

O contrabaixo em performance nos gêneros tradicionais brasileiros: propostas para o Bumba Boi do Maranhão

Renata Pompêo do Amaral¹

IA-UNESP/ PPG Música – Mestrado

SIMPOM: *Música Popular*

reamaral9@gmail.com

Resumo: Este texto trata da criação de partes para contrabaixo em arranjos de gêneros tradicionais do Brasil. O objetivo principal é identificar, organizar e desenvolver padrões, técnicas estendidas e elementos idiomáticos para a performance do contrabaixo no Bumba Boi maranhense, tendo como recorte dois de seus principais “sotaques”: Matraca (ou Ilha) e Baixada. A partir de registros audiovisuais dessas manifestações e transcrições das grades instrumentais e vocais desses conjuntos, o trabalho apresenta possibilidades técnicas e artísticas de atuação do contrabaixista nesse repertório.

Palavras-chave: Bumba Boi Maranhense; Performance do Contrabaixo; Tradições Populares Brasileiras; Elementos Idiomáticos do Contrabaixo.

Performance of The Double Bass in Traditional Brazilian Genres: Proposals for the Bumba Boi from Maranhão

Abstract: This text deals with the creation of parts for double bass in arrangements of traditional genres of Brazil. The main objective is to identify, organize and develop standards, extended techniques and idiomatic elements for the performance of the double bass in the Bumba Boi maranhense, having as a cut two of their main "accents": Matraca (or Island) and Baixada. From the audiovisual records of these manifestations and transcriptions of the instrumental and vocal grids of these ensembles, the work presents technical and artistic possibilities of the bass player's performance in this repertoire.

Keywords: Bumba Boi; Brazilian Popular Music; Double Bass; Performance; Popular Traditions.

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

¹ Agência de fomento: CAPES. Orientadora: Dr^a Sonia Ray.

riquíssima, é pouco conhecida dos contrabaixistas brasileiros, e oferece possibilidades técnicas e artísticas valiosas para instrumentistas e compositores.

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

Cantado por seus mestres geração após geração, este repertório se funde, se adapta, se particulariza, e tem como resultado uma surpreendente elaboração estética. Filtrados pelo tempo, esculpidos pela memória, são também melodias e ritmos matrizes da nossa música urbana. Os Cocos e as Bandas de Pífano, também chamadas Bandas Cabaçais, são, junto com os Reisados, rojões, baianos de viola e diversos outros, matrizes do Baião e do Forró conhecidos a partir da década de 40, assim como o Candomblé Angola e os sambas de Roda, muito aparentados aos Cocos, são elementos formadores do samba urbano surgido na década de 20 no Rio de Janeiro (VIANNA, 1995).

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

O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama Tempo mas despreza a medida injusta chamada compasso. E pela

adição de tempos, e não por subdivisão, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos, prosódicos (...) até que num certo ponto coincide de novo com o metro que para ele não provém duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. (ANDRADE, 1962)

Assim, este texto tem por objetivo identificar, organizar e desenvolver padrões, técnicas estendidas e elementos idiomáticos para a performance do contrabaixo no Bumba Boi maranhense, tendo como recorte dois de seus principais “sotaques”: Matraca (ou Ilha) e Baixada.

1. Sobre o Bumba Boi maranhense

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

Num ciclo longo e altamente ritualizado que compreende o nascimento do Boi no sábado de aleluia, seu batismo no dia 24 de junho, e sua morte em período que varia de agosto a dezembro, centenas de grupos de todo o estado (há mais de trezentos grupos só na ilha de São Luís) movimentam um mercado cultural que compreende o lançamento de dezenas de CDs inéditos, a montagem de inúmeros arraiais, a confecção de milhares de instrumentos indumentárias virtuosisticamente bordadas em mosaicos de miçangas e canutilhos, além de tomar parte da programação de rádios e TVs locais e comprometer grande parcela do orçamento dos órgãos públicos de turismo e cultura, bem como o das próprias comunidades, alterando ânimos como em torcidas de futebol e alçando os principais cantadores à categoria de estrelas.

Baseado num auto dramático que tem como personagens principais Catirina, a mulher grávida que deseja comer a língua do boi, Nego Chico, seu marido e vaqueiro encarregado de cuidar do boi, o Amo, fazendeiro dono do boi e puxador das toadas, vaqueiros, índios e o próprio boi, participam ainda da brincadeira diversos personagens que variam a cada sotaque.

Se o enredo do auto se parece na maioria dos grupos, a música, a instrumentação, a dança e a indumentária se diferem fundamentalmente. Com dezenas de sotaques, como eles chamam a especificidade de cada conjunto, são seis os mais conhecidos: o de matraca ou da Ilha, de Baixada ou Pandeirões, de Zabumba, de Orquestra, de Viana e de Costa-de-Mão.

O Bumba Boi maranhense apresenta também uma especificidade, que é a produção constante de repertório. A cada ano, a maioria dos grupos renova quase completamente seu repertório com composições inéditas, sendo muito raras as toadas de domínio público, ao contrário dos outros gêneros tradicionais do estado. Toadas antigas que caem especialmente no gosto dos brincantes podem ser repetidas ao longo da temporada, mas a produção de toadas novas é uma obrigação anual do cantador, que também necessariamente é compositor, sendo rara e altamente desvalorizada a figura do cantador intérprete, que canta toada de outros autores.

O cantador deve produzir toadas novas para cada momento da apresentação do grupo, as chamadas “toadas de trincheira”, a saber: Guarnicê (ou Reunida), a toada de início da apresentação. Chegou, a toada que anuncia a chegada do Boi. Lá Vai, toada em que o grupo deixa sua formação em fila (“trincheira”) e inicia a formação em roda. Urrou, uma toada originalmente parte do desenvolvimento dramático do auto (quando o Boi revive após ser roubado pelo Pai Francisco e ter sua língua comida pela Catirina), mas que, com a atual limitação de tempo das apresentações dos grupos nos arraiais, já raramente é realizado, tendo a toada normalmente ganhado um caráter de provocação aos grupos adversários, como as conhecidas “Toadas de Pique”. A Despedida é a última das toadas obrigatórias do repertório, que traz outras de assuntos variados, de elementos da natureza e devoção a São João a assuntos políticos e acontecimentos sociais do momento.

1.1 Os sotaques do boi

Os sotaques com maior presença nos arraiais de São Luís e arredores são os de Orquestra, Baixada e Matraca (também conhecido como sotaque da Ilha). Os Bois de Orquestra, originários da região do Rio Munim (Rosário, Presidente Juscelino, Morros, Axixá, Icatu, etc.), se distinguem pela presença de instrumentos de sopro no conjunto, e começaram a ser conhecidos em São Luís em meados da década de 40. Hoje em dia esse sotaque tem o maior número de grupos, no entanto, com raras e preciosas exceções, tem estado no limiar de se tornarem grupos parafolclóricos, com figurinos que remetem aos padrões carnavalescos cariocas, danças coreografadas, personagens (normalmente femininos – as índias) escolhidas

pela aparência física, com forte apelo sexual, padrão vocal cujos maneirismos se aproximam dos cantores de sertanejo, inclusão de teclados eletrônicos, etc.

O sotaque de Baixada, também conhecido como sotaque de Pandeirões ou de Pindaré, é originário da Baixada maranhense, região a oeste e sudeste da Ilha de São Luís, formada por grandes planícies baixas que alagam na estação das chuvas, e abrange cerca de vinte municípios, dentre os quais São Bento, Viana, Matinha, Pinheiro, São Vicente Ferrer e outros. Segundo o relato de três dos mais importantes mestres das tradições populares de São Luís – Pai Euclides Talabian, da Casa Fanti Ashanti, Mestre Humberto, do Bumba Boi de Maracanã e Mestre Apolônio Melônio do Bumba Boi da Floresta (infelizmente os três falecidos em 2015), o primeiro Boi desse sotaque a se formar em São Luís Foi o Boi de Viana, surgido no bairro do Caratatiua no final da década de 40, cujo dono era Seu Gonçalo, e cujos brincantes eram todos oriundos dos municípios da Baixada. Mestre Apolônio, nascido no Município de São João Batista, foi brincante desse Boi. O Boi de Viana originou um dos mais conhecidos grupos desse sotaque, o Boi de Pindaré, de onde saíram também os belíssimos Boi de Santa Fé, de Mestre Zé Olhinho, e também o Boi da Floresta, de Mestre Apolônio.

Esse sotaque tem uma instrumentação bastante próxima do sotaque de matraca, o entanto a técnica de cada instrumento - além é claro da musicalidade - difere bastante. Os grupos são bem menos numerosos, variando entre 60 a 120 brincantes, dificilmente tendo mais que 10 pandeirões e 2 onças. As matracas tem bem menos importância nesse sotaque, sendo pequenas e tocadas apenas pelos vaqueiros, personagens da roda. Os pandeiros são tocados segurados para baixo, e se dividem em duas funções: Os pandeiros grandes, graves, cobertos com couro de cabra, com mais de 50cm de diâmetro fazem a “marcação”, e os pequenos, de “repique”, segurarão a subdivisão binária ou ternária, sempre de maneira complementar. O maracá também é pequeno e não tem a função “regente” como no sotaque de matraca.

Os Bumba Bois da Ilha são comunidades sediadas nas zonas rurais da ilha de São Luís, cujo surgimento remonta ao final do século XIX. Com o crescimento da cidade, alguns desses locais já se tornaram bairros de periferia urbana, mas alguns como Maracanã, Itapera, Sítio do Apicum e Pindoba ainda se encontram em áreas rurais. O Bumba Boi de Matraca é uma das grandes orquestras percussivas que marcam nossa música urbana, como as escolas de samba cariocas, os afoxés baianos e os maracatus pernambucanos. Os Bois da Ilha tem os grupos mais numerosos, os chamados “batalhões”, que podem chegar a mais de mil integrantes no período junino, a maior parte deles tocando matracas de tamanhos e afinações diversas, com técnicas simples mas bastante variadas. São dezenas de pandeirões com em média 50 cm de

diâmetro, feitos com aro de jenipapeiro e cobertos originalmente com couro de cabra e afinados no fogo.

Atualmente, também pela mudança na dinâmica de apresentação dos arraiais os pandeirões estão gradualmente sendo preferencialmente construídos com aro de metal e pele de nylon, apesar da sempre declarada preferência dos brincantes pelo som do instrumento de couro. Também passam de 10 os tambores onça, e o grande maracá de metal é o instrumento do cantador, o “regente” que define o andamento e chama a entrada da orquestra. Alguns maracás são utilizados também por alguns poucos brincantes que tem uma função de “diretores”, ajudando a manter o andamento, que em um grupo tão numeroso pode facilmente variar, principalmente durante cortejos, onde a orquestra de percussão se estende por mais de cem metros.

Outra particularidade desses sotaques é a ausência de uma clave, sendo seu elemento fundamental a polirritmia entre 2 e 3. No sotaque de Baixada o grupo de instrumentos é pequeno, formando uma única roda próxima aos cantadores, mas os grandes “batalhões” do Boi da Ilha agrupam de forma espontânea pequenos naipes de cada instrumento, em geral 3 a 5 (no caso das matracas varia mais, cujo agrupamento tem mais caráter social), e tem como princípio a complementaridade.

Uma das definições mais surpreendentes dadas pelos brincantes desse sotaque quando se pede que ensinem a tocar os instrumentos é: Veja como ele (a pessoa ao lado com o mesmo instrumento) está fazendo e faz diferente(!). Se a matraca a seu lado está subdividindo em 2 você deve fazê-lo em 3, se o onça a seu lado está pulsando, você deve repicar, e assim por diante. As matracas e onças tem padrões de variações rítmicas menos numerosas, mas sempre complementares, mantendo a polirritmia. Já os pandeirões transitam o tempo todo entre a subdivisão binária e ternária, formando linhas de grande complexidade, sendo que cada tocador desenvolve um “discurso” próprio, mas sempre em diálogo com os outros pandeirões de seu pequeno naipe.

2. Metodologia de criação de partes do contrabaixo no Boi

A metodologia foi desenvolvida em quatro etapas principais, pertencentes à aplicação do método de pesquisa-ação realizado junto às comunidades envolvidas no Maranhão.

2.1 A convivência com comunidades maranhenses

Na convivência direta com algumas das comunidades maranhenses como: Bumba Boi de Santa Fé, Bumba Boi da Floresta e Bumba Boi Garotos do Cruzeiro (Sotaque de Baixada) e Bumba Boi de Maracaná (Sotaque de Matraca). A participação de ensaios e apresentações desses grupos nos períodos do ciclo junino e da Morte dos Bois, proporcionou à pesquisadora a possibilidade de aprender praticando diversos instrumentos de percussão, além de realizar entrevistas com seus mestres e alguns brincantes.

2.2 Estudo do acervo Maracá

A audição e análise de centenas de registros audiovisuais desses grupos, realizados entre 2000 e 2016, pertencentes ao acervo Maracá (AMARAL, 2016). Os registros visuais (vídeos, fotos) e a pesquisa bibliográfica são também essenciais para o desenvolvimento desse trabalho, pela natureza interdisciplinar da performance, onde elementos não musicais influenciam o resultado musical (BÉHAGUE, 1984).

2.3 Transcrição do material

A transcrição de grades instrumentais e melodias originais desses grupos de tradição popular nos gêneros selecionados, incluindo variações importantes e padrões recorrentes de improviso. Para obter registros mais precisos em partitura foi utilizado frequentemente o material em vídeo, para identificação e observação dos diversos instrumentos do conjunto e também dos brincantes dançarinos, já que o ‘pé de dança’ é elemento decisivo no diálogo com os tambores graves em algumas manifestações.

2.4 Estudo das possibilidades técnicas do contrabaixo

A identificação de padrões, variações, procedimentos técnicos e motivos recorrentes executados pelos instrumentos tradicionais, com especial atenção aos graves, incorporando-os à performance do contrabaixo, a partir da prática e leitura das melodias transcrita e do estudo das possibilidades técnicas do contrabaixo nas várias funções dos instrumentos do conjunto / orquestra original, considerando necessariamente o caráter móvel e complementar dessas tradições, que deverão se transformar no diálogo com outros instrumentos, originais ou urbanos, as “Técnicas do inacabado” (Mário de Andrade, 1944).

A primeira etapa no processo de identificação de padrões se dá a partir da análise da grade transcrita. Veja exemplo número 1 abaixo:

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of ten staves, each labeled with an instrument name on the left: Pandeirão (top four), Onça (middle three), and Matraca (bottom three). The score is divided into two measures. The Pandeirão parts feature complex rhythmic patterns with triplets (indicated by a '3' above a bracket) and some notes with 'X' above them. The Onça parts also feature triplets. The Matraca parts consist of simpler rhythmic patterns. The notation includes stems, beams, and note heads, all in black ink on a white background.

Exemplo n.1: Grade dos ritmos básicos da percussão do Bumba Boi de Santa Fé (Sotaque de Baixada), transcrita a partir de registros de áudio do acervo Maracá.

Nesse exemplo, bem como nos seguintes, não se definiu uma fórmula de compasso, pela natureza polirrítmica do Bumba Boi. Os compassos 2/4, e 6/8 são efetivamente sobrepostos na orquestra percussiva do conjunto.

Boi de Baixada

Exemplo 2: Casa de Palha - Toada de Mestre Zé Olhinho, do Bumba Boi de Santa Fé - Sotaque de Baixada, com harmonia sugerida.

Exemplo 3: Chegou – Toada de mestre Apolônio, do Bomba Boi da Floresta - Sotaque de Baixada.

Exemplos 4, 5 e 6: Propostas de performance para o contrabaixo - Sotaque de Baixada.

No exemplo 4, a linha se aproxima do toque dos pandeirões, alternando-se os toques dos pandeirões graves e agudos (marcação e repique) da percussão original com uma abertura do acorde, em geral em intervalos de 10^{a} . No exemplo 5, nota-se o uso de longos glissandos, que buscam reproduzir, neste caso, o toque do Tambor Onça.

No exemplo 6, somam-se os toques dos pandeirões e matraca, os primeiros na região grave, e as segundas na região aguda, com a possibilidade de abertura em terças.

The musical score is organized into two main sections. The first section consists of two measures, and the second section, labeled 'Variações', consists of two more measures. The score includes ten staves:

- Pandeirões (6 staves):** Each staff shows rhythmic patterns for the pandeiro. The first two measures feature triplets and sixteenth-note runs. The 'Variações' section introduces more complex patterns, including triplets and sixteenth-note runs.
- Matraca (4 staves):** The Matraca parts include rhythmic patterns with '3 X' and '4ª X' markings, indicating specific rhythmic variations or accents.
- Onça (2 staves):** The Onça parts show rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.
- Maraca (1 staff):** The Maraca part shows a continuous rhythmic pattern.

Exemplo 6: Grade dos ritmos básicos da percussão do Bumba Boi de Maracanã - Sotaque de Matraca.

Exemplo 7: Madeira do meu Boi - Toada de Mestre Humberto do Bumba Boi de Maracanã - Sotaque de Matraca, com harmonia sugerida.

Exemplos 8 a 11: Propostas de performance para o contrabaixo - Sotaque de Matraca.

No exemplo 8, apresenta-se uma linha com algumas variações básicas dos pandeirões, onde os toques de pele solta e slap do instrumento original são substituídos por saltos e harmônicos. O exemplo 9 traz linhas baseadas nas matracas, explorando a região aguda, com a possibilidade de aberturas em terças. No exemplo 10, somam-se os toques dos pandeirões e matracas, os primeiros na região grave, e as segundas na região aguda, explorando os saltos. O exemplo 11 soma os toques do pandeirão e do Tambor onça, unindo os glissandos e os saltos que reproduzem “open” e “slap”.

A tendência de uma proximidade entre Performance e Música Popular Brasileira tem sido notável desde que foram criados os primeiros cursos de Graduação e Pós-Graduação em com linhas de pesquisa sobre música popular (RAY, BORÉM, 2012). No entanto, o estudo formal nas escolas de música brasileiras se dá ainda majoritariamente através de métodos das escolas erudita e jazzística, organizadas pedagogicamente há décadas. Com isso, há muito se observa, em especial na música popular, que a maioria dos instrumentistas brasileiros improvisam jazzisticamente, tanto no raciocínio harmônico quanto no fraseado e nos motivos rítmicos, mesmo quando improvisam sobre um tema de frevo, choro, samba ou baião. Também o repertório erudito contemporâneo se ressentem de técnicas interpretativas/idiomáticas mais fundamentadas quando as composições trazem elementos da música popular (RAY, 1999). Este trabalho, ainda em andamento, pretende contribuir com material para ampliar as possibilidades de performance do contrabaixo nestes repertórios.

Referências

- AMARAL, Renata (org). Acervo Maracá. Parcialmente publicado em www.acervomaraca.com.br
- ANDRADE, Mário. *Melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.
- ANDRADE, Mário. *O banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.
- ANDRADE, Mário. *Vida do cantador*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Connecticut: Greenwood Press, 1984.
- BORÉM, Fausto: 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. Salvador: ANPPOM, 2001, CD Rom.
- BORÉM, Fausto. RAY, Sonia: Pesquisa em Performance Musical no Brasil no Século XXI: Problemas, Tendências e Alternativas: *SIMPOM*, 2012.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RAY, Sônia. (1999). *A Influência do Baião nas obras Brasileiras eruditas para contrabaixo*. Salvador: ANPPOM, 1999. CD Rom.
- RAY, Sonia. NEGREIROS, Alexandre. Ensino de Contrabaixo no Brasil: uma proposta de iniciação. *Anais da ABEM* 2004.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995