



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA

JORGE ROBERTO DA SILVA DOS REIS

**ANÁLISE RÍTMICA DO CAVAQUINHO NOS GRUPOS PARAFOLCLÓRICOS DE
BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

São Luís

2017

JORGE ROBERTO DA SILVA DOS REIS

**ANÁLISE RÍTMICA DO CAVAQUINHO NOS GRUPOS PARAFOLCLÓRICOS DE
BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Maranhão como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em
Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

São Luís
2017

Reis, Jorge Roberto da Silva dos

Análise rítmica do cavaquinho nos grupos parafolclóricos de Bumba-meu-boi do Maranhão / Jorge Roberto da Silva dos Reis. – São Luís, 2017.

102 f.:il

Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em Música.
Universidade Federal do Maranhão, 2017.

1. Cavaquinho. 2. Bumba-meu-boi. 3. Música. Zorzal, Ricieri Carlini
(Orientador). II. Título

JORGE ROBERTO DA SILVA DOS REIS

**ANÁLISE RÍTMICA DO CAVAQUINHO NOS GRUPOS PARAFOLCLÓRICOS DE
BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Música da Universidade Federal do
Maranhão como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Me. Daniel Moraes Cavalcante (1º Examinador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Me. Raimundo João Matos Costa Neto (2º Examinador)
Universidade Estadual do Maranhão

Dedico este trabalho a memória da minha avó materna, Maria Cristina Justo da Silva, matriarca da família, pelos ensinamentos, por ser o alicerce de toda família e ao amor incondicional por todos que nunca poupou esforço em prol de nossa família.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir chegar até aqui.

À minha família, minha base e alicerce de vida.

Aos meus mestres na música (Joãozinho e Arlindo Pipiu), por todos os conhecimentos e ensinamentos transmitidos ao longo da minha caminhada musical.

A todos os amigos, aos músicos e irmãos de caminhada musical.

A Valquíria Santana e Edilson Gusmão pelas encasáveis correções e dicas.

A Thalita Nunes por todo apoio e solidariedade aos mínimos detalhes do trabalho.

A todos que contribuíram direta e indiretamente para que esse trabalho se concretizasse.

“Sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me
insere na busca, não aprendo nem ensino”.

Paulo Freire

RESUMO

Este trabalho discorre sobre os aspectos rítmicos do cavaquinho nos grupos parafolclóricos de Bumba-meu-boi do Maranhão. Primeiramente, apresenta-se um histórico do instrumento e sua relação com os gêneros musicais brasileiros; em seguida, contextualiza-se o bumba-meu-boi e sua música. Finaliza-se com as elaborações rítmicas do cavaquinho em cada sotaque de bumba-meu-boi, sua importância e indispensabilidade. Através da pesquisa bibliográfica e trabalho de campo, foi desenvolvida a análise individual de cada sotaque (dos 5 principais) através dos grupos tradicionais. Posteriormente, o cavaquinho foi analisado através dos grupos parafolclóricos ou alternativos, nos quais o instrumento encontra-se inserido, assim como no sotaque de orquestra, desempenhando função rítmica e também de condutor harmônico. São apresentadas as rítmicas características e de maiores ênfases desempenhadas pelo instrumento dentro de cada sotaque, além das variações rítmicas recorrentes em cada sotaque que o instrumento atua.

Palavras-chave: Cavaquinho, Bumba-meu-boi, Música.

ABSTRACT

This work discusses the rhythmic aspects of the cavaquinho in the Bumba-meu-boi of Maranhão. First, it presents a history of the instrument and its relation with the Brazilian musical genres; Then contextualizes the bumba-meu-boi and his music. It finishes with the rhythmic elaborations of the cavaquinho in each accent of bumba-meu-boi, its importance and indispensability. Through the bibliographical research and field work, the individual analysis of each accent (of the 5 main ones) through the traditional groups was developed. Later, the cavaquinho was analyzed through the parafolcloric or alternative groups, in which the instrument is inserted, as well as in the orchestra accent, playing rhythmic and also harmonic conductor. The rhythmic characteristics and greater emphasis played by the instrument within each accent are presented, as well as the recurrent rhythmic variations in each accent that the instrument performs.

Keywords: Cavaquinho, Bumba-meu-boi, Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Cavaquinho de Lisboa à esquerda e Cavaquinho Minhoto à direita	23
Figura 2	- Replica do Cavaquinho de Coimbra	25
Figura 3	- Ukulele	27
Figura 4	- Família do Ukulele	28
Figura 5	- Cavaquinho de Cabo Verde	29
Figura 6	- Cavaquinho Indonésia 3 e 4 cordas	31
Figura 7	- Cavaquinho Brasileiro	33
Figura 8	- Anatomia Cavaquinho Brasileiro	34
Figura 9	- Palhetadas do Cavaquinho no Choro, transcrição do autor	39
Figura 10	- Gráfico de Notação	40
Figura 11	- Variações Palhetadas de choro, transcrição do autor	41
Figura 12	- Palhetada e variações do Cavaquinho no Maxixe, transcrição do autor	44
Figura 13	- Palhetada do Cavaquinho na Polca, transcrição do autor	46
Figura 14	- Palhetadas do Cavaquinho no Frevo e na Marcha, transcrição do autor	49
Figura 15	- Palhetadas do Cavaquinho no Baião e Xote, transcrição do autor	52
Figura 16	- Palhetada Cavaquinho no Samba, transcrição do autor	54
Figura 17	- Células rítmicas das matracas no sotaque de Ilha, transcrição do autor	65
Figura 18	- Células rítmica e variação do maraca no sotaque de Ilha, transcrição do autor	66
Figura 19	- Células rítmicas do pandeirão no sotaque de Ilha, transcrição do autor	68
Figura 20	- Célula rítmica do tambor onça no sotaque de Ilha, transcrição do autor	69
Figura 21	- Pandeiros no sotaque de Pindaré, transcrição do autor	70
Figura 22	- Matracas no sotaque de Pindaré, transcrição do aut	71
Figura 23	- Célula rítmica do badalo no sotaque de Pindaré, transcrição do autor	71
Figura 24	- Células rítmicas do tambor onça e maracá no sotaque de Pindaré, transcrição do autor	72
Figura 25	- Levadas da Zambumba na Orquestra, transcrição do autor	76
Figura 26	- Tambor Onça na Orquestra, transcrição do autor	77
Figura 27	- Maracas na Orquestra, transcrição do autor	78
Figura 28	- Tamborim na orquestra, transcrição do autor	78

Figura 29	- Palhetada do Banjo Tenor na orquestra, transcrição do autor	81
Figura 30	- Levadas da Zabumba (sotaque de zabumba), transcrição do autor	83
Figura 31	- Pandeiritos no boi de zabumba, transcrição do autor	84
Figura 32	- Maraca no boi de Zabumba, transcrição do autor	85
Figura 33	- Grade do instrumental do sotaque de zabumba, transcrição do autor	85
Figura 34	- Levadas Rítmicas no Costa de Mão, transcrição do autor	86
Figura 35	- Rítmica do Cavaquinho sotaque de Ilha ou Matraca, transcrição do autor	93
Figura 36	- Rítmica do Cavaquinho sotaque de Pindaré ou Baixada, transcrição do autor	95
Figura 37	- Rítmica do Cavaquinho sotaque de Zabumba ou Guimarães, transcrição do autor	97
Figura 38	- Rítmica do Cavaquinho sotaque de Costa de Mão ou Cururupu, transcrição do autor	98

LISTA DE ABREVIATURAS

IPHAN - Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional	15
EPM - Escola portátil de música	45

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	CAVAQUINHO.....	19
2.1	Origem.....	19
2.2	O cavaquinho em Portugal.....	23
2.3	Outros Destinos.....	26
3	O CAVAQUINHO NO BRASIL.....	32
4	A RÍTMICA DO CAVAQUINHO NAS PRINCIPAIS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRA.....	37
4.1	O Cavaquinho no Choro.....	37
4.2	O Cavaquinho no Maxixe.....	41
4.3	O Cavaquinho na Polca.....	44
4.4	O Cavaquinho no Frevo e na Marcha.....	47
4.5	O Cavaquinho no Baião e Xote.....	49
4.6	O Cavaquinho no Samba.....	52
5	BUMBA-MEU-BOI.....	55
5.1	Folclore Brasileiro.....	55
5.2	A festa do Boi, o Auto e Denominações em algumas regiões do país	55
6	BUMBA-MEU-BOI NO MARANHÃO.....	58
6.1	Bumba-meu-boi no Maranhão.....	58
6.2	A música (sotaques) do Bumba-meu-boi.....	60
6.2.1	Sotaque da Ilha ou Matraca.....	63
6.2.2	Sotaque de Pindaré ou Baixada.....	69
6.2.3	Sotaque de Orquestra ou Munim.....	72
6.2.4	Sotaque de zabumba ou Guimarães.....	81
6.2.5	Sotaque de Costa de Mão ou Cururupu.....	85
7	GRUPOS PARAFOLCLÓRICOS OU ALTERNATIVOS DE BUMBA- MEU-BOI.....	87
7.1	A rítmica do cavaquinho nos grupos parafolclóricos ou alternativos	89

7.1.1	Caquinho no Sotaque de Matraca ou Ilha.....	91
7.1.2	Cavaquinho no Sotaque de Pindaré ou Baixada.....	93
7..13	Cavaquinho no Sotaque de Orquestra ou Munim.....	95
7.1.4	Cavaquinho no Sotaque de Zabumba ou Guimarães.....	95
7.1.5	Cavaquinho no Sotaque de Costa de Mão ou Cururupu.....	97
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como tema “Análise Rítmica do Cavaquinho nos grupos parafolclóricos de Bumba-meu-boi do Maranhão”. Esse instrumento musical exerce uma função rítmica e harmônica fundamental nos grupos de bumba-meu-boi de sotaque de orquestra e parafolclóricos ou alternativos.

Como e quando começou a ser utilizado o cavaquinho no bumba-meu-boi? Quem utiliza? Por quê? Qual a importância do instrumento para as manifestações? Quais funções ele exerce? A partir dessas questões, iniciou-se um estudo para esclarecer e determinar o papel do cavaquinho no contexto abordado. Infelizmente, é notória a escassez de trabalhos publicados que versam sobre o tema e, principalmente, a respeito da música do bumba-meu-boi.

Os estudos publicados aos quais se teve acesso e que discorrem sobre os aspectos da música do bumba-meu-boi foram: *Batucada Maranhense: análise rítmica dos Ciclos Culturais – A visão de um baterista*, de Rogério Ribeiro das Chagas Leitão (LEITÃO, 2012); *Bumba-meu-boi: som e movimento*, pesquisa promovida pelo IPHAN (2011), com a pesquisa e texto referente à música, escrito pelo professor Joaquim Antônio Santos Neto; e a tese *A construção ilusória da realidade, ressignificação e recontextualização do bumba-meu-boi do Maranhão a partir da música*, de Antônio Padilha (2014). Os trabalhos acima elencados prestaram enorme contribuição a esta pesquisa, quando trouxeram os pontos de vista de diferentes agentes musicais envolvidos com a música do bumba-meu-boi do Maranhão.

Padilha (2014, p.89) confirma, através da fala de Manoel de Jesus Desterro, conhecido como Manoel Tetéu (o primeiro banjista do primeiro boi de orquestra, Boi de João Pereira), que o boi era “acompanhado por bumbo, pandeiro, violão, cavaquinho”. Complementa que o nome do cavaquinhista era Vavá, que também era cantor e filho do dono do boi. (PADILHA, 2014, p.89). Esse relato pode comprovar que o primeiro referencial harmônico do boi de orquestra foi o cavaquinho, juntamente com o violão, e não o banjo tenor, como ficou popularizado. Apesar de possuírem resistência e rejeição por parte dos grupos tradicionais de orquestra da região do Munim ao uso do cavaquinho e violão nos grupos, visualizando como descaracterização, Tetéu demonstra que, desde os primórdios da

manifestação, os instrumentos já se faziam presentes como referências rítmico-harmônica.

Dessa forma, o cavaquinho encontra-se inserido no contexto musical dessa manifestação e desempenha função indispensável de condutor rítmico-harmônico. A atuação do instrumento possibilita rítmicas próprias e peculiares, possibilitando a identidade característica na manifestação e, ao mesmo tempo, a divergência nos aspectos rítmicos e de tocabilidade, comparando a outras culturas em que o instrumento também encontra-se inserido.

Um dos motivos para a escolha desse tema ocorreu em virtude da escassez de trabalhos que abordem o estudo rítmico do cavaquinho em manifestações populares. O foco central da pesquisa ter sido a rítmica do cavaquinho no bumba-meu-boi originou-se devido à experiência e familiaridade, há mais de 15 anos, com a prática instrumental, arranjos e direção musical de manifestações folclóricas maranhenses (grupos de bumba-meu-boi de orquestra, grupos parafolclóricos ou alternativos, além de blocos tradicionais), ainda mais pela inevitabilidade da preservação e catalogação da memória musical inerente ao cavaquinho no bumba-meu-boi. O presente trabalho propõe-se a estudar os aspectos construtivos da análise rítmica do cavaquinho no bumba-meu-boi.

Realizou-se pesquisa de campo participativa e não participativa. A participativa deu-se pelo fato de o autor fazer parte há sete anos da banda base de um grupo parafolclórico ou alternativo, denominado “Companhia Encantar”, que apresenta espetáculo junino tendo a música do bumba-meu-boi como tema central. A observação não participativa ocorreu através das gravações nas performances dos grupos estudados por meio do trabalho em campo.

Realizou-se a pesquisa bibliográfica, em que foram consultadas obras de Henrique Cazes (2010/2015/2017), Ana Cesar (2010), Jorge Dias (1965), Ângelo Correa (2008), Arraes (2015), Luís Henrique (2004), Ernesto Oliveira (1966), Manoela Rego (2010), Jamerson Ribeiro (2014), e outros trabalhos que têm o cavaquinho como foco principal, abordando questões sobre origem, difusão, afinações, vínculos com manifestações e culturas, além da parte rítmica e harmônica, principalmente no samba e no choro. Ratifica-se que poucos trabalhos abordam a rítmica do cavaquinho nas manifestações folclóricas e regionais.

Nessa pesquisa, foi realizada, ainda, a análise musical (transcrições e edições de partituras) a partir das gravações de áudio, feitas durante o trabalho de

campo. Todo esse material serviu como alicerce para a elaboração e fundamentação deste trabalho.

A partir dos dados apresentados e coletados, o presente trabalho tem por objetivo específico analisar a rítmica do cavaquinho e a sua importância nos sotaques de bumba-meu-boi, a sua importância para manifestação e as funções exercidas pelo instrumento na manifestação. Realizou-se uma análise categórica, sotaque por sotaque, explicando como são desenvolvidas as conduções rítmicas do instrumento neste seguimento musical dentro de cada sotaque.

No capítulo 1, apresenta-se uma breve revisão bibliográfica sobre o cavaquinho, com intuito de discutir a origem, a partir de Portugal, e sua difusão nos quatros continentes. Expõe-se, ainda, aspectos relevantes do instrumento em cada país abordado, com comentários sobre dimensões, afinações, aplicabilidade, modificações e adaptações sofridas em regiões lusitanas e países para os quais foi exportado; nomenclaturas que o instrumento recebe em cada local; e diferenciações em formatos e tamanhos em Portugal e nos demais países. Além disso, são abordadas as relações do cavaquinho com manifestações culturais portuguesas e demais países nos quais o instrumento está presente.

No capítulo 2, discorre-se acerca do cavaquinho no Brasil, desde a sua chegada, apontando as modificações e adaptações sofridas após sua introdução no país. Trata-se, ainda, de aspectos sobre afinação, anatomia, tocabilidade, forma, dimensões, tessitura do instrumento, aplicabilidade e relação com os gêneros musicais e manifestações culturais e folclóricas brasileiras.

O capítulo 3 trata-se da análise e transcrição rítmica do cavaquinho em alguns dos principais gêneros musicais, a exemplo do choro, samba, baião, xote, frevo, marcha, polca e maxixe. A seguir, é apresentada uma breve síntese da origem de cada gênero, antecedendo a análise rítmica.

O estudo sobre cultura do bumba-meu-boi, a partir da pesquisa bibliográfica, consta no quarto capítulo, apontando as regiões do país em que essa manifestação está presente, além de questões referentes à festa em cada região, como são realizados as festas, o auto (enredo) e o seu desenvolvimento.

A festa do bumba-meu-boi, especificamente no Maranhão, é tratada no quinto capítulo, no qual é esclarecido, por meio da revisão bibliográfica, como essa manifestação encontra-se configurada atualmente, através dos seus sotaques e as

distinções existentes em cada um. O foco principal do capítulo refere-se aos aspectos musicais do bumba-meu-boi. Nesse capítulo, realiza-se uma análise e transcrições da parte rítmica de cada instrumental dos sotaques. Os grupos pesquisados foram Boi de Leonardo (sotaque de Zabumba ou Guimarães), Boi de Axixá (sotaque de Orquestra ou Munim), Boi de Maracanã (sotaque de Matraca ou Ilha), Boi de Santa Fé (sotaque da Baixada ou Pindaré) e Bumba-boi de Eliézio (sotaque de Costa de Mão ou Cururupu).

As transcrições e análise da rítmica do cavaquinho no bumba-meu-boi, através dos grupos parafolclóricos ou alternativos, compõem o sexto capítulo. A análise é feita individualmente em cada sotaque, com ênfase nos aspectos construtivos da rítmica do cavaquinho, por meio da comparação das células rítmicas dos instrumentos da base percussiva dos grupos tradicionais.

O trabalho de transcrições rítmicas de cada grupo foi realizado durante a temporada junina, em apresentações nos anos de 2016 e 2017, na cidade de São Luís- MA, com os grupos que integraram a grade de programação cultural oficial do Governo do Estado. Ressalta-se que as transcrições são tentativas de descrever os sotaques exclusivamente nos momentos observados nas performances dos grupos de bumba-meu-boi tradicionais e parafolclóricos ou alternativos. Deve-se levar em consideração o caráter improvisatório referente aos aspectos rítmicos-musicais do bumba-meu-boi, além da liberdade participativa dos indivíduos que se dispõem a integrar os grupos nas apresentações. Em outros momentos, é provável que sejam observadas outras variações nas células rítmicas e na tocabilidade das mesmas. Foram descritas as transcrições a partir das observações do trabalho de campo.

2 CAVAQUINHO

2.1 Origem

O cavaquinho é um pequeno instrumento polifônico de quatro cordas, pertencente à família dos cordofones¹ e dos tetracórdios. Pequeno, todavia, apenas em formato e no tamanho propriamente dito. Ele constitui a família das guitarras europeias, juntamente com o violão, a viola caipira, o bandolim, e o requinto. O instrumento possui um caráter popular e festivo, exercendo função rítmico-harmônica e rítmico-melódica. É confeccionado em madeira e, antigamente, suas cordas eram feitas de tripas. Atualmente, são utilizadas cordas de aço confeccionadas industrialmente. Tradicionalmente, o número de cordas é quatro.

Oliveira (1966, p.141) apresenta relatos sobre a existência de um cavaquinho de cinco cordas em Portugal, com o nome de “machinho de cinco cordas”, citado no Regimento de 1719 de Guimarães. Originou-se de um instrumento espanhol que também possui cinco cordas, pertencente à família das guitarras, o chamado “guitarro andaluz”, cuja afinação corresponde precisamente à do rajão madeirense (mi-lá-ré {baixo} – fá sustenido – si)².

Esse é um exemplo dos muitos instrumentos que atendem por diversos pseudônimos. Dentre os nomes usados para se referirem ao cavaquinho, encontram-se, ainda: braga, braguinha, machete de braga, manchete, machete, marchete, cavaco, machin, rajão³, ukulelê⁴, Santo Antão⁵, banjo-cavaco⁶, *kerontjong*⁷, *Ramkie*⁸, Cuk e Cak⁹, cavacolim ou cavaco-bandola¹⁰. Todos eles fazem relação ao instrumento musical¹¹.

¹ Nomenclatura usada para a classe de instrumentos musicais com som produzido pela vibração de uma ou mais cordas, pressionadas em dois pontos diferentes. Como exemplo, tem-se o violão, violino, viola, guitarra, dentre outros.

² Atualmente, no Brasil, especificamente na cidade de Brasília, no Distrito Federal, o cavaquinho de cinco cordas ganhou uma grande projeção. Marcio Marinho é uma das principais influências para os músicos da nova geração no cavaquinho de cinco cordas. Pode-se citar, também, Leonardo Benon, Nelsinho Serra, Warley Henrique, João Albertim, Matheus Donato, Henrique Garcia, Wendell Cosme, todos cavaquinhistas da nova geração que usam cavaquinho de cinco cordas.

³ Nomes usados em diversas regiões de Portugal.

⁴ Nome usado para descrever o instrumento na América do Norte.

⁵ Nome usado para descrever o instrumento em Cabo-Verde.

⁶ Uma espécie de evolução do cavaquinho brasileiro.

⁷ Nome usado na Indonésia.

⁸ Nome usado na Angola.

Henrique Cazes é um dos nomes importantes do cavaquinho brasileiro e da didática desse instrumento. Foi autor do primeiro método do instrumento no Brasil, intitulado “*A escola moderna do cavaquinho*”. Assim como Cazes, outros teóricos, principalmente portugueses, buscaram uma definição quanto à origem desse cordofone que concerne à música e também no que diz respeito às suas peculiaridades.

Em relação aos seus aspectos musicais, Cazes (2008-2009, p. 1) aponta que o cavaquinho “é um instrumento de origem portuguesa e membro mais agudo da família das guitarras europeias de tampos chatos”. Complementa que a família das guitarras é muito expressiva na Espanha, e que sua introdução em Portugal foi através dos biscaínos (vindos de Biscaia e País Basco).

Em entrevista ao Rio TV Câmara, em 15 de junho de 2012, em matéria especial sobre o cavaquinho, a cavaquinista Luciana Rabello pondera que o instrumento é de origem moura e que sua introdução em Portugal ocorreu juntamente a ocupação da península ibérica pelos mouros. Acrescenta, ainda, que a forma que se tem do cavaquinho atualmente teria sido criada em Portugal, onde existem alguns tipos diferentes do instrumento, dentre eles o cavaquinho minhoto, o cavaquinho de Lisboa, o cavaquinho da madeira e o cavaquinho de Braga, sinalizando existirem pequenas diferenças entre os modelos citados.

Jorge Dias (1965) é outro defensor quanto à origem portuguesa do cavaquinho, o qual discorre que o instrumento é uma espécie de pequena viola, com quatro cordas: ré-sol-si-ré. Dias acrescenta que uma das espécies do cavaquinho é a machete ou machim (DIAS, 1965).

Dentre os autores que buscaram definir esse pequeno cordofone, pode-se citar a Oneyda Alvarenga. No livro *Música Popular Brasileira*, a autora discorre que o cavaquinho é um “instrumento de cordas dedilhadas, menor que a viola. Procedência europeia (Portugal). Tem quatro cordas metálicas, (...)” (ALVARENGA, 1982, p.353). Luís L. Henrique (2004, p. 171), por sua vez, fala que ele “é um instrumento de pequenas dimensões, com caixa em forma de 8.”

⁹ Modelos de cavaquinho oriundos da Indonésia.

¹⁰ Denominação usada no Brasil, quando afinam o instrumento em intervalos de quintas juntas, coincidindo com a afinação do bandolim.

¹¹ Consultar ALVARENGA (1982), ANDRADE (1999), ARRAES (2015), CASCUDO (1972), CAZES (2010), CAZES (2012), CÉSAR (2010), CORRÊA (2008), DIAS (1965), OLIVEIRA (1966), dentre outros.

Mário de Andrade aborda que o cavaquinho é um instrumento de cordas dedilhadas, possuindo 4 cordas, de origem portuguesa, conhecido também como machete ou braguinha (ANDRADE, 1999, p.123). Oliveira (1966, p.139) no livro *Instrumentos Populares Portugueses* discorre que:

O cavaquinho é um cordofone popular de pequenas dimensões, do tipo da viola de tampos chatos — e, portanto, da família das guitarras européias —, caixa de duplo bojo e pequeno enfraque, e de quatro cordas de tripa ou metálicas — de <<arame>> (ou seja, aço) — conforme os gostos, presas, nas formas tradicionais, em cima a cravelhas de madeiras dorsais, e em baixo no cavalete colado no meio de bojo inferior do tampo. (...), encontramos ainda para o mesmo instrumento ou outros com ele relacionados, as designações, de cavaco, machin, machete (...), manchete ou marchete, braguinha ou braguinho, cavaco, etc.

Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 245), no Dicionário do folclore brasileiro, descreve o cavaquinho como: “instrumento de cordas (4), menor que a viola, de vasta popularidade como acompanhador, e mesmo solista nas orquestras do povo. (...) O cavaquinho é português, tendo esse mesmo nome em Portugal(...)”. Em o *Machete Madeirense*, Manuel Morais (1909) o define como “um pequeno cordofone de mão ou de corda dedilhada, de caixa em forma de oito com enfraque pouco acentuado, que entronca e pertence à grande família das Violas de mão quinhentistas”. Autram Dourado (apud CÉSAR, 2010, p. 53) apresenta o cavaquinho como “instrumento de quatro cordas (ré-sol-si-ré) pinçadas, originou-se da tradição musical portuguesa, razão pela qual é também conhecido como BRAGUINHA (...). Seu formato lembra o de um pequeno violão, (...)”.

Angelo Corrêa, conhecido como Maestro Budega, coordenador do projeto Apanhei-te Cavaquinho, realizado na Cidade Cabo Frio – RJ, desenvolveu um livreto abordando a *História do Cavaquinho no Brasil*, no qual discorre que “o cavaquinho é um instrumento musical feito de madeira e pertence à família dos cordofônios e tetracórdios, sendo um instrumento de ritmo e harmonia de tom vibrante e saltitante” (CORRÊA, p. 4). O autor complementa que “assim é semelhante e menor que a viola, de vasta popularidade, (...)”.

Já no *Dicionário Grove de Música* (1994, p. 180), o cavaquinho é descrito como “instrumento de cordas pinçadas, afinadas normalmente em ré-sol-si-ré¹². De origem portuguesa, de som agudo, também é conhecido como “braguinha” (...). ”

Oliveira (1966, p.140) menciona que Gonçalo Sampaio vinculou a origem do instrumento aos tetracórdios helénicos, abordando que

as sobrevivências de modos arcaicos helénicos, que ele próprio nota na música minhota, à luz de conjecturais influências gregas (ou ligures) sobre os primitivos calaicos daquela Província, acentua, sem mais consistência do que isso, a relação entre o cavaquinho e os tetracórdios e sistema helénicos.

Oliveira (1966, p.140) acrescenta que Jorge Dias relatou existir na “Espanha um instrumento semelhante ao cavaquinho, da família das guitarras - o requinto - de quatro cordas (...)”. Tal afirmação é feita sem muitas explicações ou apontamentos que justifiquem a teoria descrita.

Apesar da origem cercada por dúvidas e as diversas indagações, há um certo acordo em autores como Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Renato Almeida e Câmara Cascudo sobre a origem portuguesa do cavaquinho (CAZES, 2010). Autores como Cazes (2010), Ernesto Veiga de Olivera (1966), Jorge Dias (1965), Luís Henrique (2004) e Manuel Moraes (1909) também atrelam a origem do cavaquinho a Portugal.

É muito comum descreverem o cavaquinho como uma espécie de violão ou viola reduzida ou, até mesmo, chamarem-no de violãozinho, como pode-se observar. Tal associação pode ser justificada pelo fato de ambos instrumentos possuírem formatos similares e também por pertencerem à mesma família de instrumentos musicais.

O cavaquinho ganhou um caráter popular nos diversos países para os quais foi exportado e difundido. Em virtude de sua popularização pelo mundo, surgiu uma vasta gama de definições para descrever este pequeno cordofone, variando de acordo com a região e países em que foi inserido.

¹² Contam-se as notas do grave ao agudo no cavaquinho. Ré é nota mais grave, representando a quarta corda do instrumento e, assim, por conseguinte. Esta afinação ficou popularizada no Brasil como apresentar-se-á posteriormente.

No próximo tópico, abordar-se-á o cavaquinho em algumas regiões de Portugal, lidando com questões referentes à sua afinação, aplicabilidade, prática e aspectos gerais.

2.2 O Cavaquinho em Portugal

Portugal foi, por muito tempo, o principal expoente desse instrumento. Atualmente, o cavaquinho português possui dois tipos principais: o modelo Minhoto e o de Lisboa. A figura 1 apresenta, à esquerda, o modelo de cavaquinho comumente encontrado em Lisboa e, à direita, o modelo minhoto.

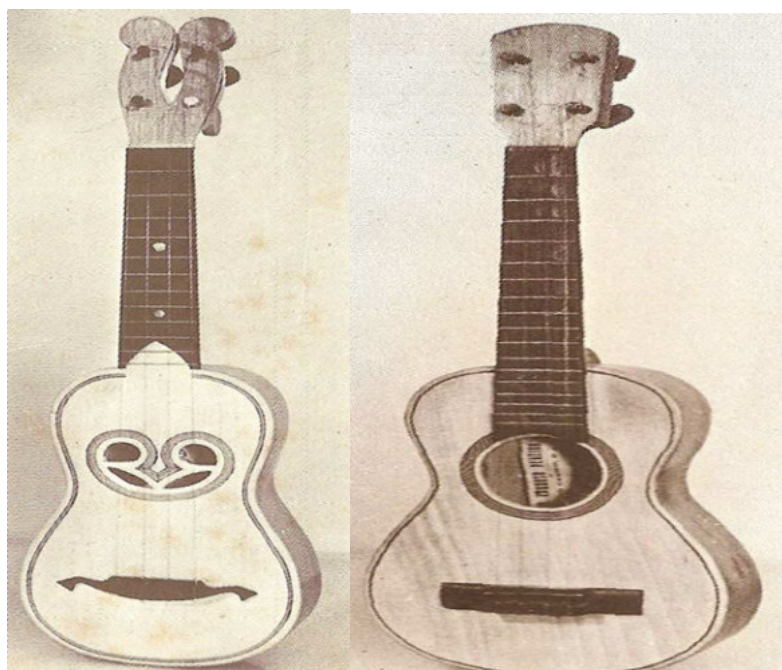


Figura 1: Cavaquinho de Lisboa à esquerda e Cavaquinho Minhoto à direita¹³

São perceptíveis algumas diferenças do instrumento entre regiões de Portugal, mas, em aspectos gerais, pode-se ter como dimensões de base, com sutis variáveis, as seguintes medidas:

¹³ Imagens disponíveis em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/henriquecazes-ocavaquinho.htm>

52 cm de comprimento por 15 de largura máxima, com a parte vibrante das cordas, da pestana ao cavalete, mede 33 cm. A altura da caixa é menos regular, aparecendo por vezes cavaquinhos muito baixos, que têm um som mais gritante, e a que, em terras de Basto e outras aldeias minhotas, chamam machinhos (OLIVEIRA, 1966, p. 139).

O cavaquinho desempenha função muito importante na música portuguesa. Existe um elo intenso na sua atuação com a cultura deste país. Além de possuir esse caráter popular e festivo, existe uma forte inclusão em rituais e cerimônias tradicionais.

Pode-se observar seu uso no instrumental das músicas populares portuguesas através das chulas, malhões, rugas, canas-verdes, varreira, verdegares, prins, e, mais recentemente, também no fado. O uso mais comum é juntamente com a viola, porém, une-se à rabeca, ao bandolim, ao acordeom, à guitarra, ao violão, dentre outros. Em alguns momentos, é utilizado sozinho como instrumento de referência harmônica nas festas (OLIVEIRA, 1966, 139).

Cazes associa esta popularidade do cavaquinho em Portugal ao fato de o povo Minhoto possuir um temperamento festeiro. Desse modo, a cantoria e as danças de festivais foram o alicerce para que o instrumento se potencializasse (CAZES, 2008-2009, p. 1).

Outra característica muito peculiar do cavaquinho português encontra-se na maneira que os portugueses desenvolveram para tocar o instrumento. A técnica usada por eles é chamada de rasgueado¹⁴. Essa técnica é também utilizada para outros instrumentos oriundos de Portugal, tais como a guitarra portuguesa, a viola, e também o violão.

O cavaquinho português talvez seja o instrumento que possua a maior versatilidade no que diz respeito à questão de afinação, assim como acontece na viola. Quando o cavaquinho é tocado em conjunto, a viola é sua referência, para que afine na região mais aguda possível que consiga alcançar (OLIVEIRA, 1966, p. 140).

Em Portugal, as afinações variam conforme as regiões do país, as formas musicais e até os tocadores, entretanto, as afinações mais conhecidas são:

¹⁴ Podendo ser tocado com todos os 4 dedos da mão direita, ou apenas com o polegar e indicador (OLIVEIRA, 1966, p.139).

Ré-Sol-Si-Mi - usada em Coimbra; Sol-Ré-Mi-Lá - chamada afinação para "malhão e vira na moda velha"; Sol-Dó-Mi-Lá - afinação usada na região de Barcelos; Ré-Lá-Si-Mi - considerada por muitos como a mais versátil harmonicamente. São usadas também afinações em que a corda mais aguda é a quarta e não a primeira (CAZES, 2008-2009, p. 4).

O cavaquinho também chegou às cidades de Coimbra e Lisboa. Estudiosos afirmam que o cavaquinho de Lisboa é coincidentemente igual ao modelo Minhoto. Cazes (2008/2009) complementa que, em Lisboa, o cavaquinho ganhou ares mais cosmopolitas e passou a ser usado em conjunto com bandolins, violas e guitarras, nas chamadas tunas¹⁵. Esses atributos estão relacionados aos aspectos qualitativos que o instrumento incorporou com sua chegada à região. Sendo que:

[...] ganhou um melhoramento que ampliou seu som e sua projeção sonora. Trata-se do espelho (também chamado de escala), uma madeira de maior densidade colada sobre o braço e que avança por cima da caixa até a proximidade da boca. Essa peça confere maior resistência contra empenamentos e aumenta a sustentação do som. Foi em Lisboa também que a palheta passou a ser usada, ao que tudo indica. Até então, o cavaquinho minhoto era tocado de forma rasgueada, com os dedos polegar e indicador da mão direita (Cazes 2008/2009, p. 1).



Figura 2: Replica do Cavaquinho de Coimbra¹⁶

Estudiosos afirmam que, no fim do século XVIII, era muito comum a presença do cavaquinho minhoto em Coimbra. A forma de afinar o cavaquinho na

¹⁵ As tunas são grupos musicais constituídos por cordofones em seus primórdios. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tuna>. Em Portugal atualmente visualizasse que existe uma liberdade de instrumentos que participam das tunas, em cada região do país pode-se verificar instrumentais distintos.

¹⁶ Disponível em <http://instrumentostradicionais.blogspot.com.br>

região coincidia com afinação da viola de Coimbra, que afinava em ré, sol, si, mi, contando do grave para o agudo respectivamente (OLIVEIRA, 1966).

No próximo tópico, analisar-se-á o cavaquinho em alguns países, dentre eles, América do Norte, Indonésia, Cabo Verde, dentre outros, lidando com questões referentes à sua afinação, aplicabilidade prática, e aspectos gerais.

2.3 Outros destinos

Em virtude da sua praticidade na locomoção do cavaquinho, chegou rapidamente em outros lugares do mundo e foi inserido em diversas outras culturas, além de Portugal. Hoje, o cavaquinho é instrumento símbolo nos quatro continentes. Oliveira (1966, p. 144) acredita que “a partir da Província nortenha, o cavaquinho ter-se-ia difundido na Madeira pela via do emigrante minhoto.”

Pelo afastamento do seu *locus* e em meio a tantos diálogos culturais, acredita-se que este seja o principal motivo de tantas transformações ocorridas em cada lugar que chegou o pequeno cordofone. O Havaí foi um dos lugares em que esse instrumento foi muito bem acolhido e, de imediato, caiu no gosto popular, tornando-se símbolo da cultura local. Após sua chegada, logo foi rebatizado pelo nome de *Ukulele*. Ele recebeu esse nome em função de sua qualidade sonora pungente e vibrante. Em sua tradução, *Ukulele* significa “pulga saltadora” (Cazes, 2010, p.8).

A figura 3 apresenta um dos tipos de ukulele.



Figura 3: Ukulele¹⁷

Sua chegada aos Estados Unidos, de acordo com pesquisadores, se deu pelo português Nunes, que teria ido para o Havaí por volta de 1880, na travessia dos imigrantes. O Ukulele possui as mesmas peculiaridades que o cavaquinho português, possuindo número de cordas e formato iguais.

Uma diferença do Ukulele, em relação ao cavaquinho português e ao cavaquinho brasileiro, está na forma como o instrumento é afinado e o uso das cordas. O Ukulele faz uso frequente de cordas de nylon, muito embora utilizem, em algumas ocasiões, cordas de aço.

No que diz respeito à afinação do Ukulele, John King (2008) comenta que a afinação foi emprestada da guitarra portuguesa de 5 cordas, chamada de “rajão”. De acordo com os manuais ingleses, existem três opções para afinar:

1. Sol³ – dó⁴ – mi⁴ – lá⁴
2. Lá³ – ré⁴ – fá sustenido⁴ – si⁴
3. Ré³ – sol³ – si³ – mi⁴

King (2008) acrescenta que existem diversos tipos de Ukulele, e cada tipo tem sua voz específica. Dentre eles, cita: “ukes soprano, uke concerto, uke tenor e barítono, cada um maior do que o último” (tradução nossa). A primeira afinação é a mais utilizada no ukulele soprano, concerto e tenor. A terceira é usada para o ukulele barítono (MELLO, 2011).

¹⁷

Disponível em http://www.madeinbrazil.com.br/images/product/33257_zoom.jpg

Mello complementa que um dos problemas da “pulga saltadora” está na projeção do som e na sustentação das notas. A pouca projeção do som do instrumento pode ser justificada por conta do seu formato e aspectos construtivos, contribuindo para esse fato.

King (2008) relata que o Ukulele tenor está na preferência dos tocadores do Havaí da atualidade e acrescenta que a diferença entre o soprano e o tenor se dá no tamanho do instrumento. A figura 4 apresenta a família dos ukuleles, diferenciando-se pelas suas vozes específicas. Inicia da voz mais aguda a mais grave, da esquerda para direita, respectivamente.



Figura 4: Família¹⁸ do Ukulele¹⁹

As diferenças entre o soprano e o tenor não residem apenas no tamanho, como descreve King (2008). Cada instrumento, individualmente, tem qualidades sonoras bem distintas, podendo ser comprovada na afirmação de King que discorre que cada instrumento “tem sua voz específica”.

O cavaquinho também chegou a Cabo Verde. A escassa bibliografia da música de Cabo Verde talvez não permita precisar a chegada desse instrumento por lá. Nogueira (2013) comenta que, “aparentemente, o cavaquinho chega a Cabo Verde tanto a partir de Portugal como do Brasil (cujos contactos com as ilhas

¹⁸

Ukulele Soprano, Concerto, Tenor e Barítono, respectivamente.

¹⁹

Disponível em <https://eduardoeamusica.wordpress.com/2011/07/21/ukulele-world/>

sempre foram intensos devido à navegação no Atlântico)”. A figura 5 apresenta um exemplar do cavaquinho de Cabo Verde.



Figura 5: Cavaquinho de Cabo Verde²⁰

Existe uma inserção em muitos aspectos do cavaquinho brasileiro com o cavaquinho de Cabo Verde. Arraes discorre sobre as similaridades, quando fala que “em Cabo Verde, o cavaquinho tem grande popularidade e é praticamente igual ao cavaquinho brasileiro, tanto na constituição física e na afinação tradicional (ré-sol-si-ré), como também na palheta” (ARRAES, 2015, p.45). O autor conclui que a distinção mais notória percebe-se no braço do instrumento, pois o cavaquinho de Cabo Verde tem um braço mais largo, em relação ao cavaquinho brasileiro (ARRAES, 2015).

Na África, assim como em Portugal e nas Américas do Norte e do Sul, esse pequeno cordofone tem relações estreitas com a música local. Segundo a

²⁰

Disponível em <http://asemana.publ.cv/spip.php?article96197&ak=1>

pesquisadora Gláucia Nogueira, na música de Cabo Verde, o cavaquinho desempenha função de instrumento rítmico-harmônico (instrumento de base).

O cavaquinho está bem presente na música cabo-verdiana, fazendo parte habitualmente dos grupos acústicos, nos quais tem sempre a função de marcar o ritmo. Rara é a sua utilização como instrumento solista (Nogueira, 2013).

A autora alega que existem menções ao cavaquinho em Cabo Verde desde os primórdios do século XX. Comenta, ainda, haver grupos de cabo-verdianos radicados nos EUA no século XIX, que formaram grupos musicais de cordas, onde o cavaquinho estava inserido. Tais informações podem ser precisadas através dos primeiros registros fonográficos de discos do povo cabo-verdiano (NOGUEIRA, 2013).

O cavaquinho também chegou até a Indonésia. Nesse país, o instrumento foi rebatizado pelo nome de *kerontjong*. Arraes (2015, p.47) discorre que, por lá, o cavaquinho também é conhecido como viola de *kerontjong*, *keroncong* ou ainda por ukulele. Lá, o cordofone está inserido no gênero musical que tem o mesmo nome do instrumento no país (*kerontjong*), constituindo o instrumental do referido gênero.

Corrêa (2008, p.6) discorre que existe uma proximidade muito grande do instrumental que constitui esse gênero musical indonésio com o regional de choro brasileiro. Victor Ganap²¹ (2006) defende que a música de *keroncong* atual da Indonésia possui um forte vínculo e relações históricas com a música lusitana do século XVI. Considerando que ambos os países possuem influências portuguesas, justifica-se a proximidade musical que Correa (2008) atrela do regional do choro com a música de *kerontjong*.

Na Indonésia, o cavaquinho existe em dois formatos – o cavaquinho tradicional de 4 cordas e no formato de 3 cordas. Arraes (2015, p.48) diz que o cavaquinho com 3 cordas recebe o nome de Cuk, afinando em sol-si-mi, e o de 4 cordas chama-se de Cak, afinando em ré-ré-sol-si²².

²¹ Disponível: <http://www.cavaquinhos.pt/pt/CAVAQUINHO/Keroncong%20Historia.htm>

²² Afinações do Cuk e do Cak disponíveis em: https://en.wikipedia.org/wiki/Stringed_instrument_tunings. Acesso em: 03/04/2017.

Na figura 6, pode-se visualizar, à esquerda, o cavaquinho tradicional de 4 cordas (Cak) e, à direita, o cavaquinho de 3 cordas (Cuk).



Figura 6: Cavaquinho Indonésia 3 e 4 cordas²³

O cavaquinho também migrou para outros países. Pode-se mencionar, como exemplos, a Angola, onde recebeu o nome de *Ramkie*; China; Goa; Índia; Moçambique; Macau; entre outros. Porém, foi no Brasil que o instrumento mais se difundiu, local onde foi propício seu desenvolvimento.

No próximo capítulo, discorrer-se-á acerca do cavaquinho brasileiro, sua introdução no país, suas características, popularidade e vínculo com a cultura brasileira.

²³

Disponível em <http://cavaquinhos.pt/pt/CAVAQUINHO/Indonesia.htm>

3 O CAVAQUINHO NO BRASIL

Sem dúvidas, pode-se afirmar que o Brasil é um dos maiores expoentes e um dos principais difusores do cavaquinho na atualidade empiricamente. Essa afirmação pode ser reiterada através de Arraes (2014, p.50), onde expõe que o cavaquinhista Henrique Cazes afirma que “foi no Brasil que o cavaquinho atingiu um grau maior de desenvolvimento, justamente por ser usado em gêneros como o samba e o choro, que desde a década de 1930, representam oportunidades de profissionalização”.

Porém, embora o instrumento goze de popularidade no país, há uma escassez de referências bibliográficas sobre o cavaquinho brasileiro. Por outro lado, pode-se perceber que tem existido um significativo promissor crescimento em relação à produção científica desse instrumento (pesquisa, estudo e difusão). Não obstante, acredita-se que muito mais possa ser feito, pois o cavaquinho é um símbolo cultural do país, presente de norte a sul, e está inserido nas várias manifestações que compõem a diversidade cultural brasileira. Podemos constatar por Arraes (2014) e Cazes (2010) os gêneros musicais e manifestações folclóricas que o instrumento se encontra incluso desempenhando a função de condutor rítmico-harmônico. A figura 7 apresenta um exemplar do cavaquinho brasileiro.



*Figura 7: Cavaquinho Brasileiro*²⁴

Estudiosos e pesquisadores do cavaquinho brasileiro não sabem precisar, com exatidão, quando se deu a chegada do instrumento ao país. Acredita-se que tenha sido anterior à vinda da família Real, em 1808. Cazes afirma, no documentário *Apanhei-te Cavaquinho*, que, anterior à chegada da Família Real, “o cavaquinho já estava aqui, metido com o lundu, a modinha, os primeiros gêneros da música brasileira, participando dessa música popular que nascia” (CAZES, 2012).

Corrêa (2008) relata que o cavaquinho foi o instrumento que mais se identificou com a cultura afro na colonização brasileira. O autor destaca que a forma como é tocado o cavaquinho brasileiro indica influências africanas e lusitanas, sendo que a parte rítmica do instrumento possui interferência da ancestralidade africana, e a parte harmônica, dos lusitanos.

A figura 8 expressa a anatomia atual do cavaquinho brasileiro.

²⁴

Disponível em <http://mundomusical-ce.blogspot.com.br/p/instrumentos-musicais.html>

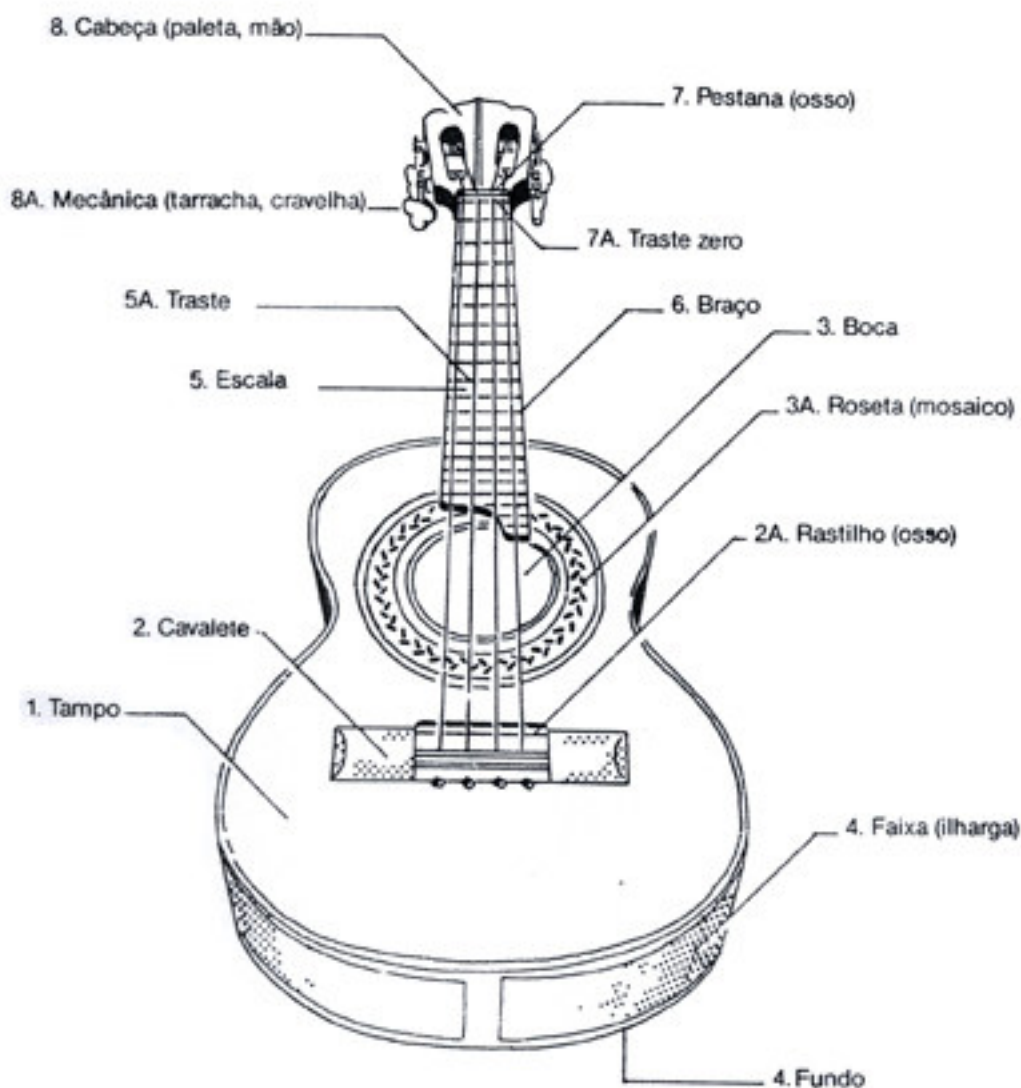


Figura 8: Anatomia Cavaquinho Brasileiro²⁵

O cavaquinho brasileiro possui características advindas do cavaquinho de Lisboa e da Ilha da Madeira. As diferenças estruturais físicas do instrumento, de acordo com Oliveira (1966, p. 143), são encontradas na boca do instrumento, sempre redonda e pequena. No geral, as dimensões são semelhantes.

A afinação do cavaquinho brasileiro também foi herdada dos portugueses. No que concerne à forma de afinar o instrumento, Cazes (2008/2009, p. 4) aponta que:

No Brasil a afinação Ré-Sol-Si-Ré é majoritária, mas existem usuários da Ré-Sol-Si-Mi, como esse que vos escreve e que a reputa ser a melhor

solução para usar o cavaquinho em solos. A afinação em quintas como no bandolim, Sol-Ré-Lá-Mi, modifica acentuadamente o timbre do instrumento, mas tem um resultado em acompanhamento que funciona especialmente bem no samba.

Uma outra diferença em relação ao cavaquinho português, e também ao Ukulele, é a forma como é tocado o instrumento. Enquanto em algumas regiões de Portugal e no Havaí usa-se os dedos da mão direita para tanger as cordas, no Brasil usa-se a palheta. Todavia, Cazes comenta que, ao que tudo indica, o uso da palheta teve início em Lisboa.

No Brasil, foram consagrados alguns modelos de cavaquinho, dentre eles os modelos Waldir, Tico-tico e Canhoto. Esses modelos diferem-se no tamanho horizontal, primeiramente, e também na espessura de sua caixa. Geralmente, a espessura da caixa dos modelos é de, respectivamente, 8 a 9 cm, 6 a 7 cm, e 4,5 a 5 cm. Posterior a esses modelos, consagraram-se também o modelo paulistinha, que se encontra quase extinto, e o modelo banjo-cavaco, que possui uma grande expressividade, principalmente no samba e pagode.

O cavaquinho desenvolveu-se, no Brasil, também como instrumento melódico. Isso foi possível principalmente por meio do choro. Dentre alguns solistas, pode-se elencar Nelson Alves²⁶, Garoto²⁷, Xixa do cavaquinho, Pinguim, Mário cavaquinho, Jonas Oliveira, Índio do cavaquinho, Waldir Silva, dentre outros.

O maior ícone desse instrumento, que foi consagrado mundialmente por suas composições e pelo virtuosismo ao cavaquinho, foi Waldir Azevedo. Ele foi o maior difusor do cavaquinho como instrumento melódico, no Brasil e no mundo, tendo composto obras consagradas, tais como: Pedacinho do Céu, Delicado, Carioquinha e Brasileirinho.

Apesar de sua maior propagação através do samba e do choro, é possível notar o uso do cavaquinho em manifestações culturais, como folia de reis, pastoris, chegada de marujos, jongo, fandango, carimbó, congada, rancho, moçambique, frevo, marcha, baião, forró, bloco tradicional, cacuriá e, principalmente, no objeto de pesquisa do presente trabalho, o bumba-meu-boi.

²⁶ Fundador do renomado Oito Batutas, participou do conjunto da Chiquinho Gonzaga.

²⁷ Foi considerado um grande virtuoso, por tocar com maestria banjo, cavaquinho, bandolim, violão tenor, guitarra havaiana (CORRÊA, 2008, p. 12).

Em meio a esse elo direto do instrumento com as mais distintas manifestações populares no país, fez-se possível sua disseminação e aceitação ao gosto do povo brasileiro desde sua chegada. No decorrer dos anos, é perceptível que tal aceitação vem apenas aumentando significativamente. Como exemplo, pode-se destacar os diversos músicos profissionais do instrumento em todas as regiões do Brasil.

No próximo capítulo, tratar-se-á sobre a rítmica do cavaquinho em algumas das principais manifestações populares brasileira, elucidando o desenvolvimento rítmico do instrumento e alguns aspectos como dinâmicas, acentuações, etc., em cada manifestação comentada.

4 A RÍTMICA DO CAVAQUINHO NAS PRINCIPAIS MANIFESTAÇÕES POPULARES BRASILEIRA

4.1 Cavaquinho no Choro

O choro é um gênero genuinamente brasileiro que teve sua consolidação a partir da segunda metade do século XIX. Tem sua origem na cidade Rio de Janeiro, capital do país naquele momento. O choro era formado especificamente por pessoas que constituíam a classe média baixa da época.

Tinhorão (2013, p. 119) discorre, no livro *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*, que o aparecimento do choro pode ser presenciado em 1870, um pouco antes de sua consolidação como gênero musical. Possuía origens interpretativas que músicos populares do Rio de Janeiro configuravam ao tocar polca. O autor salienta que, com a difusão do trio pau e corda (cavaquinho, violão e flauta), em meados da década de 1880, a música do choro torna-se cada vez mais notória.

Assim como nas diversas manifestações populares, os conhecimentos foram por muito tempo desenvolvidos de forma empírica nesse gênero musical.

César (2010) conta que existiu um chorão chamado Alexandre Gonçalves Pinto, funcionário dos correios e telégrafo. Alexandre, que tocava cavaquinho e violão de 6 cordas, idealizou o livro intitulado *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Ele produziu de forma sistemática dados valiosos sobre o cotidiano dos chorões da época, descrevendo o perfil de cada músico e seu instrumento (CÉSAR, 2010, p. 16 e 17).

O cavaquinho tem uma relação muito estreita com o choro, pois foi fundador do instrumental que compõe esse estilo musical. Juntamente com o violão, pandeiro e um instrumento de sopro (flauta, clarinete ou saxofone) como solista, esses instrumentos constituíram o regional de choro.

Nos primórdios do gênero, o cavaquinho tinha função apenas rítmico-harmônica. Com o seu desenvolvimento, o instrumento começou a exercer a função melódica sem deixar o seu posto da seção rítmica.

A respeito da função do cavaquinho no choro, César (2010, p. 20) discorre que:

Assim como os violões, uma de suas funções era fazer o acompanhamento harmônico das músicas; mas, o que o diferencia dos outros instrumentos do grupo, é sua execução rítmica já que, no surgimento desses grupos, não havia instrumental de percussão. “Cavaquinho centro” é o nome utilizado para designar a função desse instrumento nestes grupos.

A expressão cavaquinho-centro surge um pouco mais tarde, quando o cavaquinho exerce também a função de solista nos regionais. Usa-se tal expressão para diferenciar as funções exercidas pelo instrumento dentro dos regionais.

Pela ausência dos instrumentos percussivos no início deste gênero, o cavaquinho teria que tocar de forma que suprisse a ausência do *swing* da percussão. Com isso, acabou-se originando diversas formas de acompanhamento para o cavaquinho no referido gênero.

Algumas configurações de palhetadas foram desenvolvidas para o cavaquinho ao longo da história do choro. Autores como Cazes (2010), Rego (2010), Ribeiro (2014), fazem menção em seus trabalhos de exemplos rítmicos do cavaquinho no choro e outros gêneros populares brasileiros.

No choro, o primeiro exemplo que se pode citar organiza-se em grupo de 4 semicolcheias no compasso binário de 2/4, tocando todas as semicolcheias com a palhetada de forma alternada. Acentua-se sempre a primeira semicolcheia de cada tempo do compasso, tocando de forma que ligue todas as notas. Utiliza-se a dinâmica meio forte, começando de forma crescente e fechando decrescente.

O segundo exemplo faz o uso da síncope, que é uma célula muito característica do gênero. O clichê rítmico configura-se com as figuras musicais de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, respectivamente, sendo similares nos dois tempos do compasso. Acentua-se a primeira semicolcheia de cada tempo, sendo que a última semicolcheia de cada clichê é tocada de forma *staccato*, produzindo um som mais seco com a palheta. Procura-se sempre ligar todas as notas do compasso, tocando de forma bem expressiva, que é uma característica marcante dessa palhetada, sempre começando de forma crescente.

Há também um terceiro exemplo, facilmente encontrado em gravações do gênero, em que o clichê rítmico é organizado em pausa de semicolcheia, precedido de uma colcheia e novamente a semicolcheia. Os dois tempos do

compasso são organizados da mesma forma. Nesse exemplo, acentuamos sempre as colcheias de cada tempo do compasso. É tocado inteiro em *staccato*, de forma crescente nos 2 tempos do compasso, com a dinâmica meio forte.

Existe, ainda, um quarto exemplo, que ficou popularizado como choro-sambado. Ambos os gêneros possuem influências muito próximas e interseções em diversos aspectos. A palhetada é organizada em dois compassos. O primeiro tempo do primeiro compasso toca duas colcheias, seguidas de uma colcheia pontuada e mais uma semicolcheia. O segundo compasso inicia-se com pausa de semicolcheia, seguido por uma colcheia e mais uma semicolcheia, sendo igual no segundo tempo. No primeiro compasso, acentua-se a primeira colcheia, e a colcheia pontuada do segundo tempo do primeiro compasso, tocando as notas de forma ligada no primeiro compasso. Inicia-se com a dinâmica meio forte e crescente. No segundo compasso, toca o compasso inteiro de forma *staccato*, fechando decrescente e acentuando a colcheia no primeiro tempo e, no segundo tempo, acentuando a semicolcheia.

Os exemplos podem ser apreciados de acordo a figura 9 abaixo, mediante a ordem descrita.

Exemplo 1

Exemplo 2

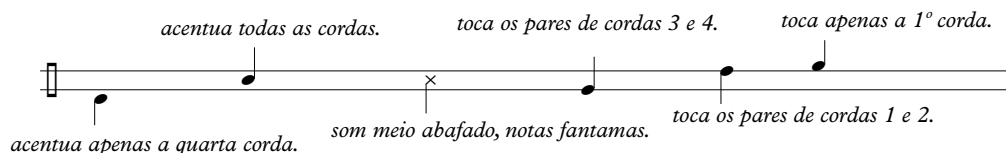
Exemplo 3

Exemplo 4 "choro-sambado"

The figure displays four musical examples of cavaquinho palhetadas (struck patterns) in 2/4 time. Each example is written on a single staff with a key signature of one flat (Bb). Example 1 consists of four measures of eighth notes, with slurs and accents indicating a mezzo-forte (mf) dynamic. Example 2 also consists of four measures of eighth notes, with slurs and accents indicating an expressive (express.) dynamic. Example 3 consists of four measures of eighth notes, with slurs and accents indicating a mezzo-forte (mf) dynamic. Example 4 consists of four measures of eighth notes, with slurs and accents indicating a mezzo-forte (mf) dynamic and a staccato (staccto) articulation.

Figura 9: Palhetadas do Cavaquinho no Choro, transcrição do autor

A transcrição acima pode ser compreendida através da figura 10 a seguir, que explica a notação utilizada.



Sentindo da palhetada:

▣ para baixo/ ▽ para cima.

Figura 10: Gráfico de Notação

No choro, no que concerne à palhetada do cavaquinho, é possível visualizar também algumas variações que se tornaram características do referido gênero.

O primeiro exemplo de variações que se pode citar é similar ao exemplo 1 da figura 9. Ele faz o uso de semicolcheias nos dois tempos do compasso, sendo que, na variação 1, não toca a primeira semicolcheia de cada clichê rítmico, apenas as semicolcheias dois, três e quatro; acentua sempre a segunda semicolcheia de cada tempo do compasso; e toca as notas sempre ligadas de forma crescente nos dois tempos, com a expressão meio forte.

O segundo exemplo de variação faz uso apenas da colcheia tercinada. Cada tempo do compasso faz uso de três colcheias tercinadas: acentua-se sempre a primeira colcheia tercinada de cada tempo, tocando-as sempre ligadas, começando crescente e fechando decrescente em cada tempo do compasso, tocando de forma bem expressiva.

O terceiro exemplo a ser destacado utiliza quatro semicolcheias em cada tempo do compasso, sendo similar à palhetada do exemplo 1 da figura 9. A diferença encontra-se na acentuação da palheta nos pares de cordas. Essa forma de variação ficou conhecida como varandão. Acentua-se a primeira semicolcheia de cada tempo, tocando todas as notas de forma ligada, começando crescente e fechando decrescente, com a dinâmica meio forte.

Existe também uma variação do varandão apresentada na variação 4 com o nome de “varandão 2”. Tem a rítmica similar à variação anterior, divergindo apenas nas acentuações dos pares de cordas e no movimento da palhetada. As acentuações, expressões e dinâmicas, são similares à variação 3.

As quatro variações comentadas acima podem ser visualizadas na figura 11 a seguir, respectivamente na ordem descrita.

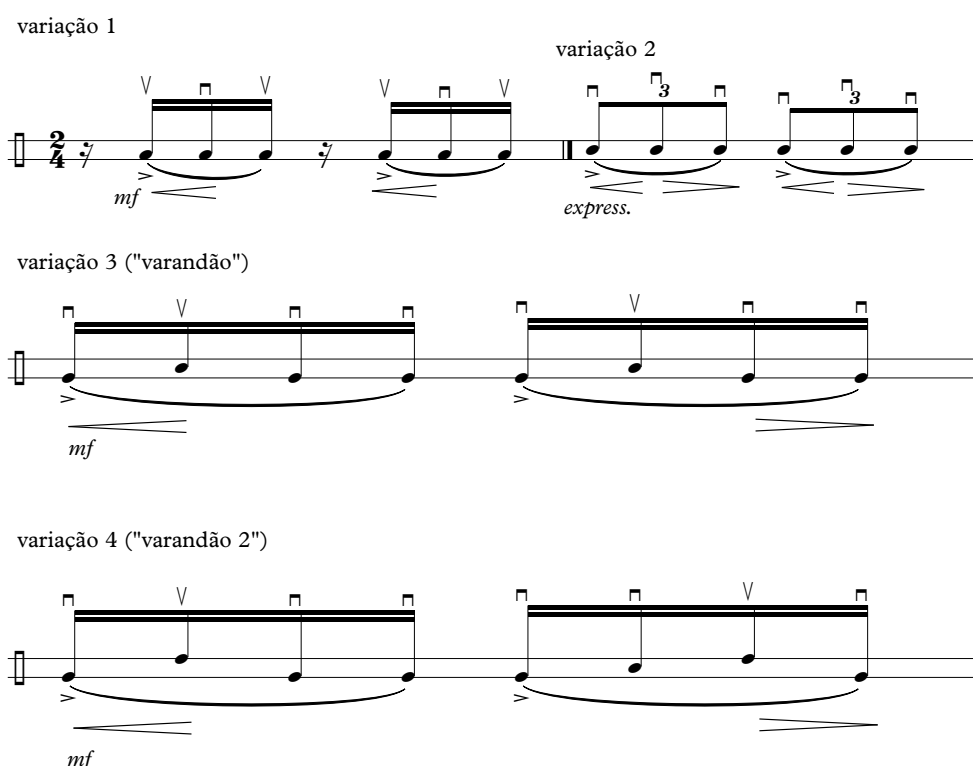


Figura 11: Variações Palhetadas de choro, transcrição do autor

4.2 O cavaquinho no Maxixe

Outro ritmo que muito se popularizou no Brasil foi o maxixe. Muito se associa o ritmo a uma variação do gênero do choro. Antigamente, era muito comum os compositores de choro também comporem maxixes, valsas brasileiras, modinhas, lundus, polcas, dentre outros.

O maxixe surge originalmente como uma dança, assim como a polca. De acordo com Tinhorão (2013, p. 71), o seu aparecimento foi em meados de 1870. Tal como ocorria com a polca, nessa dança existia uma ousadia e sensualidade. Por

muito tempo, o maxixe foi tido como dança vulgar e visto de forma pejorativa, classificado pela igreja como dança excomungada (SANTOS, p.24).

Oneyda Alvarenga (1982) discorre que o maxixe teve sua formação tanto na música quanto na dança, e que essa foi a primeira das danças urbanas criadas no país.

Em relação à música, “maxixe é, na origem, uma música instrumental para ser dançada; porém, a música *Gaúcho (Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga, foi composta com letra para fazer parte de um musical” (SANTOS, 2010, p.24).

O maxixe, em que cerne à sua música, é decorrência da necessidade dos músicos de choro em moldarem o ritmo das músicas aos passos das danças de salão que estavam continuamente sendo reelaborados (TINHORÃO, 2013, p. 71). Tinhorão (2013) é defensor de que o maxixe é uma transformação da polca, mediante ao lundu²⁸ dançado.

A respeito da origem do maxixe, Tinhorão (2013, p. 74) notabiliza que:

Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficlíde, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro.

O maxixe logo cedo começou a ser difundido e, em virtude de sua popularidade, chegou às diversas camadas sociais. Por questões mercadológicas, esse gênero musical foi rebatizado com o nome de Tango Brasileiro.

Arraes (2015, p. 74 e 75) discorre sobre os aspectos musicais do maxixe, comprovando a presença do cavaquinho no gênero.

Como gênero musical, o maxixe se parece com o samba e, como vimos, acabou por influenciar compositores da primeira fase do samba feito no Rio de Janeiro - o samba amaxixado -, entre eles, Donga e Sinhô. O cavaquinho estava por lá, como instrumento rítmico-harmônico, acompanhando as mudanças sonoras e culturais entre o maxixe e o samba. Outro gênero musical que teria absorvido as influências do maxixe é o frevo(...).

²⁸ Um dos primeiros gêneros musicais brasileiros juntamente com a modinha. Existe uma variação para grafia do nome, tais como: lundum, landu, landum, londu, loudum, sob as questões etnológicas e musicais. Consultar TINHORÃO, 2013, p.57.

Das levadas de cavaquinho que transitam nessa vertente musical, pode-se destacar alguns exemplos. À levada que se popularizou entre os cavaquinistas das gerações anteriores, chamar-se-á de palhetada 1 situada na figura 12. Ela é organizada em grupos de três semicolcheias. Inicia-se com uma pausa de semicolcheia na primeira semicolcheia do clichê rítmico, tendo continuidade na segunda, terceira e quarta semicolcheia. Acentua-se sempre a segunda semicolcheia de cada tempo do compasso, tocando as notas de forma ligada e crescente, com expressão meio forte.

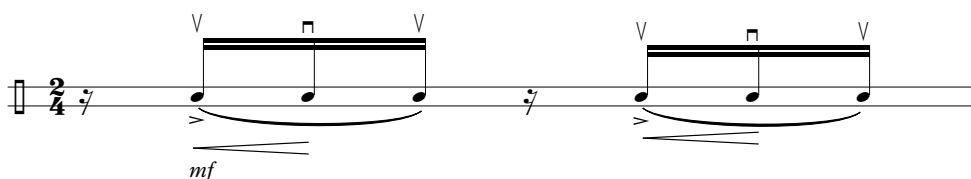
No segundo exemplo, palhetada 2 no maxixe situada na figura 12, o seu clichê rítmico é organizado no primeiro tempo por uma colcheia pontuada, seguido de uma semicolcheia ligada com a primeira colcheia do segundo tempo, seguido de mais uma colcheia no segundo tempo. Acentua-se a primeira e a última nota do exemplo, tocando sempre *staccato* todas as notas, buscando-se um som mais seco com a palheta, tocando sempre de forma crescente com a dinâmica meio forte.

As variações que podemos encontrar são similares às palhetadas descritas na figura 12. A variação 1 no maxixe é similar à palheta 2 da figura 12, sendo que, na variação, tira-se a ligadura da semicolcheia do primeiro tempo para colcheia do segundo tempo, ficando, então, colcheia pontuada, semicolcheia, seguido por duas colcheias. Tem-se a sensação de que o ritmo fica mais marcado, sem a impressão de deslocamento rítmico que a palhetada 2 gera com o uso da ligadura. Acentua-se a primeira e terceira nota do clichê rítmico, tocando também na variação todas as notas em *staccato* de forma crescente com a dinâmica meio forte.

A variação 2 configura-se no uso das semicolcheias um e quatro do primeiro tempo e, no segundo tempo, tocando as semicolcheias dois e três. Acentuam-se aqui as semicolcheias um e quatro no primeiro tempo, e a semicolcheia dois no segundo tempo. Como a própria semicolcheia proporciona um som mais curto, esse exemplo também é tocado *staccato*, com a dinâmica meio forte.

As palhetadas 1 e 2, variações 1 e 2 do maxixe, podem ser visualizadas na figura 12 abaixo, respectivamente na ordem descrita.

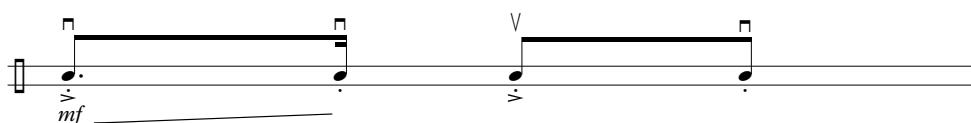
Palhetada 1



Palhetada 2



variação 1



variação 2

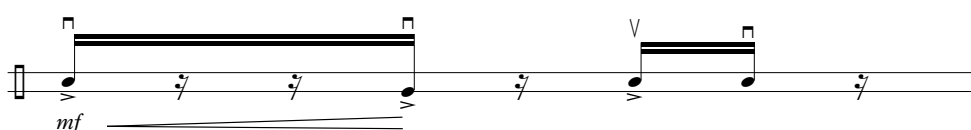


Figura 12: Palhetada e variações do Cavaquinho no Maxixe, transcrição do autor

4.3 O Cavaquinho na Polca

O cavaquinho também pode ser visualizado no instrumental musical básico que compõe a polca no Brasil. Assim como o maxixe, a polca tem forte ligação com o choro, sendo considerada, também, uma forma de variação do choro.

Sobre o surgimento da polca, Tinhorão (2013, p.71) relata que foi datado a chegada no Brasil no ano de 1845, quando teve sua primeira apresentação no Teatro de São Pedro, na cidade do Rio de Janeiro, justificando ao público que era destinado à classe média alta. O ritmo característico binário (2/4) *allegretto*, expressava uma vivacidade excêntrica, demonstrada também na dança, atrelada ao momento de euforia econômica vivida pelo país na época (TINHORÃO, 2013).

Alguns exemplos de palhetadas de cavaquinho podem ser visualizados na polca. O primeiro exemplo faz uso, no primeiro tempo, do clichê rítmico da colcheia precedida por duas semicolcheias e, no segundo tempo, usam-se duas colcheias; acentuando-se a primeira semicolcheia do primeiro tempo e a primeira semicolcheia do segundo tempo; e tocando-se as notas sempre ligadas, começando crescente e fechando em decrescente, com a dinâmica meio forte.

Existe um segundo exemplo que faz uso da mesma célula rítmica do exemplo 1, só que são divergentes no movimento da palhetada. Enquanto no exemplo 1 alterna-se o movimento da palheta, no exemplo 2, a palhetada segue apenas um sentido, apenas para baixo. Esse segundo exemplo tem as mesmas acentuações, dinâmicas e expressões do exemplo 1.

O terceiro exemplo foi intitulado pelo professor Jayme Vignoli²⁹, na apostila da EPM³⁰, como polca ligeira. Essa palhetada faz uso da figura colcheia. Organizada com pausa de colcheia no tempo forte, seguido da colcheia no tempo fraco, sendo assim nos dois tempos do compasso. Acentuam-se as duas colcheias do compasso, tocadas de forma crescente e meio forte, sempre tocando em *staccato*.

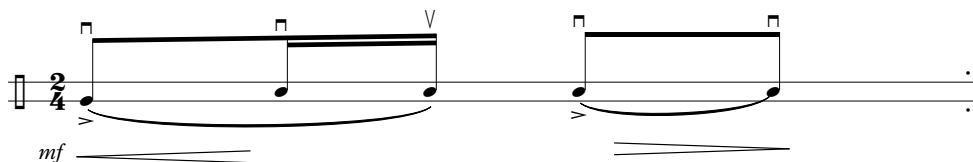
Há, ainda, um quarto exemplo, que é muito semelhante ao primeiro. Apenas acrescenta-se a pausa de colcheia na primeira colcheia e segue com a rítmica similar ao exemplo 1, seguido de duas semicolcheias e mais duas colcheias no segundo tempo do compasso. Nesse caso, acentua-se a terceira semicolcheia do primeiro tempo do compasso e, no segundo tempo do compasso, acentuam-se as duas colcheias. São tocadas com a dinâmica meio forte, começando em crescente e finalizando em decrescente.

²⁹ Cavaquinista, arranjador, produtor musical, professor da EPM e de diversos cursos de música do país e exterior.

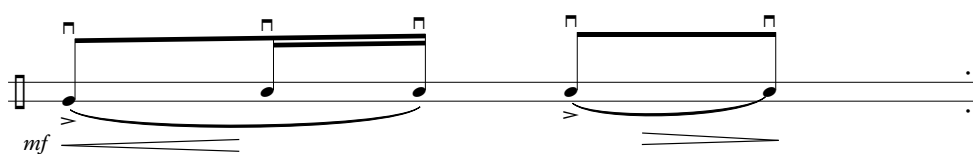
³⁰ Escola Portátil de Música, situada no Rio de Janeiro.

Os quatro exemplos descritos podem ser visualizados na figura 13 abaixo, respectivamente na ordem descrita.

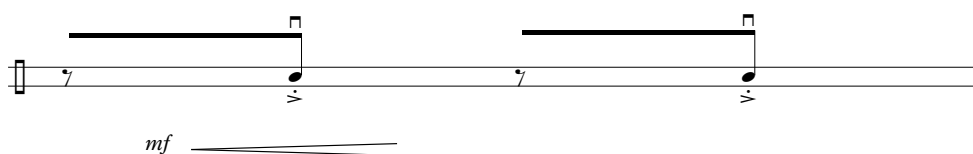
Palhetada 1



Palhetada 2



Palhetada 3 (Polca Ligeira)



Palhetada 4

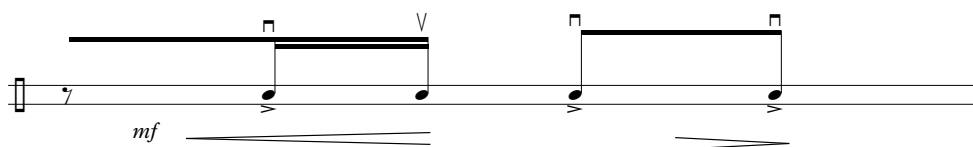


Figura 13: Palhetada do Cavaquinho na Polca, transcrição do autor

É possível encontrar variações da palhetada do cavaquinho na polca. Elas configuram-se a partir dos exemplos expostos acima. As variações nada mais são que permutações combinatórias das rítmicas apresentadas acima. Um exemplo

comum de variação é pegar a célula do segundo tempo do exemplo 1 e manter constante no compasso inteiro, gerando uma variação, tocando apenas colcheias. Outra variação que pode ser configurada é inverter as células do exemplo 1. A célula do segundo tempo vai para primeiro, e a do primeiro vai para o segundo. Outras possibilidades podem ser configuradas a critério do instrumentista.

4.4 O Cavaquinho no Frevo e na Marcha

O frevo surgiu na região Nordeste, mais especificamente na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco. É uma manifestação que ocorre no país de forma sazonal, especificamente na época do carnaval, sendo um ritmo facilmente encontrado em blocos carnavalescos.

Nelson Faria (1995) escreve que o frevo tem um caráter instrumental e que os primeiros grupos desse gênero nasceram de bandas militares. Por conseguinte, justifica a configuração dos instrumentos que compõem os grupos de frevo serem iguais aos das bandas marciais.

Tinhorão (2013, p. 161) destaca que o frevo tem sua estrutura na evolução das bandas de rua do início da década de 1880 até os primórdios do século XX. Ele sustenta que o frevo, assim como o maxixe, tem relações estreitas entre a música e a dança, sem saber precisar se a música origina a dança ou dança propicia a música. “O responsável pela fixação desse novo gênero de música conhecido com o nome de frevo a partir da segunda metade do século XIX teria sido o Capitão José Lourenço da Silva”. (TINHORÃO, p.167).

Outra característica marcante do frevo está em seus andamentos, geralmente bem vivos ou acelerados, como muitos costumam falar. Fortes (2007, p. 25) complementa que o ritmo no frevo “quando é muito rápido, é chamado de frevo-ventania. Quando mais lento, é chamado de marcha-rancho, geralmente usado para canções, já que facilita a articulação da letra”. A rítmica do cavaquinho no frevo e na marcha possui algumas formas que podem ser destacadas.

No frevo, o primeiro exemplo que se pode listar, e o mais comum que se aplica ao cavaquinho, é a célula tocada pelo pandeiro. Ela é constituída em seu clichê rítmico no primeiro tempo pela colcheia, seguida por duas semicolcheias,

sendo similar no segundo tempo. Acentua-se a primeira colcheia do primeiro tempo e a primeira colcheia do segundo tempo do compasso. Tocam-se as notas sempre ligando de forma crescente com a dinâmica forte.

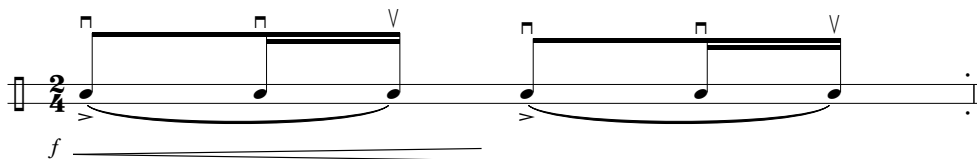
Um segundo exemplo, que é fácil de ser visualizado do cavaquinho no frevo, é tocando apenas as semicolcheias 3 e 4 de cada tempo, pegando a primeira semicolcheia do próximo tempo. No caso do primeiro compasso, inicia-se com pausa de colcheia; a semicolcheia 1 só é tocada a partir do segundo tempo. Acentua-se sempre a terceira semicolcheia dos clichês rítmicos. Nesse exemplo, também procura-se sempre tocar as notas de forma ligada e de forma crescente com a dinâmica meio forte.

O terceiro exemplo que se pode mostrar é tocar sempre a colcheia do tempo fraco, formando, então, seu clichê rítmico. Nesse exemplo, acentua-se as duas colcheias, tocando de forma crescente com a dinâmica forte.

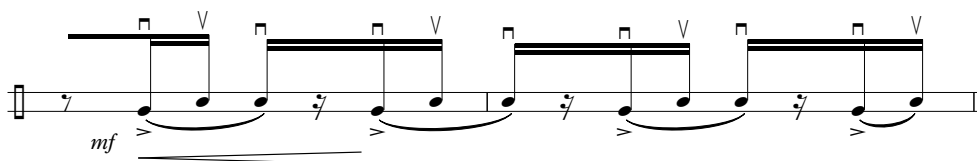
Já na marcha, a célula rítmica que mais se difundiu foi a seguinte: começa com colcheia pontuada, seguida de semicolcheia no segundo tempo; tocam-se duas colcheias, no segundo compasso, tocam-se novamente duas colcheias, seguidas por quatro semicolcheias. Tocam-se todas as notas do clichê rítmico de forma ligada. Acentua-se a primeira colcheia pontuada do primeiro tempo, a primeira colcheia do segundo compasso e a primeira semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso. Começa de forma crescente e termina decrescente com a dinâmica meio forte.

Os exemplos descritos estão organizados na figura 14 abaixo:

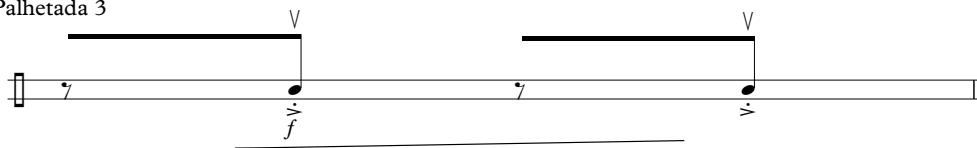
Palhetada 1



Palhetada 2



Palhetada 3



Palhetada 4

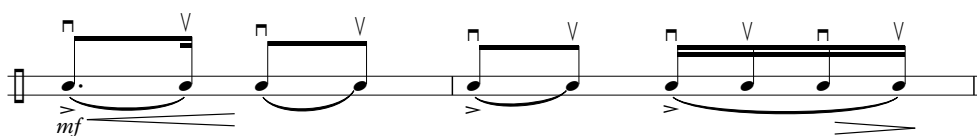


Figura 14: Palhetadas do Cavaquinho no Frevo e na Marcha, transcrição do autor

4.5 O Cavaquinho no Baião e Xote

O baião e o xote são ritmos característicos do nordeste brasileiro. Em sua gênese, eles possuíam uma instrumentação básica igual, pois eram compostos por zumbumba, triângulo e sanfona. Com o passar do tempo, observa-se a introdução do pandeiro, agogô, cavaquinho e outros instrumentos harmônicos nesses gêneros.

Esses ritmos possuem uma representatividade maior no Ceará, Recife e Paraíba. Fortes (2007, p.22) aborda que a emergência do baião como gênero musical ocorreu na década de 1940.

A origem do nome baião se dá por uma batida/levada da viola sertaneja que possui exatamente o nome de *baião*. Para Tinhorão, é provável que o surgimento do baião tenha se dado em virtude da forma diferenciada com que os violeiros tocavam lundus na zona rural nordestina, que se estruturou como música de uma forma de dançar (TINHORÃO, 2013).

As rítmicas desses gêneros são muito próximas, chegando muitas vezes a serem confundidas como um ritmo só. Marco Pereira (2007) discorre que a origem do nome baião muito já foi pesquisada e discutida, mas nenhuma das interpretações trouxe informações precisas a respeito de suas origens. Pereira (2007) acrescenta que musicólogos que se dedicaram a pesquisar limitaram-se apenas às especulações linguísticas.

O maior expoente da música nordestina e dos gêneros em questão foi, sem dúvida, Luiz Gonzaga, sanfoneiro nordestino, consagrado como “Rei do Baião”.

Pereira (2007, p. 66) comenta que o xote teve sua projeção graças à expansão do forró. Em comparação ao baião, o xote tem o ritmo mais lento e mais melódico. Cazes (2010) e Pereira (2007) discorrem que o xote é oriundo do *Schottish*³¹, sendo uma espécie de derivação desta dança.

A rítmica do cavaquinho nesses gêneros é composta de recortes feitos das células da percussão de cada gênero. O primeiro exemplo de palhetada do cavaquinho no baião que se pode citar é o recorte feito da zabumba. O clichê rítmico é composto por uma colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia ligada a semínima do segundo tempo. A célula da zabumba é uma das principais células que faz menção ao gênero. Nesse exemplo, acentua-se a colcheia pontuada do primeiro tempo e a semicolcheia que a sucede, buscando tocar o clichê inteiro de forma a ligar as notas, com a dinâmica crescente e meio forte.

³¹ É um ritmo/dança de origem europeia, mais precisamente da Alemanha. Na música, tem o seu ritmo em compassos binários ou quaternários. Sobre a dança, é uma dança de salão. O termo *Schottish* significa ‘escocesa’. Foi a principal influência do xote brasileiro nos primórdios do gênero. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Xote>

O segundo exemplo é bem próximo da rítmica do primeiro. Inicia-se com a colcheia pontuada, seguida da semicolcheia, no segundo tempo do compasso, começa com pausa de semicolcheia seguido de uma colcheia pontuada. Nesse exemplo também pode-se observar a célula da zabumba no primeiro tempo. Aqui, acentua-se a colcheia pontuada do primeiro tempo e a colcheia do segundo tempo do compasso. As notas são tocadas mais *staccato* nesse exemplo, com a dinâmica crescente e meio forte.

O terceiro exemplo inicia-se com a colcheia pontuada seguida de semicolcheia. No segundo tempo, utiliza-se pausa de semínima. Novamente pode-se visualizar apenas a célula básica do gênero, que faz menção ao toque da zabumba. Acentua-se apenas a primeira colcheia pontuada, tocando as notas em *staccato*, com dinâmica crescente e forte.

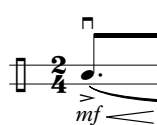
O quarto exemplo a ser destacado é similar aos anteriores, sendo a semicolcheia ligada a uma colcheia do segundo tempo, seguida de mais uma colcheia no tempo 2. Nesse caso, acentuam-se a primeira e a última nota do clichê rítmico apresentado. Tocam-se as notas sempre ligando o seu som com a dinâmica crescente e meio forte.

Os exemplos no xote são basicamente dois: o primeiro é organizado por uma semínima seguida de duas colcheias. A célula rítmica exposta é a célula básica que se visualiza no xote, podendo ser assimilado ao toque da zabumba. Acentua-se apenas a primeira nota do exemplo, buscando ligar o som das colcheias tocando de forma expressiva, com a dinâmica começando em crescente e finalizando em decrescente tocando meio forte.

O segundo exemplo no xote começa com pausa de colcheia, seguida por duas semicolcheias. O segundo tempo do compasso inicia-se com a colcheia, seguido de mais duas semicolcheias. Acentuam-se sempre as colcheias do exemplo, buscando ligar sempre os sons dos clichês rítmicos de forma expressiva, com a dinâmica sempre crescente e meio forte.

Os exemplos descritos no baião e no xote podem ser visualizados na figura 15 abaixo.

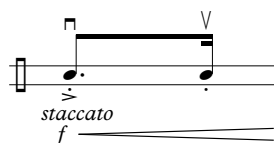
Palhetada 1 Baião



Palhetada 2 Baião



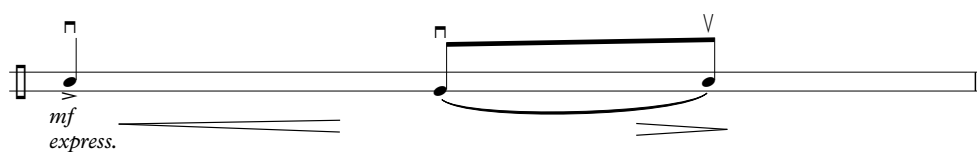
Palhetada 3 Baião



Palhetada 4 Baião



Palhetada 1 Xote



Palhetada 2 Xote

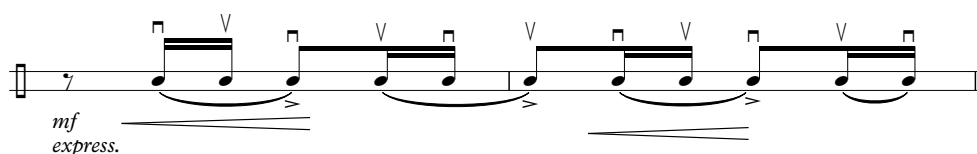


Figura 15: Palhetadas do Cavaquinho no Baião e Xote, transcrição do autor

4.6 O Cavaquinho no Samba

O samba, ritmo genuinamente brasileiro, tem sua ligação e influência contínua da ancestralidade africana, que faz parte da constituição étnica e cultural do país. O samba teve sua origem no *semba*, ritmo de origem africana. Foi trazido para o Brasil junto com os escravos africanos que vieram no período colonial.

Por possuir esse vínculo e elo fidedigno com a cultura africana, por muito tempo foi visto de forma pejorativa e preconceituosa, sendo proibido de ser tocado publicamente. Na música, esse gênero possui expressividade e popularidade enormes, sendo um grande símbolo cultural e musical do país, com sua popularidade também através dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo, além dos grupos de samba e pagode encontrados no país inteiro.

Sem dúvidas, é no samba que se pode encontrar a maior variedade de acompanhamentos para o cavaquinho. Dentre eles, pode-se destacar: sambacação, samba-enredo, pagode, samba-funk, samba-rock, samba de roda, samba de terreiro, partido alto e samba de breque, que são considerados uma espécie de subgênero do samba. É importante ressaltar que cada um dos subgêneros possui características muito próprias e suas rítmicas são bem desenvolvidas e elaboradas. O presente trabalho não se aprofundará na aplicabilidade rítmica do instrumento no gênero, por não ser seu foco principal. Todavia, serão expostas algumas células e tecidos comentários acerca de cada uma delas.

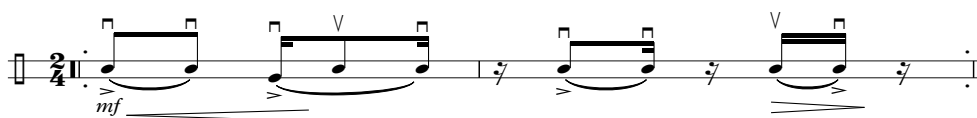
O primeiro exemplo será chamado de samba 1: é a célula rítmica que é tocada pelo tamborim, e que adaptou a palhetada para o cavaquinho. Tem duração de dois compassos: o primeiro inicia-se com duas colcheias, seguido da síncope (semicolcheia + colcheia + semicolcheia); o segundo inicia-se com pausa de semicolcheia seguida de uma colcheia e mais semicolcheia. O segundo tempo do segundo compasso começa com pausa de semicolcheia, seguido de duas semicolcheias, finalizando com pausa de semicolcheia novamente. Acentuam-se a primeira colcheia e semicolcheia do primeiro compasso; no segundo compasso, acentuam-se a primeira colcheia e a última semicolcheia. Toca-se sempre com som das notas ligados, com dinâmica crescente, fechando em decrescente no final do segundo compasso, meio forte.

O exemplo dois será denominado de samba 2: é outra célula tocada pelo tamborim. Fazendo uso da semicolcheia, começa em compasso anacrústico, iniciando na última semicolcheia do segundo tempo, e ligada à primeira semicolcheia do próximo tempo, seguido de uma colcheia pontuada, tocando duas colcheias no próximo tempo. No segundo compasso, toca-se novamente duas colcheias, seguidas de uma colcheia e duas semicolcheias. Acentua-se a colcheia pontuada do primeiro compasso; no segundo compasso, acentuam-se a primeira e a terceira

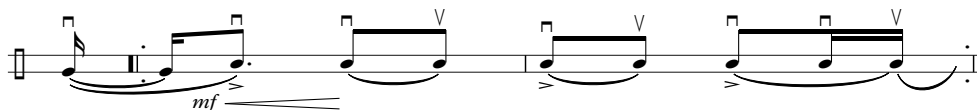
colcheias. Ligamos também o som das notas nos clichês, seguindo com a dinâmica meio forte e crescente.

O terceiro exemplo intitularemos de samba 'partido alto'. Assim como as duas levadas anteriores, o partido alto ficou muito popularizado no samba. Como o corre com a célula do samba que se popularizou, existem diversas palhetadas no samba 'partido alto'; apenas uma delas será apresentada. A palhetada inicia-se com pausa de semicolcheia seguido de uma colcheia pontuada e mais duas colcheias. No segundo compasso, inicia-se com uma colcheia e duas semicolcheias, precedido de pausa de semicolcheia, seguido de uma colcheia e semicolcheia. Neste exemplo, acentua-se a colcheia pontuada do primeiro compasso, a primeira e segunda colcheia do segundo compasso. Toca-se a rítmica sempre de forma *staccato* com a dinâmica meio forte. Os três exemplos podem ser apreciados na figura 16 abaixo, respectivamente na ordem descrita.

Samba 1



Samba 2



Samba Partido Alto

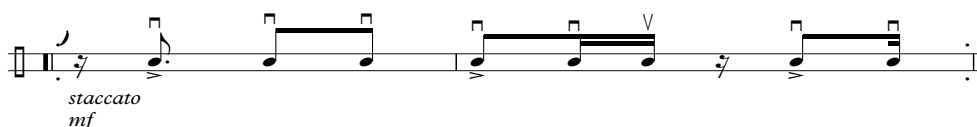


Figura 16: Palhetada Cavaquinho no Samba, transcrição do autor

5 BUMBA-MEU-BOI

5.1 Folclore Brasileiro

O Brasil é um país mundialmente reconhecido pela riqueza e diversidade de suas manifestações culturais e folclóricas, que são desenvolvidas de forma sazonal, ou seja, ocorrem dentro de um calendário muito específico, relacionado a eventos de ordem estética, religiosa e política. Alguns exemplos da forte presença dessas manifestações no país são o Carnaval e as festividades do São João ou festejos juninos.

O folclore brasileiro, devido à sua amplitude, concebe um mosaico multifacetado de expressões, modos de ser e entender o mundo e a interação do indivíduo com ele. Cada região do país possui características inerentes aos seus *lôcus* que proporciona as diferenças que podem ser observadas.

É nesse contexto que se torna possível presenciar a manifestação do Bumba-meu-boi e suas peculiaridades. As diferenças se dão primeiramente pelas nomenclaturas, estendendo-se à música, dança, auto do espetáculo e figurino.

5.2 A festa do Boi, o Auto e Denominações em algumas regiões do país

A festa do boi é um símbolo da cultura brasileira devido à sua presença em quase todo o território nacional. Sendo assim, essa festa é destaque e espelho cultural de diversas regiões em que se faz presente. Azevedo Neto (1983, p.65) aborda que “em qualquer Estado brasileiro em que aconteça, é sem sombra de dúvida, um dos mais populares exemplos do teatro folclórico nacional”.

De acordo com a região em que ela está inserida, as manifestações ocorrem de forma que não coincidam com as festividades de outras regiões. Os maiores exemplos a serem observados são o boi de Parintins no Norte do país e o bumba-meu-boi do Maranhão. Enquanto no Maranhão ocorre no final do primeiro semestre, em Parintins ocorre no começo do primeiro semestre. Da mesma forma, pode-se perceber, ainda, as festividades do boi ocorridas no centro-oeste e sudeste, acontecendo em períodos contrastantes.

Santos Neto (2011) faz uma abordagem geral de culturas diversas nas quais o boi está inserido. O autor discorre que o boi pode ser assistido por vários países do mundo e que sua relação com cerimônias religiosas é muito expressiva. Santos Neto cita a presença do boi no Tibete, na África do Norte, onde o boi é tido como algo sagrado, citando também a presença na mitologia de Hermes, acrescentando que o ritual e a música caminham sempre juntos, atrelando similaridades com o auto maranhense.

A festa do boi é desenvolvida através de um 'auto'. O auto do boi é uma narrativa dos personagens que compõem o boi. Existem personagens que são fixos dentro da manifestação, e são eles que sustentam a essência e dão vida à narrativa que é contada e desenvolvida a partir deles. Sobre o auto, indagam sua origem através de "duas teorias distintas (...). A primeira surge no teatro catequético dos jesuítas, a segunda remonta ao Ciclo do Gado no Brasil" (SANTOS, 2011, p.43).

Azevedo Neto (1983, p. 13), comenta que, para que fosse aceita a teoria do auto atrelada ao ciclo do gado brasileiro, seria preciso restringir a manifestação folclórica apenas ao nordeste do Brasil. Justifica, ainda, que, pelo fato da festa do boi ser mundial, não sendo exclusividade brasileira, seria necessário associar um ciclo do gado a cada país em que a festa e o auto encontram-se inseridos.

A temática central do auto é pautada no roubo do boi mais bonito da fazenda. O roubo é gerado pelo desejo de Catirina em comer a língua do boi. Devido ao roubo, começa a perseguição ao Nego Chico/Pai Francisco (pessoa que furta o boi para realizar o desejo de Catirina), que passa por um interrogatório do seu patrão. Albenaz (2004, p. 80 e 81), acrescenta que, além dos personagens Pai Francisco e Catirina (esposa do Pai Francisco), existem também o 'Amo', que é o fazendeiro dono do boi, o doutor e o pajé, responsáveis pelo renascimento e por curar o boi.

Há, ainda, outros personagens, tais como: caboco de pena, rajado, vaqueiro de fita, índias, índios, caboco-de-fita, caboco-de-pena, burrinha, miolo (pessoa que dança debaixo do boi), cazumbá, dentre outros³².

São encontrados diversos 'autos' pelo mundo, porém, com características bem distintas do auto brasileiro. Santos (2011, p.59) sucinta que a originalidade do

³²

Consultar AZEVEDO NETO, 1983 e BORRALHO, 2012.

auto no Brasil se dá pelo fato do enredo ser pautado em torno do boi, devido a morte e ressurreição do boi permitirem essa diferença dos demais e, ao mesmo tempo, a identidade única.

Atualmente, o auto maranhense está sendo omitido por questões mercadológicas nas apresentações. Albernaz (2004, p. 82) sustenta que tais questões ocorrem pelo fato de existir uma quantidade excessiva de apresentações em diversos arraiais e pela apresentação do boi em si estar voltada ao turismo. Todavia, mesmo com tais questões, o auto pode ser presenciado ainda através das toadas, segundo Albernaz, utilizada estrategicamente como forma de preservação da tradição, atendendo às ações exigidas pelo mercado.

Devido à sua expansão e presença em muitas regiões do Brasil, em cada região em que o boi se faz presente, ele possui denominações próprias, diferenciando-o das demais regiões. Santos (2011, p. 47-48) destaca algumas denominações encontradas no Brasil de norte a sul, tais como: Boi Bumba, Boi Reis, Boi Calemba, Bumba Boi Surubim, Boi-Duro, Mulinha-de-Ouro, Dromedário, Boi Mamão, Boizinho, Boi-de-Reis, Folgado do Boi ou Reis do Boi.

As diferenças ultrapassam as nomenclaturas, diferenciando-se, também, através da dança, da música, dos personagens – em cada região os personagens adquirem traços particulares da cultura em que estão inseridos – e do instrumental. Apesar das diferenças e características de cada uma dessas manifestações em individual, as mesmas coincidem-se por conservarem a essência do boi, que se dá pela reivindicação política e social, e, também, por ter o boi como o personagem principal de cada uma delas.

6 BUMBA-MEU-BOI NO MARANHÃO

6.1 Bumba-meu-boi no Maranhão

O bumba-meu-boi é fruto da miscigenação de culturas oriundas das influências coloniais da formação do povo brasileiro (ameríndios, portugueses e negros) e é considerado por muitos como o maior espelho de cultura popular do Maranhão. Esse espelho exprime a identidade cultural do povo maranhense, podendo ser justificado pelo título que tal manifestação ganhou, o de patrimônio imaterial da cultura brasileira.

O bumba-meu-boi configura-se através dos seus agentes que se propõem em perpetuar os aprendizados (histórias, símbolos, tradições) trazidos e transmitidos por gerações ao longo do tempo. Canjão (2003, p. 61) discorre que, no bumba-meu-boi do Maranhão, “a identidade é concebida como um elemento que marca fronteiras, que situa o indivíduo em um lugar, no tempo e no espaço, em sua memória”.

É provável que essa manifestação seja uma das maiores representantes da cultura popular local. Leitão (2013, p. 91) escreve que “o bumba-boi representa muito na construção da identidade maranhense. Se no Maranhão existisse apenas a brincadeira do Bumba-boi, esse fato bastaria para dar a esse estado um *status* cultural de grande importância”. Esse *status* ocorre devido à riqueza que a manifestação embute, podendo ser compreendida através dos seus pilares formadores, que são expressos na música, dança e religiosidade, intrínsecas à manifestação.

Há um expressivo caráter de religiosidade entre os grupos tradicionais de bumba-meu-boi. “No Maranhão, o folguedo está vinculado ao ciclo junino, pelo catolicismo popular, sendo realizado tradicionalmente como sinal de fé e louvor a São João, São Pedro e São Marçal” (Santos Neto, 2011, p.21). Santos (2011, p.77) complementa que:

O caráter místico do Bumba-meu-boi é recíproco de troca, de retorno simbólico, de possibilidade de resposta, por meio de várias ações como ladainhas, rituais e rezas dentre outras que agradam ao santo, inserindo-se

entre o profano e o sagrado. É o santo que mantém viva a festa, que a cada ano se renova, mantendo acesa a vela que liga o céu e a terra numa relação místico-religiosa estabelecida pelo Bumba-meu-boi e o Santo, (...).

O bumba-meu-boi é exemplo de manifestação folclórica que sofreu as ações do tempo. Tais interseções podem ser associadas a diversos fatores, dentre eles, pode-se citar a própria ação direta do homem, que sempre se molda pelo dinamismo natural. Quanto a essa questão, Santos relata que:

Conserva seus valores, sua cultura, mas essa diversidade é natural, visto que as sociedades humanas são estruturas dinâmicas e se modificam sempre. No caso do Bumba-meu-boi, não há perda da essência, mas sim rompe com as estruturas arcaicas preexistentes, em substituição a outras mais adequadas ao seu funcionamento. (SANTOS, 2011, p.59)

As modificações e aprimoramentos sofridos ao longo do tempo podem ser compreendidos como remodelagem e reconstrução da cultura, a qual adquire novos significados, que podem ser percebidos por diversos ângulos, onde se assiste a essência e inserções dialogando harmonicamente (Santos, 2011). Essa quebra de paradigmas é necessária para a oxigenação cultural que as manifestações necessitam, não apenas o bumba-meu-boi em si, mas as manifestações de forma geral.

Sobre os aspectos referentes às tradições e modernidade na manifestação, Ester Marques (2003, p. 52) aborda que a tradição é a fundamentação, enraizamento, condensação na elaboração de uma memória coletiva e a modernidade e “funciona como o local de reposição das experimentações estéticas, culturais e sociais do folguedo com o mundo público (*ou da rua*), sem perder a sua referência com o mundo privado (*ou de casa*)”. Complementa que aglutinar tradição e modernidade não intervém nos traços históricos da manifestação e em sua concepção cultural, mas reafirma ser dinâmica e singular (Marques, 2003).

Destaca-se que nenhuma das alterações ou exclusões que ocorrem no folguedo se dá de forma aleatória e sem critérios. Ratifica-se o máximo respeito à hierarquia existente dentro das manifestações. Sempre que ocorre um surgimento de um novo grupo de bumba-meu-boi, existe uma fidelidade ao seu espelho (os grupos mais antigos, tidos como referência dentro dos sotaques³³) e, só mais tarde,

³³

Termo que será apresentado e discutido no próximo tópico.

depois de já possuir uma consolidação desse novo grupo, ocorrem as transformações.

Uma das principais questões que os estudiosos relacionam às alterações que a manifestação do bumba-meu-boi sofreu é o caráter comercial que ganhou nas últimas décadas, passando essa brincadeira popular a ser símbolo de fonte de renda de diversos setores. No Maranhão, a principal fonte que se pode destacar é o turismo, pois trata-se do estado em que o boi possui maior ênfase.

A oralidade possui um papel essencial na cultura, pois, sem ela, muitos dos ensinamentos da manifestação teriam sido omitidos e apagados pelo tempo. Essas informações transmitidas pelos veteranos das manifestações, os chamados mestres, são perpetuadas por seus discípulos e pelos mais jovens.

No próximo tópico, tratar-se-á a respeito da música do bumba-meu-boi, explicando um pouco dos aspectos musicais dos principais sotaques, percorrendo acerca do instrumental que o constitui, apresentando as células rítmicas principais de cada um dos sotaques.

6.2 A música (sotaques) do Bumba-meu-boi

Atualmente, o bumba-meu-boi divide-se em cinco sotaques³⁴: Pindaré (ou Baixada), Orquestra (ou Munim), Matraca (ou Ilha), Costa de Mão (ou Cururupu) e Zabumba (ou Guimarães)³⁵, que são considerados os principais. Existe uma discordância entre autores a respeito do termo “sotaque” para designar os grupos de bumba-meu-boi.

Em aspectos gerais, o termo “sotaque”, entre os participantes dos grupos de bumba-meu-boi, é designado para diferenciá-los em seus aspectos musicais, dança, figurino/guarda-roupa, regiões de origem e, principalmente, usado para referir-se aos aspectos rítmicos inerentes a cada grupo.

³⁴ É muito comum se referirem aos sotaques de bumba-meu-boi fazendo menção ao seu lugar de origem.

³⁵ Os nomes entre parênteses são uma analogia à região que originou os sotaques, o que é algo comum no Maranhão; reconhecerem ou associarem os sotaques através do nome da região de origem, como foi destacado acima.

Azevedo Neto (1983, p.16) pondera que sotaque “na forma em que é geralmente colocado, não satisfaz”. Ele relata que “sotaque, insistimos, não é o estilo de vários bois. Sotaque, desde que se esteja tentando uma qualificação racional para estudo, é a característica individual de cada boi” (NETO 1983, p.17). Ele divide o boi em três grandes grupos (Grupo Africano, Grupo Indígena e Grupo Branco).

Ressalta-se, ainda, a definição de sotaque feita por Borralho (2012, p. 26). Segundo ele, “Sotaque” é, por definição, o modo distinto de falar o mesmo idioma; e, talvez, o termo que se prestou mais a essa classificação e que não foi difícil de ser assimilado pelos participantes diretos do folguedo”.

Borralho demonstra uma insatisfação pela descrição feita por Azevedo Neto, argumentando que Azevedo Neto, por ser o primeiro folclorista na tentativa de sistematizar o estudo a respeito do bumba-meu-boi maranhense, se ateve ao trabalho meramente descritivo, considerando a classificação por critérios raciais incompleta, sinalizando existir uma evidente mestiçagem entre brincantes e as encenações dramáticas de cada conjunto (BORRALHO, 2012, p.27-28). Borralho (2012, p.28) acrescenta que “reunir grupos de estruturas similares por sotaque é um traço de contemporaneidade”.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional discorre que a expressão “sotaque” no vocabulário do bumba-meu-boi é empregado para denotar os diversos estilos do folguedo. Justifica que “essa apropriação procede pela razão da relação da musicalidade da língua de uma determinada cultura com sua prática musical” (Santos Neto, 2011, p.17).

Albernaz (2004, p. 97-98), por sua vez, classifica sotaques do bumba-boi maranhense através da “origem regional/cidade e/ou instrumentos característicos, baseando-se nas especificidades de ritmo, indumentária, instrumentos, passos e evolução da dança (círculo, semicírculo, ou fileiras simétricas)”. Santos (2011, p. 87) discorre que sotaque é “o ritmo musical do bumba-meu-boi”.

Pode-se observar que a descrição de sotaque feita por Azevedo Neto (1983) é muito particular e contrária ao significado real do termo dentro do folguedo, em que não vincula “sotaque” aos aspectos musicais de cada grupo, mas atribui a outras questões. Percebe-se, através de Albernaz (2004), Borralho (2012), Santos

(2011) e o Santos Neto (2011), que o termo sotaque tem ênfase de significados empírico, e, academicamente, em referência aos aspectos musicais dentro do folguedo. Albernaz (2004, p.88) menciona que a classificação de sotaque é adotada tanto por intelectuais como pela imprensa, possuindo uma categorização e criticidade.

As definições feitas por Albernaz (2004), Borralho (2012), Santos (2011) e Santos Neto (2011) são mais satisfatórias e a mais comum, não pela simplicidade, mas por ser a que melhor descreve e compreende este folguedo maranhense.

Apesar da divisão em cinco sotaques principais dos grupos de Bumba-meu-boi tradicionais, existem alguns aspectos musicais que são inerentes a todos eles e que estão presentes na encenação do auto, por meio das toadas³⁶.

Há uma sequência de toadas para cada momento da dramaturgia, obedecendo a seguinte ordem: 1. Guarnicê para o momento de reunir; 2. Lá Vai aviso ao público que o grupo está formado; 3. Licença ou Cheguei pedido de licença para a apresentação; 4. Saudação saudação ao dono da casa ou do terreiro e ao boi dando início à representação do Auto do Boi; 5. Urrou comemorando a ressurreição do Boi; 6. Despedida para despedir dos espectadores, finalizando a apresentação. (SANTOS NETO, 2011, p.22-23).

A música que constitui o bumba-meu-boi do Maranhão é de caráter vocal-percussivo. Sua exceção encontra-se no sotaque de orquestra, no qual pode-se notar a presença do banjo-tenor nos grupos tradicionais como única referência harmônica. Mas, no geral, o que existe é uma linha melódica acompanhada por um coro (vocal) e instrumentos percussivos.

A rítmica, que constitui esses sotaques e os demais não catalogados como principais, goza de uma carga musical extremamente complexa e peculiar. Cada sotaque com instrumentais próprios, células rítmicas únicas e opostas que, quando fundidas, geram um resultado extasiante.

Os sotaques de Ilha (Matraca) e Pindaré (Baixada) têm a polirritmia 3x2 em suas células e possuem a formação instrumental muito semelhante. Suas diferenças mais notórias podem ser observadas nos seus andamentos. O sotaque da Ilha possui um ritmo mais vivo (*alegro*) e o Pindaré, mais cadenciado (*adagio*).

³⁶ Termo usado no vocabulário do bumba-meu-boi para se referir às músicas que constituem o repertório de cada grupo.

Os grupos de orquestra e zabumba também possuem a polirritmia presente, mas suas ênfases rítmicas estão nas semicolcheias. No sotaque de zabumba, as semicolcheias ganham grande visibilidade pelos seus deslocamentos rítmicos através dos pandeiros/pandeiritos, como visualizar-se-á adiante.

A seguir, será tratado acerca dos 5 principais sotaques, apresentando características gerais de cada um deles, seu instrumental, e expondo a célula rítmica de cada instrumento dentro de cada sotaque apresentado.

6.2.1 Sotaque da Ilha ou Matraca

Sotaque nascido na Ilha de São Luís, oriundo dos bairros e municípios adjacentes. Os exemplos são: Maioba, Iguaíba, Maracanã, Pindoba, Madre Deus e Ribamar, que são bairros ou municípios que levam o nome dos batalhões ou grupos da Ilha.

Existe uma liberdade em aceitação na participação da apresentação dos bois desse sotaque, pois quem tiver um par de matracas e quiser participar sempre é bem acolhido, desde que desempenhe a devida função do instrumento. Mas existe uma certa rejeição por parte dos integrantes dos bois quanto a outras pessoas que querem tocar pandeirões nas apresentações. Dificilmente é cedido espaço, pois há um grupo base de músicos que tocam pandeirões, os chamados pandeireiros. Essa questão pode ser relacionada ao fato de as células rítmicas dos pandeirões serem mais complexas que as da matraca, o que pode justificar tal rejeição. Músicos que fazem parte da base, tocando matraca nos bois, são chamados de matraqueiros.

O nome sotaque de matraca está associado justamente ao grande número de pessoas que se unem aos bois nos arraiais juninos e formam os enormes batalhões, dando peso ao instrumental e aumentando o número de componentes de cada boi do sotaque.

Neto (1983) aborda que esse sotaque (ou subgrupo, como ele descreve em seu trabalho) possui influências indígenas, sem fazer menção a outra influência. Já Leitão (2012) complementa que a influência musical do Ilha está diretamente ligada à África, através dos escravos trazidos no período colonial, mas não exclui a influência indígena, onde nos diz que esta direciona-se à dança do referido sotaque.

No que tange à música do sotaque da Ilha, “seria uma composição rítmica de predominância africana com forte influência indígena” (LEITÃO, 2012, p.97).

No dia 30 de junho, comemora-se o Dia de São Marçal, data que virou um marco simbólico no calendário maranhense e, principalmente, de São Luís, pois, no bairro do João Paulo, na capital do estado, ocorre o encontro de grupos bumba-meu-boi de matraca. Funciona como uma espécie de desfile dos bois desse sotaque. Geralmente, a festa começa na madrugada do dia 29 e segue durante todo o dia 30, estendendo-se, como em muitos anos já ocorreu, até a madrugada do dia 1º de julho.

Esse sotaque é muito rico, principalmente quanto à sua musicalidade, pois nele está a polirritmia 3x2, algo que se tornou símbolo do sotaque. Leitão (2012) explica a polirritmia do 3x2, em que 3 significa as colcheias tercinadas e o 2, as colcheias naturais (sem a presença das tercinas). A partir disso, o ritmo desenvolve-se dando origem a diversas combinações rítmicas que são tidas como variações dentro do bumba-meu-boi.

Santos Neto (2011, p. 25), no livro *Bumba-meu-boi: som e movimento*, descreve que existe uma igualdade nas células rítmicas dos pandeirões do sotaque de matraca (ou Ilha) com as células do meião³⁷, instrumento do tambor de crioula (ritmo maranhense em que existe a polirritmia) (Santos Neto, 2011).

Por possuir a polirritmia e por questões de praticidades na leitura, optou-se por transcrever as células rítmicas do sotaque de Ilha em 6/8. Existe a possibilidade da escrita em 2/4, como é classificado o compasso empiricamente.

Músicos pesquisadores do bumba-meu-boi, a exemplo de Rogério Leitão, Oliveira Neto e Wanderson Silva, explicaram, em conversas pessoais, que a escrita em 6/8 para o sotaque de Ilha ou Matraca e Pindaré ou Baixada, além de facilitar a leitura do instrumentista, pode melhor explicitar a polirritmia inerente a esses sotaques, no que tange a escrita percussiva e adaptações a bateria. No caso da escrita aos instrumentos de harmonia e sopro (cavaquinho, violão, banjo, trompete, trombone, saxofone), a escrita torna-se eficaz em 2/4 ou 4/4.

³⁷ Um dos tambores que faz parte do instrumental rítmico do tambor de crioula. Os outros tambores são chamados de crivador e tambor grande. Crivador é o tambor menor, o meião é intermediário e o tambor grande, como o nome faz analogia, é o maior.

A música nesse sotaque tem caráter recitativo. O tema é apresentado pelo cantador à capela. Após cantar toda a música, o cantador dá o comando, através do seu maracá, para entrada dos instrumentos. O instrumental desse sotaque é composto por pandeirões, matracas, maracás e tambor onça.

Matraca- é o instrumento mais agudo que compõe o sotaque; é o metrônomo do sotaque, pois faz a marcação e pulsação do ritmo com os demais instrumentos. As suas células é que dão ênfase à polirritmia que caracteriza o sotaque, em que notam-se as colcheias x as colcheias tercinadas.

Há duas células das matracas. A primeira organiza-se em grupo de duas colcheias duinas, ou seja, acentuadas em dois. A segunda célula é organizada em grupos de 3 colcheias. Elas são acentuadas uniformemente com a dinâmica meio forte e *staccato*. As células das matracas podem ser visualizadas na figura 17 abaixo.

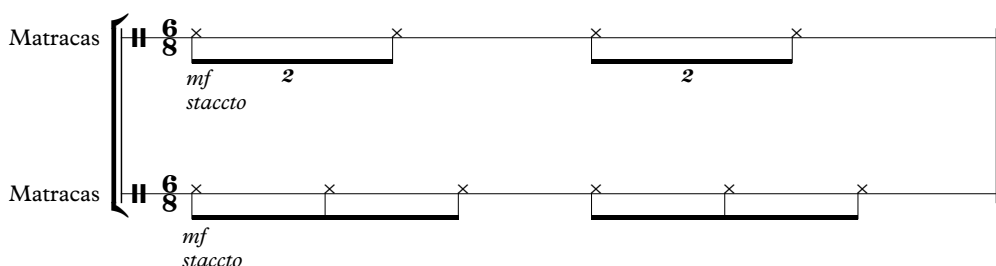


Figura 17: Células rítmicas das matracas no sotaque de Ilha, transcrição do autor

Maracá- instrumento que toca a figura da colcheia, sempre as acentuando. O maracá, juntamente com a matraca, exerce a função de marcar o ritmo. A célula rítmica do maracá é organizada em dois grupos de três colcheias, acentuando sempre a primeira colcheia do clichê rítmico, tocando em dinâmica meio forte.

Existe uma variação em que a segunda colcheia de cada clichê é substituída por duas semicolcheias, formando o clichê de colcheia+2semicolcheias+colcheia, repetido no decorrer do compasso. Tocado em dinâmica meio forte, esse clichê acentua sempre a primeira nota. O exemplo e a variação das matracas podem ser vistos na figura 18 abaixo.

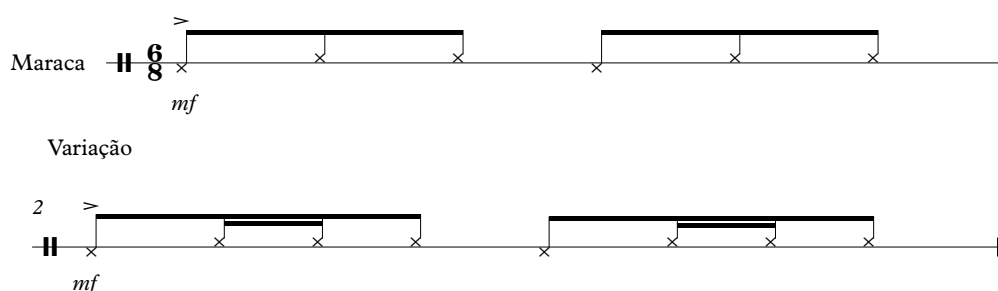


Figura 18: Células rítmica e variação do maraca no sotaque de Ilha, transcrição do autor

Pandeirão - Geralmente esses instrumentos são colocados um pouco acima do rosto ou, dependendo do tocador, ficam na altura dos ombros. A forma como é segurado requer um cuidado especial, pois pode determinar que o músico tenha maior resistência com o peso do instrumento na hora de tocar e também na forma de emissão do som (LEITÃO, 2012). Acredita-se que é característico da região este modo como é tocado o pandeirão.

As levadas do pandeirão nesse sotaque são desenvolvidas livremente de acordo com cada grupo do sotaque. Cada grupo tem suas peculiaridades em células de pandeirões no sotaque de matraca; dificilmente encontram-se células idênticas em grupos diferentes do sotaque. O que costuma ser padronizado entre eles é a “marcação”, que é conhecida como a célula básica do sotaque.

Leitão (2012) advoga existirem três células básicas do pandeirão: “marcação, contratempo e repinicado”. Vale ressaltar que tais nomenclaturas utilizadas por Leitão são usadas para identificar os toques do pandeirão no sotaque da Baixada, e não no sotaque de matraca, como faz menção.

Apresentam-se, a seguir, algumas células do pandeirão no sotaque de Ilha, dentre as quais pode-se coletar e observar³⁸.

O primeiro exemplo é organizado com as figuras de semínima, colcheia, semínima e pausa de colcheia. Acentua-se sempre a colcheia. As semínimas sempre tocam o grave e a colcheia, a parte aguda nesse exemplo. Tocando em dinâmica forte.

³⁸ Utilizamos para transcrição apenas uma linha, por ser instrumento de altura indefinida. Sendo que para maior clareza, a parte inferior da linha representa o som grave do instrumento: a parte superior representa o som agudo do instrumento. Não entraremos em detalhes de tocabilidade do instrumento por não ser o foco principal da nossa pesquisa.

O segundo exemplo, que é muito facilmente observado, inicia com pausa de colcheia, seguida de cinco colcheias. Neste exemplo, acentuam-se todas as notas do clichê rítmico e todas as colcheias tocam na região aguda do instrumento, com a dinâmica similar ao exemplo anterior.

Já o terceiro exemplo organiza-se em dois grupos de três colcheias, sendo que a primeira colcheia de cada grupo toca o som grave e as colcheias dois e três tocam os sons agudos. Nesse exemplo, toca-se com dinâmica forte e *staccato*. Acentuam-se sempre as colcheias dois e três de cada grupo.

Por sua vez, o quarto exemplo destacado é no qual pode-se observar o contratempo dos pandeirões. Ele é organizado em grupo de 3 semínimas que são tocadas uniformemente. Todas as notas do clichê são tocadas em dinâmica forte.

Existe um quinto exemplo, organizado com a semínima seguida de quatro colcheias. A semínima e a primeira colcheia tocam a parte grave e as três últimas colcheias tocam a parte aguda. Acentuam-se apenas as três últimas notas do clichê rítmico, tocando em dinâmica forte. Os cinco exemplos podem ser visualizados na figura 19.

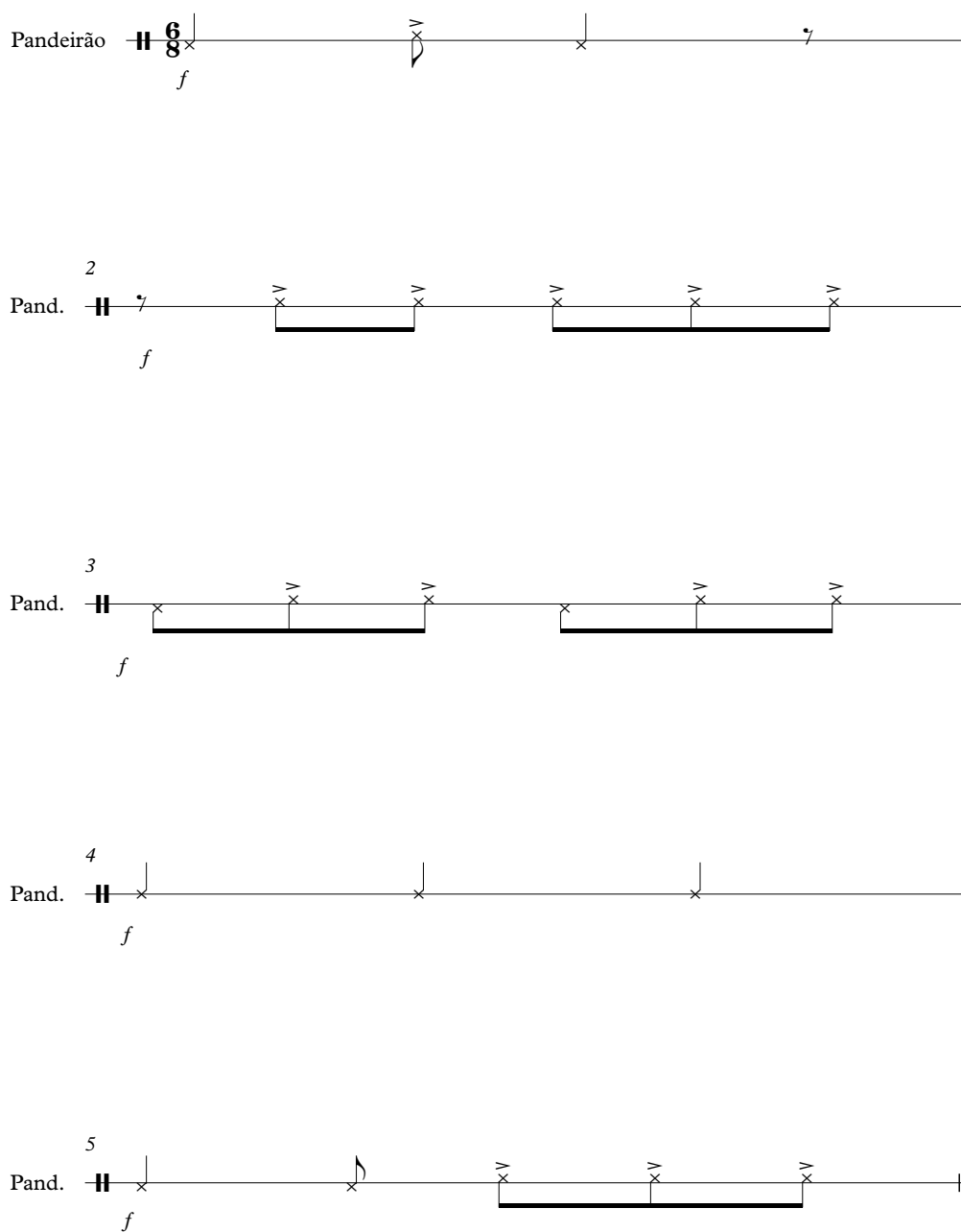


Figura 19: Células rítmicas do pandeirão no sotaque de Ilha, transcrição do autor

Tambor onça - funciona como o complemento grave da base percussiva e reforça o contraste sonoro. Enquanto maracá e pandeirões trabalham na região médio-agudo, o tambor onça desempenha a função da parte grave. Alguns percussionistas dizem que é o baixo da percussão. É um instrumento que tem função de marcar o ritmo, quase nunca variando.

Sua célula rítmica é composta por semínima, colcheia, semínima e colcheia. Acentuamos sempre as semínimas tocando em dinâmica forte. Tocamos as semínimas com o glissando ondulado. O exemplo da célula do tambor onça pode ser apreciado na figura 20.

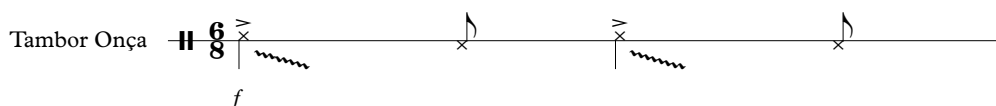


Figura 20: Célula rítmica do tambor onça no sotaque de Ilha, transcrição do autor

6.2.2 Sotaque de Pindaré ou Baixada

Sotaque da Baixada, popularmente conhecido como Pindaré, faz alusão à região do estado e, por conseguinte, a uma cidade da região que é formada pelas cidades de Pindaré, Viana, São João Batista, São Vicente de Férrer, Penalva, dentre outras.

A riqueza existente na região da Baixada maranhense exprime-se principalmente na sua musicalidade. Leitão (2012, p. 109) aborda como grande exemplo o boi de Penalva, destacando que “ao invés de pandeiros e matracas, encontramos caixas e bumbos em sua formação rítmica e apesar da essência permanecer, já poderia caracterizar outro sotaque”. Talvez apenas o instrumental da parte musical de um grupo específico não seria o suficiente para caracterização de um novo sotaque, o mesmo necessita de outros aspectos construtivos e ao mesmo tempo contrastantes aos sotaques já consolidados.

Existem alguns personagens que são característicos do sotaque, dentre eles, Borralho (2012) menciona o cazumbá; dona Maria; capacete. No que diz respeito aos cazumbás, Leitão (2012, p.110) acrescenta que “são personagens híbridos, estão entre o animal e o humano. Andam em grupo, em bandos”.

O instrumental desse sotaque é basicamente igual ao do sotaque da Ilha. Os instrumentos possuem funções também similares. A diferença mais notória é a forma como é tocado o pandeirão. Enquanto no Ilha toca-se com o pandeiro voltado para cima, no Pindaré toca-se com o pandeiro voltado para baixo.

Outra diferença se dá no uso das matracas, pois as do Pindaré são notoriamente bem menores que as do Ilha. Possui também como complemento rítmico o badalo ou chocalho que é usado pelo cazumbás. Esse instrumento desempenha uma célula rítmica interessante e de muito destaque. Outra diferença encontra-se nos andamentos, enquanto o Ilha possui um ritmo mais alegre e vivo, no Pindaré o ritmo é mais cadenciado.

Outra questão que se pontua são as células rítmicas do Pindaré. As células dos pandeiros, matracas, tambor onça e maracás coincidem no Ilha e Pindaré. Neste sotaque, a música também é recitativa. Logo, a entrada também é ditada pelo maracá do cantador (ou amo). A seguir, serão apresentadas as células rítmicas do sotaque de Pindaré.

Pandeirões - possuem três toques básicos, que são chamados de marcação, merengue e repinicado.

A marcação é organizada em seis colcheias que fazem a alternância de grave e agudo. Cada colcheia fica alternando a região, começando sempre no grave; acentuando as colcheias dois, quatro e seis, tocando com a dinâmica forte.

O merengue é organizado por semínima, colcheia, semínima e pausa de colcheia. Acentua-se sempre a última semínima, tocando em dinâmica forte.

Já o repinicado, que é o terceiro pandeiro, é organizado em grupo de seis colcheias, assim como a marcação. Difere-se da marcação, pois acentua apenas as colcheias dois e três de cada tempo, tocando a primeira nota na parte grave. A dinâmica também é forte.

Na figura 21, pode-se observar como se dá a entrada dos pandeiros no sotaque de Pindaré, após o recitativo e a chamada do maracá.

The figure shows three staves of musical notation for pandeiros in 6/8 time. The first staff, labeled 'Pandeiro 1 (marcação)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the 2nd, 4th, and 6th notes of each measure, starting with a forte (f) dynamic. The second staff, labeled 'Pandeiro 2 (merengue)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the 2nd and 4th notes of each measure, also starting with a forte (f) dynamic. The third staff, labeled 'Pandeiro 3 (repinicado)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the 2nd and 3rd notes of each measure, starting with a forte (f) dynamic. The notation includes bar lines, repeat signs, and dynamic markings.

Figura 21: Pandeiros no sotaque de Pindaré, transcrição do autor

Matracas - possuem a célula rítmica similar ao do sotaque da Ilha. No Pindaré, elas se organizam de duas formas:

A primeira célula é organizada em um grupo de seis colcheias tocadas uniformemente como dinâmica meio forte. O segundo é tocado em colcheias duinas, acentuando sempre a primeira colcheia do clichê rítmico, tocando também com dinâmica meio forte.

Os dois exemplos da matraca no Pindaré podem ser visualizados na figura 22 a seguir.

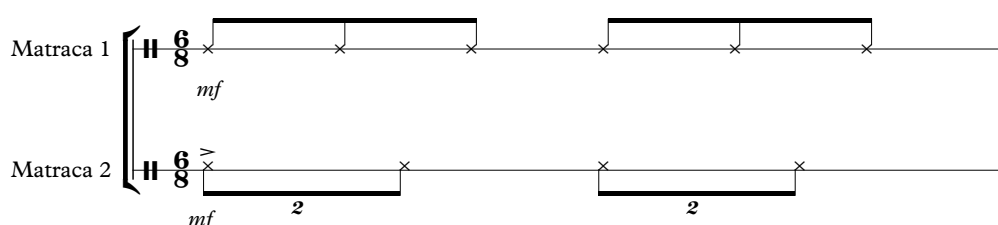


Figura 22: Matracas no sotaque de Pindaré, transcrição do autor

Badalo ou Chocalho (também chamado de sino) - complemento rítmico tocado pelos cazumbás. É importante dar ênfase à complexidade rítmica dessa célula. É um instrumento tocado na região aguda.

Sua célula rítmica se inicia com pausa de colcheia, mais duas semicolcheias e uma colcheia, seguido de pausa de colcheia, mais duas semicolcheias e mais uma colcheia. Acentuam-se a primeira e terceira colcheia do clichê rítmico. O exemplo rítmico do badalo pode ser visualizado na figura 23.



Figura 23: Célula rítmica do badalo no sotaque de Pindaré, transcrição do autor

O tambor onça e o maracá no sotaque de Pindaré e no da Ilha são semelhantes. Ressalta-se que as diferenças se encontram apenas nos andamentos,

pois, no Pindaré, o ritmo é cadenciado (mais lento), se comparado ao Ilha. As células rítmicas do tambor onça e maracá no sotaque de Pindaré podem ser visualizadas na figura 24 abaixo.

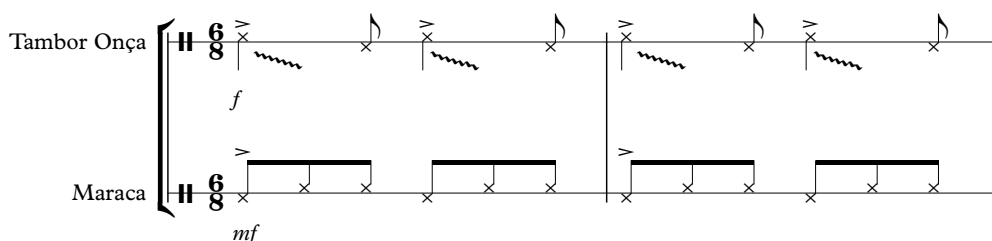


Figura 24: Células rítmicas do tambor onça e maracá no sotaque de Pindaré, transcrição do autor

6.2.3 Sotaque de Orquestra ou Munim

Originado na região do Munim, que compreende as cidades de Rosário, Axixá, Morros, Icatu, Presidente Juscelino e povoados adjacentes. Existe uma discussão antiga sobre a cidade de origem desse sotaque. Alguns atribuem a Axixá, outros defendem que é de Rosário.

Era comum ouvir de Franciscico Naiva e Donato Alves³⁹, as histórias que o boi de orquestra teria se originado em um povoado da cidade Rosário, mas que a difusão do sotaque ocorreu em Axixá. A mesma versão foi contada pelo *seu Mané Teteu*⁴⁰ (Sr. Manoel), um dos primeiros banjistas tenor do sotaque de orquestra, em meados dos anos de 2007, em uma visita sem registro audiovisual, que o autor deste trabalho fez a seu atelier, na cidade Periz de Cima (MA).

Referente à origem do sotaque de orquestra, Padilha (2014) afirma, através da fala do saudoso Donato Alves (que foi cantador do boi de Axixá), que o sotaque teria nascido num povoado de Rosário-MA, chamado Vila Pereira, e que nessa época o boi não possuía instrumentos de sopro, apenas percussão e instrumentos de cordas (cavaquinho e violão). Donato aponta que Zé (José) Linhares teria sido o protagonista da introdução do instrumental de sopro no bumba-meu-boi, e que o próprio o Zé Linhares teria relatado como ocorreu esse surgimento

³⁹ Fundadores do Boi de Axixá.

⁴⁰ Seu Manoel, além de músico, é luthier. Fabrica especificamente banjos tenor de boi de orquestra (esse banjo se diferente do banjo country nos aspectos construtivos e número de cordas), e fabrica também bois.

no tempo em que Donato fazia aula de música com Zé Linhares⁴¹. A fala de Donato Alves a respeito da origem do boi de orquestra é reforçada por Manoel Tetéu, Bebé Nunes e pela família Pereira (Padilha, 2014).

O sotaque de orquestra é considerado por Leitão (2012), Azevedo Neto (1983) e Albernaz (2004) como um dos sotaques mais novos dos 5 principais, sendo o que mais sofreu influência europeia nos seus traços estruturais, com o qual afirmam existir proximidades com outros bumbas existentes no país.

Não é tão comum a apresentação do auto nos bois desse sotaque nos arraiais, em decorrência do fator tempo e das grandes agendas enfrentadas pelos grupos. O auto é sempre ensaiado na pré-temporada e, geralmente, é apresentado pelos grupos mais antigos/tradicionais desse sotaque.

As maiores referências dos bois de orquestra são o Boi de Axixá, Boi de Morros, Boi Mocidade de Rosário, que são os grupos mais antigos e têm origem na região do Munim. Axixá é tido como maior referência nesse sotaque, e conhecido como o pai da malhada, o que é comum ouvir nas toadas do grupo. Tal referência não é por acaso e ocorre pelo fato de ser o que conserva com fidelidade os aspectos musicais no que se refere à forma de compor as toadas, na composição do instrumental e na sua cadência e essência musical, que é predominante e quase inalterada desde sua origem.

É comum os vaqueiros usarem maracás ou chocalho⁴² nos bois de orquestra. Esse instrumento funciona como um complemento rítmico e dá sustentação à base percussiva no instrumental.

Em virtude da expansão do sotaque para outras regiões do estado e, principalmente, na capital, ocorreu um crescimento do número dos bois desse sotaque. Por exemplo, há o boi de orquestra de Nina Rodrigues, que leva o nome de uma cidade do estado, situada um pouco distante da região de origem do sotaque, e que logo foi exportado para a capital. Hoje, o Nina é um dos principais grupos do sotaque de orquestra.

⁴¹ Padilha (2014) comenta que José Linhares também foi mestre de bandas de música e professor de música na região do Munim.

⁴² Não devemos aqui confundir com o chocalho do sotaque de Pindaré (ou Baixada), que possui outra função, apesar de ambos serem de caráter percussivo.

Nos grupos nascidos na capital e demais regiões do estado, nota-se uma gama de inserções nos seus instrumentais. Acrescentaram instrumentos, a exemplo do violão, baixo e teclado, como forma de complemento harmônico. Também ocorreram alguns incrementos rítmicos no instrumental, a exemplo do uso de bateria, congas (ou tumbadoras, como também são chamadas) e alguns efeitos percussivos que não são vistos na essência deste sotaque. Dos bois que fazem uso de tais instrumentos, pode-se mencionar o boi de Nina Rodrigues, Boi Brilho da Ilha, Boi de Sonhos, dentre outros.

Uma diferenciação notória, comparando os grupos tradicionais em relação aos mais novos deste sotaque, pode ser ouvida nos andamentos rítmicos dos grupos. Enquanto os grupos da região do Munim (os tradicionais) tocam com o bpm em 72 aproximadamente (*andante moderato*), os demais grupos tocam com o bpm entre 98 a 100 (*allegretto*), aproximadamente.

É um sotaque de caráter binário, tal como o sotaque de Zabumba e Costa de mão. O instrumental tradicional rítmico-harmônico do sotaque é composto por banjo tenor, zabumba, maracá. Há também o tambor onça e o tamborim/panderito, introduzidos posteriormente e muito bem acolhidos dentro dos grupos tradicionais. Dos instrumentos melódicos, destacam-se o saxofone, trompete e trombone.

Zabumba (ou Bombo⁴³, como é muito chamado na região do Munim) – considerada o coração do ritmo no sotaque. Atua na região grave dos instrumentos de percussão; é quem faz a marcação do ritmo e dá toda a pulsação para os demais instrumentos.

Antigamente, era o banjo que determinava a famosa chamada da música, mas atualmente, nos bois de orquestra, geralmente quem puxa e dita o ritmo é a zabumba, como bem aborda Leitão (2012, p.122).

O clichê rítmico da chamada da zabumba é iniciado com pausa de semicolcheia, precedido de três semicolcheias e mais duas colcheias no segundo tempo. Acentua-se a última nota do clichê rítmico, tocando com a dinâmica meio forte de forma crescente.

⁴³ Acredita-se que fazem uso de tal nome, pois, na época, a música a que se tinha acesso pertencia à famosa era do rádio, em que era muito frequente o som de bandas e fanfarras. E sendo que a constituição dos primórdios musicais da música maranhense do século XX, além da música religiosa (principalmente a católica), tem fortes influências das bandas e fanfarras.

A sua levada nos grupos mais tradicionais, aqui chamada de levada 1, organiza-se da seguinte forma: começa com a colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia e no segundo tempo temos duas colcheias. Acentuam-se as notas das cabeças dos tempos do compasso, no caso a colcheia pontuada do primeiro tempo e a primeira colcheia do segundo tempo, respectivamente, com a dinâmica meio forte.

A segunda levada (levada 2) da zabumba começa igual ao primeiro exemplo, com a colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia no primeiro tempo; no segundo tempo, inicia com a colcheia, seguida de duas semicolcheias. Nesse exemplo, acentuam-se a colcheia pontuada do primeiro tempo e a colcheia do segundo tempo, com a dinâmica igual ao exemplo anterior.

O terceiro exemplo da zambumba (levada 3) que se pode destacar é uma espécie de marcação e variação feita na volta da música. Ela é iniciada com colcheia pontuada, seguida de semicolcheia ligada à primeira semicolcheia do segundo tempo, seguido de mais uma semicolcheia e colcheia, respectivamente. Nesse clichê rítmico, acentuam-se a primeira e terceira notas do clichê, com a dinâmica piano, começando crescente e fechando em decrescente. A levada 3 da zabumba na orquestra assemelha-se muito com a pulsação rítmica do baião. Alguns intitulam de forrozinho, o que justifica as associações feitas por Azevedo Neto (1983) e Leitão (2012) aos outros bumbas do país.

Os exemplos descritos podem ser visualizados na figura 25 abaixo, na respectiva ordem descrita.

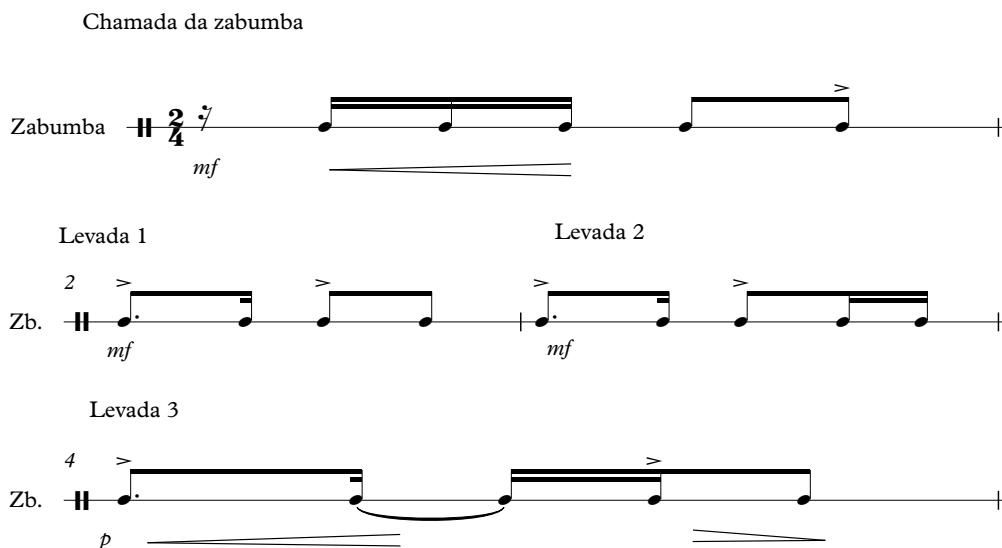


Figura 25: Levadas da Zambumba na Orquestra, transcrição do autor

Tambor Onça - instrumento que trabalha na região médio grave, uma espécie de reforço da zabumba. É um instrumento de marcação. Muitos associam sua aplicação ao uso da cuíca no samba, mas, na prática, suas funções são exercidas de formas completamente distintas. Leitão (2012), descreve a importância desse instrumento através da fala de Chico Pinheiro, renomado maestro da cultura do bumba-meu-boi e da cultura popular maranhense em geral, que aborda muito bem a função do tambor onça no bumba-meu-boi:

Se a gente for fazer uma analogia às orquestras, então ele é o baixo, aliás, até funciona como baixo e como contrabaixo, porque o som dele acontece o mais grave quando a gente puxa e quando a gente empurra dá um som mais agudo, então ele faz o tempo e o contratempo, então o tambor-onça eu acho muito interessante porque é um centro rítmico muito importante no Boi, e até ele é interessante pelo nome, ele imita o esturro da onça, e ele não tem o som tradicional da cuíca do samba, que é aquele som agudo e gargalhante. Então a função dele lá não é fazer adornos, é firmar o tempo todo aquele centro rítmico, toda aquela rítmica do Bumba-boi (LEITÃO, 2012, p. 104).

O seu clichê rítmico é organizado da seguinte forma: inicia com a colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia, sendo a mesma figura rítmica em ambos os tempos do compasso. Acentuam-se todas as notas do clichê rítmico, tocando com a dinâmica meio forte.

A levada do tambor onça pode ser visualizada na figura 26 abaixo.

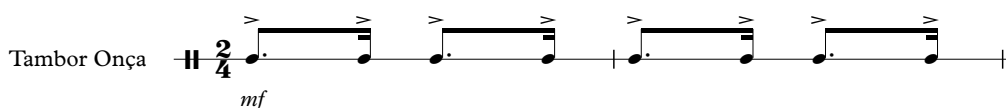


Figura 26: Tambor Onça na Orquestra, transcrição do autor

Maracá – como foi abordado anteriormente, funciona como complemento rítmico e geralmente é tocado pelos vaqueiros. Em alguns bois mais novos, existem percussionistas que tocam apenas maracá; outras vezes, tocam maracá e tamborim (ou panderito), junto com alguns outros complementos percussivos. É um instrumento que trabalha na região mais aguda, em comparação à zabumba e ao tamborim. O maracá tem basicamente duas levadas.

A primeira levada (levada 1) é organizada no grupo de quatro colcheias. Acentua-se sempre a segunda colcheia de cada tempo do compasso, o que proporciona a acentuação no contratempo, tocando a dinâmica forte de forma contínua.

Há, ainda, a segunda levada (levada 2), cujo clichê se organiza iniciando com a colcheia seguida de duas semicolcheias e fechando com duas colcheias no segundo tempo do compasso. Acentua-se apenas a primeira nota do clichê rítmico com a dinâmica similar à levada 1.

Existe também uma variação (variação 1), que é uma espécie de rufado dos maracás, em que se toca um compasso inteiro de fusa que é similar à famosa chamada do banjo. Acentua-se a primeira nota do clichê rítmico tocando de forma crescente com a dinâmica forte.

Os exemplos descritos podem ser vistos na figura 27, respectivamente na ordem exposta.

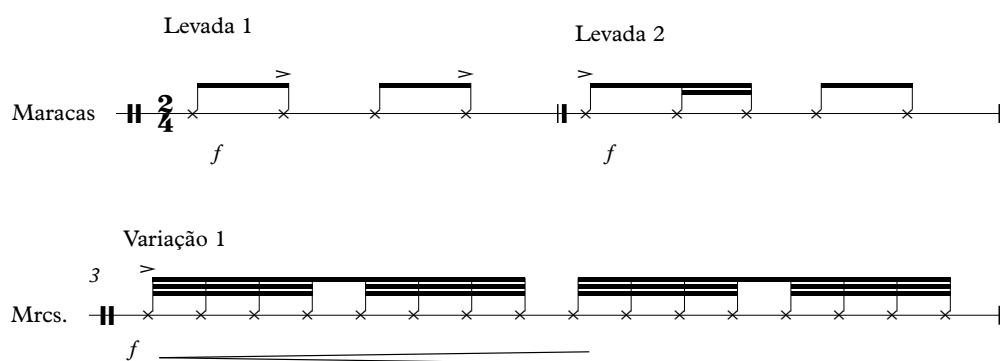


Figura 27: Maracas na Orquestra, transcrição do autor

Tamborim (ou pandeirinho) - nos bois da região do Munim, o instrumento é afinado na região mais aguda possível. Assim como o maracá, o tamborim possui sua célula rítmica deslocada na parte fraca dos tempos, do primeiro e segundo. Sua diferença em relação ao maracá se dá porque no primeiro tempo são tocadas as semicolcheias três e quatro e no segundo apenas a colcheia dois. Todas as notas do clichê são acentuadas de forma uniforme com a dinâmica meio forte e tocando *staccato*. Existem variações rítmicas que ocorrem de instrumentista para instrumentista, mas a levada básica é essa comentada.

Uma curiosidade é que, ao invés de ser tocada com baqueta de madeira industrializada, nos bois do Munim, utiliza-se uma tala bem fina (feita de bambu) ou, às vezes, baquetas de tamborim como as usadas em escola de samba (uma espécie de baqueta de microfibras industrializada), para conseguir maior projeção sonora e um som mais acentuado e seco.

O exemplo comentando poder ser apreciado na figura 28 abaixo.

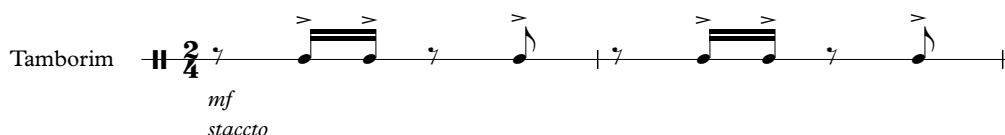


Figura 28: Tamborim na orquestra, transcrição do autor

Banjo Tenor - foi o primeiro referencial harmônico dos sotaques de bumba-meu-boi e exclusivo do boi de orquestra, conforme comentado anteriormente. É, indiscutivelmente, um dos instrumentos fundamentais do sotaque,

pois ele dá todo o suporte que o cantador (amo) necessita para as toadas e funciona como guia harmônico aos instrumentos de sopros. Ao banjo tenor fica incumbida a função de fazer a chamada da música com seu trelado ou trinado⁴⁴, muito característico.

Um dos grandes mestres do boi de orquestra nesse instrumento é o Seguro Fio, músico marcante nas gravações do boi de Axixá, desde os primeiros LPs até os CDs de meados dos anos 2000, atuando por várias temporadas em diversos bois tradicionais de orquestra. Outro mestre é o maestro Nonato Silva, que tem grande envolvimento com as manifestações folclóricas e que sempre grava para os bois de orquestra e, em boa parte deles, fazendo questão do uso do banjo tenor. Outra referência é Seu Bine do Banjo, residente do bairro da Madre Deus, berço cultural local.

O primeiro exemplo apresentado é a chamada do banjo tenor nos bois de orquestra tradicionais. É um compasso inteiro de fusa, tocando 16 fusas, que ocorre igual ao rufado do maracá. Acentuamos aqui a primeira nota, tocando a palhetada sempre alternada, a dinâmica forte crescente e ligando toda as notas.

No primeiro exemplo (palhetada 1), usado nos bois tradicionais (região do Munim), o clichê rítmico é organizado com colcheia, seguida de duas semicolcheias e mais duas colcheias no segundo tempo. Acentuam-se a primeira e última nota do clichê rítmico. Tocam-se as notas em *staccato* com a dinâmica meio forte. A palhetada segue apenas em um movimento, sempre para baixo⁴⁵.

O segundo exemplo (palhetada 2) é um recorte da primeira parte da palhetada 1. O clichê rítmico é composto por uma colcheia e duas semicolcheias nos dois tempos do compasso. Acentuam-se sempre as colcheias em tempo do compasso. A dinâmica permanece similar ao exemplo 1. A palhetada, neste exemplo, já começa o movimento alternado.

O terceiro exemplo (palhetada 3) é parecido com o exemplo 1 (palhetada 1). Eles se diferem quando, no exemplo 3, há a substituição das duas semicolcheias

⁴⁴ Geralmente a palhetada que inicia a chamada se dá em fusa com duração de um compasso binário e o compasso seguinte, já ditando o pulso rítmico para os demais instrumentos entrarem na música. Ocorre dessa forma nos bois da região do Munim, que ainda conservam essa estrutura em seu sotaque.

⁴⁵ Será utilizada a mesma grafia para os exemplos do capítulo A Rítmica do Cavaquinho nas Manifestações Populares Brasileiros.

por 4 semifusas. Isso poderia ser compreendido como recorte da chamada do banjo com a junção do exemplo 1 (palhetada 1). A dinâmica é meio forte e tocando de forma ligada as notas do clichê rítmico. Acentuam-se a primeira e a última nota do clichê rítmico.

O quarto exemplo (palhetada 4) que se pode destacar é a palhetada difundida na capital do estado. O clichê rítmico é organizado em dois grupos de quatro semicolcheias. Acentuam-se, no primeiro tempo, as semicolcheias três e quatro e, no segundo tempo, a terceira semicolcheia. Toca-se a palhetada sempre alternada com a dinâmica meio forte, buscando ligar todas as notas do clichê.

Existe uma variação (variação 1), comumente observada, que é também o recorte da chamada do banjo. Tocam-se apenas as quatro primeiras fusas no começo de cada tempo do compasso. Toca-se com a dinâmica forte, sempre ligando as notas do clichê rítmico e com a palhetada sempre alternada, assim como ocorre na chamada do banjo. Os exemplos e variação podem ser visualizados na figura 29.

Chamda Bj Tn

Banjo Tenor

2/4

f
staccato

palhetada 1

2

mf
staccato

palhetada 2

mf
staccato

palhetada 3

4

mf

palhetada 4

5

mf

Variação 1

6

f

Figura 29: Palhetada do Banjo Tenor na orquestra, transcrição do autor

6.2.4 Sotaque de Zabumba ou Guimarães

Sotaque originado na região de Guimarães, o que explica seu pseudônimo, também é conhecido como sotaque de zabumba, como é classificado e nomeado. O símbolo desse sotaque, como o próprio nome sugere, é a zabumba. Os grupos de maiores expressividades desse sotaque são os bois de Leonardo e de Laurentino.

De acordo com Albernaz (2004, p.89), esse sotaque é considerado um dos mais antigos do bumba-meu-boi. A autora discorre que o boi de zabumba é a atração principal da festa de São Pedro. Ela justifica que é o grupo mais invocado

pelo fato de ser o que mais satisfaz no que se refere à preservação das tradições e por ser considerado o mais antigo. (ALBERNAZ, 2004).

É considerado, dentre os 5 principais sotaques, o mais rico percussivamente, sem desmerecimento aos demais. As suas células exigem uma percepção bem mais aguçada para compreender como se dá o produto final do seu som. Quando se escuta o resultado final de zabumba, pandeiros e maracás tocando juntos, pode soar singelo; mas quando se tenta reproduzir sem possuir familiaridade, compreende-se o quão complexo é esse sotaque.

Leitão (2012, p.117) afirma que esse é o sotaque que melhor representa a influência africana, levando em conta a rítmica musical e os aspectos coreográficos do sotaque. O autor acrescenta também ser o sotaque que possui muita familiaridade com o samba e o *semba*.

Quanto ao andamento rítmico do sotaque, são perceptíveis duas formas distintas: os grupos com andamentos mais cadenciados (que são os de ritmo com andamento mais lento) e os mais ritmados (mais acelerado).

No mês de julho, em São Luís, ocorre um encontro de bois de zabumba, no bairro Monte Castelo. Diferente do Dia de São Marçal, com o desfile dos bois de matracas, o encontro dos bois de zabumba é uma espécie de confraternização, onde vários bois deste sotaque tocam simultaneamente, como uma espécie de homenagem aos mais antigos que contribuíram para o desenvolvimento do boi de zabumba e a preservação das suas tradições.

Possui ritmo de caráter binário, transcrito em 2/4. Seu instrumental é formado por zabumbas, pandeiritos e maracás. Suas toadas são em forma recitativa, assim como ocorre no sotaque de Matraca. No zabumba, após recitar a toada, o andamento é ditado pelo maracá do amo ou cantador e, logo em seguida, entra a zabumba e depois o panderito.

Zabumba - segundo Leitão (2012), geralmente se usa de 4 a 10 zabumbas, divididas em dois grupos. Existe sempre a primeira, que dita o ritmo, faz a marcação de um compasso ou dois, e depois entram as demais, fazendo o diálogo das levadas.

A zabumba 1 organiza seu clichê da seguinte forma: no primeiro compasso, são tocadas duas semínimas; no segundo compasso, inicia-se com

colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia, no segundo tempo do segundo compasso, tocando semicolcheia e colcheia pontuada, respectivamente. Utiliza-se sempre a dinâmica forte, acentuando as duas últimas notas do segundo compasso.

A zabumba 2 toca o inverso da zabumba 1. O segundo compasso da zabumba 1 vira o primeiro compasso da zabumba 2, e o primeiro compasso da zabumba 1 vira o segundo compasso da zabumba 2. A dinâmica utilizada é a mesma da zabumba 1.

Existe uma variação da zabumba (variação 1), que é organizada em duas semínimas no primeiro compasso; no segundo compasso, inicia com colcheia pontuada seguido de semicolcheia ligada com a semicolcheia do segundo tempo, seguido de colcheia pontuada. Na variação, acentuam-se as duas últimas notas do segundo compasso, tocando a dinâmica forte.

Os exemplos das zabumbas e a variação pode ser observados na figura 30.

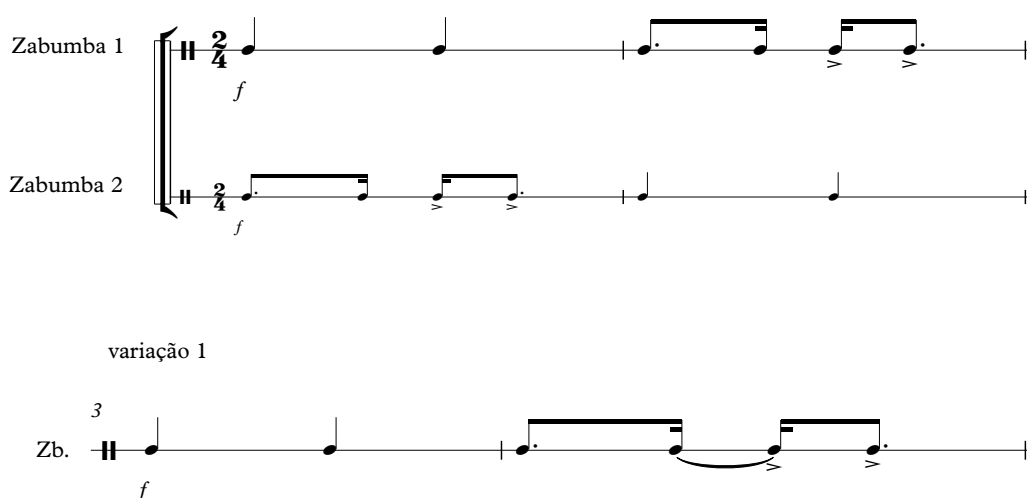


Figura 30: Levadas da Zabumba (sotaque de zabumba), transcrição do autor

Pandeiritos - espécie de pandeiro sem os guizos. Os pandeiritos são sempre em madeiras e peles de coro. Eles trabalham em uma região médio-aguda, contrastando com a zabumba, que é a responsável pela parte grave. Os pandeiritos são os que possuem a maior variação rítmica de todos os instrumentos percussivos dos sotaques de bumba-meu-boi. De acordo com Leitão (2012) e Santos Neto

(2011), existem três rítmicas que são tidas como levadas principais do sotaque de zabumba:

O pandeiro 1 tem seu clichê rítmico dividido em semicolcheias. Esse clichê é assistido de pausa nas semicolcheias 1 e 3, sendo tocadas as semicolcheias 2 e 4, e assim permanece nos dois tempos do compasso. Acentuam-se todas as notas com dinâmica forte. As semicolcheias sugerem um som mais *staccato* nesse pandeiro em especial.

O pandeiro 2 tem seu clichê rítmico organizado da seguinte forma: inicia com pausa de semicolcheia, seguida de uma colcheia e mais uma semicolcheia; no segundo tempo do compasso, inicia com a colcheia e duas semicolcheias, respectivamente. Acentuam-se a primeira e terceira nota do clichê rítmico, tocando com a dinâmica forte.

O pandeiro 3 é tocado em colcheias. São quatro colcheias no compasso. Acentuando a primeira e terceira colcheia do compasso, tocando em dinâmica forte e sempre ligando o som das notas.

As células dos pandeiritos podem ser visualizadas na figura 31.

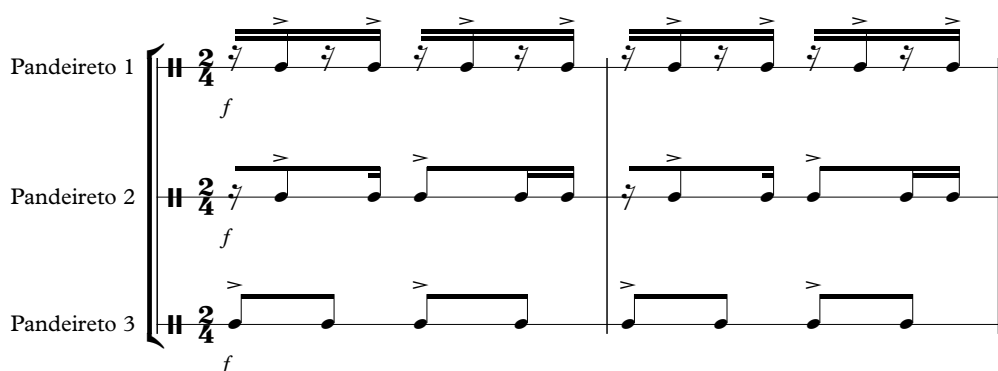


Figura 31: Pandeiritos no boi de zabumba, transcrição do autor

Maracás - trabalham em grupos de semicolcheias. Existem outras formas de conduzir o ritmo nesse instrumento, tocando em colcheias. É usado como instrumento de marcação, assim como a zabumba, existindo pouquíssimas variações. Geralmente as variações são presenciadas no deslocamento das semicolcheias, acentuando na segunda, terceira ou quarta. De forma geral, acentua-

se sempre a primeira semicolcheia de cada tempo do compasso, tocando em meio forte.

A célula rítmica do maracá pode ser assistida na figura 32.

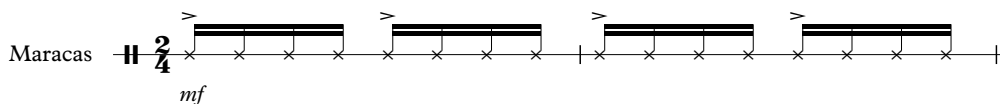


Figura 32: Maraca no boi de Zabumba, transcrição do autor

Na figura 33, pode-se observar panoramicamente todos os instrumentos tocando em simultâneo, no boi de zabumba.

The image is a musical score for a Zabumba instrumental. It features five staves: Maracas, Pandeireto 1, Pandeireto 2, Pandeireto 3, and Zabumba 1. All staves are in 2/4 time. The Maracas part starts with a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked 'mf'. The Pandeireto parts enter in the second measure with eighth notes, marked 'f'. The Zabumba part enters in the second measure with eighth notes, marked 'f'. The score is divided into two systems, with the second system marked 'tutti'. The piece ends with a double bar line.

Figura 33: Grade do instrumental do sotaque de zabumba, transcrição do autor

6.2.5 Sotaque de Costa de Mão ou Cururupu

Tem origem na cidade Cururupu, local onde possui maior expressividade e notoriedade. Foi um dos poucos sotaques exportados e difundidos para outras regiões do estado. Recebe esse nome devido à forma como são tocados os instrumentos, utilizando, ao invés da palma das mãos, o lado oposto, ou seja, a costa das mãos, para produzirem e percutirem os sons dos instrumentos.

Os instrumentos que compõem a percussão desse sotaque geralmente são pandeiros e caixas⁴⁶. Em uma pesquisa promovida pelo Iphan, constatou-se que

⁴⁶

Geralmente são usados pandeiros de nylon; caracterizam-se por usarem pandeiros de sons estridentes, sem muita definição, que pouco têm proximidade com o timbre do pandeiro de nylon como ocorre no samba. Aqui, os pandeiros possuem um excesso do guizo (ou platinelas). As caixas

o instrumental percussivo desse sotaque, além das caixas e pandeiros, utiliza ambém zabumbas e maracás (Santos Neto, 2011).

Ao assistir a uma apresentação do boi de costa de mão, na temporada junina de 2016, na Casa do Maranhão, em São Luís, como parte da programação oficial promovida pelo governo estadual, observou-se que o instrumento deste sotaque se constituía apenas de caixas, pandeiros e maracás, e todos os instrumentos desempenhavam uma única célula rítmica, com pouquíssimas variações.

O som do referido sotaque é menos denso em comparação aos demais. O ritmo é de caráter binário, o qual terá sua célula transcrita em compasso 2/4.

O clichê rítmico que se pode observar tem duração de dois compassos e chamaremos de levada 1. O primeiro compasso inicia com duas colcheias, seguida de semicolcheia e colcheia pontuada; no segundo compasso, inicia com duas colcheias, finalizando na semínima. Acentuam-se todas as notas do clichê rítmico. A dinâmica é meio forte.

O segundo exemplo que se pode evidenciar será chamado de levada 2 e é também uma espécie de variação da primeira levada. Inicia com duas colcheias, seguida de semicolcheia, colcheia e semicolcheia. O segundo compasso é similar ao final da levada 1, com duas colcheias seguidas de semínima. Nesse exemplo, acentuam-se as três primeiras notas do primeiro compasso; no segundo compasso, acentuam-se todas as notas. Toda a passagem possui uma dinâmica meio forte.

Os exemplos comentados podem ser visualizados na figura 34.

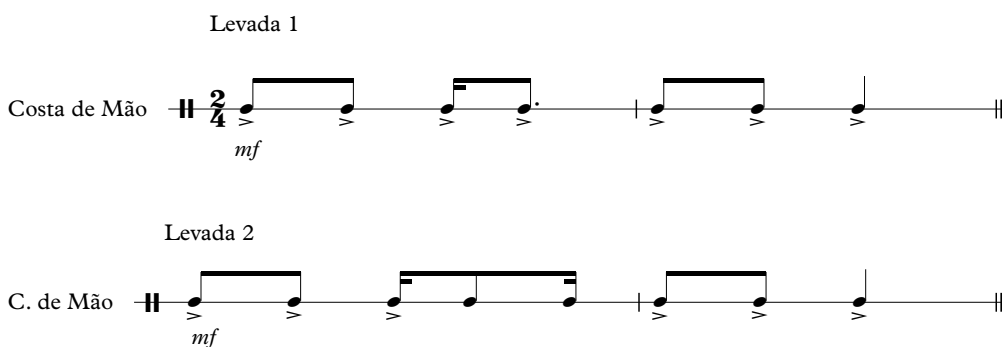


Figura 34: Levadas Rítmicas no Costa de Mão, transcrição do autor

nesse sotaque têm muitas peculiaridades com o tarol usado em bandas e fanfarras, também de caráter estridente.

7 GRUPOS PARAFOLCLÓRIOS OU ALTERNATIVOS DE BUMBA-MEU-BOI

Documentos encontrados em arquivos públicos salientam que o bumba-meu-boi teve sua projeção e consolidação como manifestação cultural, em meados da década de 1970, quando deixa o status de manifestação rural e proibida e começa a adquirir o título de manifestação cultural. Por conseguinte, novos olhares e significados foram gerados para a manifestação, por ser uma fonte rentável às diversas áreas e setores.

Nessa conjuntura, agentes culturais e artistas que possuíam envolvimento com essa manifestação cultural começaram a reconfigurar o bumba-meu-boi, atribuindo-lhe uma nova concepção e expressão. Incumbiram-se de compor um espetáculo contemplando e, ao mesmo tempo sintetizando, as manifestações de todos os sotaques de forma sólida e homogênea. Esse cenário proporcionou o surgimento dos grupos parafolclóricos ou alternativos, que só tiveram relevância e projeção em meados dos anos 2000.

Faz-se notório o desconforto por parte dos espectadores e também dos grupos tradicionais pela projeção desses novos grupos, principalmente nas últimas décadas. Existe uma divisão de opiniões sobre as modificações feitas. Uma parte percebe como uma ameaça e descaracterização dos grupos tradicionais; outros, compreendem como exaltação aos grandes mestres da cultura popular; e os referidos grupos, de forma geral, autodescrevem-se como manifestação contemporânea e atemporal como pode ser observada nas apresentações.

Nunca existiu uma preocupação em descrever ou classificar os novos grupos que surgiram com este propósito de conceber releituras dos grupos tradicionais. Em virtude disso, pouquíssimas são as definições literárias encontradas para descrever estes novos grupos. Todavia, empiricamente, diversas são as definições que podemos encontrar para os grupos por vezes de forma categorizada pelos agentes culturais.

Uma das classificações encontradas para esses novos grupos pode ser visualizada através de Albernaz (2014), que os descreve como grupos de danças espelhados nos passos, coreografias, figurinos e personagens de todos os sotaques de bumba-meu-boi, e sinaliza que, ao mesmo tempo em que são conservados os elementos dos grupos tradicionais, eles os modificam.

É importante destacar que tais grupos transcenderam as releituras para outras manifestações além dos grupos de bumba-meu-boi tradicionais. Nos primórdios, restringiram-se apenas ao bumba-meu-boi e, posteriormente, aglutinaram suas releituras à manifestação do tambor de crioula, cacuriá, divino espírito santo, dentre outras manifestações presentes no folclore maranhense.

Um adendo importante é o fato de que Albernaz (2014) não aborda em sua classificação a referência à música. Notórias são as alterações musicais geradas, principalmente ao instrumental, os referenciais harmônicos que incorporaram. Como exemplos, há o violão, o teclado, o contrabaixo, a sanfona, a viola caipira e o cavaquinho. Na parte rítmica, é comum perceber, ainda, vários grupos fazendo uso da bateria.

Muitos dos grupos parafolclóricos ou alternativos configuram suas releituras baseando-se nos grupos tradicionais de maior projeção em cada sotaque. As referências principais são os bois de Axixá, Unidos de Santa Fé, Maracanã, Boi de Leonardo, dentre outros.

O cavaquinho no bumba-meu-boi tem sua inserção desde os primórdios do sotaque orquestra, e ganhou-se uma maior projeção juntamente com o surgimento dos grupos parafolclóricos. Em gravações da Companhia Barrica (Boizinho Barrica), do final da década de 1980, pode-se observar o uso do cavaquinho, que também pode ser visualizado nos espetáculos realizados pela Companhia.

Mais adiante, encontra-se o uso do cavaquinho também no Boi Pirilampo, que utiliza o instrumento tanto nos shows como em gravações. Os dois grupos acima citados são os que possuem maior projeção entre os grupos parafolclóricos de bumba-meu-boi.

Existe a Companhia Encantar, mais nova que os dois grupos anteriores e que possui um espetáculo junino, apresentando os sotaques de bumba-meu-boi há sete anos, fazendo, em suas apresentações, uso do cavaquinho no instrumental. Em seu cd, que se encontra em fase de finalização, utiliza o cavaquinho. O cavaquinista das apresentações e gravações do grupo é o autor deste TCC.

Existe, por parte dos grupos de boi de orquestra tradicionais (região do Munim), uma visível rejeição a novidades nas tradições musicais, o que para eles é

uma grave descaracterização da tradição e essência desse segmento. O Boi de Morros, que é considerado um dos grupos de orquestra tradicionais do Munim, atualmente usa o cavaquinho em seu instrumental e não demonstra qualquer desconforto por isso.

Nos grupos mais novos do sotaque de orquestra, a exemplo do Boi de Nina Rodrigues, presencia-se a utilização do cavaquinho há quase uma década no seu instrumental. Em conversa com o autor do presente trabalho, o músico Jorge Luiz (cavaquinista, banjista e violonista) relatou que o uso do cavaquinho em nada fere ou descaracteriza as tradições culturais. Ele justifica a inserção do instrumento como algo dinâmico, acrescentando que as modificações sofridas em figurino e dança, não foram compreendidas como descaracterização da manifestação e, portanto, na música precisa ser compreendido do mesmo modo.

A cada ano são apresentados novos elementos. Mesmo conservando os traços formadores e essências da manifestação, sempre se busca apresentar algum elemento novo. Na música, é possível compreender da mesma forma. Em vez de enxergar como ameaça às tradições musicais do bumba-meu-boi, melhor seria perceber como o dinamismo natural que Santos (2011) muito bem descreve.

7.1 A rítmica do cavaquinho nos grupos parafolclóricos ou alternativos

É válido ressaltar e elucidar um paradigma existente a respeito do banjo enquanto parte do instrumental tradicional do bumba-meu-boi. Esse fato ocorre devido à questão da projeção sonora que o instrumento possui. Nos primórdios do sotaque de orquestra, nos idos da década de 1950, os grupos de bumba-meu-boi apresentavam-se acusticamente, sem sistema de sonorização. Tendo em vista que o banjo, comparado ao cavaquinho, tem proporções sonoras muito maiores, sua utilização era justificada. Apesar de haver uma certa rejeição quanto ao uso do cavaquinho no instrumental do bumba-meu-boi, percebe-se que esse quadro vem se alterando significativamente, a exemplo do Boi de Morros e do Boi Nina Rodrigues e, principalmente, dos grupos parafolclóricos.

Outra questão que se pode explicar acerca do uso do banjo tenor nos bois de orquestra do Munim, é em relação a sua afinação. Pelo instrumento ser

disposto em quintas justas (5J)⁴⁷ e ser o único referencial harmônico nesses grupos, tal afinação propicia uma harmonia mais completa e coesa, tocando numa região médio/grave, se comparado ao banjo/cavaco que tem sua afinação disposta em terças e quarta (D>B>G>D, contando do agudo ao grave). O banjo tenor permite a formação de acordes com *droop* 2 e *droop* 3, acordes mais espaçados, sendo as formações dos acordes em cavaquinho dispostas em superposição de terças.

No banjo tenor, visualiza-se acordes formados em tônica, quinta, décima e tônica (2 oitavas acima) (1j, 5j, 3M *10, 8^a), também acordes iniciando em terça, tônica, quinta e terça (duas oitavas acima) e assim, por conseguinte.

A rítmica do cavaquinho no bumba-meu-boi é proporcionada e desenvolvida por intermédio das células dos instrumentos de percussão que compõem cada sotaque. Poderíamos melhor entendê-la como um recorte percussivo adaptado ao cavaquinho.

Geralmente a parte rítmica do cavaquinho nos grupos parafolclóricos ou alternativos é executada de forma que supra a ausência dos instrumentos percussivos, pois nem sempre, nesses grupos, observa-se um grande número de instrumentos percussivos, assim como nos grupos tradicionais, exigindo que a adaptação traduza fidelidade aos ritmos dos sotaques originais no diálogo com o instrumental que se tem disponível.

Os exemplos rítmicos do cavaquinho irão elucidar como são desenvolvidas e pensadas a construção das suas células no bumba-meu-boi. Muitas vezes, conserva-se a célula de um dos instrumentos de percussão e insere-se a base do cavaquinho. Em outras situações, ocorre a mescla de células de instrumentos diferentes ou do mesmo instrumento, tendo em vista que um mesmo instrumento possui mais de uma célula rítmica.

Apesar da escrita dos instrumentos do Sotaque da Ilha (Matraca) e Pindaré (Baixada) ter sido em 6/8, no capítulo 5, nas rítmicas do cavaquinho, optou-se por escrever em 2/4, pelo fato dos ritmos serem de caráter binário (devido à polirritmia) e pelo fato do cavaquinho possuir uma maior atuação em compassos derivados de 4 (2/4, 3/4, 4/4) do que os de 8 (5/8, 6/8, 7/8, etc.).

⁴⁷ Afinando em lá; ré; sol; dó (A>D>G>C), se contando do grave ao agudo.

7.1.1 Cavaquinho no Sotaque de Matraca ou Ilha

No Sotaque de Ilha ou Matraca, o cavaquinho tem a liberdade de executar as células de quase todos os instrumentos da percussão. O fato de grupos desse sotaque terem um grande número de instrumentos percussivos proporciona a liberdade de o cavaquinho adaptar diversas células, tais como dos pandeirões, maracá e das matracas, pois faz-se necessário reproduzir o ritmo em sua forma essencial.

O primeiro exemplo que se pode destacar é a célula das matracas. Nessa adaptação, o ritmo se organiza em dois grupos de três colcheias tercinadas. Acentua-se sempre a cada duas colcheias. Todas as palhetadas são para baixo com dinâmica meio forte. Destaca-se que existe uma combinação de palheta nos pares de cordas. A primeira colcheia de cada grupo sempre toca apenas as cordas mais graves do instrumento. Já as colcheias dois e três tocam todas as cordas uniformemente.

No segundo exemplo, também se tocam as notas tercinadas. O ritmo é iniciado com a colcheia, seguida de duas semicolcheias e mais uma colcheia, sendo iguais os dois tempos dos compassos. Acentua-se sempre a primeira colcheia de cada clichê. A palhetada segue sempre para baixo, exceto na segunda semicolcheia de cada clichê, que é tocada para cima. Tocam-se as notas sempre ligando em dinâmica meio forte.

Esse exemplo é um dos que melhor descreve as células do sotaque na adaptação ao cavaquinho, pois combina a célula da matraca com uma pequena variação do pandeiro, que é assistida nas notas das semicolcheias tercinadas. Nesse caso, na primeira e na última colcheia do primeiro tempo do compasso tocam-se apenas as cordas graves do instrumento, e nas semicolcheias tocam-se todas as cordas. No segundo tempo, as notas são tocadas em todas as cordas, exceto a segunda nota do clichê que toca apenas as cordas graves.

O terceiro exemplo que se pode destacar é a célula da matraca, em que são executadas as colcheias sem as tercinas. São tocadas quatro colcheias por compasso. Todas as notas são executadas com a palhetada para baixo com a dinâmica meio forte. Acentuam-se as notas uniformemente, com dinâmica meio

forte. Nesse exemplo, são executadas as notas cheias, ou seja, tocam-se todas as cordas em simultâneo.

O quarto exemplo é um recorte de uma das células dos pandeirões, célula essa que foi bem adaptada ao cavaquinho. Nesse exemplo, são tocadas três semínimas tercinadas. Todas as notas também são tocadas para baixo em dinâmica meio forte e, como no exemplo anterior, as notas são cheias.

Os quatro exemplos supracitados são os mais recorrentes no acompanhamento do cavaquinho neste sotaque. Outras combinações e variações podem ser criadas e desenvolvidas a critério de cada instrumentista. Alguns músicos optam por combinações de células de instrumentos diferentes dos citados nos exemplos acima, ou de padrões combinatórios que os mesmos julgam ser mais satisfatórios e eficazes nas adaptações aos sotaques. No sotaque de matraca, o cavaquinho tem um diálogo constante com os pandeirões, pois são eles que possuem maiores variações de células rítmicas e o cavaquinho quase sempre se apoia nas células dos pandeirões para desenvolver suas rítmicas.

Os quatro exemplos comentados estão transcritos no compasso binário de 2/4 e podem ser vistos na figura 35 abaixo.

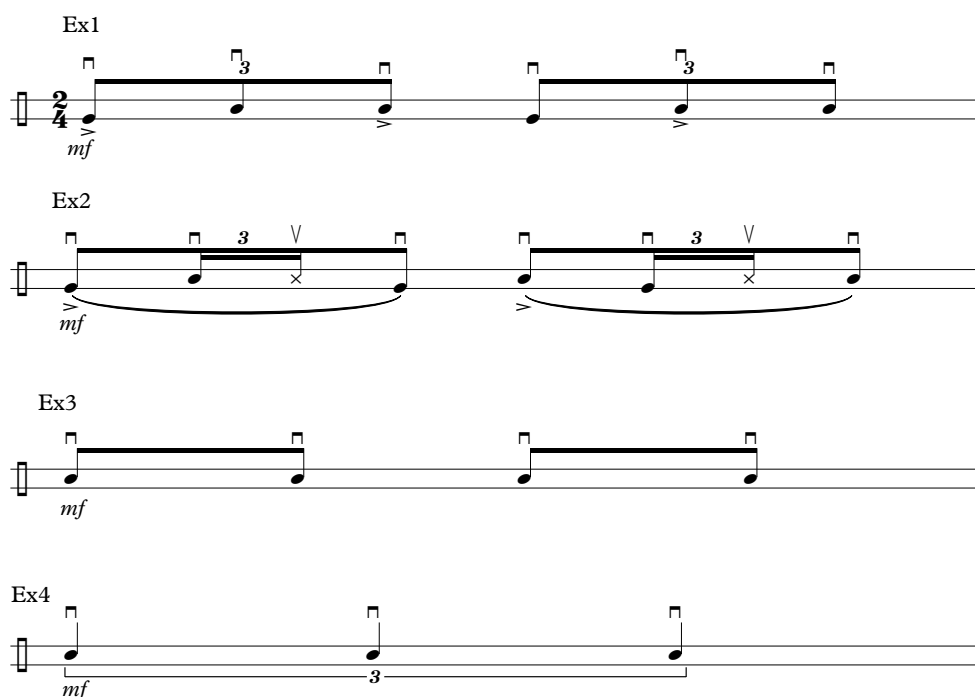


Figura 35: Rítmica do Cavaquinho sotaque de Ilha ou Matraca, transcrição do autor

7.1.2 Cavaquinho no Sotaque de Pindaré ou Baixada

Nesse sotaque, há uma semelhança com o Sotaque de Ilha ou Matraca para elaboração das células rítmicas para o cavaquinho. Por possuírem instrumentais semelhantes, justificam-se os critérios utilizados para ambos. Como será observado a seguir, o cavaquinho desempenha a rítmica de um instrumento chamado badalo ou chocalho, muito característico do sotaque e que pouco é assistido nos grupos parafolclóricos.

O cavaquinho também possui bastante ênfase neste sotaque nos grupos parafolclóricos ou alternativos, pois exerce a função de preenchimento de lacunas rítmicas que são propiciadas pela ausência percussiva, o que exige seu uso não só na base harmônica, mas, principalmente, como referencial e complemento rítmico.

O primeiro exemplo apresenta uma rítmica que é de uso comum de vários cavaquinistas no acompanhamento desse sotaque. A rítmica coincide com a célula que é executada pelo badalo ou pelo chocalho. Na adaptação, acrescenta-se uma colcheia no início de cada tempo do compasso. Essa é uma célula que dá bastante ênfase ao sotaque. O clichê é tocado sempre em tercinas. Inicia-se com a colcheia, seguida de duas semicolcheias e uma colcheia, ocorrendo assim nos dois tempos do compasso. Acentua-se sempre a primeira nota de cada tempo do compasso. A palhetada é sempre tocada para baixo, exceto na segunda semicolcheia, que é tocada voltada para cima, e as notas são executadas com a dinâmica meio forte.

Nesse exemplo tocam-se todas as notas cheias. Pode-se observar que, neste caso, faz-se uso de uma nota fantasma, ou seja, seria uma espécie de som mais abafado, que se encontra presente na segunda semicolcheia de cada clichê rítmico.

O segundo exemplo é a célula executada por um dos pandeirões, iniciando com a colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia e depois de duas colcheias. Acentuam-se sempre a colcheia pontuada, sendo que todas as notas do clichê são tocadas com a palhetada para baixo e com a dinâmica meio forte. Aqui existe uma combinação de pares de cordas. Na primeira nota, tocam-se as cordas graves; na segunda, todas as cordas (notas cheias) e na terceira e quarta notas, toca-se apenas o par de cordas agudas.

O terceiro exemplo também é extraído das células dos pandeirões. Ele se organiza em dois grupos de três colcheias tercinadas. Todas as notas são tocadas para baixo. Acentuam-se sempre a segunda e terceira colcheias de cada clichê rítmico com a dinâmica meio forte. Aqui, a primeira nota do clichê toca apenas o par de cordas graves; a segunda e terceira notas tocam o par de cordas agudas, sendo da mesma forma no segundo tempo do compasso.

Existe uma cautela quanto ao uso das células tocadas pelo cavaquinho, pois faz-se necessário, na hora da execução, perceber quais das células não estão sendo executadas pelos pandeirões ou que não possuem tanta ênfase, para que o cavaquinho as execute sem que haja confrontos rítmicos. Geralmente, as mais usadas são as células do exemplo 1 e 2.

Os exemplos comentados estão todos transcritos no compasso binário de 2/4 e podem ser visualizados na figura 36 abaixo.

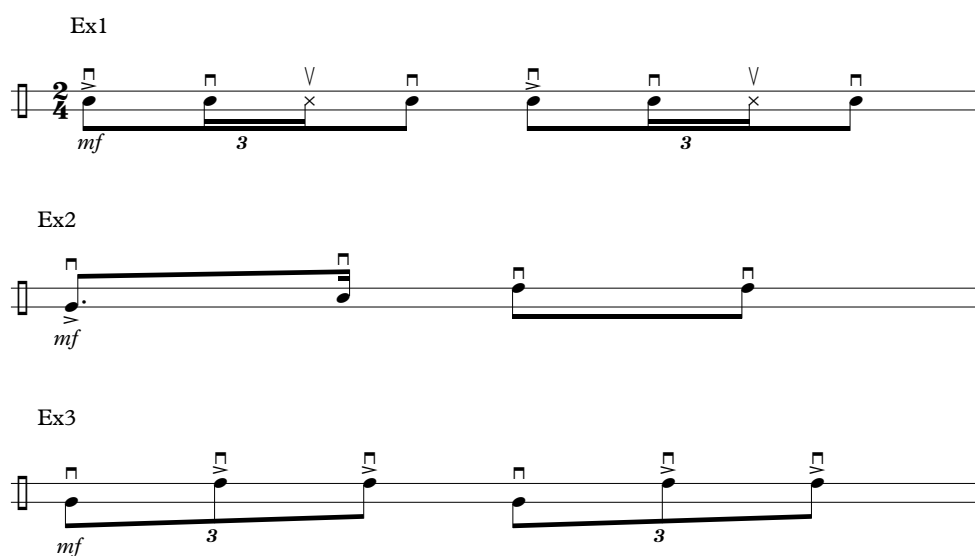


Figura 36: Rítmica do Cavaquinho sotaque de Pindaré ou Baixada, transcrição do autor

7.1.3 Cavaquinho no Sotaque de Orquestra ou Munim

O cavaquinho no sotaque de Orquestra ou Munim ocorre igualmente nos exemplos expostos no banjo tenor, na figura 29 da página 65. Compreende-se que não seria necessário repetir nesta seção por não apresentar nenhum elemento diferente. É importante ressaltar, ainda, que o instrumental da orquestra é bem menor quando comparado ao Sotaque de Matraca ou Ilha, Pindaré ou Baixada e

Zabumba ou Guimarães. Portanto, os números de adaptações comparadas aos outros sotaques são bem menores.

7.1.4 Cavaquinho no Sotaque de Zabumba ou Guimarães

O cavaquinho neste sotaque desenvolve suas células rítmicas a partir das células dos pandeiritos, que são instrumentos primordiais e indispensáveis do sotaque. Geralmente, nos grupos tradicionais, existe um número extenso de instrumentistas de pandeiritos, sendo que nos grupos parafolclóricos esse número é reduzido para no máximo 4 ou 5. A presença em pequeno número de percussionistas nos grupos parafolclóricos, tal como ocorre com os grupos tradicionais de zabumba, justifica a importância e o uso do cavaquinho como complemento rítmico do referido sotaque.

O primeiro exemplo a ser apontado é a célula que é tocada pelo segundo pandeirito. As acentuações no cavaquinho ocorrem igualmente às do pandeirito 2. Nesse caso, todas as notas são tocadas com a palhetada voltada para baixo, exceto a última nota do clichê que é tocada com a palheta voltada para cima. Tocam-se as notas em dinâmica meio forte. Na primeira nota, nesse exemplo, toca-se apenas o par de cordas graves do instrumento; na segunda, são tocadas todas as cordas; e, na terceira, apenas o par de cordas agudas, sendo que nas duas últimas notas tocam-se todas as cordas do instrumento.

O segundo exemplo é bastante recorrente: o uso das células do pandeirito 1. A rítmica não se altera e a acentuação permanece igual. Tocam-se todas as notas do clichê com a palhetada para baixo com dinâmica meio forte. Nesse caso, tocam-se todas as notas cheias.

O terceiro exemplo também é muito comum e existe para que se tenha mais opções: é organizada uma mescla das células do exemplo 1 e 2. Esse exemplo tem duração de dois compassos, sendo que, no primeiro compasso, toca-se todo o exemplo 1 e, no segundo, todo o exemplo 2. As dinâmicas e acentuações são iguais dos exemplos extraídos e as combinações de pares de cordas também.

Já o quarto exemplo é o inverso do terceiro. As dinâmicas e acentuações são iguais dos exemplos extraídos e as combinações de pares de cordas também.

Os exemplos comentados acima podem ser visualizados na figura 37 a seguir.

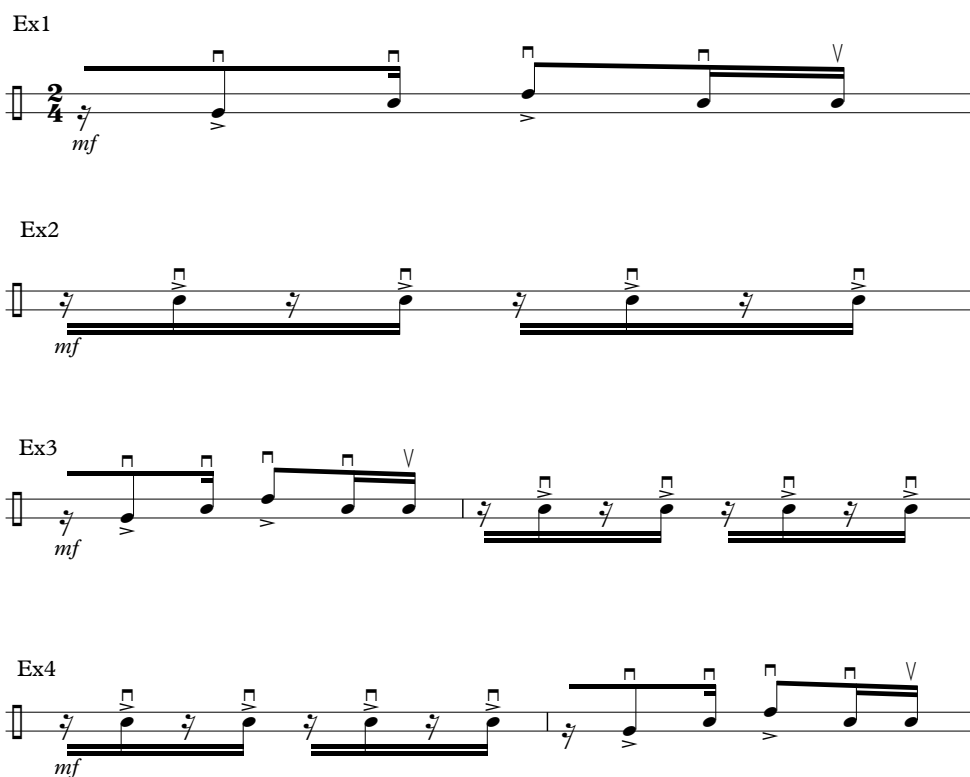


Figura 37: Rítmica do Cavaquinho sotaque de Zabumba ou Guimarães, transcrição do autor

7.1.5 Cavaquinho no Sotaque de Costa de Mão ou Cururupu

Um dos ritmos executados nos grupos parafolclóricos, esse sotaque já está quase extinto devido aos pouquíssimos grupos que perduram e mantêm viva esta tradição. Em observações pessoais, notou-se que a rítmica desenvolvida pelo cavaquinho nesse sotaque é a mesma apresentada no exemplo 1, o qual foi denominado de levada 1 e que é a mais usada por cavaquinistas ao tocarem o ritmo do Sotaque de Costa de Mão.

Nesse exemplo único, todas as notas são tocadas com a palhetada para baixo, com dinâmica meio forte, sendo a rítmica igual, sem alterar. As notas são tocadas em todas as cordas do instrumento, ou seja, notas cheias em todo o clichê rítmico. O exemplo pode ser visualizado na figura 38.

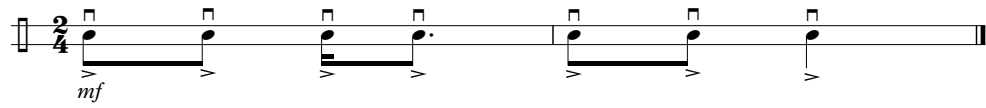


Figura 38: Rítmica do Cavaquinho sotaque de Costa de Mão ou Cururupu, transcrição do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho propiciou a constatação da relevante importância do cavaquinho para a cultura brasileira presente nas terras e manifestações artísticas maranhenses. Pode-se comprovar sua presença nos diversos e distintos contextos culturais do país e em toda sua extensão territorial, dialogando desde as músicas rurais até as músicas urbanas, de distintos segmentos.

Reiteramos a importância e indispensabilidade do cavaquinho nessas diversas manifestações e contextos. Apesar desse fascinante instrumento ser difuso culturalmente desde o período colonial, ainda são escassas no âmbito acadêmico as pesquisas sobre ele, o que ratifica a necessidade de produções científicas dedicadas ao melhor uso e aproveitamento desse elemento marcante na organologia de movimentos parafolclóricos presentes no Maranhão, abordando os contextos socioculturais, sua relevância, funções desempenhadas e as características dos nichos culturais nos quais o instrumento está inserido.

A presença do cavaquinho no bumba-meu-boi do Maranhão é um exemplo dos estudos acerca do instrumento que se fazem necessários. Pouco foi escrito sobre a música do bumba-meu-boi e o número de publicações que se pode encontrar, apesar de substancial e indispensável, ainda é mínimo, se comparado à riqueza musical que engloba essa manifestação.

O estudo apresentado evidenciou a indispensabilidade do cavaquinho na manifestação do bumba-meu-boi. Nos grupos tradicionais, em especial no Sotaque de Orquestra, esse instrumento é a principal referência harmônica, juntamente com o banjo tenor. Já nos grupos parafolclóricos ou alternativos, além de referência harmônica, o instrumento é, ainda, condutor rítmico.

O cavaquinho desempenha uma condução rítmica complexa e substancial, conforme foi observado por meio das análises, desde a elaboração de cada célula em cada sotaque, até sua execução com o grupo instrumental (banda base dos grupos parafolclóricos ou alternativos).

Sua aplicabilidade foi visualizada através de cada sotaque e tornou-se perceptível a necessidade de uma leitura geral do grupo musical para que o instrumento possa ser introduzido sem que fique deslocado. Apesar de todas as

células apresentadas, no que se refere ao cavaquinho, funcionarem e pertencerem aos referidos sotaques, faz-se necessária a percepção constante das células que são tocadas pelos instrumentos percussivos para que não haja confrontos rítmicos do cavaquinho com a percussão.

Como cada sotaque tem suas células específicas e inerentes, são necessárias as adaptações ao instrumental que se tem disponível nos grupos parafolclóricos ou alternativos. A característica musical principal do bumba-meu-boi é o caráter percussivo e o número elevado de células rítmicas. Mas nem sempre se tem o mesmo número de percussionistas disponíveis nos grupos parafolclóricos para executar as células rítmicas, então ocorrem as adaptações, como foi apresentado ao longo do capítulo 7.

Mesmo com a presença do cavaquinho há décadas no bumba-meu-boi, são desconhecidos trabalhos que abordem sua presença nesta manifestação e, principalmente, no que tange aos aspectos musicais do cavaquinho na manifestação. Entende-se que a pesquisa desenvolvida possa ajudar preencher uma lacuna existente no estudo desse instrumento, concernente aos aspectos rítmicos do cavaquinho no bumba-meu-boi.

Muitos músicos de outros estados brasileiros, em especial cavaquinistas que vieram a São Luís ou que tiveram algum contato com a música do bumba-meu-boi do Maranhão, sempre questionaram a respeito de materiais sobre o uso do instrumento, se existia algo transcrito, algum método ou algo semelhante. Em meio a tais inquietudes e lacunas, surgiu a proposta de desenvolver o presente estudo, na elucidação sobre a elaboração rítmica do instrumento nos sotaques de bumba-meu-boi e sua importância indispensável nessa manifestação.

Corrobora-se, aqui, a efetiva necessidade da continuidade dessa produção acadêmica em outros âmbitos, como mestrado e doutorado, a fim de que esta não se confirme como uma efêmera construção limitada a uma conclusão de curso. Desse modo, futuramente será possível realizar uma abordagem mais aprofundada de outros gêneros musicais das manifestações maranhenses em que o cavaquinho está inserido, através dos grupos parafolclóricos, além de manifestações como o Tambor de Crioula, Divino, Lelê de São Simão, Pela Porco, além de manifestações como o Cacuriá e Bloco Tradicional (ou Bloco de Ritmos como era conhecido), nas quais o instrumento é, tradicionalmente, parte integrante.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão* / Lady Selma Ferreira Albernaz. Campinas, SP: [s. n.], 2004. Tese (doutorado) -Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: São Paulo, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro* / Mário de Andrade, Coordenação: Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni. – Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- ARRAES, Luís Carlos Orione de Alencar. *Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro/ Luís Carlos de Alencar Arraes*; orientador Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro. – Brasília, 2015. 116 p.
- AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís, Ed. Alcântara, 1983, 88p. ilustr.
- CANJÃO, Isanda. Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi. Em: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Editoração Eletrônica e Impressão Lithograf, 2003. Cap. 3. p. 61-63.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Pref. de Antônio Balbino. 3.ed. rev. e aum. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.
- CAZES, Henrique. *O cavaquinho*. 2008-2009. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/henriquecazes-ocavaquinho.pdf> . Acesso em: 16 jan. 2015.
- CAZES, Henrique. *Escola Moderna do cavaquinho: afinações ré-sol-si-ré/ ré-sol-si-mi*/ Henrique Cazes. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- CAZES, Henrique. Apanhei-te Cavaquinho- 1º Episódio. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=30ETxHEAksY>>. Acesso em: 03 abr. 2017.
- CESAR, Ana C. *O cavaquinho na obra de Waldir Azevedo*. 2010. 126f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. 2010.
- CORRÊA, Ângelo (Budega). *História do Cavaquinho no Brasil*. Cabo Frio: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.
- DIAS, Jorge. O cavaquinho- estudo de difusão de um instrumento popular. Separata da Revista de Etnografia n.16/Museu de Etnografia e História. Junta distrital do Porto, 1965.

Dicionário Grove de Música: edição consisa/editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alisson Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.1994.

FARIA, Nelson. *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma: Sher Music CO, 1995.

FORTES, Leandro Rodrigues. *A APLICAÇÃO DA RÍTMICA BRASILEIRA NA IMPROVISACÃO*: Uma abordagem sobre algumas possibilidades. 2010. 65 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc, Florianópolis, 2010.

GANAP, Victor. "Krontjong Toegoe in Tugu Village: Generic Form of Indonesian Keroncong Music."." Associação Cultural e Museu Cavaquinho (2006).

HENRIQUE, Luís L.. *Instrumentos Musicais*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

KING, John. *How I Learned to Play the 'Ukulele* "Como eu aprendi a tocar o Ukulele". 2008. Disponível em: <http://nalu-music.com/?page_id=37>. Acesso em: 1 abr. 2017.

LEITÃO, Rogério Ribeiro das Chagas. *BATUCADA MARANHENSE: análise rítmica dos Ciclos Culturais*. A visão de um baterista/ Rogério Ribeiro das Chagas Leitão.. São Luís: Gráfica RR, 2013.

MARQUES, Ester. Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi. Em: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Editoração Eletrônica e Impressão Lithograf, 2003. Cap. 3. p. 50-55.

MELLO, Eduardo. *Ukulele World*. 2011. Disponível em :<<https://eduardoeamusica.wordpress.com/2011/07/21/ukulele-world/>>. Acesso em : 3 abr. 2017.

MORAIS, Manuel. *O Machete Madeirense*. *The "Machete" stands for the national instrument of the islander*. (W. H. Koebel, *Madeira: Old and New*, London: Francis Griffiths, 1909, p. 179) disponível em : <http://www.cavaquinhos.pt/pt/CAVAQUINHO/O%20MACHETE%20Madeirense.pdf> . Acesso em: 19 dez. 2014.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

PADILHA, Antonio Francisco de Sales. **A construção ilusória da realidade, ressignificação e recontextualização do bumba-meu-boi do Maranhão a partir da música**. 2014. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de Etnomusicologia, Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, 2014. Cap. 3.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros, para violão*/ Marco Pereira. 1ª edição- Rio de Janeiro, RJ: 2007.

RABELLO, Luciana. **Acontece no Rio Especial - Cavaquinho**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=efbNeh5wTpM>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

REGO, Manoela Marinho. *A PARTE RÍTMICA DO CAVAQUINHO: UMA PROPOSTA DE MÉTODO*. 2010. 38 f. Monografia (Especialização) - Curso de Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro*/ JAmerson Farias Rieiro. – Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

SANTOS, Joelina Maria da Silva. *AS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI: sobre enunciados de um gênero discursivo*/ Joelina Maria da Silva Santos. – Araraquara, 2011. 268 f: 35cm. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, São Paulo, 2011.

SANTOS NETO, Joaquim Antônio dos. A música do bumba-meu-boi do maranhão. In: IPHAN (Org.). **Bumba-meu-boi: som e movimento**. São Luís: Imprima Soluções Gráficas Ltda, 2011. Cap. 1. p. 15-97.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*/ José Ramos Tinhorão. – São Paulo: Editora 34, 2013 (7ª Edição). 352p.