 2011.

SANTOS, Herbert (2012). **Conversa para boi não dormir**. Palestra proferida no Auditória do complexo cultural Maria Aragão no dia 23.06.2012. São Luís – MA, 2019.

SENA, Geane. C. A.; FIGUEIREDO, Maria Flávia. Um estudo da teoria da argumentação: da retórica aristotélica à teoria dos blocos semânticos. **Diálogos das letras**, v. 2, p. 4-23, 2013. Disponível em: <http://natal.uern.br/periodicos/index.php/DDL/article/view/1156>. Acesso em: 28 set. 2019.

SILVEIRA, Maria. de R. S. **Nas entranhas do bumba meu boi**. São Luís: EDUFMA, 2018.

SOUZA, de Priscila. **Uma análise comparativa de três métodos de ensino de leitura musical para alunos do Método Suzuki**. 2015. 35f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/priscilasouza.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2010.

TRIBUZI, J.P.G. **Formação Econômica do Maranhão: uma proposta de desenvolvimento**. São Luís: FIPES, 1981.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO E ENTREVISTA

O objetivo da aplicação de questionários e entrevistas realizadas nesta pesquisa tem a finalidade de extrair dados que corroborem na fundamentação textual e nas análises musicais desenvolvidas na pesquisa.

Os relatos das experiências musicais dos entrevistados no campo das manifestações da cultura do Bumba meu Boi, suas influências, seu aprendizado musical para tocar as toadas do BMB e a importância da leitura musical como fator preponderante para tocar as toadas do BMB foram algumas perguntas estruturadas na entrevista para auferir os dados.

Já os questionários foram direcionados especificamente aos alunos participantes da pesquisa.

Essa averiguação é parte integrante da dissertação de Mestrado do Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES), sob a orientação do professor Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO

QUESTIONÁRIO

O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI: proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão "Lilah Lisboa de Araújo" (EMEM).

PESQUISADOR: Norlan Aragão Lima

**Obrigatório*

1. Qual o seu nome completo? *

2. Qual o seu sexo? *

Marcar apenas uma oval.

Masculino

Feminino

3. Qual o seu endereço? *

4. Qual a sua idade? *

5. 1) Antes dessa pesquisa, você já tinha conhecimento dos três sotaques (Baixada ou Pindaré, de Matraca ou da Ilha e Orquestra) do Bumba meu Boi no acompanhamento harmônica, rítmica e melódica com a utilização da Guitarra Elétrica?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

6. 2) Essa pesquisa contribuiu para que você pudesse fazer a distinção entre os diferentes sotaques?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

7. 3) Dentre os sotaques abaixo, qual o que você escutou primeiro?

Marcar apenas uma oval.

Baixada ou Pindaré

Matraca ou da Ilha

Orquestra

8. 4) Os elementos musicais do Bumba meu Boi, transcritos para a Guitarra Elétrica e interpretado conjuntamente por você e os outros participantes da pesquisa, contribuíram para o seu aprimoramento técnico e reflexivo?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

9. 5) Qual dos sotaques (Baixada ou Pindará, Matraca ou da Ilha e Orquestra) você mais se identificou? Por quê?

10. 6) Você tem conhecimento de algum método que ensine a tocar na Guitarra Elétrica as toadas do Bumba meu Boi?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

11. 7) Você gostaria ter acesso a materiais pedagógicos direcionados ao ensino do Bumba meu Boi na Guitarra Elétrica?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

12. 8) A sua participação executando as toadas Bela Mocidade, Urrou do Boi e Se não Existisse o Sol, possibilitou ampliar seu conhecimento sobre a manifestação da cultura musical do Bumba meu Boi?

Marcar apenas uma oval.

Sim

Não

APÊNDICE C – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS E DEPOIMENTOS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE QUESTIONÁRIO

Eu _____,
CPF _____, RG _____, após ter ciência da finalidade, dos objetivos e benefícios da pesquisa, consinto, através do presente termo, o pesquisador Norlan Aragão Lima do projeto de pesquisa intitulado **O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI**: proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM) a realizar o registro em áudio e vídeo que se façam necessários sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes. Ademais, autorizo a utilização de minha imagem e depoimentos registrados para fins científicos e de estudos, em favor da pesquisa acima especificada.

São Luís, _____ de _____ de 2020.

Participante da Pesquisa

Pesquisador responsável pelo projeto

APÊNDICE D – ROTEIRO PARA ENTREVISTAS

ROTEIRO PARA ENTREVISTA

O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI: proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM).

PESQUISADOR: Norlan Aragão Lima

1. Qual o seu nome completo?

2. Qual o seu sexo?

Marcar apenas uma oval.

Masculino

Feminino

3. Qual o seu endereço?

4. Qual a sua idade?

5. 1) Fale um pouco sobre suas experiências musicais no campo das manifestações da cultura do Bumba meu Boi?

6. 2) Quais foram as suas maiores influências que contribuíram na sua prática musical do Bumba meu Boi?

7. 3) Como ocorreu seu aprendizado musical para tocar as toadas do Bumba meu Boi?

8. 4) A leitura musical é preponderante para se aprender a tocar as toadas do Bumba meu Boi? Justifique a sua resposta.

APÊNDICE E – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS E DEPOIMENTOS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA

Eu _____, CPF _____, RG _____, após ter ciência da finalidade, dos objetivos e benefícios da pesquisa, consinto, através do presente termo, o pesquisador Norlan Aragão Lima do projeto de pesquisa intitulado **O ESTUDO DA TEORIA DAS TÓPICAS NAS TOADAS DO BUMBA MEU BOI**: proposta de execução, na guitarra elétrica, das toadas com um grupo de alunos da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM) a utilizar em sua pesquisa de mestrado todas as informações concedidas por mim sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes, realizadas entre os períodos junho e julho de 2020 Ademais, autorizo a utilização dos depoimentos registrados para fins científicos e de estudos, em favor da pesquisa acima especificada.

São Luís, _____ de _____ de 2020.

Participante da Pesquisa

Pesquisador responsável pelo projeto

APÊNDICE F – PARTITURAS ANALISADAS NA PESQUISA

As transcrições das toadas “Bela Mocidade” (Donato Alves), “Urrou do Boi” (Coxinho) e “Se não Existisse o Sol” (Chagas da Maioba) foram realizadas pelo autor da pesquisa. Foram desenvolvidas as análises musicais com objetivo de identificar as Tópicas do Bumba meu Boi para que os alunos participantes da pesquisa pudessem aprender a executar na Guitarra Elétrica as toadas. Ademais, as transcrições foram adaptadas para a Guitarra Elétrica, pois esse instrumento é o foco dessa pesquisa. Informamos que todo o material da pesquisa poderá ser utilizado por outrem, desde que seja feita a citação.

Obs.: A partitura da música “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) também foi disponibilizada na íntegra.

Bela Mocidade

Transcrição: Norlan Lima
Boi de Orquestra

Donato Alves

$\text{♩} = 80$

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

Guitarra 5

6

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F C7 F

Gm C7 F C7

8

11

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F B \flat F Gm

16

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F F7 B \flat

21

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F Gm

8

27

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F Gm C7

8

33

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F F7 B \flat

38

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F Gm C7

44

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7 F

50

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F F C7 F

55

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

Gm C7 F C7 F

60

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

B \flat F Gm C7

65

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F F7 B \flat

70

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F Gm C7

76

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7 F

82

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F7 Bb C7

87

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7 F

94

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

Gm C7 F F7 Bb

100

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7

105

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F C7 F

110

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

Gm C7 F C7

115

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Bb F Gm C7

121

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F F7 Bb

126

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

C7 F Gm C7

132

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7 F

138

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F7 Bb C7

143

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

F Gm C7 F

149

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

Gm C7 F

Urrou do Boi

Transcrição: Norlan Lima

Sotaque da Baixada ou Pindaré

Coxinho

♩ = 78

A 3 D A 3

Guitarra elétrica 1

Ur rou - ur - rou - ur -

Guitarra elétrica 2

Guitarra elétrica 3

Guitarra elétrica 4

Guitarra elétrica 5

Guitarra elétrica 6

4

GT 1 **D** **A** **D** **A**

rou - ur - rou - meu - no vi - lho - bra - si - lei - ro -

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

8

GT 1 **Bm** **E7** 1. **A** 2. **A**

quea - na - tu - re - za - cri - ou - Ur Lá - vem - meu - boi - ur - ran -

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

12

Bm E7 A

GT 1

8

3 3 3 3

do - su - bin - do - va - que - ja - dor - Lá - vem - meu - boi - ur - ran -

GT 2

8

GT 3

8

GT 4

8

3 3 3 3

GT 5

8

3 3 3 3

GT 6

8

3 3 3 3

16

Bm E7 A Bm E7

GT 1

8

3 3 3 3

do - su - bin - do - va - que - ja - dor - deu - um - mur - ro - napo - rei -

GT 2

8

GT 3

8

GT 4

8

3 3 3 3

GT 5

8

3 3 3 3

GT 6

8

3 3 3 3

20

A Bm E7 A

GT 1

8

3 3 3 3

ra - meu - va - quei - ro - sees - pan - tou - e - ga - do - da - fa - zen -

GT 2

8

GT 3

8

GT 4

8

3 3 3 3

GT 5

8

3 3 3 3

GT 6

8

3 3 3 3

24

Bm E7 A D

GT 1

8

3 3 3 3

da - com - is - so - se - le - van - tou - ur - rou - ur -

GT 2

8

GT 3

8

GT 4

8

3 3 3 3

GT 5

8

3 3 3 3

GT 6

8

3 3 3 3

28

GT 1

A D A D

rou - ur - rou - ur - rou - meu - no - vi - lho - bra - si - lei -

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

32

GT 1

A Bm E7 A A

ro - quea - na - tu - re - za - cri - ou Ur

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

36 A

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

Detailed description: The score consists of six guitar tracks labeled GT 1 through GT 6. All tracks are in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and use a treble clef. A common time signature of 8 is indicated at the beginning of each staff. GT 1 is a silent staff with three whole rests. GT 2, GT 3, GT 4, GT 5, and GT 6 all play a rhythmic pattern. The pattern consists of eighth notes. In the first two measures, there are triplets of eighth notes. In the third measure, there is a triplet of eighth notes followed by a quarter note. In the fourth measure, there is a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The final measure of each track ends with a quarter note that has a grace note (a small '7' above it) and a slash through the stem. The tracks are arranged vertically from top to bottom: GT 1, GT 2, GT 3, GT 4, GT 5, and GT 6.

SE NÃO EXISTISSE O SOL

Transcrição: Norlan Lima
Boi Sotaque de Matraca ou da Ilha

Chagas da Maioba

$\text{♩} = 90$ Am

Guitarra 1

Guitarra 2

Guitarra 3

Guitarra 4

Guitarra 5

Guitarra 6

5 E7

GT 1
GT 2
GT 3
GT 4
GT 5
GT 6

9 Am E7

GT 1
GT 2
GT 3
GT 4
GT 5
GT 6

14

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

Am

18

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

Dm

23 Am

GT 1
GT 2
GT 3
GT 4
GT 5
GT 6

28 Dm Am

GT 1
GT 2
GT 3
GT 4
GT 5
GT 6

33 E7 Am

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The key signature has one sharp (F#). Chords E7 and Am are indicated above the staff. GT 1 (Lead) plays a melodic line: measure 33 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4); measure 34 has a quarter note (G4), a quarter note (F#4), a quarter note (E4), and a quarter note (D4); measure 35 has a quarter note (C4), a quarter note (B3), a quarter note (A3), and a quarter note (G3); measure 36 has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4). GT 2-6 provide a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes and a 7th fret barre. GT 2 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 3 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 4 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 5 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 6 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

37 Dm Am E7

GT 1

GT 2

GT 3

GT 4

GT 5

GT 6

Detailed description: This system contains measures 37 through 41. The key signature has one sharp (F#). Chords Dm, Am, and E7 are indicated above the staff. GT 1 (Lead) plays a melodic line: measure 37 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4); measure 38 has a quarter note (G4), a quarter note (F#4), a quarter note (E4), and a quarter note (D4); measure 39 has a quarter note (C4), a quarter note (B3), a quarter note (A3), and a quarter note (G3); measure 40 has a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4); measure 41 has a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4). GT 2-6 provide a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes and a 7th fret barre. GT 2 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 3 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 4 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 5 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). GT 6 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

BAIÃO

Transcrição: Norlan Lima

(Luiz Gonzaga e Humbereto Teixeira)

$\text{♩} = 100$ E7

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

6 A7

GT 1

GT 2

12 D7 B7

GT 1

GT 2

17 E7

GT 1

GT 2

22 A7 A7

GT 1

GT 2

28

GT 1

GT 2

34

GT 1

GT 2

D7

B7

E7

39

GT 1

GT 2

1.

2. E7

APÊNCIDE G – LINKS DOS VÍDEOS

BELA MOCIDADE

<https://www.youtube.com/watch?v=VrYgl11ZVOc>

Alunos interpretando a toada

<https://www.youtube.com/watch?v=yNR9S3zTXb0>

Análise Integral da toada

URROU DO BOI

<https://www.youtube.com/watch?v=UAKLtsKHf-Q>

Alunos interpretando a toada

SE NÃO EXISTISSE O SOL

<https://www.youtube.com/watch?v=5VYpvQaEvKA>

Alunos interpretando a toada

<https://www.youtube.com/watch?v=-HONnSH5u2E>

Análise Integral da toada

NA ONDA DA ORQUESTRA DO BOI

<https://www.youtube.com/watch?v=7cELUHMwQ2A>

Recital do aluno Jadson Monteiro Sales

BOI DA LUA

<https://www.youtube.com/watch?v=cIGFD1BIYW8>

Recital dos alunos Cleoson Fraga, Átila Martins e Daniel Guilhon

BOI DE LÁGRIMAS

https://www.youtube.com/watch?v=G_qvi2cKK7E

Ensaio do aluno Wesley Silva Furtado

TEMPO CERTO

https://www.youtube.com/watch?v=-b3bc944y_E

Recital do aluno Daniel Moreira Guilhon

ANEXO A - CONTRA CAPA DO LP DO BOI DE AXIXÁ, GRAVADO EM 1981

Contra capa do LP do Boi de Axixá, gravado em 1981



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Contra capa do LP do Boi de Axixá, gravado em 1981



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador