

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PROF-ARTES**

ROGÉRIO CHAVES DE SALES

**A CIDADE DE SÃO LUÍS-MA COMO INSPIRAÇÃO E LUGAR DE EXPERIÊNCIA
PARA A APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSINO FUNDAMENTAL II**

**SÃO LUÍS
2023**

ROGÉRIO CHAVES DE SALES

**A CIDADE DE SÃO LUÍS-MA COMO INSPIRAÇÃO E LUGAR DE EXPERIÊNCIA
PARA A APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSINO FUNDAMENTAL II**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – ProfArtes, da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha.

Linha de pesquisa: Abordagens Teórico Metodológicas das Práticas Docentes.

SÃO LUÍS
2023

CHAVES DE SALES, ROGÉRIO.

A CIDADE DE SÃO LUÍS-MA COMO INSPIRAÇÃO E LUGAR DE EXPERIÊNCIA PARA A APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSINO FUNDAMENTAL II / ROGÉRIO CHAVES DE SALES. - 2023. 270 p.

Orientador(a): ANTONIO FRANCISCO DE SALES PADILHA.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, SÃO LUÍS - MA, 2023.

1. CIDADE. 2. CULTURA. 3. EDUCAÇÃO MUSICAL. 4. MATERIAL DIDÁTICO. 5. MÚSICA POPULAR. I. DE SALES PADILHA, ANTONIO FRANCISCO. II. Título.

ROGÉRIO CHAVES DE SALES

**A CIDADE DE SÃO LUÍS-MA COMO INSPIRAÇÃO E LUGAR DE EXPERIÊNCIA
PARA A APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSINO FUNDAMENTAL II**

Aprovada em 27 / 02 / 2023

BANCA EXAMNADORA

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha - UFMA
(Orientador)

Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho – UFMA
Membro Interno ao ProfArtes - 1º Examinador

Profa. Dra. Tânia Maria Silva Rêgo - IFMA
Membro Externo ao ProfArtes - 2º Examinador

São Luís
2023

AGRADECIMENTOS

A Deus, força máxima creadora, que ilumina, guarda e rege a nossa vida.

Ao Professor e amigo Antônio Padilha, pela atenção, pelas oportunidades, pelos conselhos nos momentos necessários, e por todo seu desprendimento na orientação deste trabalho.

Ao meu companheiro e amigo Carlos Henrique Brito pelo incentivo e compreensão de todas as horas de angústias e conquistas.

À companheira e amiga Claudia Matos, incentivadora, crítica, cúmplice e “coorientadora” do labor docente.

Aos professores e amigos de sempre, Kátia Salomão, Joaquim Santos e Cristiane Costa, educadores e educandos da vida.

À Professora e amiga Verónica Pascucci, pela “luz” nos momentos certos.

Aos colegas docentes, supervisores e diretores do Colégio Militar Tiradentes – I e da Escola Municipal de Música de São Luís, pelas vivências no trato pedagógico-artístico e pelas discussões tão salutares.

A todos os professores do Programa ProfArtes/UFMA, pelas aulas e orientações, em especial, ao Professor Alberto Dantas Filho e à Professora Tânia Rêgo pelas valiosas contribuições na elaboração deste trabalho.

Aos alunos de todas as turmas por onde estivemos como educador; companheiros de experiências e de construção de pensamentos e conhecimentos.

E ao meu filho, Heitor Sales, companheiro, amigo e verdadeiro responsável por despertar meu ato educativo de amor.

[...] renunciem ao velho preconceito inventado pelo orgulho dos poderosos, de que a arte de conduzir os povos é mais difícil do que a de esclarecê-los: como se fosse mais fácil fazer os homens aceitarem de bom grado agir bem do que obrigá-los a tanto pela força.

J-J. Rousseau
Discurso sobre as Ciências e as Artes

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade refletir e propor a cidade como espaço de experiências individuais e coletivas, de ensino e aprendizagem musical, de fazeres artísticos e de democratização de bens culturais, que propiciem uma *práxis* artístico-pedagógica e emancipatória para a comunidade local. A nossa justificativa está baseada nos muitos desafios que se apresentam no trabalho docente em educação musical, como as novas diretrizes educacionais que propõem a diversidade cultural local e global; a valorização das matrizes estéticas e culturais brasileiras; e, destacadamente, a ausência de material didático-pedagógico para o ensino fundamental, especializado sobre as musicalidades próprias da cidade de São Luís-MA. Iniciamos com uma fundamentação teórica conceitual baseada nos pensamentos de: Murray Schafer (1999), Marcos Napolitano (2005), Maura Pena (2010), Moacir Gadotti (2005), dentre outros. Sobre as orientações curriculares para Arte, analisamos o Documento Curricular do Território Maranhense, reforçado pelo normativo nacional (LDB, PCN, BNCC etc.), o tema *experiência* em John Dewey (2010) e os estudos que propõem a diversidade cultural e musical como o projeto de Lucy Green (2012). A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica e documental, física e virtual (publicações, periódicos, pesquisa acadêmicas, sites de internet, análises críticas, imagens e outras mídias audiovisuais), sobre artistas, grupos, obras musicais e espaços culturais na cidade, e ainda os gêneros (baião, bumba meu boi, reggae) e estilo (MPM) musicais, visando apurar dados históricos, sociais e culturais, sobre suas origens e atualidades, considerando as subjetividades, as relações, os valores e as experiências culturais demandadas pela própria sociedade ludovicense. Por fim, apontamos uma proposta sistematizada, reflexiva e contextualizada de metodologia de ensino musical, que inclui conceituações e exercícios sobre alguns aspectos e elementos musicais.

Palavras-chave: Educação Musical, Música Popular, Cultura, Cidade, Material didático.

ABSTRACT

This present work aims to discuss and propose a view of the city as a space for individual and collective experiences, for music teaching and learning, for artistic activities and for the democratization of cultural assets, which provide an artistic-pedagogical and emancipatory praxis for the local community. The justification for the research is based on the many challenges of the teaching work in music education, such as the new educational guidelines that propose local and global cultural diversity; the valorization of Brazilian aesthetic and cultural matrices; and, notably, the lack of specialized didactic-pedagogical material for elementary school, on the musicalities typical of the city of São Luís-MA. This work starts with a conceptual theoretical foundation based on the thoughts of: Murray Schafer (1999), Marcos Napolitano (2005), Maura Pena (2010), Moacir Gadotti (2005), among others. Regarding the curricular guidelines for Art, we analyzed the Curricular Document of the Maranhense Territory, reinforced by the national regulations (LDB, PCN, BNCC etc.), the theme of experience in John Dewey (2010) and the studies that propose the cultural and musical diversity like the Lucy Green (2012) project. The methodology adopted was bibliographic and documentary research, physical and virtual (publications, periodicals, academic research, internet sites, critical analysis, images and other audiovisual media), on artists, groups, musical works and cultural spaces in the city, and also the musical genres (baião, bumba meu boi, reggae) and style (MPM), aiming to investigate historical, social and cultural data, about their origins and current events, considering the subjectivities, relationships, values and cultural experiences demanded by society from São Luís. Finally, we point out a systematized, reflective and contextualized proposal of musical teaching methodology, which includes conceptualizations and exercises on some musical aspects and elements.

Keywords: Music Education, Popular Music, Culture, City, Courseware.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

1. Quadro caracteres dos sotaques do bumba meu boi	94
2. Escala de Dó (1 oitava)	127
3. Quadro valores figuras musicais (sons e pausas)	130
4. Partitura Frère Jaques	131
5. Escala Dó com semínima e escala Dó com semibreve	131
6. Escala Dó ascendente e descendente com figuras mistas	131
7. Exercício Parâmetro Duração com notação alternativa	132
8. Exercícios melódicos notação convencional	136
9. Exercícios melódicos notação alternativa	136
10. Partitura Parabéns a você	137
11. Partitura Asa Branca	137
12. Partitura Os Escravos de Jó	137
13. Movimento das mãos compassos binário, ternário e quaternário	139
14. Exercício ritmo parlenda 1	139
15. Exercício ritmo parlenda 2	139
16. Quadro Compassos binário, ternário e quaternário	140
17. Exemplos compassos figuras mistas	140
18. Diagrama proporção figuras musicais	140
19. Partitura Hino à Alegria	141
20. Exercício Arranjo Boi da Lua	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 IDEIAS, TEXTOS E CONTEXTOS MUSICAIS NO ÂMBITO ESCOLAR	15
1.1 <i>O que é música?</i>	15
1.2 Música Popular e... ..	20
1.2.1 <i>...sua importância para o Brasil, ...</i>	21
1.2.2 <i>...os vícios de abordagem de estudo, ...</i>	22
1.2.3 <i>...sua formação histórica, ...</i>	22
1.2.4 <i>...sua relação com o mercado ...</i>	24
1.2.5 <i>...e sua relação com a escola.</i>	25
1.3 Educação Formal, Não-formal e Informal	29
1.3.1 O Ciberespaço	32
1.4 Diretrizes Curriculares	35
1.4.1 Documento Curricular para o Território Maranhense	38
2 EDUCAÇÃO, EXPERIÊNCIA E DIVERSIDADE MUSICAL	40
2.1 Experiência Estética	42
2.2 Propostas pedagógicas e experiências musicais e culturais	43
2.2.1 Música Popular: <i>celebração, autonomia e autenticidade</i>	45
3 A CIDADE DE SÃO LUÍS-MA COMO INSPIRAÇÃO E LUGAR DE EXPERIÊNCIA MUSICAL	48
3.1 São Luís: formação histórica e social	50
3.2 Cultura, Música e Identidade em São Luís	59
3.2.1 <i>Todo mundo canta sua terra: a cidade na música</i>	60
3.2.2 <i>Upaon-Açú é São Luís presente: a música na cidade</i>	68
3.3 <i>São Luís de todas as tribos: gêneros e estilos musicais</i>	82
3.3.1 Baião	83
3.3.2 Bumba meu boi	85
3.3.3 Reggae	102
3.3.4 Música Popular Maranhense	109
4 NOÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA E PRÁTICA MUSICAL	124
4.1 Parâmetros ou Propriedades do Som	125
4.2 Elementos musicais	135
4.3 Formações instrumentais	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	155
APÊNDICE	159

INTRODUÇÃO

Escrever as linhas iniciais de um texto, seja um trabalho escolar, uma carta, uma monografia, uma tese acadêmica, uma poesia ou um livro, é sempre um grande desafio para qualquer autor. Podemos até já ter todo o trabalho em nossa mente, saber quais os itens a serem discutidos, ter um roteiro etc. Mas, olhar a folha em branco e, com um lápis, uma caneta ou com o teclado, começar a articular o primeiro pensamento em palavras escritas... Ah... é uma vitória!

Para alguns, esse ato de expressar pensamentos pela escrita é (ou deve ser) um procedimento tipo *in vitro*, asséptico, artificial. Assim são alguns escritos científicos, que possuem padrões técnicos a serem seguidos, onde o *conteúdo*, obrigatoriamente, deve seguir a forma (ou a fôrma).

Porém, existem aqueles que adotam métodos mais naturais, seguindo apenas o instinto, a intuição, um sentimento... uma paixão. Este é o caso do artista, do poeta, o qual via de regra, está com o seu pensamento livre e que, necessariamente, não precisa subordinar-se às “normas”. Não é à toa, que se fala em *liberdade poética*, como um fundamento para o *livre-pensar*, aceitando, entre outras coisas, a própria violação das regras gramaticais. É a forma que deverá se subordinar ao conteúdo. Na “escritura” poética, diferentemente da escrita científica, é o texto que deverá se conformar com o pensamento e não o pensamento se adequar a um padrão de normalização textual.

Independente dos meios e dos métodos de expressar o pensamento pela escrita, acreditamos que basta a primeira intenção e aí tudo flui, tudo sai, tudo brota, tudo nasce... e aquilo que foi concebido (por um ato de amor ou não!), gerado (de forma maternal ou não!) é então, parido (tranquilamente ou talvez a custo de muita dor!). O importante é que surge algo de nós, algo que, consciente ou inconscientemente, revela um pouco ou muito de nós mesmos.

Assim assimilamos o “nascimento” da nossa dissertação de mestrado: primeiramente, uma formalidade necessária à conclusão de uma etapa acadêmica, mas que, se transformou em vontade, em potência, em gesto pedagógico e que, certamente, levará nossa “carga genética”.

Se o resultado é “feio” ou “bonito”, parecido ou não com os seus progenitores (preocupações de muitos, assim que veem um recém-nascido), isso deixaremos que

os outros digam. Certo mesmo, é que será um “filho” em processo contínuo de amadurecimento, onde continuaremos a ser agentes desse processo.

Nosso objeto de estudo, “*Cidade, música, cultura e ensino*”, foi estabelecido, tendo como ponto de partida as nossas experiências como educador musical e professor de arte em sala de aula. Algumas exitosas, outras nem tanto, mas que serviram para o nosso aprimoramento.

Entre os desafios que enfrentamos no trabalho docente em educação musical dentro do ensino regular, especificamente, no ensino fundamental, podemos citar:

- a) O lugar de trabalho específico e especializado, ocupado por educadores com formações em áreas distintas da área musical;
- b) Conteúdos curriculares em desacordo com a diversidade cultural local, os quais não incluem as matrizes estéticas e culturais brasileiras;
- c) A não valorização do patrimônio material e imaterial;
- d) Escolas com Projetos Pedagógicos em descompasso com as práticas docentes efetivas das salas de aula;
- e) E, destacadamente, a ausência de material didático-pedagógico especializado sobre as musicalidades (gêneros, estilos, elementos básicos, formas musicais etc.) próprias de cada cidade brasileira em sua dinâmica e diversidade.

Nos anos de 2020, 2021 e 2022, em decorrência da Pandemia do Covid-19, percebemos outros desafios, surgidos a partir da necessidade do uso da *tecnologia virtual* por parte de docentes e alunos, agravando sobremaneira as dificuldades já existentes, tanto nas abordagens quanto na instrumentalização do ensino que envolve a *linguagem musical*.

A música faz parte de todas as sociedades e, mesmo que de formas bem distintas, está presente no cotidiano, participa de rituais simbólicos, retrata um conjunto de saberes, fazeres e crenças individuais e coletivas. Como nos diz Felipe Trotta (2005), a música reflete os códigos culturais, os valores sociais, os sentimentos partilhados que configuram as identidades sociais e os laços afetivos de uma comunidade.

Nesse sentido e partindo da ideia de que a cidade e a cultura local sejam fortes elementos motivadores de identidade e aprendizagem, e ainda, observando a falta de material pedagógico que tenha por base essa cultura local, notadamente os

assuntos pertinentes ao contemporâneo e à *multiculturalidade* da produção musical gerada na grande Ilha de São Luís, é que vimos a necessidade de pesquisar e produzir um *material didático* com conteúdos específicos sobre a cultura musical que acontece na cidade de São Luís e suas relações de pertencimento, de forma que este estudo possa subsidiar o trabalho docente daqueles que desejam utilizar a cidade como ferramenta e inspiração pedagógica.

Seguindo essa proposição é que configuramos nosso trabalho, a partir de um arcabouço teórico que justifica a importância do trabalho sobre a relação cidade, música e cultura dentro do processo ensino-aprendizagem.

Inicialmente, discutiremos como as mudanças sociais, culturais, tecnológicas e políticas nos ajudaram a refletir sobre um conceito de música. Em seguida, faremos breves enfoques históricos sobre o tema Música Popular, sua trajetória nas terras brasileiras, a visão acadêmica sobre esse tema, a forma como é tratada pelo mercado, bem como as discussões que a escola de ensino regular tem sobre ela.

Apontaremos em seguida alguns aspectos sobre educação formal, não-formal e informal, como ambas podem efetivar o conhecimento, adquiridos a partir da vivência da diversidade cultural e musical, além de lançar os olhos para o *ciberespaço* como meio educacional. Observaremos ainda, algumas diretrizes curriculares, em âmbito nacional e estadual, que fortalecem a importância de matrizes que contemplem a multiculturalidade/interculturalidade¹ dentro do ensino musical. E encerrando a primeira parte, à luz de alguns estudos, reforçaremos a importância da experiência musical e das potencialidades que a música popular pode promover dentro da educação.

¹ Sobre as terminologias Multiculturalidade e Interculturalidade, e suas essências, Maura Penna (2010) diz: “O debate e a teorização sobre as perspectivas multi e interculturais na educação constituem um campo complexo, no qual interagem diferentes posições teóricas e políticas. Estudos sobre as diferentes concepções de multiculturalidade no Brasil revelam posições que se encaminham para a perspectiva multi/intercultural, propondo uma ‘análise semântica’ dos prefixos multi-, pluri-, inter- e trans-, tentando esclarecer o conflito conceitual dos termos. Conforme Silva (2003, p. 48), por mais que a bibliografia a respeito estabeleça associações com o ‘multiculturalismo crítico de resistência’ proposto por Peter McLaren (1997), ‘um significativo grupo de pesquisadores da multiculturalidade e educação apontam para o consenso no uso do termo interculturalidade’, buscando discutir formas pedagógicas de intervenção na realidade multicultural” (PENNA, 2010, p. 88). Para efeito deste estudo, e sugestão de Penna, utilizaremos a designação multiculturalidade, por sua tradição no campo das artes e de acordo com a proposição dada Ana Canen (2002) apresentada por Penna, onde o multiculturalismo é visto como um “movimento teórico e político que busca respostas para os desafios da pluralidade cultural no campo do saber” (CANEN apud PENNA, 2010, p. 87). Ainda segundo Penna, esta concepção de multiculturalidade é a base para o trabalho em educação musical diante da diversidade, visando a formação de cidadãos tolerantes e democráticos.

Em um segundo momento, discorreremos sobre a nossa proposta pedagógica de caráter teórico-prático, onde foi utilizada pesquisa bibliográfica e documental, que serviu como base para a elaboração de um modelo de material didático. Assim, iniciamos com um breve panorama histórico e social de São Luís-MA, situando sua formação cultural, musical e identitária. Em seguida, veremos como as produções musicais e culturais se relacionam com a cidade de São Luís. Utilizaremos exemplos de artistas e músicos que falam da cidade em suas obras musicais e em seguida, exemplos de locais da cidade que mantêm uma íntima relação com essa produção musical. Prosseguindo, falaremos brevemente sobre as origens e atualidades de três gêneros musicais a saber: o *baião*, o *bumba meu boi* e o *reggae*, assim como o estilo musical *MPM* (Música Popular Maranhense); apresentando breves relatos históricos de artistas e grupos, exemplos de obras musicais e características desses gêneros/estilos que são de forte tradição da cultura musical em São Luís.

Finalizando, apresentaremos uma proposta sistematizada, reflexiva e contextualizada de metodologia de ensino musical, que inclui conceituações e exercícios sobre alguns aspectos e elementos – *Parâmetros do Som*: altura, intensidade, duração e timbre; *Elementos Musicais*: melodia, harmonia e ritmo; e *Formações instrumentais*: tambor de Crioula, bumba meu boi, regional de choro, trio-forró, bandas, orquestra sinfônica e bateria de escola de samba – extremamente necessários para o entendimento e para o trabalho musical.

Ao final de cada seção, sugerimos atividades que reforçam os conhecimentos discutidos e fomentam a produção e o protagonismo do aluno.

Este trabalho não tem por finalidade, substituir a formação específica necessária para docência musical, mas antes, contribuir com o trabalho de educação musical daqueles que consideram a sua relevância dentro da formação educativa. Por isso, a proposta de um material didático teórico, prático e reflexivo, direcionado para a etapa do Ensino Fundamental II, ajudando a diminuir a lacuna de representatividade e ausências de elementos musicais e culturais importantes presentes em São Luís.

1 IDEIAS, TEXTOS E CONTEXTOS MUSICAIS NO ÂMBITO ESCOLAR

Os dias atuais nos proporcionam o contato fácil, rápido e imediato a uma variedade de produções musicais – música popular, folclórica, clássica, urbana, comercial, gospel; música vocal, instrumental, corporal; música acústica, eletrônica, aleatória –, tantos gêneros, estilos e formas diferentes de produzir sons, ritmos e melodias. Diante disto, como chegar a uma definição absoluta sobre o *que é música?*

Iniciaremos nosso estudo falando a importância de pensar sobre o que é música, expondo o nosso entendimento desse fenômeno sonoro que está constantemente presente em nossas vidas, através da TV, da internet, do celular, do rádio, dentro e fora do contexto escolar, em espaços culturais, enfim, no cotidiano de todas as pessoas, influenciando e ganhando novas significações no mundo contemporâneo.

Este trabalho está assentado em nossa percepção e sobre o pensamento de vários autores que apresentaremos no decorrer do texto. Sabemos também, que nossa percepção e entendimento não representam a totalidade do tema, dada a própria amplitude e complexidade dos sistemas ora abordados. Mas, acreditamos que as referências apresentadas dão o aporte teórico necessário ao recorte epistemológico e metodológico do nosso estudo.

1.1 O que é música?

A reflexão e a experiência serão os traços marcantes deste trabalho. Portanto, defender essas habilidades tornam-se um dos nossos principais objetivos a serem alcançados por meio do estímulo do *pensar*, do compartilhamento do *saber* e da promoção do *fazer*, e isto só poderá acontecer em um ambiente onde *questionar* seja possível e livre.

Teca Alencar de Brito, na introdução do seu livro *Música na Educação Infantil: Propostas para a formação integral da criança* (2003), propõe a reflexão sobre o que é música, como umas das primeiras atividades a serem executadas entre professores e alunos dentro do processo de educação musical. O intuito é revisar, reavaliar e recontextualizar modelos e concepções que há muito, merecem ser

repensados, frente a tantas e novas formas de fazer, aprender e ouvir música nos dias atuais.

Ainda que sua sugestão faça parte de uma proposta para a educação musical infantil, nós entendemos a pertinência de tal reflexão, também para outras etapas da educação, como o ensino fundamental que ora lançamos nossos olhares. Então comecemos: *o que é música?*

No dicionário *Novo Aurélio Século XXI* (1999) encontramos que música é a “*Arte e ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido*” (p. 1384). Em seu livro *Teoria da Música* (1996), Bohumil Med diz que “*Música é a arte de combinar sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo*” (p. 11). Invariavelmente, a exemplo das definições citadas, as definições de música envolvem adjetivos como equilíbrio, ordenado, agradável etc. E então nos questionamos: o sentido de equilibrado, ordenado e agradável é igual para todas as pessoas?

Existe uma série de autores que repensaram essas definições, ampliando os sentidos sobre o que é música. Um desses autores foi o compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Segundo Teca Alencar de Brito, em seu livro *Koellreutter educador: o humano como objeto da educação musical*, o músico germano-brasileiro, visionário e “insuflador” de uma “nova era” musical costumava usar algumas expressões para mostrar em seu discurso, o sentido que ele tinha sobre o que é música. Ela diz:

Tais expressões são florescência de princípios que há muito norteiam o seu trabalho e apoiam-se num conceito particular de música: *música* “que revela o eternamente novo”, “expressão do tempo, de um novo estado de inteligência”, “expressão real da época e da sociedade”; arte que não estimule “tendências egocêntricas e individualistas que separem os homens, originando forças disruptivas”; enfim, *música* que tenha função socializadora, unindo os homens, “humanizando-os e universalizando-os” (BRITO, 2001, p. 14).

Num jogo dialético, esse sentido de música utilizado por Koellreutter, ao mesmo tempo que mostra um rigor enciclopédico, “*instala a dúvida e fecunda na origem o questionamento*”. Concluindo: “*Ver a si, ao outro, à música e ao mundo tal como antes não é mais possível agora*” (BRITO, 2001, p. 15).

Assumida essa postura questionadora constante e ainda considerando toda a diversidade musical que existe no mundo, não é mais possível um único sentido, um único ponto de vista para definir a música.

Assim, como propõe Brito e Koellreutter, nós também propomos uma ideia sobre o que é música, trazendo o que seria mais um *conceito*², e não uma definição, de maneira que possam ser acolhidas novas formas de pensar, saber e fazer música.

Em *O Ouvido pensante* (1991), Murray Schafer (1933-2021)³ apresenta um conceito de música através das palavras do compositor John Cage⁴, que diz: “*música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto*” (p. 120). Schafer aponta vários fatores para essa definição mais genérica de música: o aumento dos instrumentos de percussão que produzem sons indefinidos; o surgimento de “procedimentos aleatórios⁵” de composição; o surgimento de “um mundo de novos sons”, da música concreta e da música eletrônica (Schafer, 1991, p. 121). E completa:

Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música.
Eis a nova orquestra: o universo sônico! E os músicos: qualquer um ou qualquer coisa que soe! Isso tem um corolário arrasador para todos os educadores musicais. Pois os educadores musicais são guardiões da teoria e da prática da música. *E toda a natureza dessa teoria e prática terá agora que ser inteiramente reconsiderada* (SCHAFFER, 1991, p. 121).

² Quanto ao termo *conceito*, cabe um breve comentário sobre o sentido em que é utilizado neste trabalho. Acreditamos que um conceito seja algo que guarde em si sempre o mesmo conteúdo, ainda que não saibamos ou não possamos defini-lo. Por exemplo: a palavra *gato* é um conceito, independentemente de como possamos defini-lo: um animal de quatro patas, ou três, branco ou preto, peludo ou pelado etc. Portanto, vemos o conceito como uma *unidade* que guarda toda uma *pluralidade* e assim como pensava o filósofo grego Platão, quando falamos em um conceito como música, falamos da coisa em si. É certo, que algumas vezes articulamos elementos que ajudam a compor uma ideia mais específica – música clássica, música popular, música sacra etc. – porém, não temos a pretensão de fechá-los como uma definição absoluta, mas apenas dar um sentido mais próximo ao nosso pensamento, e assim, fundamentar o nosso discurso.

³ Murray Schafer (1933-2021), foi um músico e compositor canadense. Sua produção musical é bem diversificada, usando multimídias e eletrônicos. Possui também, um trabalho voltado para a Educação Sonora, onde criou termos como *Paisagem Sonora* e *Poluição sonora* que estão ligados à expansão e à percepção do ouvido humano para a realidade acústica que nos cerca. In *Dicionário Grove de música*, ed. Concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 828.

⁴ John Cage (1912-1992) foi um músico e compositor norte-americano que fez parte da vanguarda da música moderna no início do século XX. Inicialmente, compôs utilizando um sistema atonal e totalmente pessoal, o que terminou por conduzi-lo para um modo de composição aleatório. Criou o *piano preparado*, que consistia em colocar nozes, correntes, parafusos, pedaços de borracha e plástico entre as cordas do piano. Isso alterava a sonoridade do instrumento, que lembrava os sinos, gongos e tambores orientais. Ibidem, p. 154.

⁵ Como o próprio nome sugere, é um procedimento de composição que não segue as regras musicais tradicionais. Algumas peças não utilizam nem notas e figuras musicais, substituídas por diagramas, gráficos, desenhos que sugerem ideias musicais. In BENNETT, Roy. *Uma Breve história da Música*. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 1986, p. 77.

Portanto, o autor conclama aos educadores musicais a tarefa de ampliar as bases e abordagens musicais, rompendo com as formas tradicionais de percepção, produção e ensino musical.

Além das variáveis apresentadas por Schafer para se chegar aos fundamentos da educação musical e a um conceito de música, existem tantas outras, entre as quais destacamos a questão do *gosto pessoal*, ou seja, preferências por gêneros, ritmos, canções e artistas, que também podem influenciar o que consideramos um fenômeno sonoro como música, algo agradável, aceitável e de bom gosto, ou a duvidar sobre a musicalidade de uma produção sonora, nos levando a acreditar que seja algo de mau gosto e desagradável.

A própria ideia de um fenômeno musical como algo agradável ou desagradável, também pode passar pela ideia e percepção que temos do que seja um *som ruidoso*. Vejamos, como o próprio conceito de “ruído” é relativo.

O som é produzido pelas vibrações de um corpo material, que se propagam por ondas oscilatórias em um ambiente. Por definição, um *som musical* – por exemplo, as notas musicais – é aquele que apresenta regularidade oscilatória de suas ondas sonoras, o que em tese, o tornaria agradável ao ouvido humano, ao passo que o *som ruidoso* apresenta oscilações irregulares – o motor de um carro, um bate-estaca ou mesmo o som de uma onda do mar quando “quebra” na praia.

Mas, se perguntássemos a algumas pessoas sobre a natureza musical e/ou ruidosa, por exemplo, do som de uma onda quando quebra na praia, provavelmente, seriam reveladas respostas bem diferentes. Alguns, certamente considerariam o “barulho” do mar, como agradável. Ainda assim, o som da onda do mar se enquadra na definição de ruído, o que em tese, o tornaria desagradável. Observando um exemplo mais “musical”, alguns podem achar uma orquestra sinfônica, assim como uma banda de *heavy metal* – ambas as formações com instrumentos musicais diversos – algo barulhento, portanto, ruidoso. Isso porque, outra variante nesse entendimento de som agradável e desagradável é a percepção fisiológica humana, onde um som muito forte, por mais que considerado musical, pode ser desagradável, pois a sua intensidade pode provocar desconforto⁶.

⁶ Segundo a página do Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP, intensidades sonoras frequentes a partir de 120 decibéis (ambas as formações, orquestra sinfônica e banda de rock, podem facilmente chegar a esse patamar) começam a causar dor e danos fisiológicos ao sistema auditivo. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/intensidade/db.html>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Assim, para Schafer, ruído é caracterizado por qualquer som indesejado ou indesejável, ou seja, seu entendimento está diretamente ligado ao gosto pessoal de cada pessoa.

Cumpre-nos ainda, considerar sobre a natureza do *silêncio* na música. É ainda Schafer que nos fala, que o próprio John Cage havia detectado a relatividade do silêncio, quando de sua experiência numa *sala anecoica* (ambiente que impossibilita as reverberação e propagação de ondas sonoras). Mesmo em um ambiente assim, Cage ainda conseguiu ouvir dois sons: um agudo (referente ao funcionamento seu sistema nervoso) e outro grave (relacionado à sua circulação sanguínea), chegando à conclusão de que o silêncio absoluto não existe.

Entretanto, ele admitia a existência do silêncio, não como ausência do som físico, mas como ausência de sons musicais tradicionais (Schafer, p. 131). Por trás, de uma pausa (silêncio) musical, há sempre um “fundo musical” (um ruído, por exemplo), gerado pelo próprio ambiente onde a música acontece, o qual fará parte da obra musical, uma vez que esta consiste de fenômeno temporal e ambiental. Portanto, o silêncio torna-se um elemento importante no fazer/perceber a música.

Por fim, é Padilha (2020) quem nos traz um pensamento acerca do que é música: a representação sonora de uma ideia. Para ele, a música é um fenômeno constricto ao homem, sendo um pressuposto daquele que queira expressar uma ideia, isto é, um compositor/fazedor de música. Logo, esta última definição circunscreve a música no *conceito de arte*.

Poderíamos discorrer, analisar e apresentar ainda vários outros argumentos para se chegar a um conceito sobre o que é música, principalmente e, como já dissemos, tendo em vista as milhares formas de fazer e de se expressar musicalmente. Entretanto, frente a tudo que foi argumentado, podemos afirmar, independentemente do local e do tempo em que foi criada, das funções e dos objetivos que lhe possam ser atribuídos, ou ainda do gosto pessoal: *música é a arte feita de sons e silêncios*.

Esse é o conceito que usaremos neste estudo para efeito de fundamentar nossa proposta didático-pedagógica, defendendo uma abordagem inclusiva e, ao mesmo tempo, específica dentro do processo ensino-aprendizagem musical, tendo a música popular da cidade de São Luís como nosso referencial. E é sobre o tema música popular que passaremos a falar agora.

1.2 A Música popular e...

Atualmente, há uma grande discussão sobre os aspectos, as características e as dimensões da música definida como popular. Essa discussão se alarga ainda mais, quando vemos outras definições congêneres para música popular, como música urbana ou música comercial, trazendo novos elementos que a tornam ainda mais complexa.

Nesse âmbito, destacamos o seguinte questionamento:

- *Atualmente, a música popular constitui-se como uma expressão artística verdadeira e genuína ou se configuraria mais como um produto de mercado?*

Consideramos a relevância dessa questão, uma vez observados os reflexos que ela pode ter no âmbito da escola.

Como dito anteriormente, a música em sua variedade de gêneros, estilos e formas, especialmente a chamada música popular-urbana-comercial, tem um alcance a todas as camadas da sociedade, tornando-a um fenômeno de massa⁷. E a sala de aula, certamente, é um espaço de exposição de toda essa diversidade.

Ao longo de nossa experiência docente, vimos algumas abordagens pedagógicas em que a sala de aula foi mais excludente, do que acolhedora de ideias, pensamentos, artistas e obras musicais, principalmente quando o ponto de partida era do aluno. Essas abordagens terminaram por criar atitudes discriminatórias e até de preconceito (via de regra, por parte do professor), revelando valores morais advindos de padrões culturais, que se sobrepunham a valores estéticos, hierarquizando “significados musicais” que, como já defendemos, fazem parte do “espectro” da arte, portanto de *livre-pensar, livre-sentir, livre-expressar*.

⁷ O fenômeno da cultura de massa, em suas várias formas e linguagens, foi pensado a partir dos estudos da teoria crítica da cultura, elaborada por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), durante a década de 1940. Essa nova forma de cultura estava associada ao que os filósofos chamaram de “indústria cultural”, isto é, uma produção cultural que estava fortemente atrelada aos interesses do mercado. Também possui relação com outros termos como *cultura pop* e *cultura do entretenimento*. Segundo Setton (2004), a perspectiva apresenta por Adorno e Horkheimer estava assentada sobre os aspectos relativos à produção e ao conteúdo manipulador das mensagens dos produtos culturais, portanto uma crítica negativa sobre o fenômeno da cultura de massa. Entretanto, a partir dos anos de 1970, surgiram outras abordagens mais “positivas” sobre esse fenômeno. In SETTON. Maria da Graça J. *A educação popular no Brasil: a cultura de massa*. REVISTA USP, n.61, p. 58-77. São Paulo: 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13318/15136/16291>. Acesso em: 22 de ago. 2022.

Ora, não se trata de praticar um *vale-tudo*, onde no final há vencedor e vencido. Nem tão pouco, esvaziar os significados da música popular-urbana-comercial ou satisfazer ao gosto pessoal dos alunos. Mas, para que o educador não venha falhar em seu ofício, defendemos um espaço que promova a reflexão, o debate e a crítica, instâncias propícias para a formação de uma práxis educacional que se pretende emancipatória.

Começamos, portanto, refletindo sobre as relações que a música popular pode estabelecer com o nosso cotidiano, com o mundo acadêmico, com a sua origem, com o mercado e por fim, com a escola.

1.2.1 ... sua importância para o Brasil, ...

Iniciaremos essa discussão falando da importância da música popular para nosso país. Marcos Napolitano (2005) apresenta o seguinte alerta: a questão da música popular, deve ser entendida e analisada dentro do campo musical como um todo. Em seu livro *História & Música* (2005), ele inicia especificamente, falando sobre a música popular brasileira:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos, nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar música (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

Nesses termos, conseguimos perceber a *simbiose* existente entre música popular e brasileiros, revelando uma teia social e artística imbricadas, aspectos esses que cruzam fronteiras, e tornam difícil saber onde começa e termina o que é diversão, o que é mercado, o que é cultura ou o que é política. Ou seja, ousamos dizer que a música popular é a própria vida dos brasileiros!

Doravante, passaremos a usar o termo música popular, por entendermos que, apesar da existência de outros elementos distintivos, a terminologia música popular já traz em si os sentidos relacionados aos aspectos urbanos, estéticos, comerciais, culturais, políticos etc.

A música popular é um espaço/tempo acolhedor, lugar de carências, lutas, controvérsias, exploração capitalista, mas também, reveladora de potências, capacidades, conquistas, aspirações, encontros, ambiente livre para pensar, sentir e expressar. E como já nos alertou, anteriormente, Murray Schafer (1991), rompidos os esquemas educativos tradicionais, a música popular torna-se instrumento filosófico, reflexivo e científico, ou seja, tema para debates acadêmicos.

1.2.2 ... os vícios de abordagem de estudo, ...

Marcos Napolitano afirma também, que existem certos vícios de abordagem no estudo (acadêmico) da música popular, objeto que é, sociologicamente e culturalmente, complexo. Como exemplo desses vícios ele aponta a forma fragmentária na operação analítica do objeto: *“analisando ‘letra’, separada da ‘música’, ‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’ separado da ‘sociedade’, ‘estética’ separada da ‘ideologia’”* (NAPOLITANO, 2005, p. 8).

Para o autor, o estudo da música deve articular e analisar conjuntamente, toda essa complexidade apresentada pela música popular, considerando os fenômenos musicais (estilos, gêneros e formas) e sociais de uma época, sem que se crie hierarquizações ou valores herdados de outros períodos, ou ainda transformando o gosto pessoal em medida para a crítica social e histórica (Napolitano, 2005).

Nesse caminho, é de suma importância entender os processos que deram origem à música emanada e consumida pelo povo.

1.2.3 ... sua formação histórica, ...

Segundo José D’ Assunção Barros (2002), o *“Brasil Musical é uma árvore de três raízes”* (p. 7). Barros esclarece:

É bem verdade que a “raiz indígena” foi prematuramente tolhida, e que somente os diligentes esforços dos pesquisadores e músicos nacionalistas impedem que ela seja esquecida, ou de algum modo acantonada na inacessível distância de uma reserva florestal. Já as raízes europeia e africana da música brasileira cresceram vigorosas, e boa parte da nossa árvore musical – com suas múltiplas ramagens e com sua proliferação de diversos frutos e flores (e talvez alguns espinhos) – é produto do seu desenvolvimento, do seu mútuo entrelaçamento, das suas adaptações a um novo solo em que foram lançadas (BARROS, 2002, p. 7).

Barroso diz ainda, que nenhuma dessas raízes, que estiveram na formação inicial de nossa música, constituía-se de tipos uniformes e, assim como já falado por Napolitano (2005), as análises sobre a música brasileira devem acompanhar as complexidades de sua formação.

A partir do século XVI, juntamente com o processo de colonização do país, tem início a cultura musical de matriz africana. Esta, fortemente ligada às práticas cotidianas (trabalho, religião, diversão etc.), adaptou seus cantos, batuques e instrumentos (essencialmente percussivos) à nova realidade (escravização, materiais, sincretismo religioso etc.) encontrada nas Américas, e mais especificamente, no Brasil. Assim, a música afro-brasileira imprime seu DNA nas tradições e demais circuitos socioculturais brasileiros.

Sobre as raízes europeias, desde o final do século XVIII, a modinha – que nasceu como uma adaptação local da moda portuguesa – tornou-se o maior exemplo de expressão poético-musical de canção popular no Brasil (Severiano, 2013). Já no início do século XIX, trazidas pela família real, chegaram uma série de danças europeias que passaram a animar os salões reais, assim como os primeiros exemplares do piano, instrumento harmônico que poderia até substituir uma orquestra inteira. Das danças, a *quadrilha* e a *valsa* tornaram as mais populares. Em meados do século XIX, por influência de uma corte real já bem estabelecida, chegaram outros gêneros dançantes como a *polca*, a *mazurca*, a *schottisch*, a *habanera* e o *tango* que, juntamente com a valsa, a quadrilha e a música para piano, predominavam não só os salões do Brasil, mas do mundo inteiro, mantendo sua hegemonia até os primeiros anos do século XX.

Com a chegada desses gêneros estrangeiros, suas melodias e harmonias são fundidas com a rítmica africana, formando e influenciando gêneros musicais muito populares como o *lundu*, o *maxixe* e o *choro*, considerados como originalmente brasileiros.

Napolitano afirma que, apesar de trazer em sua formação elementos de outros estilos, gêneros e formas, como das músicas erudita, folclórica, religiosa etc., a música popular permaneceu “bastarda e rejeitada” por todos os seguimentos musicais que lhe emprestaram seus elementos formais. Para a música erudita, a música popular era “decadente”, pois não honrava o grande legado da música ocidental. Assim, os compositores de música popular eram considerados medíocres, por usar fórmulas impostas por interesses comerciais, e sobretudo no plano

harmônico-melódico, era “simplória e repetitiva”. Para os estudiosos da música folclórica, a música popular corrompia a “herança popular autêntica e espontânea”, com seu comercialismo fácil e sua mistura sem critério (Napolitano, 2005).

Durante as primeiras décadas do século XX, observamos que a música popular foi um forte instrumento de afirmação cultural e política das nações americanas, revelando formas de expressão cultural que ajudaram a forjar suas nacionalidades, traçando um processo de lutas e conflitos étnicos, estéticos e ideológicos. Daí, ter se tornado um fenômeno rico e complexo.

Napolitano nos diz que, para Adorno, dentro dessa complexidade estética e ideológica, a música popular se tornou um produto “alienante e alienada”, deleite e diversão das massas. Entretanto, o próprio Napolitano diverge desse pensamento e diz que a música popular serviu de campo de batalha para as minorias, atraindo músicos de outros segmentos e, aliada a fatores tecnológicos e comerciais, a tornaram economicamente rentável. Como já foi dito, por erros de análises desconexas, alguns pensamentos sobre o tema música popular terminam por apresentar um ponto de vista mais segmentado, tendendo para aspectos, ora mais político, ora mais ideológico, ora mais estético, ou ainda mais grave, tornaram-se “míopes” para as dinâmicas culturais, que nem sempre se encaixam em suas “visões” de mundo.

No Brasil, a música popular (urbana/ comercial) nasce ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias, portanto, ligada às estruturas socioeconômicas do sistema capitalista.

1.2.4 ... sua relação com o mercado ...

Agregado ao fator socioeconômico, o desenvolvimento da música popular no Brasil, coincide com o nascimento de uma indústria fonográfica e com a expansão de mídias e tecnologias como o rádio e o cinema sonoro. A música popular é então, disseminada pela performance e pelos fonogramas de canções que estavam nessas mídias (rádio e cinema), que muito falava da própria vida cultural das classes populares e médias.

Outro fator preponderante para o desenvolvimento de uma indústria fonográfica, foi o aparecimento do microfone que mudou a performance vocal do intérprete – antes do uso do microfone, o cantor tinha que dispor de uma voz forte e

ressoante –, assim como o acompanhamento instrumental, que passou a ser mais leve e polifônico, onde linhas melódicas dialogavam com a melodia/texto principal da canção (Napolitano, 2005).

Por todos esses fatores socioeconômicos, mercadológicos, tecnológicos e estéticos, a música popular começou a (re)modelar-se e a apresentar formas musicais, soluções e subdivisões rítmicas complexas e diversificadas – não só no Brasil, mas em todo o continente americano – que serviram de amálgama para o surgimento de gêneros locais de grande impacto cultural, como o jazz nos EUA, o samba no Brasil, o tango na Argentina, a rumba e a salsa no Caribe etc.

Reforçados pelo timbre dos instrumentos de percussão, esses gêneros davam ênfase ao apelo corporal, à dança, à diversão, ao entretenimento, ao consumo. A produção musical e suas possibilidades comerciais, indubitavelmente ampliaram o poder da indústria fonográfica durante o século XX. Virando o século, essas possibilidades se intensificaram ainda mais com a revolução digital, tornando toda essa produção musical com ainda mais qualidade e com distribuição mais fácil e rápida.

Atualmente, mais que a manufatura dos produtos musicais (CDs, DVDs etc.), as corporações fonográficas assumiram o papel de “mediadora” desse produto (artista e obra), detendo a chancela para distribuição midiática (redes sociais, plataformas de *streaming* etc.) e explorando os direitos autorais. Ou seja, indústria e música continuam a soar em perfeita consonância.

Mas também, a essas novas formas de expressões e interações musicais, damos o crédito ao surgimento de novas experiências musicais, especialmente entre os jovens. E claro, essas experiências não passariam despercebidas pelas escolas.

1.2.5 ... e sua relação com a escola.

Observamos que a indústria fonográfica consegue funcionar em “harmonia” com todos os agentes e meios envolvidos no campo da produção/veiculação da música popular. Porém, ainda há um campo social em “dissonância” com a música popular, quer seja também chamada de música urbana e/ou comercial: a educação.

Mais que analisar a música popular, a partir de seu legado historiográfico, ou suas relações mercadológicas, ainda que esses sejam aspectos importantes,

consideramos preponderante fazer uma reflexão sobre as relações que a música popular constrói no campo da educação, à luz dos dias atuais.

A ideia, aqui, é pensar a música popular no âmbito escolar. A partir disso, surgem alguns questionamentos:

- *Como a música popular pode vir a se tornar uma ferramenta pedagógica, ao lado de tantas variedades, categorias e classificações musicais, produzidas no Brasil e no Mundo?*
- *Existem gêneros, formas, estilos musicais, cuja estrutura melódica-harmônica-rítmica é mais apropriada para a educação do ser humano?*
- *O que dizer das letras, especialmente daquelas que trazem controvérsias e apelos românticos, de gênero, à ostentação, à sexualização e à violência?*
- *Qual lugar a música popular pode ocupar na educação?*

Para iniciar essa discussão, gostaríamos de citar o nome de Domingos Caldas Barbosa, músico e compositor do século XVIII. Antes de ser considerado por muitos estudiosos da musicologia, o marco inicial da música popular brasileira, houve quem considerasse as modinhas de Caldas Barbosa, como versos atrevidos, vulgares e impróprios para a juventude (Severiano, 2013). E o que dizer do *Lundu da Marrequinha* de Francisco Manuel da Silva – o mesmo compositor da melodia do nosso hino nacional – com sua letra “maliciosa” e com (*claríssimo!!!*) duplo sentido?

Marcos Napolitano (2005) diz em sua obra, que Theodor Adorno declarava que o apelo formal e emocional da música popular produzia um efeito de passividade no ouvinte, o que poderia explicar a boa receptividade de músicas de caráter “duvidoso”, como os exemplos citados.

Avançando um pouco mais na história da música popular no Brasil e ainda sob a ótica de Adorno, certamente, o samba-canção, um dos subgêneros musicais brasileiros mais difundidos na primeira metade do século XX, com seus arroubos sentimentais, com toques de romantismo e tragédias, também seria visto como forma de alienação.

Todos esses exemplos (modinha, lundu, samba-canção) já foram considerados perniciosos, impróprios para a experiência cotidiana e, conseqüentemente, para o campo da educação. Entretanto, hoje fazem parte do nosso legado musical e até compõem as matrizes curriculares oficiais da nossa

educação, em uma clara demonstração da flexibilização dos costumes e mudança de visão de mundo.

Ressaltamos, ainda, uma função básica da música popular: diversão/dançar. Como já dissemos, a música popular terminou por apresentar um apelo maior à expressão corporal. Então, nos deparamos, mais uma vez, com uma polêmica bem atual:

- *A dança, os passos e as coreografias, de gêneros populares como o funk, o sertanejo, o arrocha, a pisadinha, ou mesmo o samba, é expressão corporal artística ou vulgarização e apelo sexual?*

Novamente, nos remetemos ao passado. A valsa, uma das primeiras formas de dança de pares entrelaçados (um de frente para o outro), hoje tida como uma dança elegante, em sua origem foi considerada imoral, vulgar e até proibida em determinados países da Europa. No Brasil, o lundu, considerado originalmente uma forma rural de dança sensual, assim como o maxixe, que também surgiu inicialmente como gênero dançante, só que urbana, chocaram a sociedade oitocentista e tiveram seus “requebros” considerados licenciosos e indecentes.

Portanto, o que observamos é que todo fazer e/ou saber artístico é próprio de um tempo/espço, assim como faz parte de uma dinâmica que considera, obrigatoriamente, aspectos históricos, sociais, religiosos, políticos e culturais de uma sociedade. E claro, dentro do sistema de produção capitalista, toda produção cultural e artística será explorada comercialmente.

Como já afirmou Napolitano (2005), a importância de estudar as relações existentes entre música e história reside em compreender a música em seu contexto de criação como herança cultural, memórias e testemunhos de existências que falam sobre um tempo/espço e como esses aspectos dialogam e se refletem nas produções contemporâneas.

Avançando ainda mais, em busca de respostas às nossas indagações, evocamos a educadora musical Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (2008). Com um pensamento engajado nas discussões atuais sobre o valor da música e seu ensino no Brasil, Fonterrada nos diz:

Uma filosofia apropriada para determinada época pode ser apenas de interesse histórico em outra. Em educação musical, o estudo dessa questão pelo viés da história capta o sentido das mudanças sofridas pela área e

reafirma a transitoriedade da filosofia e a adesão a seu tempo. No Brasil, esse tipo de reflexão é importante, pois, via de regra, não ocupa os espaços de discussão acerca do ensino da música. É como se não coubesse discussão a respeito, visto que, para músicos e educadores musicais, a música tem valor, muito embora os pontos de vista a respeito do que é apropriado ou não em termo de conduta, constituição de competências e formação de habilidades difiram bastante (FONTEERRADA, 2008, p. 10-11).

O que nós entendemos na fala da autora, é que a reflexão sobre música, educação musical, estética musical, nos mostra a importância de um pensamento filosófico acerca dos valores e da consciência do homem com a sua natureza criativa e com a sua sociedade. São análises como essa que a autora apresenta, que nos levam a questionar o real valor da música e das artes em geral, para um indivíduo ou para uma sociedade, indo além do simples lazer e dos interesses da indústria cultural, convocando educadores, artistas, pesquisadores e estudantes à reflexão sobre o ensino e a aprendizagem artística e musical.

Agregamos aos pensamentos já citados de Murray Schafer e Marisa Trench Fonterrada, o que nos fala Maura Pena em *Música(s) e seu Ensino* (2010) sobre acolher/pensar a diversidade musical no contexto escolar. Ela diz:

Vê-se, portanto, que é possível considerar “poéticas musicais” como diferentes estéticas, modos distintos de criação musical, diferentes modos de selecionar sons e organizá-los, criando significações através da linguagem musical. É bom tomar consciência de que, quando falamos de “a linguagem musical” ou “a música”, estamos trabalhando em um nível de abstração. A “linguagem musical” só se concretiza, só se realiza em diferentes músicas (no plural), ou seja, através de diferentes manifestações musicais, que expressam diferentes poéticas (PENNA, 2010, p. 86).

Como nos sugere a autora, é possível trazer para o âmbito escolar toda sorte de vivências e experiências musicais, ainda que dita alienada ou engajada, massificada ou elitizada, simples ou complexa, espontânea ou imposta, pois estas integram um contexto sociocultural e não caberá a nós negá-las ou excluí-las do contexto escolar. Logo, toda música torna-se própria para a reflexão, para o ensino e para a aprendizagem musical.

Como nos lembra ainda Maura Pena, os processos educativos não são exclusivos da instituição escolar. Existem ainda formas de aprendizado que se dão no cotidiano, fora da escola, que se tornam momentos importantes para se efetivar o conhecimento. É sobre esse tema que passaremos a falar a seguir.

1.3 Educação Formal, Não-formal e Informal

Na história da humanidade, sempre existiu quem ensinasse e quem quisesse ou devesse aprender. Desde os tempos mais remotos, o ato de *ensinar-aprender* existia, não como o conhecemos hoje, com locais, horários, objetivos e temas específicos, sob a epígrafe da *educação* e todo o seu legado instrumental (pedagogias), mas percebido através das práticas humanas relacionadas individualmente, com os outros e com a natureza: hábitos alimentares, caçar, coletar, manter-se seguro, trabalhar, ritos de celebração, cantar, dançar...

No entanto, a própria história confirma: o ato de ensinar-aprender evoluiu para estruturas mais complexas, que visavam para além da *sobrevivência* e da *convivência* em sociedade. O legado humano de práticas e conhecimentos acumulados ao longo de sua existência levou o homem à *transcendência*.

Segundo o antropólogo e pesquisador Carlos Rodrigues Brandão (2006), pela transcendência o ser humano funda um novo ato de saber: o *conhecimento simbólico*. Brandão completa:

[...] por sobre as tarefas de reprodução da vida física, os homens aprendem a criar a *vida simbólica*. A criar um tipo absolutamente novo de trocas onde entre um ser e outro não há apenas eles e a *natureza*, mas também *objetos* – o produto do trabalho do homem sobre a natureza – sinais, símbolos, instituições e significados – o produto do homem sobre si mesmo – a *cultura* (BRANDÃO, 2006, p.21).

Assim, o ser humano amplia seus conhecimentos e começa a construção do conhecimento simbólico sobre si, sobre o outro e sobre o seu meio, como também sobre suas interrelações, que viriam a constituir as bases para a formação e a perpetuação das sociedades e suas culturas. Frente a esse universo simbólico, capaz de gerar novos significados, o ato de ensinar-aprender tornou-se um sistema complexo, não podendo mais depender das situações do dia a dia. Logo, foi necessário criar, simular e até reproduzir situações que propiciassem a circulação dos conhecimentos, da forma mais eficaz possível. Nasceu, assim, a escola.

Certamente, muita coisa já se disse e ainda tem a se dizer sobre o tema educação e suas variadas facetas, especialmente, àquelas que se constituem como oficial, institucional, sistemática, ou seja, aquelas que aprendemos nas escolas ou em outros estabelecimentos de ensino.

Nesse tocante, algumas definições sobre educação, dizem respeito às práticas do *como*, *onde* e *quando* os conhecimentos são ensinados e aprendidos. Estamos falando da *educação formal*, da *educação não-formal* e da *educação informal*.

Moacir Gadotti (2005) nos fala sobre alguns aspectos das duas primeiras definições:

A *educação formal* tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma matriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores do ministério da educação. A *educação não-formal* é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas da educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de “progressão”. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem (GADOTTI, 2005, p. 2).

Associadas às duas primeiras, surge uma terceira definição para educação ainda pensando no “cenário” em que essa se processa: a educação informal. Para Francisco Humberto Cunha Filho (2004), a educação de natureza informal é a que se dá por meio das relações do cotidiano, a que temos em nosso contexto familiar ou das experiências sociais, muitas vezes, não intencionais. Desta forma, sem a hierarquização e burocracia dos sistemas escolares, a educação informal se aproxima da educação não-formal, o que, por vezes, provoca uma confusão de pensamentos.

Maria da Glória Gohn (2005) nos traz uma distinção mais precisa de entre educação informal e não-formal:

A educação transmitida pelos pais, na família, no convívio com os amigos, clubes, teatros, leituras de jornais, livros, revistas, programas televisivos ou de rádio etc. são considerados temas da educação informal. O que diferencia a educação não-formal da informal é que na primeira existe a intencionalidade de dados sujeitos sem criar ou buscar determinadas qualidades e/ou objetivos (GOHN, 2005, p. 99 e 100).

Carls Roger (2010) afirma que educar não é apenas apontar caminhos e que a educação deve ser centrada no ser humano. Neste ponto, reafirmamos o foco do nosso trabalho: a vida cotidiana dos alunos e a tentativa de relacioná-los com a vida da cidade, trazendo temas que seriam próprios da educação informal para o contexto escolar.

João Luís Machado (2007) em suas reflexões sobre educação, evidencia a diafaneidade do pensamento de Paulo Freire. Diz Machado:

Para Paulo Freire, a escola deveria ensinar os alunos a “ler o mundo”. Imaginava que para isso seria necessário respeitar o contexto cultural e familiar dos estudantes, dando a eles a oportunidade de participar do processo de ensino-aprendizagem, tendo voz ativa e vislumbrando realidades de ensino nos conteúdos trabalhados que tivessem relação direta com o mundo em que estavam inseridos (MACHADO, 2007, p. 02).

Independentemente dos “rótulos” (formal, não-formal, informal) ou de discussões sobre hierarquização de saberes – este ou aquele é mais importante –, reforçamos a ideia que consideramos mais democrática, difundida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco de que “a educação se faz ao longo de toda a vida”, complementada pelo pensamento de Moacir Gadotti: “englobando toda sorte de aprendizagens para a vida, para a arte de bem viver e conviver.” (GADOTTI, 2005, p. 3)

É durante o processo de construção e repasse de conhecimentos e saberes, nos conflitos gerados por esse processo e na dialética de suas múltiplas faces – por exemplo, as clássicas dicotomias erudito e popular, tradicional e moderno, ou mesmo, como já vimos, educação formal, não-formal e informal – que se dá a dinâmica da cultura de uma sociedade.

Sendo assim, as relações do cotidiano, tradições e experiências transmitidas oralmente ou através das manifestações populares às gerações mais jovens, tornam-se tão importante quanto os conteúdos oficiais adquiridos por estes, nas escolas e/ou instituições formais. É através desse contato que se podem estabelecer significações e despertar os valores simbólicos da localidade da qual a criança ou o jovem está inserido.

Nesse sentido, vemos como positivas as iniciativas educacionais que vão além das quatro paredes, sejam das escolas, sejam de nossas casas ou de nossos templos religiosos, enfim, de todas as instituições sociais. Ao tempo que, todo o universo pode ser (re)descoberto a partir de nossas carteiras escolares, da tela de nosso computador e celular ou na simples conversa com alguém mais velho, sentado no banco de uma praça.

Sobre os espaços digitais de interação, esses tem ganhado projeção e ampliado suas possibilidades dentro do espaço escolar e no campo da educação de maneira geral, assunto que será abordado a seguir.

1.3.1 O Ciberespaço

Iniciando o século XXI, acompanhando o “boom” das tecnologias e mídias virtuais, surgem os *nativos virtuais*, uma geração que cresceu com os celulares *smartphones*, acessando a internet, compartilhando arquivos digitais e fazendo parte das redes sociais. Logo, essa geração, mais que qualquer outra anterior, teve a oportunidade, de maneira rápida e fácil, de acessar sobre os mais variados assuntos: conhecimentos científicos, notícias sobre a política e a economia do mundo, eventos sociais e artísticos, o dia a dia de personalidades famosas e até mesmo, de pessoas anônimas. Sobretudo, a internet ou a Web (rede mundial de computadores), já foi até pensada como um espaço próprio, distinto dos demais, o *ciberespaço*, que vem ganhando novas funções a cada dia, inclusive dentro do espaço escolar.

Todavia, há que se ressaltar que nem todos (escolas, alunos e professores) tem o acesso e a possibilidade do trabalho com tecnologias e mídias digitais, especialmente na educação pública, o que também não significa, que sem tais recursos, não se possa desenvolver um trabalho sério e com qualidade.

Na realidade percebemos que, para além da inexorável necessidade do uso de recursos digitais, o que toma relevo são os vários desafios de natureza infraestrutural para a efetiva utilização desses recursos em sala de aula, como a possível imperícia do professor e do aluno, e a inexistência das próprias ferramentas tecnológicas e meios digitais dentro da escola. Muito embora, questões de infraestrutura sejam uma demanda constante da comunidade escolar (diretores, professores, alunos, pais entre outros), estas sempre esbarram em questões burocráticas da gestão superior (secretarias e ministérios), ou ainda pior, é suplantada pela corrupção do sistema educacional ou político.

É consensual, que o uso de recursos digitais, otimizam e democratizam o tempo em sala de aula, revolucionado, no caso do ensino da arte, o contato com bens artísticos e culturais locais e do mundo inteiro, fato esse anteriormente difícil ou mesmo, inacessível.

Cientes de sua importância e ultrapassada as dificuldades de infraestrutura e de gestão, novas questões são observadas: a confiabilidade e a qualidade das informações e dos conhecimentos disponíveis no meio tecnológico e digital.

São irrefutáveis, os benefícios do ciberespaço que, como já apontamos, ajudam a encurtar distâncias e a redimensionar o tempo, disseminando informações de forma imediata e facilitando a comunicação entre indivíduos.

No entanto, é Marilena Chauí (2011)⁸ quem nos fala de sua preocupação com determinadas funções que o ciberespaço vem ocupando, especialmente, sob a ótica da educação. Chauí nos diz que, atualmente, vivemos uma “distopia”, agravada pelo “simulacro” criado em torno desta sociedade da informação. O ciberespaço, de tantos benefícios e tantas possibilidades, criou uma *cibercultura*, onde não raras vezes, há a reprodução de imagens, de comportamentos, de ideias, de opiniões e de conhecimentos distorcidos, contrários às próprias instâncias que trabalham o pensamento humano.

Antevemos, portanto, que a solução para isto estaria no próprio trabalho de pensamento e reflexão do docente e do aluno, ainda que nativos digitais: pesquisar, coletar, analisar, avaliar informações se verdadeiras ou falsas, reais, fundamentadas nas bases do conhecimento humano, pois como bem sabemos, o mundo virtual está cheio de bons e maus exemplos e conteúdos. Para que haja um processo de conhecimento em sua totalidade é preciso haver a articulação entre as várias informações, é preciso haver a reflexão, é preciso haver o trabalho do pensamento.

Outra questão observada no uso das tecnologias e meios virtuais é um problema que consideramos de caráter ético e didático. Será que ceder constantemente aos apelos dos gostos e preferências dos alunos nativos digitais por esse mundo virtual, está ajudando mesmo a formar seres humanos mais éticos, mais capazes de ter equilíbrio pessoal (psicológico e emocional) e conviver com a diferença e a diversidade do outro?

Estar sempre conectado, ligado em informações, muitas vezes fragmentadas, ou “realidades fora da realidade”, sujeitos a informações falsas e/ou que promovam preconceito, violência e criminalidade são algumas das armadilhas encontradas no mundo virtual. As relações se tornaram algo instantâneo. O que importa é estar conectado, independentemente da informação que se tenha para passar, independentemente das relações que possam ser criadas. O conteúdo passou a ter pouca importância nas relações sociais.

⁸ Esta referência foi coletada da palestra “*Espaço, tempo e mundo virtual*”, proferida pela professora e filósofa Marilena Chauí, no programa Café Filosófico, da TV Cultura, exibido no dia 28 de outubro de 2011.

Da mesma maneira, estar pronto para se desconectar, assim que não haja mais interesse. La Taille (2009) completa: *“ficam comprometidas as trocas intelectuais, mas também muda de figura a qualidade das relações entre as pessoas. Elas mesmas se tornam fragmentadas e efêmeras”* (La Taille, 2009, p.58).

Nesse mundo do nativo virtual, especialmente com os jovens, a “realidade fora da realidade” dos jogos virtuais se torna de especial preocupação. Para isso, é só lembrarmos dos tantos adolescentes vítimas de perturbações psicológicas e/ou *bullying*, que influenciados por games de *snipers*, guerras, lutas, ou seja, jogos com conteúdo de violência, praticaram verdadeiros massacres – haja visto os casos Columbine e Michigan (EUA), Realengo (RJ), Goiânia (GO) e Suzano (SP) – contra colegas de suas escolas.

Outro dado importante sobre esses nativos digitais é que nível de coeficiente de inteligência (QI), pela primeira vez na história, está abaixo de seus progenitores, evidenciando um declínio acentuado em suas habilidades cognitivas⁹.

Claro que não podemos responsabilizar as tecnologias e os meios digitais por tão graves e contundentes casos de violência, criminalidade ou déficit cognitivo, ou como disse Marilena Chauí, pensamentos distorcidos. Mas também, não podemos fechar nossos olhos para o fato que tecnologias e meios virtuais servem de espaço de aprendizagem, de exemplo, que influenciam o comportamento humano, tanto quanto, ou até mais que pais e professores. É preciso ter cuidado, cuidado com o nativo digital, assim como os que não estão assistidos pelas tecnologias, e esse cuidado é de todos, pais, professores, gestores, políticos etc. etc. etc....

É Moacir Gadotti que nos fala através do pensamento de Herbet Marshall McLuhan (1969), que com o advento do ciberespaço *“o planeta tornou-se a nossa sala de aula e o nosso endereço”* (GADOTTI, 2005, p. 3). No entanto, ousadamente, nós diríamos que o planeta nunca deixou de ser este espaço de conhecimento, pois como vimos, foi aí que tudo começou.

Toda essa diversidade de processos, tempos e espaços onde se dão a educação já foram e ainda são amplamente debatidos, e o resultado desses debates passaram a constar em nossa legislação educacional, virando diretrizes a serem implementadas nos sistemas escolares, tópico que iremos discorrer a seguir.

⁹ Em seu livro *A fábrica de cretinos digitais* (2021), o neurocientista francês Michel Desmurget mostra através de dados concretos e de forma conclusiva, como o desenvolvimento neural de crianças e jovens nativos digitais está sendo negativamente afetado.

1.4 Diretrizes Curriculares

A educação é um dos direitos fundamentais estabelecidos pela Constituição de 1988¹⁰ e regulamentada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação - LDB nº 9.394/96¹¹. Toda a legislação educacional brasileira é muito clara quanto a abordagem do *pluralismo cultural* e traz como normativas elementos que tratam da *diversidade cultural* dentro dos *processos pedagógicos*. Maura Penna diz:

Uma vez que toda manifestação artística é uma produção cultural, o “tema pluralidade cultural tem relevância especial no ensino de arte, pois permite ao aluno lidar com a diversidade de **modo positivo** na arte e na vida”, como dizem os próprios Parâmetros para Arte nas 5ª a 8ª séries (PENNA, 2010, p. 89 e 90, **Grifo nosso**).

No que tange à linguagem musical especificamente, ela fala:

[...] sendo a música uma linguagem cultural, um tipo de música se torna significativo para nós na medida em que, pela vivência cotidiana, nos familiarizamos com os seus princípios de organização sonora, com sua poética. Em contrapartida, a música que não faz parte de nossa experiência é vista com “estranhamento” (PENNA, 2010, p. 90).

Portanto, não se trata simplesmente de incluir conteúdos culturais, artísticos, musicais e/ou excluir outros. Em sua obra já citada, Maura Penna expõe a importância da diversidade cultural na produção artística e no ensino em sala de aula, e como essa diversidade pode contribuir para o ensino de música e da arte. Complementando a ideia da autora, anteriormente apresentada, ela diz:

Por sua vez, as diferentes poéticas musicais são social e culturalmente contextualizadas, articulando-se a diversas práticas sociais: distintas poéticas implicam modos diversos de usufruir/consumir determinadas manifestações musicais, de construir significações, de socializar e aprender a dominar os princípios de construção sonora daquela poética etc. Assim, diferentes grupos sociais podem produzir e trabalhar com poéticas musicais distintas, que cumprem funções diferenciadas (PENNA, 2010, p. 86).

¹⁰ “A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (Art. 205, Cap. III). Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 jun. 2022.

¹¹ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 14 jun. 2022.

A autora indica o diálogo como prática para lidar com a diversidade cultural, sendo o conceito cultura entendido como algo vivo, e esse diálogo se faz entre falas que se encontram no passado e no presente.

Maura Penna alerta ainda, que no campo educacional, é comum a cultura e, especialmente a cultura musical cair na *guetização*¹², ou seja, ser inserida em propostas curriculares reducionistas, idealizadas ou fixadas sobre práticas culturais, vinculadas a um calendário de datas comemorativas, muitas vezes, reforçadas pelos materiais didáticos.

Para que o “modo positivo” a que Maura Penna se refere – de lidar e viver a diversidade cultural – seja efetivado, os currículos deverão contemplar, tanto a diversidade global quanto a local, como bem já estabelece as 10 (dez) competências (em especial a 3 e a 6) propostas pela Base Nacional Comum Curricular – BNCC¹³ (2017), a saber:

3. Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural.

6. Valorizar a diversidade de saberes e vivências culturais e apropriar-se de conhecimentos e experiências que lhe possibilitem entender as relações próprias do mundo do trabalho e fazer escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade (BRASIL, 2017, p. 9).

Aliadas às dez competências gerais, a BNCC apresenta 6 (seis) competências específicas para a área de Linguagens no Ensino Fundamental, que reforçam a valorização da pluralidade cultural, o desenvolvimento do senso estético, a utilização dos temas transversais, entre outros pontos.

Para o componente curricular Arte, são destacadas 6 (seis) dimensões de conhecimento: *criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão*, as quais também reforçam a necessidade de colocar o fazer criativo e simbólico no centro dos currículos. Vale a pena frisar que, ao menos na rede pública do Estado do Maranhão, a disciplina é Arte, e não Música, ou Teatro, Artes Visuais etc.

¹² Sobre esse tema, guetização, Maura Penna diz: “Como modo de tratar a diversidade, o diálogo, e a troca de experiências podem evitar a “guetização” – o processo de fechar em guetos –, um dos riscos do multiculturalismo, apontado por, entre outros, Canen (2002) e, no campo da arte, Peregrino (1995). O risco da guetização acontece quando, em nome de valorizar as especificidades culturais de diferentes grupos, especialmente daqueles historicamente dominados, acaba-se por prender esses grupos no gueto de sua particularidade, isolando-os” (PENNA, 2010, p. 95).

¹³ Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

A BNCC propõe o trabalho articulado das competências gerais, competências específicas e dimensões de conhecimento, e que cada estabelecimento de ensino possa criar arranjos por unidades temáticas – no caso do componente curricular Arte são cinco unidades: artes visuais, dança, música, teatro e artes integradas – que possam atingir objetos de conhecimentos e habilidades determinados para cada componente curricular.

De maneira geral, as unidades temáticas compartilham contextos e práticas, materialidades e processos de criação como objetivos em comum. Dentro do componente curricular Arte, destacamos como exemplo, três objetos de conhecimento e habilidades¹⁴, para a etapa do ensino fundamental, séries finais, relacionados ao tema diversidade cultural, como mostra a tabela abaixo:

Unidade temática	Objetos de conhecimento	Habilidades
Música	<i>Notação e registro musical</i>	Explorar e identificar diferentes formas de registro musical (notação musical tradicional, partituras criativas, e procedimentos da música contemporânea), bem como procedimentos e técnicas de registro em áudio e audiovisual.
Artes Integradas	<i>Matrizes estéticas e culturais</i>	Analisar aspectos históricos, sociais e políticos da produção artística, problematizando narrativas eurocêntricas e as diversas categorizações da arte (arte, artesanato, folclore, design etc.).
	<i>Patrimônio cultural</i>	Analisar e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, e favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativo às diferentes linguagens artísticas.

Os exemplos mostram para a unidade temática Música, o objeto *notação e registro musical*, que aponta para necessidade de trabalhar com os elementos e as formas específicas da linguagem musical; e para a unidade temática Artes Integradas, os objetos *matrizes estéticas e culturais* e *patrimônio cultural*, que apontam para a valorização do patrimônio material e imaterial, para além das narrativas eurocêntricas (Brasil, 2017).

¹⁴ Para a etapa do Ensino Fundamental, séries finais, existem 5 (cinco) objetos de conhecimento e habilidades para Artes Visuais, 3 (três) para Dança, 5 (cinco) para Música, 3 (três) para Teatro e 5 (cinco) para Artes Integradas. Ver em Base Nacional Comum Curricular (2017), páginas 206 a 211.

1.4.1 Documento Curricular para o Território Maranhense

O Documento Curricular para o Território Maranhense (2019)¹⁵ são diretrizes que reforçam todo o cabedal normativo nacional (LDB, PCN¹⁶, BNCC etc.), considerando e incluindo os aspectos locais. Nesse documento, para o componente curricular Arte, ensino fundamental, séries finais, o que percebemos de maneira geral, é a manutenção das mesmas unidades temáticas, objetos de conhecimento e habilidades apresentados na BNCC, adicionados à temática Música, alguns objetos de conhecimento que na BNCC faziam parte das Artes Integradas. Para efeito em nosso estudo, destacamos da unidade temática Música, 3 (três) objetos de conhecimento, os quais possuem as seguintes proposições:

Objeto de conhecimento: *Notação e registro musical*

- Elementos da notação musical convencional;
- Leitura e escrita musicais.

Objeto de conhecimento: *Patrimônio Cultural*

- Cancioneiro popular maranhense e suas influências culturais;
- Músicas do repertório maranhense (tambor de crioula, cacuriá, reggae etc.);
- Cancioneiro popular de outras regiões do Brasil.

Objeto de conhecimento: *Matrizes estéticas culturais*

- Músicas de diferentes grupos étnicos e culturais, diferentes tipos de canto, pregoeiros, vendedores ambulantes, cantos de trabalho;
- Instrumentos musicais de origens africana, europeia e brasileira;
- Manifestações populares e suas influências religiosas, raciais e étnicas.

¹⁵ Segundo a Secretaria de Estado da Educação do Maranhão - SEDUC, este documento surge a partir da necessidade de readequação curricular demandada pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), homologada pelo Ministério da Educação (MEC) em dezembro de 2017. Foi construído através de discursões entre a SEDUC-MA, a União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação do Maranhão (UNDIME-MA), a União Nacional dos Conselhos Municipais de Educação do Maranhão (UNCME-MA) e o Conselho Estadual de Educação do Maranhão (CEE-MA), que usaram por base documentos curriculares já existentes no estado, a exemplo do Referencial do Ensino Fundamental (MARANHÃO, 2010) e das Diretrizes Curriculares do Estado (MARANHÃO, 2014), considerando também, o currículo da rede de ensino de São Luís, dos Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte, Ensino Fundamental, séries iniciais (BRASIL, 1997) e séries finais (BRASIL, 1998), e as Orientações Curriculares e Didáticas de Arte, Ensino Fundamental (São Paulo, 2015) (MARANHÃO, 2019).

¹⁶ Parâmetros Curriculares Nacionais. Disponível em: <https://www.cpt.com.br/pcn/pcn-parametros-curriculares-nacionais-do-6-ao-9-ano>. Acesso em 22 de jun. 2022.

Portanto, o que vemos mais uma vez, é uma proposta que aponta para a diversidade cultural, onde a escola pode determinar competências e habilidades que desenvolvam conhecimentos estabelecidos para cada etapa de escolarização, contemplando a diversidade global e local, associando-as a temas transdisciplinares (ética, sociedade, meio ambiente, sexualidade etc.), que trabalhem valores individuais e coletivos da vida real.

No geral, todas as diretrizes (nacionais e estaduais) trazem orientações visando a promoção de oportunidades para o educando reconhecer-se em seu contexto sociocultural, estimulando a convivência e o aprendizado com as diferenças e a diversidade. Logo, toda experiência cultural e musical do aluno pode e deve ser acolhida em sala de aula, com a finalidade de ser transformada em aprendizagem. Trataremos no capítulo a seguir, exatamente sobre as relações construídas a partir dos temas educação e experiência através da arte e da música popular.

2 EDUCAÇÃO, EXPERIÊNCIA E DIVERSIDADE MUSICAL

Falar sobre a educação é falar sobre o conhecimento, como ele se constrói e como é compartilhado entre as pessoas. É falar das bases e dos princípios sobre os quais esse conhecimento foi construído e/ou transformado entre as gerações, chegando mesmo, a se confundir com a própria história do desenvolvimento do pensamento humano. Pois, foi através desses conhecimentos, articulados pelo pensamento que o homem conseguiu especular e tentar entender sua própria natureza, sua relação com os outros, e com as coisas do meio e do universo, aspectos estes essenciais para a sua *sobrevivência*, *convivência* e *transcendência* na Terra. Ou seja, os aspectos epistemológicos da educação são os mesmos que envolvem o pensamento e o conhecimento humano.

Ao longo dos tempos, a educação foi pensada e repensada sob vários enfoques: à luz de ideais políticos, de utopias, das religiões, enfim, por razões e por sentidos mais diversos procedente do pensamento humano. É considerada de suma importância para algumas sociedades e tratada com reservas em outras. Alguns a pensaram em um sentido *lato*, abrangendo todo conhecimento possível, caminho único para uma formação integral do homem. Houveram aqueles que a concebiam em sentido mais *strictu*, a educação como estratégias de entendimento racional, como via de desenvolvimento da consciência crítica, pré-requisito para uma formação ético-moral, enquanto outros focaram em possibilidades mais específicas, como desenvolver competências e habilidades técnico-científicas. Na verdade, estas são apenas algumas acepções acerca deste tema.

Mas, foi o século XX que nos trouxe os atuais paradigmas para a educação. Durante esse século, período de grandes transformações e descobertas, o pensamento e os conhecimentos humanos romperam barreiras, trazendo toda *fortuna* possível ao homem, à sua interação em sociedade e com a natureza. Surgimento do telefone, do rádio, da televisão, do computador, da internet, corrida pela conquista espacial, avanços na medicina, foram algumas das conquistas desse século. Mas também, o século XX abriu uma nova era de fortes conflitos sobre a Terra: duas grandes guerras mundiais, surgimento da bomba atômica, períodos de recessos econômicos, fundamentalismos religiosos, político etc.

Assim, adentramos o século repletos de possibilidades, de que o arcabouço contemporâneo de conhecimentos tecnológicos e científicos pudessem promover

uma vida melhor para os indivíduos e para as sociedades. Ao mesmo tempo, apresentaram-se chances reais de destruição da própria humanidade e da natureza. Ante esse paradoxo, ficamos novamente frente a um mundo desconhecido e incerto, e talvez desprovidos do *espírito* de algo superior que nos conduza pelo caminho certo.

Diante de um cenário de tantas descobertas, transformações, incertezas e controvérsias, autores e especialistas inauguraram novas formas de pensar a educação, englobando uma série de enunciados advindos de várias áreas das Humanidades, mas principalmente, das chamadas Ciências da Educação, embasada por estudos originados da Psicologia e da Sociologia.

Um desses pensamentos, tratou logo de priorizar o conhecimento disciplinar e tecnicista, fruto das descobertas científicas, endossando a visão *positivista* no campo da educação. Esse era o pensamento do filósofo social Émile Durkheim (1858-1917), para quem a pedagogia associada à filosofia – área que outrora dava as bases fundamentais para a educação – seria como um projeto educacional utópico e que “uma realidade educacional”, somente seria possível por uma pedagogia construída “segundo os pilares da sociologia (da educação) e da psicologia (da educação)” (Ghiraldelli Jr., 2007, p.28).

Na visão positivista, o professor tinha a função de autoridade e é ele quem conhece o mundo, a partir da realidade sobre os fatos dados pelas ciências. O processo ensino-aprendizagem se daria na transmissão dessa realidade, conhecida pelo professor, para o aluno, sujeito insipiente, deixando-o livre de possíveis ilusões decorrentes das emoções e de suas próprias experiências. Ou seja, é o professor quem detém os conhecimentos a serem assimilados e fixados pelos alunos, para isso utilizando métodos disciplinares rígidos de caráter enciclopédico, memorizador e cumulativo, o que pressupõe uma postura passiva do aluno. Essa visão educacional é o que hoje, conhecemos por *ensino tradicional*, o qual manteve sua hegemonia durante muito tempo dentro dos sistemas de ensino oficiais, o que se aplicava também, ao ensino das artes.

Podemos citar ainda, como fruto dos desdobramentos do século XX, as teorias psicogenéticas, cognitivas e comportamentais de autores como Piaget (1896-1980), Vygotsky (1896-1934) e Wallon (1879-1962), entre outros, que foram associadas às práticas pedagógicas. Esses autores priorizaram o estudo e o entendimento do indivíduo (genética e psicologicamente), suas afetividades e

relações com o meio (social e natural) na aquisição e construção de conhecimentos. Suas teorias são, a partir de então, amplamente divulgadas e aplicadas no campo educacional, transferindo para o educando – e seu desenvolvimento individual – o eixo central das questões, problemas e soluções da educação.

No entanto, um filósofo manteve a tradição de aliar filosofia à educação, o americano John Dewey. E, é sobre a importância da *experiência estética* em Dewey, que iremos agora focar, o nosso discurso.

2.1 Experiência Estética

Segundo Ghiraldelli Jr. (2007), John Dewey (1859-1952) era adepto do *pragmatismo*, corrente filosófica que tinha por princípio questionar verdades, tradicionalmente estabelecidas, a partir de nossas experiências e vivências. Assim inverteu a relação tradicionalmente concebida entre educação e filosofia:

O importante passou a ser menos o estabelecimento de fins para a educação propostos pela filosofia e mais a averiguação da veracidade de uma filosofia (uma teoria do conhecimento) proporcionada pela observação da educação sistemática ou não. A educação tornou-se na expressão de Dewey, o “banco de provas da filosofia”. A escola assim, seria o laboratório da filosofia (GHIRALDELLI, 2007, p. 26-27).

Antes, a filosofia fundamentava a educação. Com Dewey, a educação passou a ser o caminho para a reflexão filosófica e a escola se tornaria o espaço por excelência para essa reflexão.

Na concepção deweyana, filosofia, educação e pedagogia passaram a ser instrumentos de democracia, onde todos poderiam ter experiências mais ricas e significativas. Por isso, Dewey preferia o termo *instrumentalismo* em vez de pragmatismo, para definir o seu projeto filosófico-educacional. Em sua proposta, Dewey traz aspectos importantes para a vida em sociedade como a *liberdade* e *autonomia* de pensamento. Nesse sentido, opõe-se ao positivismo educacional de Émile Durkheim, deslocando o foco do saber fundamentado única e exclusivamente pela ciência, para um saber construído a partir das experiências vivadas pelo aluno, tornando-o um agente ativo na construção do conhecimento.

Em sua obra, Dewey reservou um lugar especial à arte. Este lugar emerge do que ele chamou de *experiência estética*. A experiência é o conceito chave para

compreender suas ideias. Sua tese define que todo ser humano vive e sofre influência do meio, na continuidade de atos e eventos do dia a dia, configurando-se como uma *experiência comum*.

Mas, é com a experiência através da arte que se alcança uma outra dimensão da vida, a *dimensão estética*, que faz parte de algo mais complexo, pois uma obra de arte constitui-se como uma experiência completa, na medida em que realiza imediatamente uma intenção. Ele diz:

[...] No fim das contas, as obras de arte são os únicos meios de comunicação completa e desobstruída entre os homens, os únicos meios passíveis de ocorrer em um mundo cheio de abismos e muralhas que restringem a comunhão da experiência (DEWEY, 2010, p. 213).

Assim, a educação pela experiência estética consiste mais no desenvolvimento de habilidades cognitivas que criem “pontes” sobre abismos e “portas” em muralhas para a construção de conhecimentos. A função do professor é acompanhar o aluno no entendimento de suas experiências.

Transportando o discurso da experiência estética em Dewey para o século XXI, percebemos as inúmeras potencialidades que a música tem dentro da educação, lugar de vivências, mas também de reconhecimento de si, formador de identidade, promotora de liberdade e autonomia de pensamento.

Iremos agora, apontar alguns estudos que já defendem propostas pedagógicas teóricas, práticas e reflexivas envolvendo experiências com elementos musicais e culturais dentro da sala de aula.

2.2 Propostas pedagógicas e experiências musicais e culturais

A educadora musical paranaense Klesia Andrade, em seu estudo *Canções e culturas: possibilidades educacionais por meio da voz* (2014) sugere o uso da voz e a aprendizagem de canções de diferentes culturas, como mote para o trabalho e a vivência musical em sala de aula. Andrade fundamenta sua metodologia nos aspectos culturais e em significados musicais focados no contexto que acontecem. Sobre esses aspectos ela diz:

[...] baseadas em estudos da Educação Musical que dialogam com a Etnomusicologia, minhas ações pedagógicas têm encontrado fundamento na ideia de que o conhecimento da música de uma cultura implica tanto na compreensão das estruturas musicais como no entendimento de seus significados, muitas vezes implícitos. Um exemplo disso, é o contato que

tive com o maracatu rural, no interior do Estado de Pernambuco. A forma musical, o ritmo, a letra e o papel do “mestre” são características marcantes desse gênero musical, evidentes para todo expectador atento. Porém, o contexto no qual o maracatu se insere, leva-nos a buscar uma compreensão mais profunda, por envolver os símbolos representados pelos personagens e seus trajes (como o caboclo de lança), o respeito ao “mestre”, os ensaios e as aprendizagens ocorridas entre as gerações (ANDRADE, 2014, p. 10).

Para isso, Andrade defende a compreensão da estrutura e dos “significados” musicais, unindo atividades organizadas e sistematizadas, processos esses próprios da educação formal, associadas à experiência e à oralidade da herança cultural passada entre gerações, aspectos esses típicos da aprendizagem informal.

Outro trabalho que merece destaque e que se insere como um referencial teórico-metodológico para o nosso estudo é *A canção popular e o ensino de música no Brasil* (2013) de Sérgio Molina. Nesse trabalho, o autor oferece subsídios para a aplicação efetiva de uma proposta didático-musical, buscando uma recontextualização da trajetória da canção popular no Brasil, a partir da comparação entre a tradição oral da música popular e o modelo de setorização em disciplinas da música clássica. Assim como em Andrade, vemos um estudo que trabalha processos híbridos entre a educação formal e a educação informal.

O autor propõe ainda, a utilização de gêneros musicais mais familiares, do contexto musical do educando, como ponto de partida para a educação musical. Ele defende:

Esse território compartilhado é, certamente, no Brasil, o da canção popular urbana. Não estamos, de forma alguma, argumentando que o educador deva trabalhar com canções conhecidas dos alunos, mas sim que, ao optar por utilizar canções populares, tal opção por si só já garante um trabalho no “código comum”, no território compartilhado (MOLINA, 2013, p. 93).

Assim, o trabalho – por exemplo: a organização e o conhecimento dos elementos musicais– por meio da música popular, seria o “código comum” entre aluno e professor, tendo como premissa a familiaridade que ambos possuem com a cultural musical popular.

Nosso terceiro referencial é o estudo do pedagogo e educador musical Rodrigo Veloso. Em *Música folclórica e percussão corporal na sala de aula* (2019), Veloso sugere caminhos e adaptações metodológicas para o ensino da música na educação básica, empregando canções folclóricas encontradas em sua região como ferramenta didática. Sobre sua proposta ele fala:

As atividades propostas envolvem reprodução, criação e reflexão acerca do fazer musical envolvendo o folclore brasileiro. De maneira geral, as atividades propostas são simples e podem ser aplicadas com grandes e diferentes grupos de alunos, tendo como princípio a inserção gradual dos elementos escritos convencionais ou não convencionais, bem como da execução de movimentos corporais, elementos da improvisação e do folclore (VELOSO, 2019, p. 56).

Veloso aponta ainda a prática da percussão corporal como uma alternativa às dificuldades estruturais muito comum no ambiente escolar, como a falta de instrumentos e escassez de outros materiais didáticos musicais.

Por fim, trazemos o trabalho *Ensino da música popular em si, para si mesma e para 'outra' música: uma pesquisa atual em sala de aula* (2012), da britânica Lucy Green. Logo, de início ela alerta:

A sala de aula é notoriamente um local para o entrelaçamento de significados, valores e experiências musicais; talvez em particular em relação à música dos “próprios” alunos – a área popular – em contraste ao que usualmente eles se referem à “música de velho” – a área clássica. Neste artigo, primeiramente examinarei como a própria sala de aula modifica e complica os significados musicais, tanto em relação à música popular quanto à música clássica. (GREEN, 2012, p. 62)

O artigo a que Green se refere, é fruto do projeto-pesquisa¹⁷ em educação musical. Inicialmente, a autora passa a apontar e discorrer sobre três preocupações acerca da relação música popular e sala de aula: (1) a relação/experiência dos alunos com a música popular; (2) a autonomia e valor da música em sala de aula; (3) e o potencial da música popular para ampliar o processo de apreciação musical.

Em seguida, Green faz reflexões sobre essas preocupações, e comenta sobre a execução do projeto-pesquisa e seus resultados, como passaremos a discorrer a seguir.

2.2.1 Música Popular: *celebração, autonomia e autenticidade*

Green nos fala da importância de reconhecer duas naturezas dos significados musicais. O primeiro diz respeito aos *significados inerentes*, a substância musical

¹⁷ O projeto-pesquisa teve início em 2005, em 21 escolas de Londres, com alunos do ensino secundário, 11 a 18 anos. Hoje, 50% das escolas da Inglaterra já utilizam ideias pedagógicas oriundas do projeto-pesquisa da Dra. Green. Essas ideias também já são adotadas em escolas da Escócia, País de Gales, Irlanda do Norte, Austrália, EUA e Canadá, com planos de implementação em outros países, incluindo Singapura. No Brasil, a ABEM vem divulgando o projeto-pesquisa desde 2012, quando foi publicado em forma de artigo na Revista da ABEM v.20, n.28, p. 61-80.

(sons e silêncios) e como esta se organiza em relação a si mesma. Em suma, é a sintaxe musical, a apropriação dos códigos musicais, zona puramente lógica e teórica. A segunda natureza são os *significados delineados* que dizem respeito aos conceitos e conotações extramusicais. Aqui, ficam evidentes as relações sociais, culturais, religiosas, políticas, ou seja, convenções simbólicas gerais, coletivas ou individuais, relacionadas a uma determinada obra musical.

É a partir do entendimento e das correlações desses dois significados (inerentes e delineados) que as experiências musicais podem se tornar o que a autora chama de *Celebração musical*, experiência positiva, quando há o entendimento de ambos os significados, ou *Alienação musical*, experiência negativa, justamente pela falta de entendimento de ambos os significados. Ela diz também, que pode haver *experiências ambíguas*, onde há inclinação mais para um ou outro significado (GREEN, 2012).

A partir dessas premissas, nos parece que a celebração musical seria a meta ideal a ser alcançada dentro da educação musical. Entendemos ainda, que cada premissa dessa (celebração ou alienação musical) pode ser vista em sentido *lato* (o conhecimento ou noção musical geral de uma pessoa sobre vários gêneros, estilos e formas musicais) ou *stricto* (o conhecimento/noção que ela tem de um gênero musical, um estilo, uma obra, um artista etc.). E novamente, nos parece ser o ideal, ter como meta a diversidade, ou seja, o conhecimento mais amplo sobre vários gêneros, estilos, formas, obras e artistas musicais.

Assim como nos estudos anteriores, a autora sugere o trabalho com a música popular como ponto de partida, categoria considerada mais ampla, cujos os envolvidos costumam ter mais familiaridade e, geralmente, experiências mais positivas para ambos os significados (inerentes e delineados).

Entretanto, Green nos faz um alerta importante: mesmo os professores que incluem música popular em suas aulas, os currículos e os materiais, além do próprio conhecimento dos professores, por vezes, não conseguem acompanhar com a mesma velocidade, as mudanças de afiliações musicais dos alunos, o que mais uma vez nos reforça a ideia de manter aberto o canal de trocas entre professor e aluno.

Por fim, sobre as práticas em sala de aula, Lucy Green diz que as “maneiras educacionais formais” podem fazer a experiência musical se tornar desgostosa. Por isso, sugere que, ao menos de início, sejam adotadas cinco características próprias do aprendizado musical informal, a saber:

1. Permitir que os alunos escolham a música;
2. Tirar a música de ouvido;
3. Aprender em grupo, com o mínimo de interferência de um adulto;
4. Deixar aprender de maneira pessoal, geralmente desordenada;
5. Integração do ouvir, executar (tocar e cantar) e improvisar: ênfase na criação, mais que na reprodução.

A opção pela música popular é apenas o *start* para a educação musical. Em seu estudo, a autora aponta ainda que ao trabalhar os significados inerentes através da música popular, a visão que os alunos tem sobre outros estilos e gêneros podem mudar. Ao se propor o estudo de uma música clássica, por exemplo, por meio de práticas de aprendizagem informal como escutar, transcrever e tocar essa música ao “jeito” dos alunos, estes – a despeito de gostarem ou não de Bach, Mozart ou Beethoven – se sentirão “orgulhos” de si mesmos, pelo protagonismo no trabalho que desempenharam. De acordo com a proposta da Dra. Green, o mais importante é o aluno ter liberdade para explorar os significados inerentes e delineados.

É a esse protagonismo musical, que a autora chama de *autonomia virtual* dos aspectos teóricos, ou seja, significados inerentes livres de delineações histórico-sociais. O aluno pode aprender teoria musical a partir de uma música popular, assim como, contextualizações socioculturais, através de uma música clássica e vice-versa.

Por dar maior liberdade e investir mais responsabilidades aos alunos, Green aponta os seguintes resultados observados: mais cooperação, motivação, prazer e relevância, por parte do aluno, no estudo musical. Nas próprias palavras da autora: “talvez devêssemos ter como objetivo, não a autenticidade do produto musical, mas a autenticidade da prática de aprendizagem musical” (GREEN, 2012, p. 77). E nós defenderíamos: autenticidade na experiência musical!

O aporte teórico apresentado até aqui, evidencia caminhos para reduzir possíveis hierarquizações do ensino musical, e, como já dissemos com Dewey, tornar possível que experiências estéticas, promovam autonomia musical e pessoal ao educando. Logo, os trabalhos citados, assim como a proposta pedagógica que iremos apresentar, defendem e demonstram as potencialidades da música popular, como elemento amalgamador, que confere autenticidade na relação entre ensino e aprendizagem, musicalidade e cultura local, e por isso, podem tornar-se parâmetros pedagógicos importantes para o nosso modelo didático, como veremos a seguir.

3 A CIDADE DE SÃO LUÍS-MA COMO INSPIRAÇÃO E LUGAR DE EXPERIÊNCIA MUSICAL

Ao longo do século XX e, notadamente, nos primeiros anos do século XXI, a Música Popular desenvolveu várias tendências e possibilidades de expressão que, por sua vez, propiciam experiências igualmente diversificadas, revelando antigos e novos modos de fazer, tocar, ouvir e sentir a música. Essas expressões e experiências musicais, intrinsecamente, retratam as culturas originárias onde foram criadas/suscitadas, assim como as dinâmicas culturais onde estão enraizadas ou foram inseridas.

Samba, reggae, jazz, bumba meu boi, rock, funk, pop ou sertaneja, a música do mundo e do Brasil apresenta perspectivas que demonstram em seu “DNA” as características identitárias daqueles que as criaram e/ou daqueles que as adotaram, diversidade musical que pode torna-se matéria para o trabalho docente em arte e música.

Dentro de uma cultura pode-se até apresentar hierarquização de valores, ato esse necessário para a formação de um juízo moral. Contudo, com a experiência estética, promovida pela educação musical ou qualquer outra forma artística, não caberia tal hierarquização, pois na experiência da beleza há um equilíbrio entre o *viver*, o *sentir* e o *pensar*; uma postura muito mais de igualdade do que de hierarquia entre essas faculdades humanas.

Nisso reside a importância de estudar as relações existentes entre música e cidade, compreender a música em seu contexto de criação como herança cultural, memórias e testemunhos de existências que falam sobre a cidade e dialogam com suas transformações individuais e coletivas. Uma relação que, como já evidenciamos anteriormente, especialmente em nosso país, revela uma teia social, artística e musical imbricada, aspectos que cruzam fronteiras, que tornam difícil saber onde começa e termina o que é diversão, o que é mercado, o que é cultura ou o que é política... é a própria vida dos brasileiros.

Um trabalho docente assentado sobre essas bases requer um sistema educacional que acolha e incentive a pluralidade cultural, fator que nós já observamos não ser problema no Brasil. Entretanto, alguns entraves persistem, como a efetivação de conteúdos, práticas em sala de aula, a (in)existência e adoção de materiais didáticos que contemplem as especificidades culturais locais.

Assim, sobre material didático (livros, plataformas, sites etc.) voltado para a educação básica brasileira, é importante frisar que muitos até abordam as temáticas multiculturais. Entretanto, dão enfoque às práticas locais, fazendo referências às cidades de seus autores, sem considerar a diversidade brasileira, o que abre uma lacuna de representatividade com ausências de elementos culturais e musicais importantes presentes em locais como São Luís, cidade que, inclusive, possui bens culturais materiais e imateriais declarados Patrimônios da Humanidade.

Especificamente em nosso caso, o livro didático de Arte¹⁸ adotado pela escola, estabelece temas transdisciplinares para cada ano: corpo, cidade, planeta e ancestralidade, respectivamente para os 6º, 7º, 8º e 9º Anos do ensino fundamental.

Cidade é o tema transversal escolhido para o 7º Ano Fundamental, etapa na qual temos focado nossa prática docente desde o ano de 2018. Por essa temática, o livro trabalha aspectos como cidadania, história, cultura local e arte pública, adotando uma visão acerca das possíveis relações estabelecidas entre a arte e uma localidade específica. Dentre esses aspectos, tivemos especial interesse pelo tema Arte Pública, dada as possibilidades de abordagem sobre questões éticas, estéticas e políticas: como crianças, jovens e adultos se expressam e/ou se apropriam de produções artísticas no espaço público; assim como essas questões abrem a possibilidade de refletir sobre as articulações e interferências do poder público e da sociedade civil sobre a cultura e a arte local.

O conceito de arte pública, tradicionalmente, está ligado a monumentos e esculturas de caráter cívico e religioso – estátuas, prédios, igrejas, praças e logradouros públicos, patrimônio artístico e histórico que ajudam a entender nossas práticas sociais, religiosas e culturais –, os quais costumam servir como atrativos turísticos de uma cidade. No entanto, atualmente, esse conceito vem se expandindo, a partir das novas interferências de artistas modernos e pelo interesse do público por uma arte gratuita (BEÁ, 2018).

Entendemos assim, que a experiência artística no espaço público pode chegar a nós de várias maneiras, através do paisagismo, da arquitetura, ou de manifestações vivas acontecendo em praças e ruas. A arte está espalhada pela cidade, proporcionando lazer, entretenimento, diversão. Mas também, pode ser exercício de respeito e convivência social, instância para falar, mostrar, refletir,

¹⁸BEÁ, Meira et al. *Mosaico Arte: cidade*, 7º Ano, Ens. Fund. 2ª ed. São Paulo: Scipione, 2018.

denunciar e contestar situações de preconceito, discriminação, descaso e negligência, o cumprimento ou não de direitos e deveres dos membros (públicos e civis) de uma sociedade, ou seja, promover cidadania.

Ao pensar a relação *cidade, música, cultura e ensino*, tendo São Luís como lugar de experiência musical, inevitavelmente, somos envolvidos por uma diversidade cultural que se apresenta com uma gama de possibilidades para o trabalho artístico e também para o trabalho pedagógico.

Como já visto, o Documento Curricular do Território Maranhense (2019) constitui-se como uma diretriz essencial à valorização da arte e da cultura local, como bem expressa o trecho abaixo:

O currículo do território deve ser tomado como ponto de partida para programas de formação continuada de educadores, definição de metodologias apropriadas ao ensino-aprendizagem, como também monitoramento das aprendizagens por meio de sistemáticas de avaliação. Um currículo inspirado no território possibilita a inserção da riqueza e diversidade do Maranhão nas ações pedagógicas nas escolas e salas de aula (MARANHÃO, 2019, p. 14).

Ainda que falando para o estado do Maranhão, esse documento pode ser tomado por base para o trabalho com localidades mais específicas, como no nosso caso, em que propomos a cidade de São Luís, capital do estado, referência histórica, política, social e cultural para os demais municípios maranhenses. Por isso, iniciaremos apresentando, um breve panorama histórico e social de São Luís.

3.1 São Luís: formação histórica e social

A cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão está localizada na ilha¹⁹ de mesmo nome, estando esta por sua vez, localizada na baía de São Marcos, no norte do Maranhão, Estado que faz parte da região Nordeste do Brasil. O município de São Luís possui 1.108.975 habitantes (IBGE, 2020) e área territorial de 582.974 km² (IBGE, 2019)²⁰.

¹⁹ A Ilha de São Luís abriga mais três municípios: São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa, que fazem parte da região metropolitana de São Luís.

²⁰ Dados da Prefeitura Municipal de São Luís. Disponível em: <https://www.saoluis.ma.gov.br/saoluis>. Acesso em: 30 ago. 2022.

São Luís possui um Centro Histórico, com exemplares excepcionais da arquitetura colonial portuguesa dos séculos XVII, XVIII e XIX, que lhe valeu, desde 1997, o título de Patrimônio Mundial da UNESCO.

O historiador e imortal Mário Meireles é produtor de um extenso legado bibliográfico sobre a história do Maranhão e assuntos correlatos. É dele o livro *História de São Luís* (2017), obra que serve de referência e nos auxiliará na construção deste panorama histórico, social e cultural.

A cidade, lembrada hoje pelo enorme casario de arquitetura portuguesa, antes da chegada de seus colonizadores, abrigava apenas ocas de madeira e palha e uma paisagem quase intocada. Segundo Meireles, aqui era a *Upaon-Açu* (Ilha Grande), onde viviam cerca de 12.000 índios tupinambás²¹, distribuídos em 27 aldeias²², sob a chefia suprema do cacique *Japiáçu* da aldeia *Jurupanã* (atual bairro do Geniparana), à época, a maior da ilha.

Mas, a história da fundação e colonização da cidade de São Luís, começa com o Tratado de Tordesilhas, acordo diplomático de 1494, que dividia através de uma linha imaginária, as terras recém-descobertas da América, abaixo da linha do equador. Essas terras pertenceriam às duas potências marítimas da época: à oeste para a Espanha e à leste para Portugal, fato que desagradou outras nações como a França. Em 1535, Dom João III, rei de Portugal, define o sistema de capitanias hereditárias, obedecendo o Tratado de Tordesilhas. Contrariando o tratado, os franceses passaram a frequentar o litoral brasileiro²³. Em 1594, na ilha de Upaon-Açu, foi instalada uma Feitoria (espécie de posto comercial), comandada por

²¹ Os tupinambás moravam em malocas (grande habitação coletiva feita de madeira e palha, onde ficavam várias famílias), viviam da agricultura de subsistência (pequenas plantações de mandioca e batata-doce) e das ofertas da natureza, caçando, pescando e coletando frutas. As mulheres cabiam os trabalhos agrícolas, o plantio e a colheita, o preparo das comidas e o artesanato (confecção de vasos de argila, redes, etc). Os homens eram responsáveis pela construção de suas habitações, a caça e a defesa. “A vida dos grupos locais ou mesmo de ‘nações’ Tupi girava em torno da guerra, da qual faziam parte os rituais antropofágicos. Guerreavam contra grupos locais da mesma nação, entre ‘nações’ e contra os ‘tapuias’”. Os rituais antropofágicos consistiam de canibalismo dos prisioneiros de guerra. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/historia-indigena/modos-de-vida-dos-tupinamba-ou-tupis.html>. Acesso em: 30 ago. 2022.

²² Existiam ainda aldeias como *Turoup* (atualmente o bairro do Turu), *Eussauap* (Vinhais Velho), *Euaive* (Iguaíba), *Maioba* (atualmente, bairro Maiobinha), *Coieup* (Cutim-Anil), *Maracana-pisip* (Maracanã), *Araçui Jouve* (Araçagy), *Meuritieuvi* (Miritiua), *Itapary* (município de São José de Ribamar) e outras que, já no século XVII, foram transformadas em Vilas e como podemos observar, deram origem a vários bairros e povoados atuais de São Luís. In: BANDEIRA, Arkley M. *Os Tupis na Ilha de São Luís* - Maranhão: Fontes Históricas e a Pesquisa Arqueológica. História Unicap, v. 2, n. 3, jan./jun. de 2015.

²³ Em 1555, os franceses já haviam invadido o Rio de Janeiro e fundado a França Antártica (Meireles, 2017).

Jacques Riffault, onde os franceses trocavam com os nativos, miçangas, ferramentas e armas pelo valioso pau-brasil. (Meireles, 2017).

Fundação Francesa

Mário Meireles nos fala que, com a promessa de explorar as riquezas destas terras, especialmente a partir das *lendas do Eldorado* (a cidade toda feita de ouro maciço), *Daniel de La Touche*, conhecido como *Senhor de La Ravardière*, recebeu autorização da Rainha-Regente da França, Maria de Médicis para fundar uma colônia francesa ao norte do Brasil, a França Equinocial. Em 6 de setembro de 1612, acompanhado de cerca de 500 homens vindos da França, *Daniel de La Touche* e os patrocinadores *Nicolau de Harley* e *François de Rasilly* desembarcam na praia de *Jeviré* (enseada localizada onde hoje é a Ponta D'Areia e o São Francisco) na Ilha de Upaon-Açu. Do outro lado do rio (Rio Anil), La Ravardière escolhe uma colina (onde hoje está localizado o Palácio dos Leões) e na ponta de um rochedo, ergue um forte entrincheirado formando um baluarte.

E em 8 de setembro de 1612, os integrantes religiosos da comitiva de La Touche, entre eles os padres capuchinhos *Claude d'Abbeville* e *Yves d'Evreux*, defronte para o forte chamado de *Saint-Louis*²⁴, erguem uma grande cruz de madeira, em meio à solene cerimônia religiosa, que oficializa a França Equinocial.

Colonização Portuguesa

Também é Mário Meireles que nos conta sobre a colonização portuguesa. Segundo o autor, os portugueses acabaram sabendo que os franceses ocupavam suas terras. Então, o Governador-geral do Brasil, Gaspar de Sousa, organizou uma expedição saindo de Pernambuco, comandada por Jerônimo de Albuquerque, para retomar as terras que eram suas por direito. Jerônimo de Albuquerque com sua

²⁴ Segundo Meireles (2017), entre as primeiras construções dos franceses estavam o forte e o baluarte na extremidade do rio, e adentrando pouco mais de 1 km, haviam algumas cabanas (de um e dois andares), um grande armazém e o convento de São Francisco (onde hoje existe a Igreja do Rosário e o Colégio Santa Tereza). Ou seja, a povoação francesa equivale hoje ao território entre o Palácio dos Leões, a Praça Benedito Leite e a Rua do Egito. Em *Touchê em "A invasão francesa e a fundação de São Luís"* (2015), episódio da Coleção Passeios pela história e cultura do Maranhão, o escritor Wilson Marques e o ilustrador de Kirlley Veloso, contam mais sobre a fundação da nossa cidade de um modo lúdico e divertido.

esquadra chega ao Maranhão, localizando-se por trás da Ilha de Upaon-Açu, próximo à foz do rio Munim na Baía de São José. Em novembro de 1614, os portugueses travam uma batalha contra os franceses, a Batalha de Guaxenduba, onde os portugueses saem vitoriosos. Em verdade, a esquadra de Jerônimo de Albuquerque era tão precária e problemática, que os freis capuchinhos que viajavam nela, a chamaram de “Jornada Milagrosa”²⁵, ou seja, só um milagre mesmo, os fariam vencer os franceses que eram bem melhor armados. Os franceses abandonam a ilha definitivamente em 1615, restando dos fundadores aqui “[...] apenas, o nome que, dado ao forte, dele passaria para a povoação, depois se transmitiria à vila e, por fim, à cidade e mesmo a toda a ilha, dita de São Luís.” (Meireles, 2017, p. 28).

Com a tomada do forte, os portugueses iniciaram o processo de colonização: designação dos administradores (Jerônimo de Albuquerque foi o primeiro Capitão-mor do Maranhão), a vinda de portugueses das Ilhas dos Açores, o projeto de urbanização (aumentar a fortificação, construção de ruas e casas), instalação de olarias, a criação da Câmara de São Luís (equivalente aos poderes legislativo e judiciário) e a injeção de recursos da coroa para a consolidação e progresso da cidade²⁶ (Meireles, 2017).

Ocupação Holandesa

Como parte da expansão de seu domínio no nordeste brasileiro, por volta de 1641, aportou, em São Luís, uma esquadra holandesa. O principal objetivo dos holandeses seria a expansão da indústria açucareira. Antes da ocupação de São Luís, os holandeses já haviam invadido grande parte do nordeste brasileiro e tomado outras cidades como Salvador, Recife e Olinda. Aqui, os holandeses desceram pela

²⁵ Na cidade São Luís de hoje, quem passa na Avenida Jerônimo de Albuquerque, bem no retorno que dá acesso ao bairro do Vinhais, se depara com o monumento formado pelas estátuas de um soldado ao lado de um canhão e uma senhora de mãos postas. Este monumento tem relação com o “milagre” que aconteceu na Batalha de Guaxenduba. Para saber mais acessar o link <https://www.youtube.com/watch?v=4RYzl6eaM4o> e assistir ao filme “Upaon-Açu, Saint Louis, São Luís (Animação, 2012, 11’13’’)”, de Joaquim Haickel e Iramir Araújo, que conta a chegada dos franceses à ilha de Upaon-Açu e a expulsão dos fundadores na batalha da praia de Guaxenduba.

²⁶ Segundo Meireles (2017), em 1621, considerando a grande extensão do litoral brasileiro e ainda, a vulnerabilidade da parte norte, Portugal decide dividir o território brasileiro em dois estados coloniais: o Estado do Brasil, cuja capital era a cidade do Rio de Janeiro, e Estado do Maranhão e Grão-Pará, com capital em São Luís. Todavia, a cidade não crescera tanto. Em documento de 1630, São Luís teria em torno de 410 moradores.

Praia da Olaria (atualmente o Portinho) e seguiram para o local da Fonte das Pedras²⁷, onde acamparam. De lá, cerca de 2.000 soldados invadiram a cidadela. Com pouco mais de uma centena de soldados e uma população de maioria velhos, mulheres e crianças, os portugueses não tiveram como resistir (Meireles, 2017).

Os holandeses então dominaram com violência e saquearam casas, conventos e igrejas, deportaram os soldados portugueses e aos que ficaram, fizeram prestar juramento de fidelidade. Só pouco mais de dois anos duraria o domínio holandês na ilha. Em 1642, uma nova esquadra portuguesa aportou em São Luís, novamente pela Baía de São José, venceu os holandeses em um primeiro combate no local onde hoje se chama Outeiro da Cruz²⁸. Depois rumou para as fronteiras da cidadela onde travou novas batalhas por mais dois anos. No início de 1644, os holandeses deram-se por vencidos e abandonaram a ilha (Meireles, 2017).

A volta ao domínio português

De acordo com Meireles, São Luís foi saqueada duas vezes pelos holandeses, quando invadiram em 1641 e em 1644 quando abandonaram, e teve que começar novamente. Entretanto, algumas construções religiosas portuguesas resistiram à invasão holandesa. Por volta de 1660 “*São Luís contava com 4 conventos (Santo Antônio, Carmo, Mercês e Colégio dos Jesuítas [...], e as igrejas de N. Srª do Desterro, São João e N. Srª da Vitória, a Matriz*” (Amaral apud Meireles, 2017, p. 74).

Meireles diz que os conventos e as igrejas conferiram sentido ao território urbano, contribuindo para a ocupação e adensamento de determinadas áreas da cidade. Desde a chegada dos franceses, São Luís recebeu missionários capuchinhos franciscanos, os jesuítas da Companhia de Jesus, os carmelitas calçados da Ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo (ou do Carmo) e os

²⁷ Este ponto histórico que existente até hoje, está ligado à retomada pelos portugueses, as tropas de Jerônimo de Albuquerque teriam ali acampado, antes expulsão definitiva dos franceses em 1615. Como manancial de água potável, o local pode ter sido usado pelos franceses, pelos portugueses e pelos holandeses. O monumento atual tem fachada em estilo colonial português, carrancas em pedras de lioz português, fruto da reforma do início do século XIX. A fonte é tombada pelo IPHAN desde 1963. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/sao-luis-fonte-das-pedras/#!/map=38329&loc=-2.533057000000009,-44.300127,17>. Acesso em: 30 ago. 2022

²⁸ No local da batalha hoje, existe um monumento construído em 1901, em homenagem aos mortos da guerra entre holandeses e portugueses. Segundo Meireles (2017), do período da ocupação holandesa, quase nada restou de material, senão a primeira planta conhecida da cidade, datada de 1643 e uma gravura da vista panorâmica da cidade desse tempo, de autoria do famoso pintor holandês *Franz Post*, ou seja, os dois registros visuais mais antigos de São Luís.

mercedários, missionários da Sagrada e Real Ordem Militar de Nossa Senhora das Mercês e da Redenção dos Cativos. As edificações destas ordens religiosas que chegaram até nós, nos mostram sua importância religiosa, política e cultural para a cidade (Meireles, 2017).

De Povoação à Vila, em 1677, São Luís é oficialmente elevada à categoria de Cidade. Em 1682, para garantir o fornecimento de matéria-prima para a cidade que crescia é criada a Companhia do Comércio do Maranhão, cujos os principais produtos comercializados eram o cacau, o açúcar e o tabaco. A companhia teve impacto significativo na economia e crescimento da cidade.

São Luís, Séculos XVIII e XIX

Durante todo o século XVIII, São Luís continua a expandir-se geograficamente, principalmente à vista das novas igrejas – Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos (1717), Igreja de N. Sra. dos Remédios (1719), Igreja de N. Sra. da Conceição dos Mulatos (1762), Igreja de Santaninha (1784), Igreja de Sant’Ana (1791), Igreja de São José da Caridade ou São Pantaleão²⁹ (1817) – e das novas fontes – Fonte da Telha (1774), Fonte da Olaria (1793); Fonte do Mamoim e Fonte do Ribeirão³⁰ (ambas de 1796) – construídas para atender uma população cada vez maior, onde em volta delas iam se agrupando moradores para dar origem a novos arrabaldes, caminhos, ruas e futuros bairros de São Luís (Meireles, 2017).

²⁹ A Igreja de São Pantaleão teve sua construção iniciada em 1780, mas só foi aberta oficialmente aos fiéis em 1817. Foi dedicada inicialmente a São José, posteriormente sendo adotado São Pantaleão, protetor dos médicos, como patrono da Igreja. *Curiosidade*: na sua lateral esquerda funcionou desde 1829 a roda dos expostos, destinada a acolher recém-nascidos filhos de mães solteiras que não podiam criá-los (Meireles, 2017).

³⁰ A fonte tem estilo colonial, cuja principal característica são as janelas lado a lado e a presença das carrancas. Possui uma escultura do deus romano Netuno no topo da parte central e logo abaixo, uma pomba do Divino Espírito Santo. Na parte inferior, existem cinco carrancas – três de rosto humano e duas de peixe, que representam um semblante sombrio e mau, às quais credita-se o poder de espantar maus espíritos e manter a “purificação” das águas – esculpidas em pedra de lioz, com biqueiras em bronze por onde escorre água. As janelas da Fonte do Ribeirão dão acesso a uma série de galerias subterrâneas que passam por baixo de várias igrejas do Centro Histórico de São Luís. Segundo alguns relatos, essas galerias serviam para os padres terem acesso rápido às igrejas para a realização das missas. Em 1950, a Fonte do Ribeirão e a área em torno foi tombada pelo Iphan, devido às características coloniais das fachadas das construções, que caracterizam uma área do século XVIII.

A Fonte do Ribeirão é guardiã de uma das lendas mais conhecidas de São Luís: a *Lenda da Serpente Encantada*. Segundo essa lenda, a serpente se abriga nas galerias que passam pelo Centro Histórico, a cabeça dela fica bem na Fonte do Ribeirão, a barriga na Igreja do Carmo e a cauda, na Igreja de São Pantaleão. Quando a cabeça encontrar com a ponta da cauda, a ilha de São Luís irá afundar. Para saber mais sobre essa lenda, visitar o link <https://youtu.be/v0P32zFSC4s>, e assistir um vídeo-animação. Também, para conhecer mais sobre essa lenda de forma lúdica, ver o livro *Touchê em “O segredo da Serpente Encantada”*, episódio da Coleção Passeios pela história e cultura do Maranhão de Wilson Marques e ilustrações de Kirley Veloso.

O cultivo e o comércio do algodão no estado, fez a cidade crescer também economicamente. Em 1755, a partir da criação da Companhia Geral do Maranhão e Grão-Pará, pelo Marquês de Pombal³¹, o Maranhão passou a atender uma demanda internacional do produto para a indústria têxtil, especialmente da Inglaterra. Esse período é conhecido como a fase áurea da economia maranhense, e a capital São Luís chegou a ser considerada a 4ª maior cidade do Brasil (Meireles, 2017).

Assim, São Luís encheu-se de suntuosos casarões e sobrados com fachadas cobertas de azulejos. Nas famílias aristocráticas, as mulheres vestiam-se seguindo a última moda europeia e seus filhos iam estudar em cidades outras culturalmente desenvolvidas como Recife, Salvador e Rio de Janeiro, ou mesmo, na Europa. Já mais para o final do século XIX, com reflexos durante o século XX, uma geração de intelectuais se formou dando à cidade a alcunha de “Atenas Brasileira”, por sua rica produção e influência na literatura, nas artes e nas ciências, que hoje faz parte do patrimônio cultural brasileiro. (Meireles, 2017).

Foi ainda durante o século XVIII que São Luís ganhou passeios públicos (calçadas e praças) com assentamento da pedra de Lioz ou cantaria³², tipo de mármore vindo da cidade de Sintra em Portugal. O lioz vinha servindo de lastro para os navios – que aqui eram substituídos pelos produtos de exportação – e serviam, além do calçamento³³, como material para portais e detalhes arquitetônicos nas fachadas dos casarios. Em 1825, São Luís recebeu seu primeiro sistema iluminação pública. Os postes eram abastecidos com óleo – primeiro óleo de peixe, depois azeite de mamona. Com o surgimento de novos combustíveis a iluminação passou a servir-se do álcool terebentinado. Somente em 1861, a Companhia de Iluminação e Gás do Maranhão instalou a iluminação a gás de hidrogênio (Meireles, 2017).

Com as lutas pela abolição da escravidão e o declínio na produção agrícola no interior do estado, na passagem entre os séculos XIX e XX, São Luís ainda vai experimentar uma nascente indústria urbana, especialmente no campo têxtil, que irá garantir alguma riqueza econômica para a cidade (Meireles, 2017).

³¹ A partir de 1780, o Rei D. José I, através de seu Primeiro Ministro, o Marquês de Pombal, autorizou uma série de investimentos na cidade e São Luís passou por diversas melhorias em sua infraestrutura urbana.

³² Cantaria é o ofício ou arte de talhar blocos de rocha bruta de forma a constituir sólidos geométricos, normalmente paralelepípedos, para a construção civil. In: MARTINS, Mariana de M. *Do mar ao ultramar: a transmigração do lioz português para São Luís do Maranhão*. Revista de História e da Arte e Arqueologia, n. 19, Jan-Jun 2013. São Paulo: Unicamp, 2013.

³³ O calçamento das ruas foi primeiramente com uma técnica conhecida como pé de moleque, que utilizava pedras arredondadas, posteriormente substituídas pelo paralelepípedo granítico. Ibidem.

Não poderíamos deixar de evidenciar, que toda essa “riqueza”, “prosperidade” e “opulência” apresentada na São Luís oitocentista tinha por base o sistema escravagista, que sequestrou, violentou e matou tantas vidas negras.

A presença do negro africano no Brasil nos legou uma herança sem igual no mundo, na formação cultural de uma sociedade. Entretanto, igualmente sem precedentes, deixou uma cicatriz (ainda aberta) na história desta nação, gerada pela infâmia, pelo horror e covardia dos defensores da escravidão.

Por volta de 1799, São Luís possuía cerca de 22.000 habitantes, onde grande parte era de negros. Sobre os brancos, Meireles diz que eram de origem portuguesas e poucos, de origem francesa e inglesa. Faziam parte de duas classes onde a riqueza se acumulava: (1) políticos, que monopolizavam as atividades comerciais; (2) e os descendentes dos colonos, que em grande parte eram de fazendeiros. Os mulatos (união entre negro e branco) e mestiços (uniões entre, negros, branco e indígenas) “*constituíam uma parte considerável*” da população “*e que a eles estavam afetas todas as artes mecânicas e todas as ocupações da sociedade que requerem atividades*” (Gaioso apud Meireles, 2017, p. 175).

Os negros, trazidos escravizados da África, eram postos nos diferentes serviços da lavoura e uma pequena parcela, colocada nos serviços domésticos, inclusive na cidade (Meireles, 2017).

Segundo outro estudo de Mário Meireles, *Os Negros no Maranhão* (1994)³⁴, não se pode dizer ao certo, quando da chegada dos primeiros africanos em São Luís. Mas, várias referências escritas (cartas e provisões régias, registros e recibos contábeis etc.) apontadas pelo autor, evidenciam a presença do negro escravizado desde meados do século XVII. Igualmente incerta, é o fim da entrada deles aqui. Apesar da Lei de 1831, que previa a extinção do tráfico de negros, o contrabando continuou a existir longe das autoridades repressoras (Meireles, 1994). Portanto, uma estimativa de quantos negros foram trazidos escravizados para cá, torna-se outra tarefa quase impossível. Mas, Meireles chega à seguinte conclusão:

Em conclusão, com as palavras de Maria Amália de Pereira Barreto: *apesar de ter iniciado o tráfico negreiro bem mais tarde, o Maranhão apresentou, num certo período, a percentagem mais elevada de negros, em relação aos brancos, do que o resto do país*. De fato, manteve-se sempre em torno de 50% (Meireles, 1994, p. 151)

³⁴ MEIRELES, Mário M. *Dez estudos históricos*. Coleção Documentos Maranhenses. São Luís: Alumar, 1994.

No Maranhão, se não a totalidade, mas em sua maioria, os negros trazidos escravizados eram de origem *bantu*³⁵, do Congo e Angola³⁶, contudo, as raízes negras trazidas para o Maranhão, compunham também, etnias como os *balantas* e os *fulas* da Guiné-Bissau, os *fons*, os *jejes* e os *iorubas* do Benin, os *iorubas*, os *hauçá-fulani* e os *ibos* da Nigéria, e em menor escala, os *mandigas* e os *fulas* do Senegal, Gâmbia, Guiné e Alto Volta (Meireles, 1994).

Um dos traços mais evidentes da influência da cultura da população negra na formação da cultura ludovicense, é certamente a religiosidade, especialmente, dos grupos de raiz *ioruba* e *jeje*, a exemplo de duas casas de culto, bem tradicionais daqui de São Luís, que posteriormente, deram origem às demais. Como diz Meireles: “*existem em São Luís, desde o começo do século XVIII, duas principais seitas religiosas... que assim se conservam até com a máxima pureza – a Casa das Minas (jeje) e a Casa de Nagô (ioruba)*” (Correia Lima apud Meireles, 1994, p. 156).

Entretanto, de maneira geral em terras maranhenses, a religiosidade africana é marcada por um *sincretismo* (talvez por isso chamada afro-brasileira), marcada pela união com as religiosidades cristã e indígenas, como fala Mundicamo Ferreti:

[...] nos terreiros do Maranhão, elementos de origens diversas se integram sem maiores conflitos, daí porque aqui os discursos “levantando a bandeira” de pureza africana tendem a ser contraditórios.

No Maranhão, a integração entre religião afro-brasileira, catolicismo popular, pajelança e folclore é digno de nota e, embora se consiga distinguir cada um desses domínios, há inúmeras intercessões entre eles. Mesmo na Casa das Minas e Casa de Nagô, fundadas por africanas e consideradas muito tradicionalistas, tal realidade pode ser observada (FERRETTI, 2003, p.125-126).

Além das práticas religiosas, a musicalidade é outra marca importante legada pela comunidade de origem africana, quer seja nos rituais religiosos ou nos momentos de diversão e lazer, ou ainda, muitas vezes, em manifestações sacro-profanas como Congo, Jongo, Maracatu, Bumba meu boi, Tambor de Crioula etc.

³⁵ Designação etnolinguística dos povos africanos localizados, principalmente na região subsaariana da África, englobando os povos chamados angolas, benguelas, cabindas, congos e moçambiques.

³⁶ Meireles (1994) diz que “os reinos de Belin, de Mali, do Congo ou de N’gola, daqueles tempos, não o foram rigorosamente nos territórios das repúblicas de igual designação hoje em dia, enquanto, por outro lado, reinos outros houve cujos nomes desapareceram [...] a Guiné de outrora era expressão que abrangia um vastíssimo litoral que se alongava desde a foz do Senegal até o delta do Níger [...] Como igualmente acontecia com Angola antiga, de onde provinham as chamadas peças da Índia e que, com litoral descendo de norte para sul em seguida ao da Guiné (de onde provinham as chamadas peças de Guiné), compreendida principalmente, depois da Costa dos Camarões, o vasto Império do Congo, de que era tributário o Reino de N’gola. (MEIRELES, 1994, p. 152-153).

Sobre as influências musicais, já fizemos alguma referência no item Música Popular e suas origens (Capítulo 1) e falaremos mais, à frente.

Uma elite política e latifundiária, uma abastada classe de comerciantes e uma grande massa de pobres e escravos. Pelas uniões e/ou pelos conflitos, São Luís vai, ao longo de sua formação histórica e social, desenvolvendo uma cultura única, rica e diversa, que teve (e tem) destaque no cenário brasileiro, em vários momentos.

As culturas de raízes africanas, europeias e indígenas, tradicionais ou sincréticas, foram terreno fértil para brotar riquezas culturais de reconhecimento mundial: arquitetura, religião, festas, danças, músicas, culinária, hábitos e costumes. É sobre algumas dessas riquezas, que falaremos a seguir.

3.2 Cultura, Música e Identidade em São Luís

Apresentar ou analisar o bumba meu boi na sua diversidade de estilos, instrumentos e sonoridades seria, por si só, um trabalho notável, enquanto elemento cultural com significado simbólico e identitário da cidade. Por isso, apresentaremos alguns aspectos sobre sua formação, conflitos, performances e musicalidades, sem os quais, este trabalho sobre *cultura, cidade, música e ensino* estaria incompleto.

As peculiaridades da música reggae em São Luís também servem para demonstrar essas características, na medida em que o reggae em São Luís se constitui como cultura para algumas comunidades locais, possuindo um significado simbólico e identitário nos costumes, no vestuário e na musicalidade (rítmica e melódica), a despeito do significado linguístico, pois como sabemos, a maioria dos reggaes são em língua inglesa. O nível “simbiótico” entre a cidade e a música reggae chegou ao nível de São Luís ser declarada “Jamaica Brasileira” e “Capital Brasileira do Reggae”.

O baião é outro gênero musical de forte apelo identitário dentro de nossa cidade. Ainda que tenha presença marcante durante as festas juninas, nos últimos anos, apareceram eventos específicos que valorizam e demonstram a força da música de Luís Gonzaga, além de forte presença no marketing empresarial.

Podemos apontar o mesmo apelo identitário, quando falamos sobre as estilizações musicais produzidas por artistas maranhenses, que fazem a chamada MPM (Música Popular Maranhense), utilizando os gêneros já citados, mesclando-os a outros tantos, falando das coisas de nossa terra, revelando obras criativas e

originais, que ainda ajudam a divulgar a arte, a música e a cultura de São Luís em outras localidades e até fora do país.

Todo esse “acervo musical vivo” está presente na arte pública e uma forma de ver a força das manifestações musicais são as festas populares, como o Carnaval, os Festejos Juninos, as festividades de fim de ano (Natal e Réveillon), entre tantas outras comemorações presentes ao longo de um calendário cultural, civil e religioso. Também se configuram como mostras de arte musical pública, as apresentações de livre acesso, em igrejas, auditórios e teatros, enfim, momentos em que a música se evidencia e passa a dialogar com os espaços da cidade.

Entendemos a amplitude e complexidade do tema que ora abordamos, assim como não temos a pretensão de cobrir a totalidade das musicalidades, dos grupos e dos artistas da cidade de São Luís. Ressaltamos também, não ser o nosso foco principal desenvolver uma linha etnomusicológica ou historiográfica dos dados ora apresentados, ainda que consideremos a sua importância para o nosso estudo. Mas antes, pretendemos uma abordagem mais reflexiva sobre fatos e dados que constituem o cerne das nossas questões pedagógicas sobre a relação cidade, música, cultura e ensino.

Portanto, dada as limitações de espaço e tempo do nosso estudo, elencamos previamente os gêneros musicais *baião*, *bumba meu boi*, *reggae* e o estilo musical *MPM*, demonstrando sua força identitária dentro de nossa cidade, sua relação com alguns espaços públicos locais, e ainda exemplificando com o nome de alguns artistas, grupos e obras, além de sugestões prévias de como essas informações podem ser utilizadas em sala de aula.

3.2.1 *Todo Mundo Canta sua terra*: a cidade na música

A música, tanto acontece nos espaços públicos, como também ela pode contar histórias, falar sobre lugares, sobre a cidade. É sobre algumas dessas músicas que passaremos a discorrer agora.

Neste tópico, destacamos o trabalho dos artistas César Nascimento, Carlinhos Veloz e do maranhense João do Vale, artistas que cantaram seu amor e as belezas de São Luís em músicas que se tornaram emblemáticas. Os dois primeiros artistas, apesar de não terem nascido em São Luís – César Nascimento

nasceu em Teresina-PI e Carlinhos Veloz é de Recife-PE –, ficaram encantados e criaram uma relação afetuosa com São Luís.

Segundo o seu perfil biográfico, em entrevista³⁷ concedida à revista online *Ritmo Melodia*, César Nascimento desenvolveu sua formação e trajetória musical pelo norte e nordeste do Brasil. Ainda que, atualmente, morando em cidades do sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo), o artista diz pulsar em suas veias, o reggae de salão, o bumba meu boi e o tambor de crioula, ritmos típicos do Maranhão. A obra musical de César gira em torno dessa musicalidade e de outros ritmos urbanos, com a “levada peculiar do seu violão”.

Ilha Magnética (1989) de César Nascimento é uma canção-exaltação a São Luís, uma declaração de amor à ilha que recebeu, entre outras, a alcunha de “Ilha do Amor” como nos falam os versos do autor (“*Ah que horizonte belo/ De se refletir/ Outro dia me disseram/ Que o amor nasceu aqui*”). A ilha de São Luís abriga quatro municípios: São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa, onde encontramos belas praias com paisagens cenográficas, algumas urbanizadas, outras com ambientes bem naturais, que reafirmam a ilha como berço do amor, como nos lembra a canção (“*Ponta D’Areia, Olho D’Água e Araçagy/ Mesmo estando na Raposa/ Eu sempre vou ouvir/ A natureza me falando que o amor nasceu aqui*”).

A música é uma espécie de toada de bumba meu boi, que valoriza a melodia e harmonia feitas pelo violão e pelo teclado, elementos musicais que podem ser inicialmente, explorados em uma abordagem didática, mesmo sem fazer conceituações mais profundas.

Elementos da cultura local, como os bairros, ritmos, danças, instrumentos, hábitos, culinária, grupos e artistas de São Luís são temas sempre presentes na música de César Nascimento. Outros exemplos musicais dele são *Reggae Sanfonado*, *Maguinha do Sá Viana* e *Radinho*, todas fazendo parte do Álbum *Ilha Magnética*³⁸ de 1989.

A música *Ilha Magnética* também é uma excelente oportunidade de explorar aspectos sobre consciência ecológica, utilizando para isso a relação que temos com as praias que contornam nossa grande Ilha: *Quais praias da Ilha, os alunos*

³⁷ César Nascimento [Entrevista concedida a] Antonio Carlos da Fonseca Barbosa. *Ritmo Melodia: a revista que canta o Brasil*, São Paulo, 01 de nov. 2011. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/cesar-nascimento/>. Acesso em: 05 de jan. 2022.

³⁸ César Nascimento. *Ilha Magnética*. Rio de Janeiro: Joaoalmeidamusic, 1989. 1 LP (55:19 min). Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=ilha+magnetica+album+completo. Acesso em: 05 de jan. 2022.

frequentam ou já frequentaram? Eles conhecem as “Fronhas Maranhenses” localizadas no município de Raposa? Quais são as praias que estão próprias para o banho e quais estão poluídas? De quem é a responsabilidade por manter as praias limpas? O que o poder público faz para resolver o problema da poluição das praias? Estas são algumas questões que podem suscitar a reflexão sobre espaços públicos, assim promovendo cidadania.

Nosso segundo artista é Luiz Carlos de Alves da Silva. Segundo seu perfil biográfico no Blog Nossa Gente³⁹, o artista pernambucano tornou-se “Carlinhos Veloz”, em 1985, quando vivia na cidade de Imperatriz, aqui no Maranhão, região banhada pelo Rio Tocantins, uma de suas maiores fontes de inspiração. Dono de uma voz doce, ao mesmo tempo marcante, Carlinhos Veloz explora melodias e letras que revelam seu apego à cultura maranhense.

É dele a canção *Ilha Bela* (1992)⁴⁰, um reggae que tem em seu arranjo, além do baixo, da guitarra e da bateria, a presença marcante de um teclado com som (sintetizado) de cordas e uma linha melódica assobiada. A letra da música faz alusão a elementos da musicalidade de matriz africana como o próprio reggae, a salsa, a rumba, o bumba meu boi (“*Que ilha bela/ Que linda tela conheci/ Todo molejo/ Todo chamego/ Coisa de negro que mora ali/ Se é salsa ou rumba/ Balança a bunda meu boi/ Deus te conserve/ Regado a reggae/ Oi oi oi oi/ Que a gente segue/Tocado a reggae/ Oi oi oi oi*”). Menciona a juçara (“*Quero juçara que é fruta rara/ Lambusa a cara e lembra você*”), fruto típico da região amazônica, muito consumida pelos ludovicenses, a catuaba, bebida alcoólica apreciada pelos boêmios (“*E a catuaba pela calçada/ Na madrugada até o amanhecer*”), a praia da Ponta D’Areia, localizada na região urbana da cidade e antiga estátua de sereia que não existe mais (“*Na lua cheia Ponta D’Areia/ Minha sereia dança feliz*”), além de aspectos relacionados à riqueza arquitetônica de São Luís (“*E brilham sobrados, brilham telhados da minha linda São Luís*”).

Assim como foi sugerido em *Ilha Magnética*, além da análise da letra, didaticamente, podemos explorar características da melodia, do arranjo (instrumentação) e da relação da música reggae com a nossa cidade.

³⁹ BARROS, Luana. Carlinhos Veloz: Uma história de amor e inspiração com o Rio Tocantins. *Blog Nossa Gente*. Imperatriz: 20 de jul. 2017. Disponível em: <https://imperatriz.ma.gov.br/blog/nossa-gente/carlinhos-veloz.html>. Acesso em: 05 de jan. 2022.

⁴⁰ Para ouvir a música *Ilha Bela*, acesse o link <https://youtu.be/8UybBs7PDTU>

A juçara como elemento cultural, também pode servir como *link* para falarmos de um importante bairro de São Luís, o Maracanã, localizado na zona rural da cidade, que, como já vimos, já existia como aldeia indígena antes da chegada dos franceses. Hoje, é uma comunidade com grande efervescência cultural, sede de manifestações e brincadeiras carnavalescas, juninas e natalinas, com destaque para o Boi de Maracanã, um dos maiores e mais prestigiados grupos de boi sotaque da ilha, e para a Festa da Juçara organizada nesse bairro para celebrar esse fruto.

Tradicionalmente realizada no mês de outubro, a Festa da Juçara acontece há mais 50 anos no Maracanã, local onde existem muitos pés do fruto⁴¹. Na festa, o prato principal é claro, a juçara. Porém, a polpa, depois de extraída do caroço e misturada com água em forma de um suco bem grosso, é servida com vários tipos de acompanhamentos – farinha, camarão, peixe seco e outros pratos típicos.

Para acompanhar a culinária, a festa se torna palco para uma programação cultural, que mescla artistas e grupos do Maracanã e de outras localidades de São Luís.

E o terceiro artista da nossa *playlist* é o maranhense João do Vale, que descreve as “terras maranhenses” como ninguém. O nome da música selecionada por nós, vem logo no começo da canção: “*Todo mundo canta sua terra (1959)*”⁴², *eu também vou cantar a minha, modéstia à parte seu moço, minha terra é uma belezinha*”). E então, ele segue fazendo uma série de referências: às belezas das praias da ilha e do complexo turístico Lençóis Maranhenses (“*A praia de Olho D’Água/ Lençóis e Araçagy/ Praias bonitas assim/ Eu juro que nunca vi*”); memórias de infância, como o anúncio de venda dos antigos jornais (“*Acho bonito até/ O jornaleiro a gritar: Imparcial, Diário Olha O Globo, Jornal do Povo descobriu outro roubo*”); de doce muito consumido à época (“*E os meninos que vendem derresó a cantar/ Derrê só...derrê ê...derrê ê ...só*”); frutas típicas (“*De fruta lá tem juçara, abricó e buriti/ Tem tanja, mangaba e manga/ E a gostosa sapoti*”); e outra localidade antiga da Ilha, que também já existia como aldeia antes da chegada dos

⁴¹ Segundo a revista on-line publicada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, a juçara é um fruto rico em ferro, que possui níveis elevados de antocianina, substância que tem efeito antioxidante, que ajuda a remover resíduos que prejudicam o funcionamento das células, prevenindo várias doenças. Além disso, beneficia a microbiota intestinal (bactérias, vírus e fungos do “bem”) e combate processos inflamatórios. Da palmeira da juçara também é extraído o palmito, alimento muito apreciado em saladas *in natura* e em cozimentos. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/frutos-da-juçara-podem-ajudar-a-combater-a-inflamacao-ligada-a-obesidade/>. Acesso em: 06 de jul. 2022.

⁴² Para ouvir a música *Todo mundo canta sua terra*, acesse o link <https://youtu.be/sA53aFKNkew>.

franceses, a Maioba (*“E o caboclo da Maioba, vendendo bacuri”*). João finaliza, fazendo alusão ao gênero de sua música (*“Tinha tanta coisa pra falar/ Quando tava fazendo esse baião/ Que quase esqueço de dizer”*) e revelando *“Que essa terra tão linda é o Maranhão... Ô Maranhão, ô Maranhão”*.

De acordo com o verbete *João do Vale* do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁴³, o artista nasceu em Pedreiras-MA. De origem humilde, João do Vale, aos 12 anos, se mudou para São Luís. Depois de fugir de casa, saiu de carona em caminhões por várias cidades (Teresina, Fortaleza, Salvador) até chegar, já com 16 anos, no Rio de Janeiro, onde trabalhou como ajudante de pedreiro. Por essa época, começou a frequentar programas de rádios, na tentativa de apresentar suas composições. Já mais conhecido, teve músicas suas gravadas por estrelas como Marlene (Rainha da Era de Ouro do Rádio), Luiz Vieira, Dolores Duran, Jackson do Pandeiro, Marinês e Luiz Gonzaga. Em 1963, levado pelo também compositor carioca Zé Kéti, passou a se apresentar no bar Zicartola, refúgio musical de vários compositores cariocas, que era comandado pelo sambista Cartola e sua mulher, D. Zica. Em 1964, estreou como cantor no lendário Show Opinião, primeiro espetáculo do Grupo Opinião⁴⁴, considerado o primeiro show-protesto contra o regime militar recém deflagrado. Idealizado e dirigido por Augusto Boal, o show tinha João do Vale, Nara Leão e Zé Keti como intérpretes, e trazia no repertório composições de João do Vale e Zé Keti, com letras que falavam dos problemas enfrentados pelas minorias, como a seca no Nordeste, a vida dos retirantes e dos favelados, valorizando sua força, coragem e criatividade. João do Vale gravou 9 discos, teve participação em trabalhos de vários artistas nacionais e deixou mais de 300 composições gravadas por diversos artistas, entre os quais Fagner, Zé Ramalho, Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Nara Leão, Maria Bethânia, Tim Maia, Ivon Curi, Alcione, Marinês, Edu Lobo, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Alaíde Costa, Zeca Balero entre outros. João, que recebeu a alcunha de “poeta do povo”, faleceu no ano de 1996, em São Luís-MA, sendo enterrado em sua cidade natal, Pedreiras-MA.

⁴³ Dicionário on-line disponível em: <http://dicionariompb.com.br/artista/joao-do-vale/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

⁴⁴ Grupo carioca que nos anos 1960, faz teatro de protesto e de resistência, formando um núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular. Sua formação está radicada no Centro Popular de Cultura, ligado a União Nacional dos Estudantes - UNE. Em 1966, passou a ter a participação de Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Teresa Aragão, Paulo Pontes e outros, realizando espetáculos até 1983, quando se desfez.

Além de *Todo mundo canta sua terra*, destacamos também as músicas de João do Vale: *Carcará*⁴⁵ (em parceria com José Cândido), *De Teresina a São Luís*⁴⁶ (em parceria com Helena Gonzaga), *O canto da ema*⁴⁷ (em parceria com Alventino Cavalcanti e Aires Viana) e *Pisa na Fulô*⁴⁸ (em parceria com Ernesto Pires e Silveira Júnior).

As composições de João do Vale são bons exemplos de gêneros da musicalidade nordestina: *baião* (*Todo mundo canta sua terra* e *De Teresina a São Luís*); *coco* (*O canto da ema*); e *xote* (*Pisa na Fulô*).

A cantora Alcione, outra artista que sempre faz questão de expressar seu amor por sua terra natal, imortalizou a música *Todo mundo canta sua terra*, em um arranjo que mistura o baião com as batidas do tambor de crioula do Maranhão⁴⁹.

A exemplo das músicas dos dois primeiros artistas, o universo da cultura local também pode ser explorado através da obra de João do Vale. Como uma constante nesse acervo musical, em *Todo mundo canta sua terra*, logo após a “modéstia” de enaltecer sua terra natal, aparecem os nomes de belas praias da orla de São Luís (Olho D’Água e Araçagy) e também os Lençóis Maranhenses – parque nacional de preservação da fauna, flora e beleza natural, atualmente, candidato a Patrimônio Mundial Natural da Humanidade pela Unesco – e em seguida faz uma espécie de convite a visitar toda essa beleza.

Outra fonte de inspiração constante nas composições locais é a culinária. Segundo o livro *Pregões de São Luís*⁵⁰, o *derresó* que João “apregoa” em sua música, era um “doce feito de coco da praia (coco manso) ralado e mel de cana, preparado em tacho de cobre, até que tome a consistência de ‘melado’” (Bogéa, 1999, p. 79). Já o nome do doce, muito vendido no passado, nas ruas do Centro

⁴⁵ O Show Opinião ajudou a consolidar o estilo de canção da MPB. É o caso da música *Carcará*, que lançou Maria Bethânia (então com 19 anos, substituindo Nara Leão), no cenário musical do Rio de Janeiro. *Carcará* é uma metáfora da vida difícil dos sertanejos mortos de fome, comparando-a à ave de rapina, que tem que matar para sobreviver. Vídeo com imagens originais do Show Opinião disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>. Acesso em: 24 jun. 2022.

⁴⁶ *De Teresina a São Luís*, com Luiz Gonzaga disponível em: <https://youtu.be/RqbQISO87V0>. Acesso em: 24 jun. 2022.

⁴⁷ *O canto da ema*, com João do Vale e Jackson do Pandeiro disponível em: <https://youtu.be/jEM5XEgHXK0>. Acesso em: 24 jun. 2022.

⁴⁸ *Pisa na Fulô*, com João do Vale e Alceu Valença disponível em: <https://youtu.be/r2mkqUvMwVc>. Acesso em: 24 jun. 2022.

⁴⁹ *Todo mundo canta sua terra*, vídeo na voz de Alcione e montagem de Ellen e Kelly, disponível em: <https://youtu.be/tkODyKXT6Bw>. Acesso em: 24 jun. 2022.

⁵⁰ Pregões é uma forma de canto feita pelos pregoeiros, vendedores ambulantes que anunciavam seus produtos (frutas, peixes, mariscos, aves, doces etc.) em versos cantados. In: BOGÉA, Lopes e col. *Pregões de São Luís*/ por Lopes Bogéa e Antonio Vieira. São Luís: FUNCMA, 1999.

Histórico de São Luís, vem de uma corruptela do anúncio do valor que custava o doce: “dez-reis só”, valor equivalente a cinco tabletes, como comumente era vendido. Assim, caracterizado por uma prosódia muito peculiar, o anúncio ecoava *derres...é...é...só!* (Bogéa, 1999).

As frutas típicas são uma atração à parte. Juçara (olha ela aí de novo!), abricó, buriti, tanja, mangaba, manga, sapoti e bacuri são frutas encontradas, não só em São Luís, mas em todo o território maranhense. Ao tratar desse assunto, podemos suscitar a reflexão sobre a diversidade e a preservação dos biomas locais. Segundo o macrozoneamento ecológico-econômico⁵¹ do Estado do Maranhão, produzido pela Embrapa, nosso Estado possui três biomas bem definidos, a saber: Cerrado (64% do território), Amazônia (35%) e Caatinga (1%). Toda essa biodiversidade compõe um cenário rico em fauna, flora e paisagens. Entre as espécies vegetais, destacam-se as árvores frutíferas que, além de alimentar espécies animais – de insetos, passando por aves, até grandes mamíferos –, servem de alimento ao ser humano. Atualmente, agricultores familiares são incentivados pelos órgãos ambientais, a desenvolverem o *manejo sustentável* dessas árvores frutíferas, isto é, algumas árvores são preservadas, para que seus frutos, ao caírem naturalmente na terra, possam gerar novas plantas.

Essas frutas são a base para várias receitas tradicionais: doces, compotas, polpa para sucos e licores, bolos, pães e pratos salgados, gerando renda e mantendo viva a culinária local, que inclusive ganhou em 2019, um espaço específico na cidade, o Museu da Gastronomia Maranhense⁵².

Letra e música; ritmos, harmonias e melodias; sentimentos, curiosidades, tradição, patrimônio material e imaterial; consciência, direitos e deveres...cidadania! Quanta riqueza, quantos conhecimentos, quantas histórias sobre nossa terra podemos contar a partir de uma música.

⁵¹ In: VICENTE, L. E et al. *Conservação da biodiversidade do Estado do Maranhão: cenário Atual em dados geoespaciais*. EMPRAPA, 2016. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1069715/conservacao-da-biodiversidade-do-estado-do-maranhao-cenario-atual-em-dados-geoespaciais#:~:text=No%20Estado%2C%20os%20biomas%20Cerrado,de%20paisagens%20ricas%20em%20biodiversidade>. Acesso em: 07 jul. 2022.

⁵² Equipamento cultural mantido pela Prefeitura Municipal de São Luís, possui rico acervo e espaço expográfico, capacitações referentes à culinária maranhense, localizado na Rua da Estrela, no Centro Histórico de São Luís. Disponível em: <https://www.saoluis.ma.gov.br/setur/conteudo/3168>. Acesso em: 07 de jul. 2022.

César, Carlinhos e João nem imaginavam que suas músicas pudessem se transformar em algo tão emblemático e que hoje, são consideradas hinos para a cidade de São Luís e o para o Estado do Maranhão.

No trabalho docente, é possível valorizar e incentivar as vivências e as experiências com as coisas locais, do nosso estado, da nossa cidade, do nosso quintal, da nossa gente. Podemos incentivar nossos alunos a (re)conhecer outras músicas que cantam a beleza da cidade, do estado ou do país. Mas também, podemos estimulá-los a criarem sua própria composição, momento individual ou coletivo em que eles podem expressar o seu ponto vista sobre uma localidade. É sobre essa proposta de atividade que falaremos a seguir.

Atividade Sugerida

Compor música/ paródia sobre uma localidade específica: uma rua, um bairro ou uma cidade.

- Individualmente ou em equipe, fazer um levantamento sobre diferentes aspectos (história, pessoas, cultura, infraestrutura, serviços públicos, fauna, flora, poluição etc.) relacionados ao local escolhido (rua, bairro ou cidade), apresentando pontos positivos e negativos. Pode-se usar pesquisas por meios virtuais (sites, redes sociais) e/ou presencial (conversas e entrevistas).
- Com as informações obtidas, usar toda criatividade para elaborar a letra de uma canção, o mais original possível, isto é, uma letra que ainda não exista. Observação: deixar o(s) aluno(s) o mais livre(s) possível(is), para abordar(em) assuntos, criar(em) frases, sem ter necessariamente preocupação com métricas ou rimas, podendo usar as referências musicais e/ ou culturais pesquisadas, ou as apresentadas durante as aulas, ou mesmo as que já possuía(m) antes. Mas, observar o risco de cometer plágio.
- Em seguida criar uma melodia ou usar uma já existente, qualquer gênero ou estilo da preferência do(s) aluno(s). Nesse processo de unir letra e melodia, o(s) aluno(s) pode(m) fazer as adaptações que achar(em) necessárias.
- Após concluir a composição, pedir que apresentem em sala de aula, individual ou coletivamente, sem acompanhamento instrumental ou com os instrumentos possíveis.

- Estabelecer uma data para a apresentação.
- Critérios de Avaliação: criatividade, originalidade, organização das tarefas em equipe, execução (relação letra e realidade), cumprimento do prazo de entrega. Neste primeiro momento, aconselhamos não pesar sobre a avaliação de melodia original, assim como da performance na hora da apresentação.

Até aqui, falamos de aspectos culturais da cidade retratados nas músicas de alguns artistas, isto é, a cidade na música. Mas, e os lugares onde essa música acontece, os espaços culturais em São Luís, que mantém estreita ligação com música? Essa é a abordagem que faremos no próximo tópico: a música na cidade.

3.2.2 *Upaon-Açú é São Luís presente*: a música na cidade

Existem vários lugares públicos na cidade que servem como pontos de encontros entre pessoas. Esses encontros podem ter objetivos específicos como trabalho, reuniões sociais e comemorativas, espaços para manifestações públicas ou simplesmente para diversão.

Seja nas ruas, praças e feiras dos bairros, ou em auditórios, igrejas e teatros, os encontros para diversão e para as demais finalidades, quase sempre tem algo em comum: *música*.

São Luís é rica e diversa em pontos de encontros para diversão, alguns muito famosos, de natureza histórica, cultural e turística, com patrimônios tombados, belas paisagens, sendo alguns devidamente adequados para apresentações das diversas manifestações populares. Vejamos alguns.

Feirinha São Luís

A Feirinha São Luís é uma iniciativa do poder público municipal, realizada desde 2017, sempre aos domingos e tem sido um dos pontos culturais mais frequentados pela população local e visitantes. Isso porque, durante o dia inteiro as pessoas têm acesso gratuito à arte, à cultura, a ações sociais e de saúde, além de poder comprar artesanato, degustar comidas típicas, frutas e legumes produzidos de maneira agroecológica por famílias da zona rural da cidade, entre tantas outras coisas.

A Feirinha conta ainda com uma programação cultural bem diversificada, constituída principalmente por apresentações musicais como shows com cantores locais, bandas marciais e fanfarras, bandas de música pop, rock, reggae, forró, MPM, programações temáticas com grupos carnavalescos e juninos, performances de teatro e dança de vários estilos, enfim, uma variada programação com artistas locais e convidados.

A Feirinha ocupa um espaço histórico, do início da formação da cidade, abrangendo a Praça Benedito Leite⁵³ (ao lado da Catedral Metropolitana), as ruas Nazaré⁵⁴ e Egito⁵⁵, e a Praça João Lisboa⁵⁶, onde atualmente, é montado o palco para as apresentações artísticas.

⁵³ “É o antigo largo de João do Vale, João do Val, ou do Vale, e também já se chamou praça da Assembleia e Jardim Público 13 de maio. [...] Nesta praça, dois prédios constituem-se em monumentos históricos: o Centro Caixeiral, onde funcionou um dos educandários para donzelas, do frei Gabriel Margarida, o Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios; e o situado nos fundos da igreja da Sé, onde por muitos anos funcionou a Assembleia Provincial [...]” (p. 56-57). Seu atual nome é uma homenagem ao maranhense Benedito Pereira Leite (1857-1919), que foi promotor, juiz, auditor, deputado estadual e federal, senador da República e governador do Maranhão. No meio da praça ergue-se uma estátua sua homenagem. In: LIMA, Carlos de. *Caminhos de São Luís: ruas, logradouros e prédios históricos*. Coleção Maranhão Sempre. São Paulo: Siciliano, 2002.

⁵⁴ “Era rua nobre e ‘de sua importância dizem os magníficos sobrados, os do Canto da Calçada à Estrela, o de balcão, entre Estrela e 28 de Julho [...] Nº 218 [...] Nesse prédio magnífico funcionou a célebre Pensão da Chicó, um prostíbulo muito bem frequentado que deixou nome na história galante da cidade. [...] Atualmente é sede do Arquivo Público do Maranhão. [...] nº 232. Aqui existiu a primeira Companhia Telefônica, na esquina do Giz [atualmente é o Restaurante-Escola do SENAC]. Nº 377. O maior prédio de azulejos do Brasil, atual sede da Caixa Econômica Federal do Maranhão” Ibidem (p. 131-132).

⁵⁵ Também chamada de Rua Tarquínio Lopes, antigamente nela ficava o famoso Café Excelsior, dos irmãos Lobão e a Farmácia Sanitária (hoje, Agência Gonçalves Dias da CAIXA) do Dr. Jesus Noberto Gomes, farmacêutico que desenvolveu o famoso e muito apreciado Guaraná Jesus. “Nela construíram os franceses o conventinho de São Francisco e, segundo Rubem Almeida, a Igreja de Santo Antônio, o Mouro (ou santo Antônio do Egito) daí advindo o apelido” (p. 148). Abriga também o prédio que outrora serviu como sede da Assembleia Legislativa do Estado. Ainda se localizam lá, dois prédios históricos: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1717) e o Colégio Santa Tereza e a Capela do Recolhimento (1751). Ibidem.

⁵⁶ Originalmente pertencente ao Largo do Carmo. Com referências históricas desde a chegada dos franceses em 1612, a área abriga desde 1627 até os dias atuais, a Igreja e o Convento de Nossa Senhora do Carmo. Em 1643 foi o palco da batalha final entre português e holandeses. Segundo registros oficiais de 1815, o largo abrigou um pelourinho que, quando da Proclamação da República, foi destruído. Desde 1901, passa a se chamar Praça João Lisboa, a parte do antigo largo, limitada entre as ruas do Sol e da Paz. Seu atual nome é uma homenagem ao maranhense João Francisco Lisboa, jornalista, escritor, deputado provincial. Um monumento foi erigido em sua homenagem em 1918. Ibidem.

Bairro Praia Grande

Localizado numa das regiões mais antigas da cidade, o bairro faz parte do Centro Histórico de São Luís, que também é conhecido como *Reviver*⁵⁷. Abriga grande parte dos casarões e prédios históricos do século XVIII e XIX, considerados Patrimônio Mundial pela Unesco, desde o ano de 1997. Nesses prédios, hoje funcionam moradias, órgãos públicos, museus e espaços de cultura abertos diariamente ao público.

A Praça Nauro Machado⁵⁸, é um dos *points* mais frequentados na Praia Grande, devido seu acesso, infraestrutura e segurança, reunindo várias tribos como a galera do *hip hop*, rodas de capoeira, de Tambor de Crioula, artistas circenses entre outras. Nas suas imediações estão localizados o Teatro João do Vale⁵⁹, a Escola de Música do Estado do Maranhão⁶⁰, a Escola Municipal de Música⁶¹, a Casa do Tambor de Crioula⁶², o Centro Cultural Vale Maranhão⁶³, o Centro de Criatividade Odylo Costa, *filho*⁶⁴, o Museu do Reggae⁶⁵ e a Feira da Praia Grande⁶⁶.

⁵⁷ Nome do projeto realizado entre os anos de 1987 e 1990, responsável pela revitalização do centro histórico de São Luís.

⁵⁸ “É uma pequena praça situada na rua da Estrela (Cândido Mendes), na esquina da rua da Alfândega (travessa Marcelino Almeida) em frente à Câmara dos Vereadores” (p. 94) Seu nome é uma homenagem ao escritor e poeta Nauro Machado (1935-2010). Op. Cit.

⁵⁹ Durante o Projeto Reviver, o prédio que funcionou como um antigo depósito de açúcar, foi adquirido pelo Governo do Maranhão e adaptado para ser uma sala de espetáculos, inicialmente chamado de Teatro Canarinho. A partir de 1995, passou a denominar-se Teatro João do Vale em homenagem ao compositor maranhense. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Jo%C3%A3o_do_Vale. Acesso em: 17 fev. 2021.

⁶⁰ Criada em 1974, a Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” é a instituição de ensino musical mais antiga do estado. Seu nome é uma homenagem à professora de piano Lilah Lisboa de Araújo, que morou no prédio, o qual desde 2001, é a sede da escola – um sobrado do século XVIII, com três pavimentos e mirante, conhecido como Solar Santa Terezinha, localizado na Rua da Estrela. Oferece cursos com formação Técnica Nível Médio em Música (Habilitação em Instrumento ou Canto Lírico). A frente do prédio, que fica para a Rua 28 de Julho, possui um belíssimo jardim em estilo *Art Nouveau* que contrasta com o restante da edificação em estilo colonial. Disponível em: <http://casas.cultura.ma.gov.br/emem/index.php?page=escola>. Acesso em: 17 fev. 2022.

⁶¹ Criada em 22 de dezembro de 2005, pela Lei nº 4.561, a Escola Municipal de Música de São Luís – EMMUS oferece aos alunos das escolas municipais e aos jovens em condição de vulnerabilidade socioeconômica, curso básico com aulas de instrumentos musicais (flauta doce, saxofone, violino, violoncelo, teclado, violão e percussão) e canto coral, além de formação continuada aos docentes da rede pública municipal. Funciona em um belíssimo sobrado com fachada coberta por azulejo, localizado na Rua do Giz, nº 53 (próximo à escadaria), Praia Grande.

⁶² Foi criada em 2018, como parte do processo de salvaguarda do Tambor de Crioula, manifestação tipicamente maranhense, declarada pelo IPHAN como patrimônio cultural nacional desde 2007. A Casa está sediada em um sobrado na esquina da Rua da Estrela com a João Vital de Matos, possui área de convivência, salas para realização de oficinas de dança e percussão, auditório e salão de exposição, além de uma lojinha para venda de produtos associados ao tambor de crioula. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/5002-10-07-2018-maranhenses-acebem-casa-do-tambor-de-crioula.html>. Acesso em 17 fev. 2022.

Outros pontos de encontro à céu aberto na Praia Grande são: a Praça da Faustina⁶⁷, a Praça da Casa do Maranhão⁶⁸, o Anfiteatro Beto Bittencourt⁶⁹.

A Nauro Machado, assim como os outros equipamentos culturais de sua redondeza, são responsáveis por abrigar grandes projetos de natureza cultural, como Aldeia Sesc Guajajara de Arte, Sesc Amazônia das Artes, Sesc Circo, Palco Giratório e Sonora Brasil (todos promovidos pelo Serviço Social do Comércio/ SESC-MA), Festival Guarnicê de Cinema, promovido pela Universidade Federal do Maranhão, Festival Maranhão na Tela, Semana Maranhense de Dança, Semana Maranhense de Teatro, Festival BR-135 entre outros eventos, servindo de palco para nomes artísticos de relevância nacional como Luiz Melodia, Pinduca, Dona

⁶³ Inaugurado em 2014, o Centro Cultural Vale Maranhão é um espaço cultural que promove exposições, cursos, palestras, oficinas, shows, festivais, mostras de cinema etc., programação pautada pela diversidade cultural e valorização das culturas populares, indígenas e negras. Seu prédio, situado à Rua Henrique Leal, nº149, foi sede do Liceu Maranhense (aproximadamente entre meados do século XIX até 1941). Disponível em: <https://ccv-ma.org.br/>. Acesso em: 12 set. 2022.

⁶⁴ Foi criado em 1980, com a missão de promover ações de caráter educativo abrangendo as áreas das Artes Visuais e Cênicas, oferecendo cursos de dança, teatro, artesanato, fotografia, balé, pintura, e vários outros. O centro abriga o Teatro Alcione Nazaré, o Cine Praia Grande, além de espaço para exposições, biblioteca e salas para a realização de oficinas educativas. Disponível em: <http://casas.cultura.ma.gov.br/ccocf/index.php?page=centro>. Acesso em: 17 fev. 2022.

⁶⁵ Fundado em 2018, o Museu do Reggae tem como objetivo guardar e difundir as memórias do ritmo que nasceu na Jamaica e conquistou o Maranhão. Está localizado na Rua da Estrela e é o segundo museu sobre o ritmo, fora do seu país de origem. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_Reggae_Maranh%C3%A3o. Acesso em 17 fev. 2021.

⁶⁶ Também conhecida como Mercado das Tulhas (local para venda de grãos, um celeiro público), é o coração da Praia Grande, devido ao fluxo diário de atividades e pessoas. O prédio foi construído no século XIX. Entre 1855 e 1861, a Companhia Confiança Maranhense fez uma reforma e o mercado ganhou seu formato atual, ocupando toda uma quadra. Em 1895, o seu controle foi repassado para a Câmara Municipal de São Luís. Possui quatro entradas, sendo a principal delas localizada na Rua da Estrela. Também há entradas na Rua Portugal e outras duas com laterais para o Centro de Criatividade Odylo Costa, *filho* (Rua Djalma Dutra) e uma para a Câmara Municipal de São Luís (Rua da Alfândega). Na área externa do prédio, existem lojas que vendem artesanato e vestuário. Na parte interna, existem vários boxes que vendem produtos ligados à gastronomia, incluindo comidas típicas, temperos, bebidas artesanais, tiquira, cachaças, licores, castanhas e doces, além de restaurantes. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mercado_das_Tulhas. Acesso em 17 fev. 2022.

⁶⁷ É também chamada de Praça do Seresteiro e Praça do Tambor de Crioula, este último, por ter se tornado tradicionalmente espaço para apresentações da manifestação que presta devoção a São Benedito. Foi construída em 1986 (durante o Projeto Reviver) em lugar de um casarão que desabou. É contornada pela Travessa Marcelino Almeida, 28 de Julho e a Travessa Humberto de Campos. Seu atual nome é referência a uma moradora, dona de um bar localizado em frente à praça, que ficou famoso por ser frequentado por muitos artistas e intelectuais da cidade. In: OLIVEIRA. Antonio de G. *Becos & Telhados*. São Luís: Dakotas, 2018. p 809-810.

⁶⁸ Também recebe o nome de Praça dos Catraeiros, por ficar ladeada pelo Beco do Catraeiros (tripulante das catraias, espécie de canoa) ou Rua da Rampa, antigo local de desembarque marítimo na Praia Grande. Passou a ficar conhecida como Praça da Casa do Maranhão, devido ao vistoso prédio, chamado Casa do Maranhão, que hoje, abriga um acervo expositivo sobre o bumba meu boi, prédio que outrora, serviu ao Tesouro Estadual. Idibem, p. 223.

⁶⁹ Faz parte das instalações do Centro de Criatividade Odylo Costa, *filho*, equipamento cultural localizado na entrada da Praia Grande, em frente ao estacionamento do Reviver, ocupando a quadra contornada pelas Rua da Alfândega, Rua Djalma Dutra e o Beco dos Catraeiros. Disponível em: <http://casas.cultura.ma.gov.br/ccocf/index.php?page=centro>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Onete, Johnny Hoocker, Céu, Arnaldo Antunes, Nação Zumbi, Baiana System, Liniker, Marília Mendonça entre outros.

A Praia Grande é muito frequentada por turistas e moradores da cidade, por também abrigar vários barzinhos com música ao vivo (voz e violão, trios-forró, bandas diversas), além das serestas (teclado e voz) e as famosas rodas de samba e de tambor de crioula, a exemplo das que acontecem dentro da Feira da Praia Grande.

Nas ruas e praças da Praia Grande são realizados ainda, grandes eventos populares promovidos pelos setores públicos estadual e municipal, como Carnaval, Arraiais Juninos, Aniversário da Cidade e Festas Natalinas, além de ser ponto de manifestações públicas (protesto, ações culturais e sociais etc.).

Praça Maria Aragão

A Praça Maria Aragão é um dos espaços atualmente, mais solicitados da cidade, pois além da grande área para o público, já possui um palco fixo. A praça é projeto do escritório de Oscar Niemayer, famoso por projetar os prédios da capital federal Brasília, sendo o primeiro projeto do arquiteto no Norte-Nordeste do Brasil. Este projeto também contempla o Memorial Maria Aragão⁷⁰ que possui espaço expositivo sobre a médica ativista e um auditório.

Desde a sua inauguração em 2003, esse espaço é ponto de encontro para realização de festivais, feiras, shows musicais como: Feira do Livro de São Luís (FeliS), maior evento de fomento à leitura do Maranhão, em que algumas edições, foram realizadas na Maria Aragão; Programação de Aniversário da cidade, com apresentações diversas, inclusive com a participação de artistas locais e artistas de renome nacional (Alcione, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Dominginhos, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Mariene de Castro e Diogo Nogueira) e internacional (Erick Donaldson); apresentações da Orquestra Sinfônica Brasileira do Rio de Janeiro (em 2008 e 2010), que para muitos ludovicenses foi um momento único de concerto de música clássica e popular ao ar livre; I Festival Canta São Luís (2020), concurso dedicado exclusivamente a intérpretes de São Luís; VII

⁷⁰ Maria José Camargo Aragão foi uma médica que lutou por direitos sociais e pela democratização do país, perseguida durante o período do regime militar. Antes da praça, o local era conhecido como Croa do Jenipapeiro (nome da praia que ficava ali) ou pátio de manobra do trem, uma vez que a estação ficava logo ao lado dessa localidade. OLIVEIRA, op cit, p. 823.

Campeonato Norte-Nordeste de Bandas e Fanfarras Show (2007) que reuniu cerca de 30 grupos do Maranhão, Pará, Piauí, Ceará e Paraíba; e mais recentemente, O FINA – Festival Instrumental Nacional (2022), com a participação de Wagner Tiso, Hamilton de Holanda, Jaques Morelenbaum, Toninho Ferragutti, que realizaram recitais e concertos de jazz, MPB e música de câmara.

É a Maria Aragão que também abriga um dos maiores arraiais juninos da cidade. Em 2022, o Arraial da Maria Aragão teve uma programação cultural⁷¹ de dezenove dias (10/06 a 03/07), com um total de 138 apresentações entre grupos de bumba meu boi (vários sotaques), tambor de crioula, danças diversas (cacuriá, quadrilha, portuguesa, boiadeiro, coco), grupos mirins e shows de cantores locais. Além das apresentações no palco principal, no mesmo período aconteceram programações especiais, como o Barracão do Forró Pé de Serra, com 32 apresentações de grupos locais, o XI Clarins da Ilha, com a participação de 6 grupos de bumba meu boi sotaque de orquestra e a comemoração pelo Dia do Tambor de Crioula, com a participação de 13 grupos que se apresentaram simultaneamente, na praça. Uma programação com essa grandeza torna o Arraial da Maria Aragão uma das maiores vitrines para a cultura junina e a música popular do Maranhão.

Outro segmento a ocupar intensamente essa praça, é o religioso. Além de abrigar missas campais como parte de festejos dos santos-padroeiros de várias paróquias de São Luís, a Praça Maria Aragão, entre 2013 e 2020 (gestão do Prefeito Edivaldo Holanda Júnior), passou a ter destaque também, os eventos religiosos gospel, como Terra de Adoração (como parte dos aniversários da cidade), Ora São Luís e Halleluya.

Avenida Beira Mar

A partir da Praça Maria Aragão seguindo sentido Praia Grande, temos a Avenida Beira Mar, uma das principais vias de confluência rodoviária do centro da cidade.

Anteriormente conhecida como Cais da Sagração⁷², antiga região portuária de São Luís, teve seu potencial cultural redescoberto mais recentemente e se tornou o

⁷¹ Fonte: Secretaria Municipal de São Luís – SECULT.

⁷² Entre os séculos XVIII e XIX, a Praia do Caju (área referente à Beira Mar, compreendida entre a Praça Maria Aragão e o Palácio dos Leões) passou por reformas que faziam parte do processo de crescimento e urbanização de São Luís, remodelando toda a região portuária entre a Praia Grande e

grande corredor da folia carnavalesca da cidade, tendo como ponto inicial o prédio da antiga Reffsa, se estendendo até o Cais da Praia Grande.

Nos anos de 1960, na Rua do Ribeirão, próximo à Beira Mar, existiu o Bar do Biné, local que era ponto de encontro de jovens, professores, poetas, jornalistas e outros profissionais liberais que se opunham ao regime ditatorial-militar da época. Nesse bar, foi fundada pelo jornalista Antônio Nelson, pelo poeta Valdelino Cécio e por Joina Moraes a Banda do Baixo Leblon (alusão ao local carioca homônimo), comandada pelo músico Tio Zeca, e por muitos anos foi a grande atração do carnaval de São Luís⁷³. Até os anos de 1980, era comum uma grande concentração de jovens na Beira Mar na área que ficou conhecida como “Baixo Leblon”.

Nos anos 2000, na altura da Rua do Egito, a Beira Mar também foi a concentração da Bandida, bloco carnavalesco idealizado pelos jornalistas Milton Gadelha, Raimundo Garrone, Roberto Lameiras e Mario Moraes, famoso por sua boneca gigante (ao estilo dos bonecos gigantes de Olinda), caracterizada como uma prostituta. O bloco é responsável por fazer um dos maiores “arrastões” pelas ruas do centro histórico, durante o período pré-carnavalesco e dias oficiais de carnaval.

Em 2018, a Av. Beira Mar volta a fazer parte do Circuito Oficial de Carnaval promovido pelo Governo do Estado, com a realização de shows e com a participação das agremiações momescas.

a atual Praça Maria Aragão. A construção do cais, tal qual conhecemos hoje, foi iniciada em 1841, ano da coroação de D. Pedro II. O cais abriga vários monumentos históricos e, com o tempo, passou a ser endereço de várias instituições importantes para a cidade:

- Baluartes de São Cosme e Damião: construções em formato de semicircunferência que avançam sobre as águas da baía, localizados em frente ao Palácio dos Leões. Um abriga um coreto e o outro, a Pedra da Memória, obelisco construído em cantaria no ano de 1841 e concluído em 1844, para homenagear a maioridade de Dom Pedro II, e posteriormente, sua sagração (daí o nome do cais!) como Imperador.
- No baluarte em frente à Praça Maria Aragão, está localizada a estátua do Almirante Tamandaré, patrono da Marinha do Brasil e que atuou no Maranhão durante a Balaiada (1838-1841) – revolta das massas rurais contra o poder despótico das autoridades imperiais, em Caxias-MA, zona central do conflito.
- A sede da Reffsa (Rede Ferroviária Federal), antiga Estação João Pessoa, inaugurada em 1929, cuja linha de ferro ligava São Luís à Teresina-PI, onde funcionou até 1986.
- A Praça Manuel Beckman (Praça 15 de Novembro) que possui um obelisco construído em 1910, em homenagem ao líder da revolta colonial ocorrida em 1684 (Revolta de Beckman) contra a política econômica imposta pela Companhia de Comércio do Maranhão e Grão-Pará, mas também contra as ações protecionistas dos jesuítas, estes contra a escravidão indígena. A pirâmide teria sido erguida aproveitando a base do pedestal do antigo Pelourinho de São Luís.
- Também foi chamada de Avenida Magalhães de Almeida, Avenida 5 de Julho, Avenida Jaime Tavares e, a partir da reforma que sofreu em 1953, o cais passou a ser chamado de Avenida Beira Mar. O nome Cais da Sagração foi imortalizado no premiadíssimo romance homônimo de 1971, do escritor maranhense Josué Montelo. OLIVEIRA, op cit, p. 593.

⁷³ Disponível em: <https://oimparcial.com.br/cidades/2021/01/um-passeio-pela-historia-dos-bares-tradicionais-de-sao-luis/>. Acesso em: 09 set. 2022.

O potencial como espaço de arte e cultura da Beira Mar, foi reforçado no ano de 2020. Após sediar órgãos da Polícia Civil do Maranhão (1990-2014) e ficar por alguns anos abandonado, o prédio da antiga Reffsa (em estilo neoclássico) passou por uma ampla reforma e reabriu como um complexo cultural, formado pelo museu ferroviário e portuário, por um polo tecnológico para desenvolvimento de *startups*, salas para oficinas culturais, além de uma série de outros atrativos turísticos, como lojas de artesanato, sorveteria e cafeteria. Abriga ainda, um projeto social de formação profissional em balé, voltado para crianças e jovens entre 9 e 20 anos.

Antes, em 2018, o entorno do prédio da Reffsa, já havia passado por processos de urbanização e paisagismo, ganhando a Praça Joãozinho Trinta (ao lado do prédio) e a reforma da Praça Gomes de Souza (em frente ao prédio), logradouros que servem de ponto de encontro para eventos culturais. A Beira Mar também é constantemente utilizada como ponto de encontro de manifestações populares e políticas.

Avenida D. Pedro II

Anteriormente conhecida como Largo do Palácio ou Avenida Maranhense, é o local onde nasceu a cidade de São Luís⁷⁴. Ali reúnem-se grandes edifícios históricos como o Palácio dos Leões⁷⁵ (sede do governo estadual), o Palácio de La

⁷⁴ Essa localidade abrigou o forte Saint-Louis, batizado assim em homenagem a Luís XIII, o rei-menino da França. Mas, pesquisas recentes apontam que a homenagem teria sido a Luís IX da França, rei que lutou durante as Cruzadas Medievais e depois foi canonizado pela Igreja Católica. Juntamente ao baluarte de São Cosme e Damião, o forte está entre as primeiras construções dos franceses, localizados entre a foz do Rio Anil, adentrando até o convento de São Francisco (nas imediações onde hoje existe a Igreja do Rosário e o Colégio Santa Tereza). Ou seja, a povoação francesa equivale hoje ao território entre o Palácio dos Leões, a Praça Benedito Leite e a Rua do Egito. In: MEIRELES, Mário. *História de São Luís*. 3. ed. São Luís: Edições AML, 2017.

Durante a primeira década do século XX, quando se tornou a Avenida Maranhense, transformou-se na região mais nobre da cidade, com arquitetura urbanística formada por belos palacetes e sobrados dos barões do algodão (inclusive um pertencente à Ana Jansen “Rainha do Maranhão”), ladeados por jardins, com estilos sofisticados e ecléticos (*art nouveau*, neoclássico, mourisco). OLIVEIRA, op cit, p. 731.

⁷⁵ O Palácio dos Leões está circunscrito ao que foi parte da fachada do forte Saint-Louis. O primeiro prédio foi construído de pau-a-pique pelos franceses comandados por Daniel de La Touche em 1612. Quando da expulsão dos franceses em 1625 pelos portugueses, o forte foi rebatizado de “São Felipe”, em homenagem a Felipe III, governante da União Ibérica. Entretanto, prevaleceu a designação francesa, São Luís, que depois passou para a cidade. Uma outra edificação no mesmo local serviu de residência aos capitães-gerais da colônia, aos governadores do estado colonial, aos presidentes da província do Império e por fim, aos governadores estaduais da república, até os dias atuais. De prédio “acaçapado”, a edificação, já em alvenaria, passou por várias reformas e ampliações transformando-se no Palácio dos Leões com o governador Magalhães de Almeida, que mandou fazer importante obra de revitalização, ganhando a atual fachada e as duas estátuas de leão

Ravardièr⁷⁶ (sede do governo municipal), a Capitania dos Portos do Maranhão⁷⁷, o Tribunal de Justiça do Maranhão⁷⁸, a Catedral Metropolitana de São Luís⁷⁹, o Palácio Episcopal e o Museu de Arte Sacra⁸⁰.

Especialmente durante os meses de dezembro e janeiro, a avenida se torna um extenso cenário natalino com muitas luzes e projeções de *videomapping*, além de palco para apresentações de grupos folclóricos, instrumentais, corais e cantores locais com repertório natalino.

Ao longo do ano, a Avenida Dom Pedro II é um dos pontos mais visitados pela população local e turistas, para ver a Baía de São Marcos e o belo pôr do sol à tardezinha do *belvedere* do Palácio. Ou ainda, participar dos roteiros turístico-culturais promovidos pela Prefeitura Municipal, como o “Passeio Histórico”, onde

à sua entrada, os quais acabarão por dar seu nome. Hoje, o Palácio possui um rico mobiliário, lustres, espelhos e louças de época, assim como obras de arte de valor inestimável e raras, como a coleção de gravuras “Arthur Azevedo”. LIMA, op cit., p. 61.

⁷⁶ “O primitivo prédio serviu de sede ao primeiro Senado da Câmara, construído em 1621 [...] Conforme a praxe, foi Casa da Câmara e Cadeia. [...] Ali funcionou a Câmara dos Vereadores [...] Na frente da Prefeitura encontra-se o busto de bronze de Daniel de La Touche” Ibidem, p. 65.

⁷⁷ Funcionando desde 1846, tem por atribuições específicas servir de polícia naval, conservação de porto, inspeção, administração de faróis, balizamento, matrícula de gente do mar e do tráfego dos portos e das costas, praticagem destas e das barras. Disponível em: <https://www.marinha.mil.br/cpma/node/2>. Acesso em: 17 fev. 2022.

⁷⁸ A história da justiça em nossas terras começa com a fundação da cidade e os “ordenamentos jurídicos, especificamente o Código Filipino, que norteava a atividade judicante na Corte e nos seus domínios ultramarinos”. Mas foi somente em 1813, que o Maranhão ganhou a terceira mais antiga Corte brasileira, o Tribunal de Justiça do Maranhão. No ano de 1948, o Tribunal passou à sua atual sede, o Palácio Clovis Beviláqua. Disponível em: <https://www.tjma.jus.br/institucional/tj/geral/9008/150/t>. Acesso em: 17 fev. 2022.

⁷⁹ A Igreja da Sé, como também é conhecida a Catedral Metropolitana de São Luís, tem suas origens numa antiga igreja construída à época de Jerônimo de Albuquerque (na área onde fica atualmente o antigo Hotel Central), em 1621, em homenagem pela vitória contra os franceses e pelo livramento da peste que assolava a população naquele ano. Em 1677, São Luís é erigida à condição de cidade e a Igreja de Nossa Senhora da Vitória é transformada em Sé do Bispado. Em 1762, depois da terceira expulsão dos Jesuítas, a igreja, o convento e o colégio fundados por eles em 1672 – primeiramente sob a invocação de Nossa Senhora da Luz e depois, de Nossa Senhora da Boa Morte –, são destinados para residência do bispo, seminário, biblioteca e Sé Catedral, sob a invocação de Nossa Senhora da Vitória, substituindo o antigo templo que fora mandado destruir em 1673. A fachada original da igreja construída pelos jesuítas era em estilo barroco colonial (frontão com curvas côncavas e convexas, e conjunto de janelas e portas iguais, bem característico do estilo) e possuía somente uma torre. No início do século XX, ganha a segunda torre e o estilo da fachada foi totalmente alterado para o estilo neoclássico (pilares com capitéis coríntios, frontão triangular). O seu interior continua em estilo original barroco e o altar-mor possui um retábulo em talha dourada, um dos mais belos exemplares da época do Brasil Colônia, tombado pelo Iphan em 1954. O teto é abobadado (curvo) e, tanto a nave central quanto o presbitério, são decorados com personagens bíblicos e adornos, pintados pelo artista João de Deus em 1954. MEIRELES, op cit.

⁸⁰ O Colégio dos Jesuítas ao lado da Igreja, passou a ser o Palácio Episcopal. A fachada do Palácio Episcopal segue o estilo neoclássico da igreja. Além das funções eclesiásticas, o prédio também passou a abrigar em 2014, no andar superior o Museu de Arte Sacra do Maranhão, que através de um acervo museológico com objetos de arte sacra e arte jesuíta, narra o processo histórico de colonização e ocupação do território maranhense, iniciado no século XVII. O prédio ainda abriga os setores administrativos da Arquidiocese. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Episcopal_de_S%C3%A3o_Lu%C3%ADs. Acesso em: 22 de fev. 2022.

atores caracterizados de época declamam poesias e relembram canções de tempos passados, ou participar do roteiro “Segredos Históricos”, que consiste de uma programação realizada durante o mês de junho, que apresenta a cidade e seus pontos históricos acompanhados por grupos de bumba meu boi.

Complexo Deodoro

Um dos logradouros mais antigos⁸¹ e agitados do centro da cidade, o local abriga praças, alamedas, além de instituições e estabelecimentos comerciais. Após longo período, foi totalmente reformada e revitalizada, sendo reinaugurada em 2018.

O local abriga a Biblioteca Pública Benedito Leite⁸², a primeira biblioteca pública do país e à sua frente está localizada a Praça do Pantheon⁸³ com os bustos de grandes escritores e intelectuais maranhenses.

⁸¹ A localidade já foi conhecida como Campo do Ourique, espaço que ia (longitudinalmente) da rua de Santaninha à Rua Celso Magalhães e (transversalmente) da Rua da Paz e Avenida Gomes de Castro à Rua do Sol e Avenida Silva Maia. Com a construção do 5º Quartel de Infantaria (1793), ficou dividido em duas áreas: à frente, Largo do Quartel (hoje, Praça do Pantheon) e na parte posterior Largo da Pirâmide (onde ficava o obelisco em homenagem à coroação de D. Pedro II) ou Praça da Independência (local que hoje abriga o Liceu Maranhense). No local funcionou ainda, um pequeno hipódromo e a primeira Companhia de Águas do Anil. Com a proclamação da República, passou a chamar-se Praça Deodoro em homenagem ao Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente do Brasil. LIMA, op cit. p. 81.

⁸² Inicialmente chamada apenas de Biblioteca Pública, foi criada oficialmente em 1826 e por motivos financeiros só teve suas portas abertas ao público em 1831, ocupando a parte superior do Convento do Carmo. Depois de vários endereços, em 1895, a biblioteca ganha sua primeira sede própria na Rua da Paz, prédio onde hoje, funciona a Academia Maranhense de Letras. Posteriormente, passa por outros endereços e finalmente, em 1951, ganha sua sede definitiva, de frente para a Praça do Pantheon, onde outrora ficava o 5º Quartel de Infantaria. A edificação é um belíssimo prédio em estilo neoclássico, com elementos característicos de grandes proporções, tais como as colunas com seus capitéis ao estilo grego compósito, sequências de janelas encimados por frontões triangulares, seções laterais semicirculares e cobertura central em forma de cúpula. Como uma das maiores memórias bibliográfica e documental do Maranhão, possui um acervo formado por mais de 120.000 volumes entre: obras de artes, manuscritos oficiais e literários dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, inclusive manuscritos de Machado de Assis; a maior coleção de jornais maranhenses (558 títulos) com exemplares desde a independência do Brasil (1822); e mais de 9.600 obras raras, entre outras de valor didático, artístico e científico. Atualmente, várias obras estão digitalizadas e podem ser acessadas pelo site da BPBL. Disponível em: <http://casas.cultura.ma.gov.br/bpbl/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

⁸³ Podemos destacar os notáveis e imortais: Gomes de Sousa, Arthur Azevedo, Raimundo Correia, Nascimento de Moraes, Coelho Neto, Humberto de Campos, Maria Firmina dos Reis (única mulher), Gonçalves Dias, Odorico Medes, Bandeira Tribuzi, Josué Montelo, Henrique Leal entre outros.

A Praça Deodoro sempre teve sua vocação para abrigar eventos e festas⁸⁴. É Antonio Oliveira, em seu livro *Becos & Telhados* (2018) que nos fala do carnaval realizado na Praça Deodoro. Diz ele:

Sobre este logradouro, Domingos Vieira Filho informa que, em tempos recuados, o Largo do Quartel, como o denominava o povo e consta da relação organizada por Antônio Rêgo em 1865, se constituía nos três dias de carnaval, em ponto máximo de atração da cidade” (OLIVEIRA, 2018, p. 681).

Em sua narrativa, Oliveira passa a descrever como os corsos, bandos de mascarados, as brincadeiras de caninha-verde, fandango, ursos, baralhos e fofões, que convergiam de todas as regiões da cidade, concentravam-se numa animada folia na praça, depois desciam acompanhando os carros alegóricos pela Rua dos Remédios (atual Rua Rio Branco).

A Praça Deodoro foi, como disse Oliveira, o centro da folia momesca por muitos anos, acompanhando a evolução dos grupos e o surgimento dos desfiles das escolas de samba⁸⁵, que passaram a ser o auge da programação oficial. Quando o desfile das agremiações foi transferido para outra localidade da cidade (década de 1960), a Deodoro passa por um período de calmaria durante o carnaval. Com a revitalização do carnaval de rua nos anos 2000, a Praça Deodoro volta a fazer parte da programação carnavalesca, não mais como local do concurso dos blocos e das escolas de samba, mas como ponto de apresentação de shows, e de saída e chegada das agremiações. Todavia, a programação oficial e com essas características foi novamente interrompida no ano de 2016.

A frente da biblioteca serve, historicamente, como ponto de encontro para manifestações públicas de caráter artístico e político. É ponto frequente para a realização de programações culturais e infantis, servindo como cenário para

⁸⁴ “Chão histórico, é pois ali se desenrolaram os acontecimentos da Setembrada (1831), o primeiro protesto do povo maranhense contra o despotismo dos presidentes (da província); os festejos da coroação de D. Pedro II; lá se despediram os cinco mil soldados que mandamos à Guerra do Paraguai e também lá festejamos os 300 anos de nossa cidade!”. LIMA, op. cit. p. 82.

⁸⁵ Segundo o Blog Reginaldo Cazumbá “o primeiro concurso de carnaval foi organizado pelo Instituto de Beleza Vênus, em 1940. Ali [Praça Deodoro] participaram indistintamente turmas e blocos de samba. Na década de 1960, o desfile das escolas de samba era na Avenida Camboa, em frente à TV Difusora. Em 1979 foi para a Avenida Senador Vitorino Freire, na parte de baixo do Viaduto do Monte Castelo e em 1980 foi para a Praça João Lisboa. De 1981 a 1988 foi na Praça Deodoro e, atualmente é no Aterro do Bacanga, na área do Anel Viário.” RODRIGUES, Reginaldo. História do Carnaval de São Luís. Blog do Reginaldo Cazumbá. São Luís, 1 mar. 2019. Disponível em: <http://www.reginaldocazumba.com.br/2019/03/historia-do-carnaval-de-sao-luis.html>. Acesso em: 12 jul. 2022.

espetáculo diversos, como o “Sarau Histórico”, que mistura literatura, teatro, música e história, falando da vida de personalidades importantes da cidade, ou temas específicos relacionados ao calendário anual cultural de São Luís.

Teatro Arthur Azevedo – TAA

Não poderíamos deixar de falar sobre uma casa especialmente voltada para a arte. Fruto do ciclo áureo do algodão no Maranhão, o TAA surgiu com o nome de Teatro União em homenagem ao Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves.

Sua construção foi iniciada em 1815 e inaugurado oficialmente em 1817⁸⁶. É o segundo teatro mais antigo do Brasil e tem estilo neoclássico, único prédio original nesse estilo na cidade⁸⁷.

O teatro servia de palco para companhias teatrais, orquestras e balés locais e convidados do mundo inteiro (companhias francesas, portuguesas, italianas e espanholas), com ricos espetáculos. Era lá também, que acontecia o tradicional baile de máscaras. Tais eventos faziam parte da efervescente cena cultural de São Luís, e acompanhavam a opulência das elites da época.

No entanto, o TAA também passou por épocas turbulentas, com fases de fechamento total e, em algumas vezes, foi de palco de apresentações artísticas para sala de cinema (anos de 1940 e 1960).

Em dezembro de 1993, após quatro anos fechado e em processo de reforma⁸⁸, o TAA reabre suas portas aos artistas e ao público como uma das salas

⁸⁶ No projeto original, o Teatro União tinha sua fachada virada para o Largo do Carmo (onde hoje é o prédio dos Correios). Porém, o teatro, um prédio de valores profanos, entrou em conflito com os valores religiosos dos frades carmelitas, já que seus convento e igreja tinham frente para o largo. A Justiça embargou o projeto do teatro de frente para o largo e então, a fachada principal ficou virada para a (estreita) Rua do Sol. Apesar disso, o teatro prosperou e teve seu apogeu em 1848. Após um período fechado, o prédio reabre em 1852 com o nome de Teatro São Luiz. Em 1922, quatorze anos após a morte do teatrólogo maranhense Arthur Azevedo, o teatro é rebatizado como Teatro Arthur Azevedo, em homenagem ao expoente da literatura teatral brasileira. In: MARANHÃO. *Teatro Arthur Azevedo, 190 Anos*. Folder Comemorativo 190 Anos. São Luís, Junho de 2007.

⁸⁷ “Arquitetonicamente, os idealizadores do TAA marcaram um ponto: foram pioneiros na construção de prédio em estilo neoclássico no Brasil. O padrão foi trazido ao país pela Missão Artística Francesa patrocinada por D. João VI, que chegou ao país em 1816. No Rio de Janeiro, por exemplo, onde se fixou a missão, a primeira edificação do gênero só foi feita em 1819”. Ibidem.

⁸⁸ “Somente no governo de Edson Lobão (1991-94) um grande projeto de reforma e restauração foi realizado, colocando o TAA entre os mais modernos e bem equipados do mundo. Começou pela pesquisa histórica para reconstituir os detalhes originais; seguiu-se uma profunda modernização do palco, restauração da plateia e construção de anexos”. MARANHÃO, op cit.

A reforma e restauração reconstituiu detalhes originais do foyer, do salão nobre, do palco, do fosso para orquestra (que foi ampliado), dos dez camarins, das coxias e das bilheterias. Ganhou ainda, sala de orquestra, sala de coro, oficinas (carpintaria e adereçaria), lojinha de souvenirs, bar e salas

de espetáculos mais modernas do mundo, tendo a participação da famosa cantora lírica catalã Montserrat Caballé na programação de reabertura. Nesse período, o TAA tanto recebe grandes produções nas áreas de música, teatro e dança, quanto passa a produzir espetáculos através da Cia. Ópera Brasil, criada e dirigida por Fernando Bicudo, que à época, também era o diretor do TAA, e contava com 225 integrantes entre músicos, bailarinos e atores locais. Entre suas produções estão as Óperas *Tosca* (1900) de Giacomo Puccini, *Orfeu e Eurídice* (1762) de Christoph Willibald Gluck, *Lo Schiavo* (1889) e *Il Guarany* (1870), ambas do brasileiro Carlos Gomes e a Ópera-boi *Catirina* (1996), que contava a mítica saga de Pai Francisco tentando atender o desejo de Mãe Catirina em comer a língua do boi mais querido do Amo da fazenda onde moravam, apresentando os vários estilos musicais do bumba meu boi. Essa obra tem libreto e músicas dos maranhenses Josias Sobrinho e Papete.

Terminaríamos sendo redundante ao falar da relação do TAA com a música em São Luís. Mas, podemos ainda destacar algumas qualidades técnicas e sonoras deste espaço, como a excelência acústica da caixa cênica e, ainda assim, a existência de um sofisticado sistema de sonorização, com vinte caixas de som compactas de alta potência, ocultas na arquitetura do prédio e interligadas a uma mesa de 24 canais, instalada na cabine de som, onde também existem processadores de efeito e equalizadores de gravação digital. Como parte do seu patrimônio, cinco pianos, sendo: um majestoso instrumento de cauda longa Steinway para concerto (único na cidade), um de $\frac{3}{4}$ de cauda, também Steinway e três verticais de armário.

Em 2005, o TAA cria o NAE, Núcleo de Arte-Educação, que através de parcerias com outros órgãos públicos, desenvolve atividades artístico-educativas como cursos de teatro, dança, canto coral e piano para alunos das redes de ensino público.

Depois de 205 anos de existência, o TAA ainda é uma das casas de espetáculos mais importantes e usuais da cidade, continua a receber nomes e grupos das artes cênicas, música e dança internacionais, nacionais e locais.

administrativas, além de sofisticado sistema aéreo de iluminação (varas, bambolinas, rotundas etc.) e sonorização. Sua lotação atual é de 750 lugares reservados ao público, distribuídos em plateia, frisas, camarotes, balcões e galerias, e 6 lugares na tribuna reservados às autoridades. Disponível em: <http://casas.cultura.ma.gov.br/taa/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

Falar sobre São Luís e seus pontos de encontros, o envolvimento, as experiências dos alunos com a música, a arte e a cultura que acontece nos espaços públicos é falar sobre a apropriação de saberes e fazeres que envolvem diferentes aspectos culturais, ainda mais quando optamos por uma cidade com tantos e diferentes bens materiais e imateriais. A partir desse contexto, outra possibilidade didática é a representação visual dessa diversidade cultural. É sobre essa proposta de atividade que falaremos a seguir.

Atividade Sugerida

Confeccionar um cartão-postal sobre um ponto específico da cidade: uma rua, um bairro, uma praça, um monumento arquitetônico ou histórico etc.

- Individualmente, o aluno deverá fazer um levantamento sobre aspectos histórico, geográfico, paisagístico, arquitetônico, sonoro, cultural etc., do ponto escolhido. Pode-se usar para a pesquisa meios virtuais (sites, redes sociais) e/ou presencial (visitas e registro fotográfico).
- Com as informações obtidas, usar toda a criatividade e o material que tiver disponível: papel e cartolina brancos e coloridos, lápis, canetinhas e tintas coloridos, recortes de jornais e revistas, cola, tesoura sem ponta etc., para elaborar um cartão-postal, o mais original possível, ou seja, sem reproduzir uma imagem já existente.
- Algumas orientações podem ajudar o aluno no momento da criação:
 1. Sugerir a dimensão 22 x 15 cm, ou maior. Evitar dimensões menores que a sugerida.
 2. No caso de colagem, evitar o uso da imagem inteira. Estimule o aluno a montar sua própria imagem com recortes.
 3. Mostrar outros modelos de cartão-postais, bidimensionais ou com elementos em relevo ou 3-D (imagens com mecanismos *pop-up*), que criem a ideia de tridimensionalidade. Mas, evitar os elementos que dificultem depois a colocação do cartão-postal em um envelope.
 4. Fornecer o modelo da parte posterior do cartão-postal, contendo linhas para escrever mensagem, espaço para o selo e endereço do destinatário.

- Deixar o aluno livre para abordar o local/assunto escolhido. Mas, observar o risco de cometer plágio.
- Após a finalização, o aluno poderá enviar (pelos Correios ou pessoalmente) o cartão-postal a um colega da sala. Não esquecer de colocar uma dedicatória no verso!
- Estabelecer uma data para a apresentação.
- Critérios de Avaliação: criatividade, originalidade, organização, execução (relação imagem e realidade), cumprimento do prazo de entrega.

Bem...Feirinha São Luís, Praia Grande, Avenida D. Pedro II, Praça Maria Aragão, Avenida Beira Mar, Complexo Deodoro, Teatro Arthur Azevedo, ruas, praças, igrejas monumentos e demais espaços culturais aqui citados são somente alguns dos pontos de encontros mais conhecidos e frequentados de São Luís.

Poderíamos falar ainda de mais algumas dezenas de pontos de encontros. Mas, como já alertamos, não teríamos tempo nem espaço neste estudo. Entretanto, acreditamos estar mais que justificada e comprovada a intrínseca relação entre lugares da cidade com a música, a arte e a cultura local.

Entre outras finalidades, esses espaços servem de palco para apresentações musicais variadíssimas. Citamos como exemplo dessas apresentações, as festas populares, os shows com cantores locais e convidados, as manifestações da cultura popular, grupos dos vários gêneros e estilos musicais: MPM, choro, samba, forró, rock, reggae, *rap* etc. Entre tantos gêneros e estilos musicais, escolhemos alguns para demonstrar sua relação com a cidade, como veremos a seguir.

3.3 São Luís de Todas as Tribos – Gêneros e Estilos Musicais na cidade.

Até agora, falamos de aspectos da cidade retratados em músicas e comentamos sobre alguns *points* culturais em São Luís onde acontecem apresentações musicais. Como pudemos observar, a relação música e cidade é bem diversificada e fortemente atrelada às nossas tradições, mas também aberta às influências contemporâneas.

Vejamos agora um pouco mais sobre três gêneros e um estilo musical cultivados em nossa cidade e que serão analisados neste estudo.

3.3.1 Baião

Segundo Jairo Severiano (2013), a palavra baião é derivada de baiano, termo que servia para designar um tipo de *lundu* criado no interior da Bahia. O lundu é uma forma musical dançante, criada pela população afro-brasileira, considerada “*rasgada, lasciva, movimentada ao som de canto, acompanhado de viola e pandeiro*” (p. 280).

Já o baião, enquanto gênero musical, surgiu do projeto do músico pernambucano Luiz Gonzaga em divulgar a música nordestina no Rio de Janeiro, como nos diz o próprio Severiano:

Foi a música ligada a essa dança, também chamada baião, que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira escolheram como modelo a ser usado no projeto. [...] Em outubro de 1946, mês da chegada às lojas da gravação dos Quatro Ases e Um Curinga, teve início a Era do Baião, quando a música nordestina, devidamente amaciada para o público urbano, alcançaria um sucesso de proporções jamais imaginadas pelos deflagradores da onda, Gonzaga e Teixeira (SEVERIANO, 2013, p. 280).

Luiz Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, compôs a música *Baião* (1946)⁸⁹, considerada a canção-manifesto do novo gênero musical que encantaria não só o Rio de Janeiro, mas ajudaria a mostrar o Nordeste ao Brasil.

Gonzaga que havia iniciado sua carreira tocando valsas, polcas e chorinhos em seu acordeon, logo ficou conhecido como o Rei do Baião e, além dos inúmeros baiões, também compôs em outros gêneros nordestinos como o xote⁹⁰ (uma espécie de baião mais lento, a palavra é uma corruptela da palavra *schottish*, um ritmo musical alemão), o coco⁹¹ (dança rural circular e em pares, cuja coreografia é marcada pelas batidas dos tamancos no chão e das palmas), a quadrilha⁹² (variação popular da dança de salão europeia de mesmo nome) e o xaxado⁹³ (dança típica dos cangaceiros do sertão nordestino, cuja designação advém da onomatopeia do som dos chinelos arrastados no chão).

Foi “Gonzagão” quem estabeleceu o trio instrumental, conhecido como trio-

⁸⁹ A música Baião pode ser ouvida acessando o link <https://youtu.be/mwFGvGMxotc>.

⁹⁰ A música *Xote das Meninas* (1953) de Luiz Gonzaga e Zé Dantas por ser ouvida acessado o link <https://youtu.be/YI6Fy-fb9Ms>.

⁹¹ A música *Coco Xêem* (1968) pode ser ouvida acessando o link <https://youtu.be/bB6zkWI5poA>.

⁹² A quadrilha *Olha pro céu meu amor* (1951) de Luiz Gonzaga e José Fernandes pode ser ouvida acessando o link <https://youtu.be/fzjwNhhTSg0>.

⁹³ A música *Xaxado* (1952), de Luiz Gonzaga e Herve Cordovil pode ser ouvida acessando o link <https://youtu.be/wdgrpWQuYm0>.

forró para se tocar o baião, formado pelo acordeon (também chamado de sanfona), pelo triângulo e pela zabumba. Comumente, referimo-nos a qualquer ritmo musical nordestino com o termo *forró*. Mas vale ressaltar, que *forró* é uma festa onde se tocam diversos ritmos, entre eles, o baião.

Com seu estilo mais sóbrio e sentimental, Luiz Gonzaga teve forte influência sobre os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso que “*proclamaram a importância de sua obra para a moderna canção brasileira*” (Severiano, 2013, p. 284).

A temática cantada (e contada) no baião é o cotidiano da vida nordestina, falando de hábitos, costumes, clima, geografia, personalidades, culinária, religiosidade, cultura etc., como a composição *Asa Branca*⁹⁴ (outra parceria com Humberto Teixeira), uma das músicas mais divulgadas de seu repertório, considerada por muitos como o hino do nordeste, uma toada que depois virou baião, que fala da luta e resistência do povo nordestino perante os períodos das secas climáticas. Mas também, enaltece as belezas da região, como fez João do Vale em seu baião *Todo mundo canta sua terra*.

Nos anos de 1990, sob a tutela do termo *forró*, tem início um subgênero conhecido como *forró eletrônico*, que adota um instrumental moderno (guitarra, baixo, bateria, teclado), conservando o acordeon e com fortes influências da música pop, rock, sertaneja, *axé music* e outras. É nesse período que surgem bandas como Matruz com Leite, Magníficos, Limão com Mel, Calcinha Preta entre outras. As letras do *forró eletrônico* continuam fazer referência ao universo nordestino, do sertanejo, do vaqueiro, porém forma incorporados romantismos exacerbados, ostentação e apelo sexual e às bebidas alcoólicas. A partir do *forró eletrônico* surgiram outros subgêneros e gêneros de fusão contemporâneos como o arrocha e o piseiro.

Em São Luís, o trio-*forró* tradicional ou *forró pé de serra* como também é conhecido, é presença certa nos arraiais juninos, apreciado por uma plateia fiel de adoradores do gênero nordestino. De acordo com a Secretaria Municipal de Cultura, em 2022, inscreveram-se 38 grupos na categoria *Forró Pé de Serra* para participarem na programação junina na capital. Desse contingente, destacamos o grupo Seu Raimundinho e *Forró Pé no Chão*⁹⁵. Segundo matéria⁹⁶ do Jornal o

⁹⁴ A animação *Calango Lengo: morte e vida sem ver água*, do paulista Fernando Miller, cujo tema musical é *Asa Branca*, pode ser visto acessando o link <https://youtu.be/h7dEtdyZ2qE>.

⁹⁵ Vídeo com apresentação do Seu Raimundinho e *Forró Pé no Chão* (Lei Aldir Blanc, SECULT/ Prefeitura de São Luís) pode ser visto acessando o link <https://youtu.be/ScYKGZdnmvQ>.

Estado do Maranhão, Seu Raimundinho é considerado o embaixador do forró no Maranhão, por ser um dos músicos do gênero mais atuantes, por resgatar e valorizar as raízes da música nordestina, além de ser um exímio sanfoneiro que tem passado seus conhecimentos musicais às gerações mais novas.

Além do período junino, os grupos de trio-forró mantêm uma vivência diária com a cidade, observada através das suas apresentações, como estratégia de marketing empresarial em lojas, supermercados e ruas de comércio popular, em toda a ilha de São Luís e ainda, nos vários eventos temáticos ou não, ao longo do ano com a participação de artistas e grupos locais e convidados. Tais eventos tem sua culminância com o Tributo ao Rei do Baião (em 2022 teve sua 18ª edição) realizado em São Luís, no mês de dezembro.

3.3.2 Bumba meu boi

Em dezembro de 2019, o Complexo Cultural Bumba meu boi do Maranhão⁹⁶, entrou para a lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, título atribuído pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. Entretanto, nem sempre o bumba meu boi foi visto com tanto orgulho. Ao longo de sua existência, os praticantes do bumba meu boi tiveram que travar lutas sociais, políticas e estéticas pelo direito de existir.

Mas, como o bumba meu boi saiu de prática marginalizada para ícone da identidade maranhense?

Em *A construção ilusória da realidade: resignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música*, o professor e etnomusicólogo Antônio Padilha (2019) nos diz que, desde o processo de independência do Brasil, a cultura foi o elemento escolhido para fazer uma distinção identitário entre os estados brasileiros. E dentro da cultura, a música exerce fortemente esse papel de forjadora de identidade, a exemplo do Frevo para Pernambuco, o Samba para o Rio de Janeiro e a música caipira para Minas Gerais e São Paulo (Padilha, 2019). Sobre o bumba meu boi para o Maranhão, Padilha fala:

⁹⁶Disponível em: <https://oestadoma.com/noticias/2020/06/28/raimundinho-do-forro-e-boi-de-maracana-participam-de-live-solidaria/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

⁹⁷ O bumba meu boi do Maranhão é considerado um complexo, por ser uma “celebração na qual se confundem fé, festa e arte, numa mistura de devoção, crenças, mitos, alegria, cores, dança, música, teatro e artesanato, entre outros elementos” (IPHAN, 2011, p.8).

O BMB [*Bumba Meu Boi*] foi progressivamente adquirindo um papel central neste processo, especialmente a partir da década de 1970, com a sua inevitável associação à indústria [cultural] e, portanto, à inscrição num elemento de representação turística. O bumba meu boi transformou-se, assim, no que Adorno ou Walter Benjamim designam como “mercadoria”, constituindo igualmente uma forma de exportação do Maranhão não só para os restantes estados brasileiros, mas também para o resto do mundo. Neste sentido, ele é também um dispositivo de negociação política porque permite o diálogo com o passado (história), o mito (o enredo) e o futuro (o projeto de representação do estado) (PADILHA, 2019, p.16).

Muito embora, tenha sua origem localizada entre o final do século XVIII e início do século XIX, só tardiamente, o bumba meu boi foi conquistando (nem sempre de forma pacífica!) espaço social, político e estético, adaptando-se ao gosto da população local, chegando à manifestação embaixadora da cultura maranhense.

Como bem já ressaltamos, ainda que importante, não temos a pretensão de apresentar um estudo historiográfico sobre os elementos musicais abordados. Entretanto, dada a importância do bumba meu boi para a cidade de São Luís e para entendermos melhor o seu desenvolvimento, discorreremos sobre aspectos da(s) origem(ns) dessa manifestação, sobre suas disputas simbólicas nos campos social, político e estético, sobre o seu roteiro na cidade, sobre o Auto e seus personagens e, por fim, características gerais de cada sotaque e sua música. Tais informações, nos ajudarão a trazer à tona reflexões acerca da dinâmica entre música, cultura, cidade, enquanto um organismo vivo.

As Origens do Bumba meu boi

Diversos estudos apontam que a origem da manifestação bumba meu boi está localizada durante o período áureo do Maranhão (final do século XVIII e início do século XIX), período este relacionado ao ciclo do gado, do algodão e da cana-de-açúcar. Essa tese diz que o gado, trazido por portugueses, teria chegado à região Nordeste e entrado no Maranhão pelo Sul. Uma vez em contato com as práticas culturais da população local (formada pelo branco, pelo indígena e pelo negro e suas miscigenações), teria dado origem à manifestação do bumba meu boi. Essa ideia é a mais difundida em nosso estado, gozando de grande aceitação entre muitos estudiosos da área.

No entanto, acreditar nessa hipótese é acreditar que a população aqui existente – desde a chegada dos primeiros franceses e portugueses ainda no século

XVI, até os demais imigrantes e população trazida escrava até o século XIX – não conhecia o animal boi, antes da sua chegada ao Maranhão. Por isso, alguns estudiosos levantam outras hipóteses, considerando sim, as origens dos povos que aqui já moravam, no entanto, sem a pretensão de ter um marco temporal para o surgimento dessa manifestação. É o caso da tese do antropólogo Arthur Ramos, apresentada pelo historiador Mathias Assunção (2003). Como já foi dito, muitos dos africanos negros trazidos escravizados para o Maranhão, desde muito antes do século XVIII, eram de origem *bantu*, cuja religiosidade apresentava a prática do *totemismo*⁹⁸, utilizando a figura do boi como totem. Portanto, a relação entre prática social, cultural, religiosa e a figura do boi, provavelmente, já existia na Província do Maranhão, muito antes do referido ciclo do gado.

Outro aspecto importante a ser observado é o reducionismo da influência das três “raças” (o branco, o índio e o negro). Como bem lembra Mathias Assunção (2003) “a tentativa de racializar todos os elementos da cultura pode levar a sérios impasses devido à artificialidade do conceito raça” (p.45). O historiador quer chamar a atenção para o fato de que essas etnias (branco, negro e índio), elas mesmas podem ter sofrido influências diversas e trazerem consigo, heranças culturais de outras etnias, como por exemplo, dos árabes e islâmicos sobre a cultura dos africanos e das populações da península ibérica, ou da cultura judaico-cristã sobre a cultura do branco europeu, ou ainda, as relações entre os povos ameríndios, constituída de várias etnias com hábitos, costumes e religiosidade diferentes. Portanto, desconsiderar tais possibilidades minimizam o valor de nossa história e a nossa própria identidade cultural.

Em seu trabalho, Antônio Padilha (2019), além das duas hipóteses já apresentadas – (1) o bumba meu boi como produto da articulação entre os três “universos raciais” (branco, indígena e negro), durante o processo de colonização, apresentada por autores como Câmara Cascudo, Domingos Vieira Filho e Michol Carvalho; (2) as práticas culturais trazidas pelos negros *afroantu* escravizados, como raiz da manifestação do bumba meu boi, sustentada por Arthur Ramos e Nina Rodrigues –, fala de uma terceira, (3) de “caráter difusionista” que propõe a transferência e adaptação em solo brasileiro, de “práticas performativas”

⁹⁸ “Sistema de crenças e práticas que se baseia na atribuição de totens [ser vivo ou objeto com relações simbólicas que envolve crenças e práticas específicas] aos diversos subgrupos de uma sociedade”. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*, 6ª ed. rev. e at. Curitiba: Positivo. 2008, p. 783.

portuguesas/europeias que envolvem a figura do boi (como os Reisados e as Tourinhas), defendida por autores como Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Oneida Alvarenga e Arthur Azevedo. Mas, é o próprio Antônio Padilha quem conclui:

No entanto, a maioria das propostas assenta em hipóteses dificilmente comprováveis. Na verdade, no que a música e aos comportamentos expressivos dizem respeito sobre a não existência de documentação escrita e ao estado de efemeridade que os define, não permite traçar com rigor uma história. Tratando-se de um comportamento predominantemente oral, a sua história reside no acontecimento. Ou seja, o BMB [*Bumba Meu Boi*] não pode ser fixado num documento que não seja a própria performance (PADILHA, 2019, p. 149).

Diante do exposto, fica bem claro que delimitar tempo, local e a autoria da criação do bumba meu boi se torna uma missão complexa e extensa, à qual deixaremos ao encargo dos historiadores, antropólogos, folcloristas e pesquisadores disciplinares, onde nós assumimos apenas a missão de provocar essa discussão.

As Disputas simbólicas (contextos social, político e estético)

Como na maioria das manifestações tradicionais, oriundas da sabedoria popular, o repasse das práticas (música, dança, enredo, artesanato etc.) relacionadas ao bumba meu boi se dá pela oralidade. Só recentemente, por volta da década de 1970, viu-se uma maior preocupação com o registro etnográfico das dimensões históricas, sociais, estéticas e políticas dessa manifestação popular.

Então, pesquisadores de vários segmentos acadêmicos (antropológico, artístico, sociológico, turístico etc.) que tem entre seus objetivos apontar as raízes do bumba meu boi, encontraram registros escritos que revelam aspectos importantes sobre as práticas da brincadeira no Maranhão. Segundo Antônio Padilha (2019), os registros mais antigos são notícias de jornais e ocorrências policiais que fazem referências ao bumba meu boi e seus praticantes com termos como “*coisas de negro*” envolvidos em “*confusões*”, “*violências*”, algo “*incivilizado*”, “*estúpido e imoral folguedo de escravos*”, entre outras. Por esses registros, percebemos os indícios de que o bumba meu boi era uma atividade mal vista, com fortes indisposições entre as elites e as populações negra e mestiça, sendo esses últimos, praticantes de atos “*subversivos*” e “*arruaceiros*”, segundo esses registros. Também, por esses registros, observamos um controle por parte das autoridades, uma vez que era

necessário que os grupos tirassem uma licença para seus ensaios e apresentações, os quais teriam que acontecer fora do perímetro urbano da cidade.

Sobre esse processo de disputas simbólicas, o Dossiê de Registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi (IPHAN, 2011), baseado nos já citados registros escritos (jornais e policiais), pesquisas acadêmicas e depoimentos dos próprios integrantes do bumba meu boi, monta um panorama sociopolítico, ao longo do século XX, dividindo a história do bumba meu boi desse período em quatro fases, a saber:

- 1900-1950 – *Tempos dos conflitos*: este período é marcado pela repressão das liberdades individuais do Estado Novo. Assim, como no século anterior, o bumba meu boi ainda era considerado uma prática marginal e muito mal vista pela sociedade. Na década de 1920, temos a chegada de vários grupos do interior na capital.
- 1950-1970 – *Valorização do Bumba meu boi*: neste período, foi observada uma mudança em relação à brincadeira, uma aproximação, especialmente do governo estadual. Aparecem novas “turmas”, com a chegada dos grupos do interior. Em 1953, é criada a Fundação de Cultura do Estado do Maranhão e, a partir de então, são realizados concursos de melhor grupo. Em 1955, a convite do Governador Eugênio Barros, grupos de bumba meu boi rompem os limites do João Paulo e dançam no Palácio do Governo para o então candidato à presidência, Juscelino Kubistchek e seu vice, João Goulart.
- 1970-1990 – *Institucionalização dos grupos*: neste período, o Maranhão conhece sua tendência para o turismo cultural e o bumba meu boi, por sua dimensão simbólica, foi eleito o ícone da cultura maranhense. Os grupos passaram a se organizar, através de associações jurídicas.
- 1990-2010 – *Inserção do Bumba meu boi no mercado*: a partir deste período, os grupos passaram a se inserir no mercado como produto cultural. O poder público passou a destinar vultosos recursos financeiros para a realização de programações culturais, englobando cachês dos grupos, infraestrutura etc.

Percebemos então, que num período de sessenta anos, o bumba meu boi passou por várias fases progressivas de reconhecimento do seu valor, enquanto um saber e uma prática identitária do povo maranhense.

Todavia, acreditamos ainda existir algumas disputas simbólicas, fruto da dinâmica à qual o bumba meu boi se insere hoje. Desta vez, não se referindo à discriminação e à exclusão, mas relacionadas às interferências da vida contemporânea, que causam constantes mudanças de significação estética e podem fragilizar o universo simbólico do bumba meu boi e, conseqüentemente, nossa identidade.

Sobre a natureza dinâmica do bumba meu boi, Ester Marques (2003) fala:

Assim, enquanto a tradição funciona como uma fonte de memórias, um arquivo de referências sagradas do bumba-meu-boi no cotidiano, que faz com que cada participante se reconheça como parte de um universo simbólico singular e mítico, a modernidade define as significações estéticas, a produção criativa profana, a identificação catártica com o povo, numa substituição do *valor de culto* pelo *valor de exposição* e visibilidade. (MARQUES, 2003, p.91)

A dicotomia tradição e modernidade pode tornar-se uma questão crucial para manifestações como o bumba meu boi, quando a permanência de valores simbólicos tradicionais se contrapõe aos avanços da modernidade capitalista. Tais problemas foram (e ainda são!) consubstanciados pela política pública cultural implantada a partir dos anos de 1990 e potencializadas pelo Plano de Desenvolvimento Integral do Turismo do Maranhão, que orientou a implantação da atividade turística no Estado (Padilha, 2019).

Desde então, a vultuosa alocação de recursos financeiros do tesouro estadual para a promoção do Projeto São João do Maranhão⁹⁹, possivelmente estimulou o surgimento de novos grupos, não só de bumba meu boi como outras danças, objetivando suas participações nas programações oficiais promovidas pelo poder público e privado, sem que haja um compromisso com os aspectos mais originais do bumba meu boi, inclusive com a descaracterização de personagens e suas indumentárias, inclusão de outros personagens e performances de coreografias mais elaboradas, que conferiram um maior apelo comercial e turístico ao bumba meu boi.

São mudanças de significação estética e de valor de culto, como nos disse Éster Marques (2003), que fragmentam e fragilizam a identidade do bumba meu boi, pois criou a possibilidade de tomar para si, *“padrões emprestados de outras*

⁹⁹ Observações nossas, entre os anos de 2000 e 2015, enquanto membro da equipe de programação dos Projetos de Carnaval e São João, realizada pela Secretaria de Estado da Cultura/ Governo do Estado do Maranhão.

referências culturais”, que tem como consequência a homogeneização e a espetacularização de uma manifestação tão rica e popular da cultura maranhense.

Outra questão que percebemos, diz respeito ao formato das apresentações dos grupos de bumba meu boi. Outrora, os grupos dançavam livremente pelo espaço disponível nos terreiros, ruas e arraiais, permitindo que o público pudesse brincar com os integrantes, inclusive dentro das rodas. Atualmente, a maioria das apresentações em arraiais oficiais (de maior apelo turístico) são realizadas sobre palco¹⁰⁰, espaço formal, inclusive construído especialmente para esse fim, ficando o público limitado ao entorno desse palco. Esse formato até permite o público perceber de maneira mais detalhada as coreografias, as indumentárias dos personagens, a performances dos músicos e intérpretes. No entanto, trouxe certa impessoalidade ao momento, excluindo a interatividade e a espontaneidade existente anteriormente entre o público e a brincadeira.

Nesse processo de espetacularização do bumba meu boi, percebe-se ainda que o público local, que anteriormente interagiu fortemente com as brincadeiras, hoje assume um papel semelhante ao do turista: um mero espectador.

No universo do bumba meu boi, convém destacar o papel dos velhos como memória viva dessa prática tradicional, que a partir de seu próprio passado, dá sentido à essa experiência na brincadeira, enquanto poética e afetos. Michol Carvalho (1995) nos diz que as manifestações culturais se revestem de uma responsabilidade social, ao ponto em que estas assumem o papel de transmissores culturais e suas expressões simbólicas cotidianas tornam-se os meios necessários para sua sobrevivência. Portanto, o passado, a tradição e a oralidade têm um peso significativo no processo de “passagem” de conhecimentos.

No entanto, entendemos também a inexorável dinâmica de qualquer prática cultural, sem a qual, o próprio bumba meu boi, por exemplo, nunca teria saído da marginalidade à qual foi alocada durante muito tempo, e se tornado uma referência simbólica do nosso cotidiano, estabelecendo-se como a manifestação-embaixatriz da cultura do Maranhão para o país e para o mundo.

¹⁰⁰ Esses palcos possuem, em média, uma área de cerca de 10 m² e altura de 1,60 m.

O Bumba meu boi e a religiosidade

Em *Bumba meu boi: som e movimento* (Iphan, 2011), o violonista, musicólogo e professor Joaquim Santos nos diz que, desde o início da humanidade, o boi faz parte do misticismo humano. Isso pode ser observado desde as pinturas rupestres, passando pelo mundo antigo grego e pelas culturas orientais. Chegando até nossos dias, o boi é um animal sagrado, sendo registrada sua presença em diversas cerimônias religiosas.

O bumba meu boi do Maranhão mantém, claramente, uma relação com esse misticismo, especialmente com a religiosidade cristã e a devoção ao santo católico São João. Mas, observamos também fortes vínculos com a religiosidade afro-brasileira, como bem atesta o Dossiê de Registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi:

A maioria dos grupos de Bumba-meu-boi nasce em espaços onde o catolicismo popular é vivenciado e se identificam como Bois de São João; outros surgem em terreiros de culto afro-maranhense e são oferecidos a distintas entidades espirituais (IPHAN, 2011, p. 84).

A versão mais comum da ligação do bumba meu boi com a religiosidade está relacionada ao catolicismo popular, onde as brincadeiras são criadas para prestar algum tipo de homenagem aos santos do ciclo junino (Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal), como nos diz a folclorista Zelinda Lima (2004): *“com o tempo os grupos foram se formando pela necessidade de manter suas tradições, cultuar os seus santos e o costume de pagar promessas votivas”* (p. 62).

As novas discussões, como a apresentada no Dossiê de Registro, evidenciam também a forte ligação da manifestação bumba meu boi com a religiosidade afro-brasileira e suas práticas de devoção às entidades espirituais, como atesta o trecho abaixo:

Os Bois nascem em Terreiros de Tambor de Mina por desejo das entidades espirituais e, em muitos casos, não são publicamente apresentados à comunidade, ou seja, nascem, batizam-se e morrem nos espaços do próprio terreiro. Trata-se de um compromisso assumido entre os adeptos do Tambor de Mina e seus encantados que gostam do Bumba-meu-boi (IPHAN, 2011, p. 85).

Além dos grupos que mantêm seu ciclo vital dentro do terreiro, há um número considerável de grupos que se apresentam publicamente, que são oriundos de terreiros de Tambor de Mina ou tem membros de destaque relacionados às casas de cultos afro-brasileiros.

Mas, o que podemos afirmar mesmo é que a cultura afrodescendente, no Brasil, sempre esteve envolta pelo véu do *sincretismo*¹⁰¹, observado, especialmente, nas práticas religiosas. Os negros escravizados que chegaram ao Brasil não podiam praticar seus rituais, nem tão pouco demonstrar fé por suas divindades. A despeito disso, eles passaram a chamar suas entidades espirituais, usando a nomenclatura dos santos da religião católica e assim, disfarçar suas práticas religiosas originais. Sobre sincretismo religioso e o bumba meu boi, o referido Dossiê conclui:

Sanches (2009) explica que o Tambor de Mina é uma religião sincrética, na qual entidades católicas e encantados se misturam, tornando-se, muitas vezes, uma só representação espiritual, sendo cultuados e homenageados em um mesmo espaço e no mesmo dia. O Bumba-meu-boi apresenta-se, dessa forma, como um elemento simbólico unificador de crenças, que possibilita às pessoas estreitar relações com entidades espirituais cultuadas nos terreiros de Tambor de Mina, Umbanda, Pajelança e Terecô (IPHAN, 2011, p. 87).

O Bumba meu boi e as cores do Maranhão

Muito embora seja detectada a presença de manifestações culturais que envolvam a presença do boi em diversas regiões do país, o bumba meu boi do Maranhão tomou cores, ritmos, características próprias, que fazem com que ele se sobressaia sobre as demais localidades. Isto porque a brincadeira maranhense possui vários estilos, denominados *sotaques*¹⁰², os quais, por sua vez, apresentam personagens, ritmos, indumentárias, instrumentos diferentes.

Existem cinco sotaques reconhecidos pela maioria dos pesquisadores da área, apesar de alguns, considerarem a existência de outras variações. São eles: *Matraca ou Ilha, Baixada ou Pindaré, Zabumba ou Guimarães, Costa de Mão ou Cururupu e Orquestra ou Munim*. Como podemos perceber, os sotaques recebem sua denominação considerando um instrumento de destaque ou maneira de tocar, ou ainda de acordo com a região maranhense de origem.

¹⁰¹ Segundo o Dicionário Novo Aurélio (1999), sincretismo é a fusão de elementos culturais diferentes, ou até antagonicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns traços originários. (p. 741)

¹⁰² Segundo Joaquim Santos (IPHAN, 2011), sotaque no vocabulário maranhense ganha uma relação muito específica dentro do contexto do Bumba meu boi, servindo para designar as variações estilísticas da brincadeira, envolvendo a música, as danças e seus personagens.

Apresentamos a seguir, um quadro sinóptico demonstrando algumas características do Bumba meu boi por sotaque. Não temos a pretensão de compilar em uma tabela todo o universo simbólico do Bumba meu boi, mas apenas dar uma pequena amostra da variedade de caracteres que formam essa manifestação.

SOTAQUE	LOCALIDADE DE ORIGEM	INSTRUMENTOS	PERSONAGENS
Zabumba	Guimarães	Zabumba, tamborinho ou pandeirinho, maracá, tambor-onça.	Boi, Amo, Vaqueiros, Rajados, Pai Francisco, Mãe Catirina, Curandeiro, Índias Tapuias
Matraca	Região da Grande Ilha de São Luís	Pandeirão, matraca, tambor-onça, maracá.	Boi, Amo, Vaqueiro, Rajados, Pai Francisco, Mãe Catirina, Pajé, Índias e Caboclos de Pena ou Caboclos Real
Orquestra	Municípios da Região do Rio Munim (Icatu, Axixá e Morros).	Trompete, trombone, saxofone, banjo, bumbo, tambor-onça, maracá.	Boi, Amo, Vaqueiros, Rajados, Doutor, Pai Francisco, Mãe Catirina, Índias e Índios.
Baixada	Municípios da Região da Baixada Maranhense (Pindaré, Viana, São João Batista)	Pandeiro, matraca, chocalho, maracá, tambor-onça.	Boi, Amo, Vaqueiro, Rajado, Pai Francisco, Mãe Catirina, Índia e Índios, Cazumbás
Costa de Mão	Cururupu	Caixa, pandeiro, zabumba, maracá, tambor-onça.	Boi, Amo, Vaqueiro, Caboclo de Fita, Pai Francisco, Mãe Catirina, Índias Tapuias

Uma característica do nosso bumba meu boi são as indumentárias (chapéus, peitorais e saiotes), assim como o couro do boi, serem ricamente bordadas utilizando canutilhos, miçangas, paetês, pedrarias e diversos tipos de lantejoulas.

Geralmente, o bordado é feito sobre tecido veludo, onde são feitos os bordados, formando desenhos que homenageiam santos católicos, artistas, políticos, personalidades literárias e paisagens naturais e históricas do Maranhão. A cada ano, o couro antigo é substituído por um novo, com novos temas bordados.

O boi-objeto se constitui por uma estrutura, cuja armação (também chamada de costelas) é feita de madeira (geralmente, paparaúba) revestida com tacos do talo (caule) de Buriti¹⁰³ (material com boa resistência, maleabilidade e leve). Essa estrutura é coberta com o couro.

¹⁰³ Palmeira de grande porte que pode alcançar até 30 metros de altura e caule com até 50 centímetros de diâmetro, típica do cerrado, que vive em terrenos alagados e brejos e dá um fruto com polpa alaranjada, muito utilizada no preparo de doces e compotas. Disponível em: [https://www.cerratinga.org.br/especies/buriti/#:~:text=O%20buriti%20ou%20miriti%20\(nome,at%C3%A9%2050%20cm%20de%20di%C3%A2metro](https://www.cerratinga.org.br/especies/buriti/#:~:text=O%20buriti%20ou%20miriti%20(nome,at%C3%A9%2050%20cm%20de%20di%C3%A2metro). Acesso em: 22 ago. 2022.

O Roteiro do Bumba meu boi

A manifestação do boi acontece dentro de um roteiro programado e executado pela maioria dos grupos, seguindo a seguinte ordem: *Ensaios* (iniciando sempre após o Sábado de Aleluia, geralmente nos meses de março ou abril, culminando com o ensaio-redondo ou último ensaio antes do batizado); *Batizado* (cerimônia religiosa, notadamente católica, geralmente presidida pelo Amo do boi ou por um padre, com presença de padrinhos e convidados); *Apresentações* (em sua maioria, realizadas durante o mês de junho); e a *Morte* (geralmente, no final do período de apresentações ou a partir do dia de Sant'Ana, dia 26 de junho).

No passado, as apresentações eram realizadas nas portas dos parentes e amigos do dono da “promessa” e em *terreiros*, pequenos logradouros públicos de infraestrutura simples, que posteriormente ficaram conhecidos como *arraial*. Nesses locais, todos, devotos, brincantes, convidados, homenageados, fazia parte dos rituais inerentes ao bumba meu boi, que começava com os ensaios, o batizado, seguido nos dias posteriores por apresentações públicas até o final da temporada junina, quando acontecia a morte do boi. Hoje, a maioria das apresentações é realizada nos espaços e arraiais pertencentes à programação oficial dos poderes públicos (estadual e municipal), ou contratadas por arraiais particulares.

O *Auto*¹⁰⁴ do bumba meu boi consiste de uma representação cômica, a partir do mito composto por várias personagens, mas com destaque para dois: Pai Francisco e Mãe Catirina. De maneira sintética, podemos demonstrar o auto do bumba meu boi pela narrativa de Carlos Lima (2003):

Basicamente, em todos os grupos (ressalvadas pequenas diferenças), o enredo (auto) é o seguinte: Pai Francisco – escravo e vaqueiro de confiança de seu amo, o dono da fazenda – é obrigado a furtar e matar o boi de estimação do senhor para tirar-lhe a língua, obedecendo aos apelos e desejos de Mãe Catirina, sua mulher, que se encontra grávida. Fato consumado, chega ao conhecimento do amo, que, enraivecido, manda fazer sindicância, através de vaqueiros e índios, para descobrir a verdade e o autor do crime. Pai Francisco é encontrado, trazido preso e obrigado a dar conta do boi. Segue-se então, uma verdadeira pantomima, cujo teor e finalidade são trazer o animal de volta à vida. Os doutores, pajés ou curandeiros são chamados a intervir e, através de processos mágicos, com

¹⁰⁴ Auto é uma forma teatral, surgida na Idade Média, escrita em versos e com temática religiosa. O auto contemporâneo pode abordar temas religiosos, mas foram incorporados elementos da cultura popular, músicas, danças e personagens regionais. A ideia de que a encenação feita pelo bumba meu boi é um Auto foi sugerida por Arthur Azevedo: “É mesmo provável que o Bumba-meu-boi, na forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo, que hoje seria um fazedor de peças de teatro” (Azevedo apud Padilha, 2019, p. 147).

a ajuda de Pai Francisco, ressuscitam o boi. O boi “urra” novamente por entre o contentamento geral, Pai Francisco é perdoado e os brincantes entoam cânticos de louvor, dançando em volta do animal, na comemoração desse milagre da ressurreição. (LIMA, 2003, p. 74)

Segundo Alexandre da Rocha (2014), o relato mítico que dá origem ao auto do bumba meu boi pode ainda, assumir várias narrativas, versando sobre questões relacionadas ao cotidiano de uma localidade, notícias da imprensa, relações familiares, fatos sociais e políticos, inclusive recebendo outras denominações como *“matanças, comédias ou palhaçadas, que são, recorrentemente, associadas ao chamado ‘auto do boi’”* (Rocha, 2014, p. 16).

O ritual da morte do boi faz parte do roteiro da brincadeira. Nessa ocasião, também há a presença dos padrinhos (do ano vigente e do ano seguinte) e de convidados, que assistem a uma dramatização, onde o boi é morto e o miolo do boi¹⁰⁵ derrama o sangue (representado geralmente por vinho), que depois é distribuído aos presentes (Reis, 2004).

Atualmente, somente alguns grupos se mantêm fiéis a esse roteiro. A maioria permanece ativa durante todo o ano, principalmente, por conta dos constantes convites para apresentações em eventos de diversas naturezas (culturais, políticos, turísticos etc.), inclusive para participarem em eventos internacionais.

A Música do Bumba meu boi

Como já evidenciamos, só recentemente, o bumba meu boi tem sido alvo de pesquisas. Em sua maioria, os produtos dessas pesquisas revelam recortes de aspectos socioculturais, antropológicos e turísticos e em menor volume, recortes sobre os aspectos artísticos (visuais, cênicos, danças e musicais), que servem como registros documentais sobre o universo simbólico do bumba meu boi. Existem ainda, outras fontes ricas em detalhes: as centenas de gravações em áudio (LP e CD com músicas dos grupos) e audiovisuais (DVD com apresentações), além das várias publicações textuais (artigos jornalísticos e acadêmicos, monografias, dissertações e teses) e audiovisuais disponíveis na internet.

¹⁰⁵ Segundo José Ribamar Reis (2004), o miolo do boi é o homem que brinca debaixo do boi. É uma figura de grande importância, porque é efetivamente quem dá vida ao boi.

Joaquim Santos (IPHAN, 2011)¹⁰⁶ apresenta os vários aspectos da música do bumba meu boi. Ele diz que, em geral, há uma predominância da *polirritmia*¹⁰⁷, e mostra em notação musical convencional, os padrões métricos e contramétricos de cada instrumento, em sua maioria de percussão, dentro de um mesmo sotaque. Mas também alerta: mesmo que tenha optado por atribuir determinadas fórmulas de compassos, estes seriam apenas uma maneira de transcrever a ocorrência de sons e pausas da expressão musical do bumba meu boi. Também encontramos em Antônio Padilha (2019), minuciosa descrição e representação dos ritmos de cada instrumento em cada sotaque, através de escrita musical tradicional. Essas representações mais convencionais (notação musical no pentagrama), serve para nos dar uma noção dos ritmos executados pelos praticantes dessa manifestação. Entretanto, junto aos grupos, a transmissão desses conhecimentos musicais se faz mesmo é através da oralidade. É na prática da observação e da imitação, que as gerações mais novas aprendem com os mais velhos.

A Toada do Bumba meu boi

A palavra toada deriva do verbo toar, ou seja, produzir um som forte, ressoar. No Brasil, chama-se de Toada um gênero musical cantado, sem forma fixa, isto é, versos livres, que se caracterizam pelo caráter melodioso e dolente, mais próximos à maneira de falar, muito relacionado (mas não exclusivo) aos que trabalham com a lida do gado (vaqueiro, boiadeiro, sertanejo etc.). Na toada, o texto é normalmente curto, narrativo, ou seja, conta uma história amorosa, lírica ou cômica, e é estruturado na forma de estrofe e refrão.

No Maranhão, referimo-nos como toada à música feita pelos grupos de bumba meu boi, que seguem os padrões relatados acima. Assim como em canções já citadas, as letras das toadas apresentam temas variados que vão desde exaltações a localidades e personalidades, passando pelas belezas naturais e arquitetônicas de São Luís e do Maranhão, até contentas e repostas de desagravo entre os grupos de bumba meu boi.

Segundo Carlos Lima (2003), uma apresentação de bumba meu boi, independentemente do sotaque, segue uma sequência de toadas, cantadas na

¹⁰⁶ In: Bumba-meu-boi: som e movimento (IPHAN, 2011).

¹⁰⁷ Superposição de várias fórmulas rítmicas diferentes.

seguinte ordem: *Guarnicê* (agrupamento, reunião do grupo para o início da apresentação); *Lá vai* (toada que avisa quem está esperando para ver a brincadeira e anuncia o local da apresentação); *Licença* (como o próprio nome já diz, pede licença ao dono da casa ou do arraial); *Saudação* (toadas de louvação ao boi e ao dono do arraial, e em seguida, apresentação do auto, quando existe); *Urrou* (final do auto e momento de euforia e confraternização); e *Despedida* (final da apresentação).

Hoje em dia, muitos grupos suprimem algumas dessas etapas (inclusive o auto), evidenciando muitas vezes os aspectos relacionados às toadas, que por sua vez, ficam submetidas à “exuberância” das coreografias, especialmente nos grupos sotaque de orquestra.

Joaquim Santos (IPHAN, 2011) apresenta alguns pontos comuns relacionados à música e a performance dos grupos de bumba meu boi, às quais transcrevemos aqui:

- [...] O amo, dono do boi, é aquele que puxa as toadas e empunha o maracá. No caso dos grupos do sotaque de Matraca ou Ilha, esse instrumento é maior em suas dimensões;
- Começa com o apito chamando a atenção de todos;
- O amo canta a toada em tempo fluido, lento e livre, sugerindo, na linha melódica, o ritmo característico pertencente ao estilo ou sotaque, que chamamos, nesta análise, de recitativo, pela aproximação do termo acadêmico na música. Essa interpretação pode ter semelhança com o aboio e funciona, ao mesmo tempo, como estratégia de entoação para que o grupo possa aprender ou relembrar, no caso de ter havido ensaio prévio, a toada;
- O maracá do cantador em todos os sotaques é um instrumento que serve de comando ou regência, assegurando a unidade do conjunto e o andamento das toadas. Como diz Humberto de Maracanã: “É como se fosse a batuta do maestro”;
- [...] Após a toada recitativo, cantada completa ou parcialmente, entra o *tutti*. Ou seja, todo o grupo de cantores e instrumental;
- Para avisar o término da toada o amo apita novamente;
- Canto com vozes em terças, principalmente em toadas dos grupos dos sotaques [de municípios] da Baixada Maranhense: de Pindaré, de Costa de Mão e de Zabumba; (IPHAN, 2011, p. 23 e 24).

Podemos citar a toada *Maranhão, meu tesouro meu torrão* (1982)¹⁰⁸, de Humberto de Maracanã como uma das mais belas toadas de sotaque da Ilha, e mais executadas de todos os tempos, o que lhe confere a categoria de hino maranhense. Nessa toada, Humberto começa exaltando nossa terra (“*Maranhão, meu tesouro, meu torrão/ Fiz esta toada pra ti, Maranhão (2x)*”), segue enaltecendo a fauna e a flora (“*Terra do babaçu que a natureza cultiva/ Esta palmeira nativa que me dá*

¹⁰⁸ Para ouvir a toada *Maranhão, meu tesouro meu torrão* acesse o link <https://youtu.be/eGna25C6V3c>.

inspiração [...] A mata o guriatã/ Terra da pirunga doce/ E tem a gostosa pitombotã”), retratando lendas (A praia dos lençóis tem um touro encantado/ E o reinado do rei Sebastião/ Sereia canta na croa”), trazendo referências de festas do calendário cultural local (“E todo ano, a grande festa da Juçara/ No mês de Outubro no Maracanã/ No mês de Junho tem o bumba meu boi”), e falando sobre a devoção e musicalidade da manifestação (“Que é festejado em louvor a São João/ O amo canta e balança o maracá/ A matraca e pandeiro é que faz tremer o chão”), e conclui valorizando a ancestralidade cultural (“Esta herança foi deixada por nossos avós/ Hoje cultivada por nós/ Pra compor tua história Maranhão”).

Outra famosa toada, esta sim, decretada oficialmente como hino cultural e folclórico do Maranhão¹⁰⁹, o *Urrou do boi* (Novilho brasileiro)¹¹⁰ de João Cândia e Coxinho, no sotaque de Baixada, é uma espécie de jogral, onde cada verso é cantado em solo pelo cantador, intercalado por canto coletivo do mesmo verso e do refrão (“*Urrou, urrou, urrou, urrou meu novilho brasileiro que a natureza criou*”). A toada apresenta a devoção aos santos católicos, o cotidiano da fazenda e as festividades juninas.

Humberto do Boi de Maracanã, Coxinho do Boi de Pindaré, Donato Alves do Boi de Axixá, Leonardo do Boi da Liberdade, João Chiador e Chagas do Boi de Ribamar, Zé Olhinho do Boi Santa Fé, Concita do Boi de Nina Rodrigues, Lobato do Boi de Morros são apenas alguns das centenas de compositores e cantadores de belas e conhecidas toadas do bumba meu boi do Maranhão.

A parte tocada é um dos elementos que mais caracterizam os sotaques (*Matraca ou Ilha, Baixada ou Pindaré, Zabumba ou Guimarães, Costa de Mão ou Cururupu e Orquestra ou Munim*), pois existe variação de instrumentos musicais e ritmos tocados por esses instrumentos.

O sotaque de Orquestra é o único que contém instrumentos de sopro de metais como o trompete, o trombone e o saxofone, além de instrumentos de cordas como o violão, o cavaquinho e o banjo, e de instrumentos de percussão como o bumbo e o maracá. Esse conjunto instrumental, apesar de bem variado, valoriza bastante a melodia.

¹⁰⁹ “Esta toada por iniciativa do então deputado Benedito Coroba, foi alçada à condição de hino do folclore maranhense no dia 12 de dezembro de 1991, quando a lei 5.299 foi sancionada pelo então governador Edson Lobão. A lei determina que no início de todos os eventos culturais realizados no território maranhense seja tocada a toada ‘o urrou do boi’” (PADILHA, 2019, p. 82)

¹¹⁰ Para ouvir a toada *Urrou do Boi*, acesse o link <https://youtu.be/1UWJawHmTG8>

A toada *Bela Mocidade*¹¹¹ de Donato Alves do Boi de Axixá é um dos melhores exemplares da musicalidade do boi de orquestra. Com ritmo cadenciado, harmonizado pelos instrumentos de sopro e cordas, letra e melodia falam de forma lírica do amor dos apaixonados, ambientado em uma paisagem idílica. Já foi gravada por artistas de renome nacional como Zeca Baleiro e Maria Bethânia.

Os outros sotaques valorizam bastante os instrumentos de percussão, como os tambores (que variam conforme o sotaque), a matraca e o maracá, comuns a todos os sotaques. No sotaque da Ilha, o pandeirão, o maracá e as matracas possuem dimensões maiores. Já nos demais sotaques, esses instrumentos tem dimensões menores.

O tambor-onça é um instrumento comum a todos os sotaques. Produz sons de alturas variadas, podendo fazer marcação ou variações rítmicas. Seu som grave também pode simular o “urro” do boi. É curioso também, a forma de produzir o som, não percutindo, mas friccionando uma haste no interior do instrumento, a qual é ligada à pele que cobre o tampo.

O sotaque Costa de Mão¹¹², como o próprio nome diz, caracteriza-se pelo fato de os tocadores usarem a costa e não a palma da mão (como nos outros sotaques), para tocar seus pandeirinhos. No Boi de Zabumba¹¹³, como o próprio nome sugere, a zabumba tem destaque marcante, ao lado de um tambor menor chamado de tamborinho ou pandeirinho. Nos sotaques de Matraca¹¹⁴ e de Baixada, os pandeirões e as matracas são os instrumentos mais característicos.

A velocidade do ritmo também é um elemento de diferenciação entre os sotaques. Enquanto, os sotaques da Baixada e Costa de Mão são mais cadenciados, mais lentos, nos sotaques de Matraca e Zabumba a percussão é mais frenética, agitada e forte.

Diversos trabalhos apresentam ricos históricos, descrições, análises, obras, artistas e grupos, sobre os sotaques, seus instrumentos e personagens ligados ao universo do bumba meu boi. Informações mais precisas sobre o caráter de cada sotaque (música, dança, personagens, etc.) podem ser encontradas nos trabalhos

¹¹¹ Para ouvir a toada *Bela Mocidade*, acesse o link <https://youtu.be/MFIUzJTlh1o>

¹¹² Para conhecer um pouco mais sobre esse sotaque acesse o link <https://youtu.be/d4VOgVlqL7U>

¹¹³ Para ouvir uma toada, acesse o link Boi de Guimarães, sotaque de **zabumba**: <https://youtu.be/GJhMrBdu4DQ>

¹¹⁴ Para ouvir uma toada, acesse o link Boi da Maioba, sotaque de **matraca**: <https://youtu.be/7QjBEtXsugl>

dos pesquisadores da cultura maranhense Carlos Lima (1982), Michol Carvalho (1995), José de Ribamar Sousa dos Reis (2004), Izaurina Nunes (Org., 2003), Zelinda Lima (2004), Regina Prado (2007), Lady Selma (2010), Alexandre da Rocha (Org., 2014), nos materiais que formam o *Dossiê de Registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi* (IPHAN, 2011) e *Bumba meu boi: som e movimento* (IPHAN, 2011), Rogério Leitão (2018) e mais recentemente em Antônio Padilha (2019). Vale ainda, visitar o rico acervo do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.

Dentre as referências bibliográficas sobre o bumba meu boi, destacamos os materiais voltados para a educação básica, especialmente para o ensino fundamental: o livro didático *Urrou! Urrou!: o bumba-meu-boi na escola* (2019) de Ana Déborah Pereira Barros e João Fortunato Soares Quadros Júnior e o *Kit de Material Paradidático do Projeto “O Boi vai à Escola”* (IPHAN, 2022)¹¹⁵.

Todo o universo simbólico e identitário do bumba meu boi do Maranhão pode e deve ser trabalhado dentro da escola, como objeto de conhecimento e estratégia de salvaguarda do bumba meu boi. Aulas temáticas, valorização das experiências do discente, conversas com os mestres e participantes das brincadeiras, performances e outras ações servem como abordagens para o contato do aluno com o bumba meu boi.

Também é possível perceber e experienciar a musicalidade do bumba meu boi, seus padrões rítmicos, melódicos, textuais e coreográficos, e sua instrumentação em sala de aula. Para isso, sugerimos a atividade descrita a seguir.

Atividade Sugerida

Tocando um ritmo musical do bumba meu boi

- Acesse o link <https://www.youtube.com/watch?v=Gysd8QJ8uUY>¹¹⁶ e veja o ritmo que é executado por cada instrumento.
- Dividir os alunos em grupos para reproduzir cada ritmo.
- Os instrumentos podem ser substituídos por objetos disponíveis em sala de aula (caneta, lápis, livro, mola do caderno, garrafinha de água, mesa etc.) ou em casa (balde, panela, latas, garrafas PET com grãos, etc.).

¹¹⁵ O kit é destinado aos anos iniciais do ensino fundamental (1º ao 5º Anos). É formado por um DVD com desenho animado (1º Ano), um livro de histórias (2º Ano), uma revista em quadrinho (3º Ano), um caderno passatempo (4º Ano) e uma cartilha (5º Ano).

¹¹⁶ Link do Canal do Youtube Circo Caramba.

- Assimilados os ritmos individuais, o grupo pode tocar cantando a música *Urrou do Boi* de João Cândia e Coxinho.

Observação: inicialmente, é importante deixar os alunos o mais livres possível, para que percebam e reproduzam o ritmo de cada instrumento ao seu jeito, ainda que de forma desorganizada, ou mesmo, deixar que eles criem novos padrões rítmicos. Nesta fase a assimilação deve acompanhar o “ritmo” individual, para que a experiência seja o mais prazerosa possível. Em momentos posteriores, poderá adotar-se notações e leituras convencionais e/ou alternativas.

3.3.3 Reggae

O reggae e suas peculiaridades é outro exemplo de expressividade, apropriação e identidade étnica de grande relevância no contexto sociocultural e musical em São Luís. Esse gênero musical que é de origem jamaicana e foi declarado, em 2018, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, aqui, em nossa cidade, ganhou contornos e cores próprias, observadas no gosto musical por um subgênero específico (*lovers rock*), assim como na maneira de compor, ouvir e dançar o reggae, especialmente, nos bairros da periferia da cidade.

Em *Da terra das primaveras à Ilha do Amor - reggae, lazer e identidade cultural* (1995), o professor e antropólogo Carlos Benedito Silva fala:

Sem dúvida, existe para a população de São Luís, outros ritmos além do [sic], e mais de uma forma de dançar *reggae*. Porém, através do reggae, um grupo significativo de negros que compartilham condições de vida semelhantes podem buscar uma forma de comunicação entre si, afirmando sua identidade, enquanto cidadãos e especificamente negros (Silva, 1988) (SILVA, 1995, p. 114-115).

Portanto, é através da musicalidade do reggae que emerge uma forma de empoderamento para a comunidade negra se articular com a cidade, mostrando e reconhecendo a força da cultura de matriz africana, enfrentando preconceitos e estabelecendo formas próprias de se expressar – maneira de vestir (peças de vestuário e cores específicas), usar acessórios (boinas, colares, brincos), penteados (tranças, alisamento) – e se divertir (locais, dias, horários, companhias específicas).

As “melôs” ou as “pedras”, como são chamados os reggae de sucesso em São Luís, possuem seu significado simbólico e identitário na musicalidade, rítmica e melódica, a despeito do significado linguístico, pois a maioria dos reggae ouvidos em São Luís são em língua inglesa. O nível “simbiótico” entre a cidade e a música reggae chegou ao nível de São Luís ser considerada “Jamaica Brasileira” e “Capital Brasileira do Reggae”.

Segundo Marcus Ramúsy de Almeida Brasil, em seu trabalho *O Reggae no Maranhão: música, mídia e poder* (2011), o reggae é um gênero musical surgido originalmente na Jamaica, no fim da década de 1960, a partir do *ska*. Ele diz:

O *ska* surge no início dos anos 1960, harmonicamente do *mento*, música rural jamaicana, com características de canto e resposta. Melodicamente, os músicos da Jamaica que fundaram o *ska* eram muito influenciados pelos *rhythm and blues* americano. A proximidade com os Estados Unidos impulsionava muito do que era consumido em Kingston e arredores. [...] Até o reggae ser como é conhecido hoje, se apresentava mais acelerado. A batida era rápida e o ritmo nervoso. O nome “*ska*” foi, provavelmente, oriundo da relação onomatopaica da levada intermitente e acelerada da guitarra (ALMEIDA BRASIL, 2011, p. 37)

Ramúsy nos diz ainda que a maioria dos músicos de *ska* pertenciam à religião ligada ao Movimento Rastafári¹¹⁷ e que o *ska* vai gradativamente se transformando em outro gênero, o *rock-steady*, cujas temáticas das letras vão se aproximando cada vez mais da cultura rastafári (problematização das questões políticas, sociais e de identidade), fruto da arte política da Jamaica de então: “As líricas das canções pediam paz às brigas de gangues de bairro, ao mesmo tempo que pregavam resistência e enfrentamento pacífico às lutas políticas” (Almeida Brasil, 2011, p. 39).

O *rock-steady*, por sua vez, foi ficando mais lento que o *ska*, a guitarra passou a fazer uma marcação mais cadenciada e forte, e a bateria e o baixo passaram a se sobressair. Essa foi a ponte para o surgimento da música reggae, como nos diz Ramúsy:

A levada rítmico-harmônica que caracteriza o reggae foi construída por muitas mãos e mentes jamaicanas, no entanto, os que mais se destacaram no jogo musical do duo baixo e bateria, sem dúvida foram os irmãos Carlton

¹¹⁷ Os cultos rastas se realizavam em zonas rurais, nos quais eram tocados os *buru drums*, espécies de tambores que tocavam o *nyiabing*, uma espécie de prática espiritual de origem africana, voltada principalmente, à exortação dos poderes coloniais opressores, através do canto e do ritmo dos referidos tambores. In: Almeida Brasil (2011).

e Clinton Barret, da banda The Wailers. Eles sistematizaram um *groove* chamado de *on drop*, que numa tradução cultural, significa algo como “uma caída”. O *one drop* [...] consiste num compasso de quatro por quatro, só que o acento se localiza no terceiro tempo do compasso (no contratempo), dando a impressão, por alguns instantes, de que a música estaria sendo executada de trás para frente. O deslocamento do tempo forte cria uma gravitação livre para a música, possibilitando para o contrabaixo experimentar descentramentos temporais mais livres, soltos para “cair” sobre o andamento da música. Uma espécie de tambor solo, só que com contornos harmônicos, tal qual os tambores solistas do *niyabing* e do tambor de crioula [do Maranhão]. Nasce então, o reggae (ALEMIDA BRASIL, 2011, p. 39).

Assim, o reggae é um gênero caracterizado por um ritmo-harmônico, onde a guitarra é responsável pela pulsação e acentuação, enquanto o baixo faz um desenho melódico. É esse estilo que foi adotado em São Luís e incorporado à cultura do Maranhão, que teve nomes como Bob Marley e Jimmy Cliff como precursores e se tornaram lendas entre a “massa regueira”.

Bob Marley (Robert Nesta Marley, 1945-1981) cantor, compositor e guitarrista jamaicano, é um dos mais conhecidos músicos de reggae de todos os tempos. Com engajamento político e praticante do Rastafári, Bob Marley influenciou toda uma geração de jovens jamaicanos, acreditando na música reggae como forma de emancipação social e política. A música *Reggae on Broadway*¹¹⁸ (1972) de Bob Marley e dos irmãos Wailers, é um dos marcos para a internacionalização da música reggae (Almeida Brasil, 2011).

Jimmy Cliff (James Chambers, 1944) também cantor, compositor e guitarrista jamaicano, assim como Bob Marley, é um dos principais divulgadores do reggae no mundo e no Brasil, onde chegou a participar do Festival Internacional da Canção em 1969, defendendo a música *Waterfull*¹¹⁹. Em 1980, torna-se mais conhecido no país, por sua turnê junto com o cantor Gilberto Gil. Em julho daquele ano, no show *Gilberto Passos Gil Moreira e James Chambers* – exibido no programa Série Grandes Nomes da TV Globo, que batizava cada programa com o nome completo do artista homenageado –, imortalizaram a canção *No Woman on cry* (1970)¹²⁰ de Bob Marley, música que retrata bem o espectro do universo rasta de amor, revolta à injustiça e esperança.

¹¹⁸ Para ouvir a música *Reggae on Broadway* acesse o link <https://youtu.be/5X7g28wKmRo>.

¹¹⁹ Para ouvir a música *Waterfull* acesse o link https://youtu.be/B534K_Wa78E.

¹²⁰ No link <https://youtu.be/Qi-B2s5IACA>, vídeo com trechos de Bob Marley cantando *No Woman on cry*, cenas do seu funeral e do show Gilberto Passos Gil Moreira e James Chambers.

No Maranhão, a chegada do reggae se deu durante a década de 1970. Aqui, o reggae passou por um processo de socialização, identificação e apropriação, seja por aspectos étnicos e sociais, seja pela musicalidade, ganhando admiradores e cultuadores, principalmente em bairros da periferia de São Luís, como a Liberdade, a Camboa, o Bairro de Fátima, o Coroadinho, o João Paulo, o Santa Cruz, a Vila Palmeira, a Ilhinha, bairros da área Itaqui-Bacanga, entre outros de caráter eminentemente afrodescendentes.

São várias as versões sobre as formas do reggae ter aportado aqui. Segundo Marcus Ramúsy, uma primeira possibilidade é que a música reggae teria participado do fluxo migratório entre Pará e Maranhão, devido a estrada de ferro de Carajás; uma segunda possibilidade aponta que a porta de entrada do reggae na Ilha, foram as trocas de discos de reggae (vindos da Jamaica) por outros produtos, praticadas por prostitutas e marinheiros no Porto do Itaqui; e uma terceira possibilidade indica a difusão do reggae através da captação de ondas-curtas de rádios caribenhas, em razão da nossa proximidade geográfica. Efetivamente, viajantes e emigrantes contribuíram com o desenvolvimento do reggae em São Luís, posteriormente, espalhando-se pelo interior do Maranhão (Almeida Brasil, 2011). Em suma, acreditamos na possibilidade da comunhão de todos esses fatores para o aparecimento e enraizamento do gênero reggae no Maranhão.

Durante as décadas de 1980 e 1990, o reggae teve um impulsionamento mercadológico e midiático no Maranhão, proporcionado, principalmente, pela radiodifusão, mas também pelo paulatino surgimento de programas de TV, pelo crescimento do número de radiolas (Itamaraty, FM Naty Naifson, Estrela do Som, Diamante Negro, Águia do Som, Black Lion, Torpedo Roots, Trovão Azul, Black Power, entre outras), DJs (Pinto Itamaraty, Jean Holt, Joaquim Pedra, Mr. Brow, Robert Jango, Valdinei, Mad Marley, Nêga Glícia, Lyon Mendes, entre outros), festas (Festa da Paz, Resistência Roots etc.) e clubes de reggae (Clubão da Cohab, Pop Som, Espaço Aberto, Girafão, Trópicos Club, Palmeirão, Chama Maré, entre outros).

Uma particularidade do reggae local, em relação ao resto do país, diz respeito às radiolas de reggae, nome dado à aparelhagem com dezenas de potentes caixas amplificadoras empilhadas, semelhantes às “*Sound Systems*” da Jamaica, que incluem DJs, técnicos e MCs, além de uma certa dose de competitividade entre os proprietários. Nessas radiolas são tocadas as “pedras” e os “melôs”, maneira carinhosa de chamar a música de reggae aqui no Maranhão.

Marcus Ramúsy diz que os melôs são aportuguesamentos dos nomes das músicas a partir da proximidade fônica de um trecho em inglês, ou com algum elemento fenomenológico local, ou mesmo uma homenagem a alguém. O autor nos dá o exemplo da música *White Witch*¹²¹, conhecida aqui, como *Melô do Caranguejo*, onde o refrão que diz “*What’s gonna get you*”, soa, em português, algo como “olha o caranguejo”. Exemplos melôs-homenagens – provavelmente dos DJs – são o *Melô da Poliana* (1998)¹²² e o *Melô da Valéria*¹²³.

Os programas de rádio, as radiolas e os DJs são os responsáveis por levar e difundir o reggae no interior do estado, onde o gênero goza de muito prestígio, tendo participação garantida em festividades (eventos sociais, festas populares como carnaval, São João, festejos religiosos etc.), além de festas específicas promovidas pelas radiolas e DJs, “sobretudo, em povoados rurais, de grande contingência de afrodescendentes, inclusive comunidades quilombolas da Baixada Maranhense e da região do Munim” (Almeida Brasil, 2011, p. 97).

Ainda segundo Marcus Ramúsy (2011), o subgênero do reggae conhecido por *lovers rock* é o mais popular no Maranhão. O *lovers rock* são versões de músicas românticas americanas e inglesas com uma “roupagem” (musicalidade) reggae, como por exemplo a versão de Leroy Gibbons para *Power of love*¹²⁴, música que foi um megassucesso, coescrita e originalmente gravada pela cantora americana Jennifer Rush em 1984. Outro exemplo de lovers rock de sucesso é o já citado *Melô do Caranguejo*.

Um dos maiores ídolos desse subgênero entre os maranhenses é o jamaicano Gregory Isaacs¹²⁵, que visitou São Luís em três ocasiões (1998, 2005 e 2009). Aqui, Isaacs além de realizar shows, frequentou praias e salões de reggae.

Esse subgênero do reggae, que tem um ritmo mais cadenciado, romântico e sensual, propiciou uma forma de dançar “agarradinho”, tipicamente maranhense. Atualmente, existe uma proposta junto a Unesco para transformar a forma de dançar reggae no Maranhão em Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

¹²¹ Para ouvir o *Melô do Caranguejo*, acesse o link <https://youtu.be/JPHfr9SQRYQ>.

¹²² Para ouvir o *Melô da Poliana*, acesse o link <https://youtu.be/GUOJJiTXIBU>.

¹²³ Para ouvir o *Melô da Valéria*, acesse o link https://youtu.be/oP_agPGij3g.

¹²⁴ Para ouvir a versão reggae (lovers rock) de *Power of love*, acesse o link <https://youtu.be/CI8ed50dvkc>.

¹²⁵ “Falecido em 2010, Isaacs realizou seu último show em São Luís em 2009, com público de aproximadamente 7.000 pessoas e com produção da radiola Super Itamaraty” (BRASIL, 2011, p.41)

No início dos anos 2000, as bandas locais de reggae também tiveram um importante papel para a difusão do gênero em São Luís e outras localidades. A afinidade com essas bandas foi, especialmente, entre uma classe média, frequentadora de bares (Chama Maré, Bar do Nelson, Bar Trapiche, Bar Raízes da Ilha e Bar do Porto) onde as bandas se apresentavam (e ainda se apresentam).

A Banda Guetos é umas das precursoras desse processo. Criada em 1993, por um grupo de músicos do Centro de Cultura Negra do Maranhão, tinha como objetivo difundir a música de origem negra, como o jazz, o blues, o tambor de crioula, o tambor de mina, o bumba meu boi e o reggae. Mas, foi esta última, o reggae, que terminou sendo a marca registrada da banda, conhecida por seus shows nas escadarias do Centro Histórico de São Luís. Atualmente é formada pelos músicos Tadeu de Obatalá, Ed Cândido, Serginho Barreto e Saci Teleleu. Já participaram da banda, artistas como Paulinho Akomabu, Célia Sampaio, Belo, Gerson da Conceição dentre outros.

A Tribo de Jah é uma das mais atuantes bandas de São Luís do chamado *reggae roots*, subgênero do reggae, considerado mais “raiz”, mais original e próximo do que é feito na Jamaica. Formada em 1986, a partir do encontro de cinco internos cegos da Escola de Cegos do Maranhão, ganhou o reforço (e a liderança) do radialista e guitarrista paulista Fauzi Beydoun. Com 36 anos de existência, a banda Tribo de Jah já realizou shows em várias cidades brasileiras e em Buenos Aires (Argentina) e Caiena (Guiana Francesa). Tendo composições escritas, em sua maioria, em português, são donos de grandes sucessos como *Regueiros Guerreiros*¹²⁶ (1992), *Babilônia em Chamas*¹²⁷ (1995) e *Babylon System* (1995)¹²⁸.

A música *Regueiros Guerreiros* – que também é o título do primeiro álbum da Tribo de Jah – é reggae na musicalidade e na letra, que evoca os ideais de resistência da cultura rasta. A canção começa retratando a rotina (“*Mais um dia se levanta/ Na Jamaica brasileira/ mais uma batalha que desperta/ A nação regueira*”) de uma comunidade de trabalhadores ligados a atividades braçais (“*Eles descem dos guetos logo cedo/ Se concentram nas praças e ruas do centro/ Lavando, vigiando carros, vendendo jornais/ Construindo prédios, obras, cuidando de casas e*

¹²⁶ Para ouvir a música *Regueiros Guerreiros* da Tribo de Jah, acesse o link <https://youtu.be/mjk25wkLxxw>.

¹²⁷ Para ouvir a música *Babilônia em Chamas* da Tribo de Jah, acesse o link <https://youtu.be/HvIYTccao0>.

¹²⁸ Para ouvir a música *Babylon System* da Tribo de Jah, acesse o link <https://youtu.be/xviiTmFmxwU>.

quintais”) passando a exortar a luta contra preconceitos e desigualdades, “*dreads*” (temores) da vida real (“*São menores, maiores brasileiros/ São os dreads verdadeiros do Maranhão [...] Ninguém jamais parou para pensar/ Na sua condição de cidadãos com direitos/ Lutando em condições desiguais/ Lutando contra preconceitos, diferenças sociais*”), por fim, fazendo uma apologia ao estilo reggae de ser, de viver e se divertir, evocando a realeza ancestral africana (“*Só que no fim de semana o reggae é lei/ No toque, no pop, no espaço/ Todo regueiro é um rei [...] Só que no fim de semana o reggae é a lei/ Dançando um reggae na Ilha do Amor, São Luís do Maranhão/ Todo regueiro é um rei*”), que transforma esses trabalhadores em verdadeiros “*Regueiros guerreiros do Maranhão*”.

Em 1994, a Banda Reprise (que não tocava exclusivamente reggae), conseguiu emplacar duas músicas, *Your Lips* e *Sweet Candy*¹²⁹, reggaes mais ao estilo *lovers rock*, que se tornaram fenômenos musicais locais. Segundo o site Palco MP3, o sucesso da banda fez com que o reggae ganhasse espaço em eventos musicais até então não relacionados ao reggae, como o Marafolia – micareta realizada em São Luís, entre os anos de 1995 e 2011 –, que em 1996 passou a contar com o bloco de reggae ItaNati, comandado pela Banda Reprise.

Também se destacam no cenário local, as bandas Mano Banto (do produtor Gerson da Conceição, que teve atuação nacional), Filhos de Jah, Kasamata, Banda Legenda, Raiz Tribal, Mystical Roots (esta última, já extinta). Ressaltamos também, os cantores Guilherme Gusmão e Célia Sampaio, que além de terem participado de vários grupos e bandas, hoje tem trabalhos solos bem consolidados no cenário reggae da ilha, e a Orquestra Maranhense de Reggae, formada por instrumentos de sopro, harmonia e percussão, criada em 2016 pelo músico Marcel Silva.

Observamos que o reggae, enquanto gênero musical e cultura urbana, diferentemente de outras apropriações culturais, mais que imposição de uma indústria cultural fonográfica e midiática, é caracterizado por um processo de identificação étnica, artística, social e política da própria sociedade (ao menos, de uma parcela), que cultiva e difunde um gênero musical, originalmente estrangeiro, acolhido inicialmente, pelas comunidades periféricas da cidade, mas que ganhou espaço na agenda cultural e virou identidade cultural de São Luís.

¹²⁹ Para ouvir as músicas *Your Lips* e *Sweet Candy* e outras da Banda Reprise, acesse o link <https://www.palcomp3.com.br/bandareprise/>.

Atividade Sugerida

Montar uma coreografia com uma música de reggae.

- Dividir a turma em equipe.
- Selecionar uma música: qualquer artista ou grupo, nacional ou internacional, desde de que seja do gênero reggae.
- Criar a coreografia, passos e marcações. Os alunos podem fazer pesquisas na internet. Mas evitar que reproduzam coreografia já existente.
- Criar figurino, utilizando roupas e acessórios que já possuem. Pode-se também, usar alegorias, textos e outros recursos disponíveis que possa incrementar a apresentação.
- Marcar ensaios.
- Estabelecer uma data para a apresentação.
- Critérios de Avaliação: criatividade, originalidade, organização de tarefas em equipe, execução (relação dança e música), cumprimento do prazo de entrega.

Observação: inicialmente, é importante deixar os alunos o mais livres possível, para a escolha da música, elaboração da coreografia, figurinos e ensaios, ainda que de forma desorganizada. Nesta fase é importante incentivar a pesquisa pessoal e virtual, assim como a vivência e apreciação do reggae.

3.3.4 MPM – Música Popular Maranhense

A chamada Música Popular Maranhense é uma construção histórica, política e cultural, e assim como a MPB, com o tempo ganhou a sigla-alcunha de MPM. Esteticamente, a MPM engloba vários gêneros musicais (baião, xote, bolero, samba, choro, embolada, guarânia, reggae, baladas etc.) e principalmente, inclui ritmos locais como os sotaques do bumba meu boi, o divino, o tambor de crioula, o tambor de mina entre outros elementos musicais da cultura popular existentes no Maranhão, em obras musicais que trazem estilizações, isto é, características diferentes (andamento, arranjo, instrumentação, misturas etc.) dos gêneros originais, porém marcantes. Podemos dar como exemplos, as músicas já citadas em tópicos anteriores: a “toada lírica” Ilha Magnética e o “Reggae Sanfonado” de César

Nascimento, o “reggae-lovers rock” Ilha Bela de Carlinhos Veloz e o “baião-crioula” Todo mundo canta sua terra de João do Vale, cantado por Alcione.

Desde a década de 1960, artistas como João do Vale e Chico Maranhão davam os ares do que passou a se identificar como música maranhense no cenário nacional, artistas estes que, com suas obras musicais, abriram espaço para a estética da MPM que viria a surgir na década seguinte.

Segundo Ricarte Almeida Santos, em seu trabalho *A Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional* (2012), a MPM tem sua gênese na ação cultural desenvolvida durante a década de 1970, cujo pano de fundo era uma efervescência política e cultural pela qual passava o Maranhão, principalmente em São Luís, clima esse suscitado pelo forte engajamento político, especialmente nos jovens, alimentados pelo trabalho artístico de grupos como o Laborarte, esse por sua vez, influenciado pelo Centro Popular de Cultura (RJ) e pelos grupos Teatro de Arena e Oficina (SP), cujo objetivo era a conscientização através da arte, na luta contra a censura e repressão imposta pelo regime militar da época. Ricarte destaca o papel do Laborarte¹³⁰, dos festivais de música popular e dos programas de televisão e rádio na construção dessa música com “feições” maranhenses. Ele diz:

Se o primeiro – o Laborarte – enquanto *ação cultural*, catalisou um sentimento de assimilação das marcas identitárias, a partir da rítmica popular, de temáticas, personagens e do universo simbólico maranhense, na emergente música popular do Maranhão; o segundo – os festivais de música popular –, através dos veículos de comunicação como o rádio e, principalmente, a televisão, deram conta de difundir ampla e profundamente toda essa nova música alimentada pelas manifestações culturais populares, ao ponto de fazê-las passar de marginalizadas a traço assumido, até com um certo *ufanismo*, pela sociedade a partir de então. O que faz desencadear a proliferação de um número maior de artistas, para além da movimentação puxada pelo Laborarte, gerando mais expectativa e efervescência musical, em torno de cantar as coisas da terra (SANTOS, 2012, p. 59)

Ainda segundo Ricarte Almeida Santos, essas marcas identitárias da MPM foram primeiramente observadas na música feita pelos músicos-membros do grupo

¹³⁰ “O Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte surge nos anos 70, em São Luís do Maranhão, influenciado por um conjunto de movimentos e acontecimentos artísticos e culturais no Brasil e no mundo, em meio a uma conjuntura política das mais complexas, mas a partir também, de um conjunto de pequenas iniciativas e movimentos das mais diferentes áreas – teatro, cinema, música, poesia, dança etc – que já ocorriam na capital maranhense” (SANTOS, 2012, p. 37).

Labortate, César Teixeira¹³¹, Sérgio Habibe¹³² e Josias Sobrinho¹³³, cujos trabalhos passavam por “*um processo de mediação e interação entre o local, o nacional e o internacional, entre a tradição e a modernidade*” (Santos, 2012, p. 56), na tentativa de criar uma música moderna a partir da cultura maranhense. Nesse processo, diz César Teixeira:

Foram acrescentadas novas células rítmicas na MPB local, deixando transpirar as virtudes artísticas de nossa gente, das nossas raízes culturais. [...] Foi dado um tom emocional às produções feitas na rua e no palco. A princípio enfrentando certa rejeição externa na área urbana, mas finalmente conquistando o reconhecimento da comunidade. Com o tempo, essa marca iria influenciar gerações. [...] Não obstante, continuávamos fazendo os nossos diferentes baiões, xotes, boleros, sambas, choros, emboladas, guarânias, canções etc. (TEIXEIRA apud SANTOS, 2012, p. 56)

É o próprio César Teixeira que conclui dizendo que havia um ponto de convergência entre os trabalhos dele e dos outros:

[...] no ponto de convergências estava a estratégia para a superação das dificuldades, habilitando uma essência rítmica – com base harmônica de violão e cavaquinho – alicerçada por instrumentos regionais: matraca, tambor-onça, pandeirão, cabaça, agogô, abatá, terno de crioula, píforo etc. (TEIXEIRA apud SANTOS, 2012, p. 56).

Talvez, o fruto mais emblemático desse período da MPM tenha sido o álbum *Bandeira de Aço*¹³⁴ (1978), que trazia composições de César Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe e Ronaldo Mota, trabalho que serviu como amálgama da MPM, na missão de unir elementos musicais da cultura popular maranhense e da música moderna.

¹³¹ Compositor, cantor, instrumentista, jornalista, poeta e artista plástico, César Teixeira nasceu em 15 de abril de 1957, no bairro da Madre de Deus, São Luís. Em 1972, ajudou a fundar o Laborarte, onde teve importante participação no desenvolvimento da música popular maranhense. Teve composições gravadas por Alcione, Papete, Rita Benneditto, Flávia Bittencourt, Dércio Marques, Célia Maria, Chico Maranhão, Chico Saldanha, entre outros. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/cesar-teixeira/>. Acesso em: 03 out. 2022.

¹³² Compositor, cantor e instrumentista, Sérgio Habibe nasceu em 31 de agosto de 1949, no Centro Histórico, onde viveu por muitos anos. Iniciou sua carreira na década de 1970, quando ganhou seus primeiros prêmios como compositor em festivais de música em São Luís. No mesmo período participou da fundação, juntamente com outros artistas, do Laborarte. In: Programa é Música/ TV UFMA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vqwt5Wvjvk>. Acesso em: 03 out. 2022.

¹³³ Compositor, violonista e cantor, Josias Sobrinho nasceu em 15 de julho de 1953 em Penalva (MA), no povoado Tramaúba (hoje, município de Cajari-MA). Começou profissionalmente na década de 1970, ao ingressar no Laborarte, onde compôs para o teatro em parceria com o teatrólogo Tácito Borralho, membro fundador do Laborarte. Teve músicas suas gravadas por Papete, Diana Pequeno, Alcione, Beto Pereira, Xuxa, Leci Brandão, Rita Ribeiro, Pena Branca e Xavantinho, Ceumar, Rolando Boldrin e outros. Disponível em: <https://diariodebordoslz.com.br/mestre-josias-sobrinho-aniversaria-neste-15-de-julho/>. Acesso em: 03 out. 2022.

¹³⁴ O LP *Bandeira de Aço* possui 9 faixas e tem selo e produção de Marcus Pereira. Para ouvir o disco completo acesse o link <https://youtu.be/03lfBktfRXs>.

As nove composições de *Bandeira de Aço* falam da alma, do cotidiano e do imaginário local dos maranhenses, expressados em versos, melodias e ritmos que descrevem o Maranhão, suas cidades, ruas, lendas e tradições, religiosidade e mistérios, representados nas histórias pessoais dos autores, seus amores, desejos, anseios e inquietações sociais e políticas pelas quais passavam durante os anos ditatoriais da década de 1970.

No trabalho *Bandeira de Aço: música, identidade e cultura popular no Maranhão* (2014), José Alberto Campos de Oliveira Júnior fala:

Mais da metade do disco toca no tema do boi em vários aspectos, seja na descrição do auto, na adesão religiosa da festa, nas angústias e desejos dos personagens do Pai Francisco e Mãe Catirina e na descrição da paisagem rural onde o boi vai brincar. Das nove canções, duas usam a palavra “boi” no título (*Boi da Lua* e *Boi de Catirina*). Com isso, o disco responde a uma musicalidade voltada ao “imaginário nativo”, com aspectos “étnico-religiosos-culturais” descritos em elementos sonoros e poéticos no LP (OLIVEIRA JR. 2014, p.91).

Em seu trabalho, Oliveira Júnior faz uma análise minuciosa sobre o disco, sua feitura, os autores e suas composições, à qual usamos como base para acrescentarmos o nosso ponto de vista.

A música que abre o LP, a toada *Boi da Lua* (1972), com uma marcante batida de matracas, bem sotaque da Ilha e flautas soando como os metais do sotaque de orquestra, logo em seu início (“*São João, meu São João/ Eu vim pagar a promessa/ De trazer esse boizinho/ Para alegrar sua festa/ Olhos de papel de seda/ Com uma estrela na testa*”) nos remetem a esse universo simbólico do bumba meu boi, através de uma promessa relacionada ao período de infância do seu compositor, César Teixeira. Sobre isso, Oliveira Júnior diz:

A letra toca em memórias de infância do compositor, que ajudava sua madrinha a fazer boizinhos de papelão, pintados com anil, e com “olhos de papel de seda e uma estrela na testa”. A imagem do Boi da Lua dançando no planeta do Brasil é uma metáfora de Cesar às memórias de apresentações do Boi de Axixá na porta da Casa das Minas, quando o grupo vai pedir a benção dos santos (OLIVEIRA JR. 2014, p.93).

Seguindo o repertório, a segunda faixa, o samba *De Cajari pra capital*, de Josias Sobrinho, como o título da música já sugere, faz referência ao processo de êxodo rural (“*Olha, moço, eu vim/ De pra lá da Ponta d’Areia*”), das preocupações de quem fica (“*Quando saí de casa, minha mãe/ Me levou lá na porta da rua/ Me disse:*

eu te levo, te trago/ Te ponho de novo na rua) e das agruras de quem vai (*“E a coruja piava no galho/ Com a fome espetada no olho”*), segundo a própria experiência do compositor. O acompanhamento instrumental soa bem ao estilo regional de choro, solos de corda, baixo que caminha bem marcado, além da parte percussiva e a inusitada participação de um pio (apito) de “coruja”.

A terceira faixa, *Flor do Mal* de César Teixeira, é uma grande metáfora para o compositor falar dos dissabores da sua vida pessoal (*“Eu quero a flor do mal/ Para te perfumar/ Porque só tenho em mim/ Espinhos para dar”*). A música de César traz uma melodia dolente e triste, em tonalidade menor, ritmo ternário (como uma valsa) e com acompanhamento de violão, faz inicialmente, alusão ao poema *Fleurs du Mal* (Flores do Mal, 1890) de Charles Baudelaire – marco da poesia moderna, que fala da eterna briga entre o bem e mal – (*“A flor do mal me quer/ Para me desfolhar/ O amor que tenho em mim/ Do coração roubar/ E receber do mundo/ Moeda de cego/ Que sempre me deram/ Que eu sempre nego/ E pego procurando”*). Nesse jogo de certo e errado, o compositor fala também sobre sexualidade, fazendo referência a um “rito” de iniciação sexual (*“Eu te amo bananeira/ Lá no fundo do quintal/ Eu e a minha bananeira/ Duas bandeiras do mal”*), e traz a figura de Lampião, rei do cangaço, como referência à repressão do regime militar (*“O mal da vida inteira/ Bananeira não tem flor/ Mas tem no chão/ Bananas para os macacos/ Que mataram lampião”*).

O baião *Boi de Catirina* de Ronaldo Mota, quarta faixa do disco, tem abertura percussiva nos ritmos do sotaque de boi da Ilha, com matraca, pandeirão e o “urro” do tambor-onça, com efeitos *fade*¹³⁵, passando para o ritmo do baião, executado por um instrumental formado por triângulo, violão, zabumba e uma queixada fazendo seus efeitos em contratempos. Na letra, o personagem mítico Pai Francisco demonstra vergonha (*“Sinto frio e vergonha/ Que não cabe no meu peito/ Pois eu tenho que enganar/ Meu boi com uns pensamentos”*) pelo que está prestes a fazer, que é matar o boi para cortar a língua e levar para sua esposa grávida, Mãe Catirina (*“Mas lá perto da fogueira/ Minha nega me espera/ Com criança na barriga/ Arredia e preguiçosa/ Cheia de desejo”*). A música termina em ritmo de toada de boi, com a letra reafirmando o “constrangimento” de Pai Francisco (*“Ah! Bumba boi*

¹³⁵ “Fade, em engenharia acústica, é o aumento ou diminuição gradual do nível de um sinal de áudio. Uma canção gravada pode ser gradualmente reduzida ao silêncio durante sua conclusão (fade-out) ou ter seu volume gradualmente aumentado durante o início (fade-in)”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fade_\(%C3%A1udio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fade_(%C3%A1udio)). Acesso em: 13 out. 2022.

Bumba bumbá/ Me perdoa por querer/ Tua língua só pra dar/ Pr'essa nega Catirina”). Sobre essa música Oliveira Júnior diz: “A aflição em forma de compaixão pode ser compreendida também para além do auto, chegando mesmo a uma metáfora das mazelas sociais, à justificativa da violência para aplacar a fome” (Oliveira Jr., 2014, p. 96).

A quinta faixa é a música *Engenho de Flores* de Josias Sobrinho, uma toada de bumba meu boi que começa, com efeito *fade-in*, anunciando a chegada da manifestação bumba meu boi (“*Ê alumiô, toda terra e mar/ Ê alumiô, toda terra e mar/ Eu vi fortaleza abalar/ Eu vi fortaleza abalar*”). Seguindo, a música traz a ideia de engenho em dois sentidos: o trabalho fabril, monótono e repetitivo, cansativo e árduo (“*Agora qu’eu quero ver/ Se couro de gente é pra queimar*”) e engenho como força criativa, intelectual e poética, por isso o uso da metáfora engenho de “flores”. Nesse meio termo, evoca a religiosidade e proteção católica (“*Vou Pedir pra São João Cosme e Damião/ Pra nos ajudar*”), momento em que aparece um duo de flautas (soando como pífanos¹³⁶), imitando o apito do engenho chamando ao trabalho (“*Era o apito do engenho de flores/ Chamando pra trabalhar*”).

Também de Josias Sobrinho, a sexta faixa, *Dente de Ouro*, traz o toque do Tambor de Mina – religião de matriz africana, fortemente praticada no Maranhão – com seus abatás (atabaques), gãs (agogôs) e cabaças (afoxés), além da base de cordas, em que o violão soa quase como um berimbau. Assim como a musicalidade, a letra da canção fala de um sujeito imerso em sua espiritualidade, suas obrigações (“*Se eu tivesse um dente de ouro/ Eu mandava tirar pra viver/ Eu mandava encruzar e benzer/ Eu mandava entregar pra jeê*”) e seu projeto de vida (“*Se eu tivesse no peito um novelo/ Eu tecia com ele um caminho/ Com o rumo voltado pra dento/ E aberto pro mundo todinho*”).

Eulália, a sétima faixa do disco, é uma canção de Sérgio Habibe, em forma de balada romântica sobre a base harmônica de um violão. Segundo o próprio autor, a canção teve origem em uma conversa ouvida por ele, em que um marido fala à sua esposa da necessidade de acompanhar a brincadeira do bumba meu boi (“*Amura o canto/ Noite já vai dentro afora/ Co’a Eulália/ Esse boi me leva/ Eu não fico pra dormir*”). A verve política de Sérgio Habibe pode ser observada no verso (“*Pra dormir*

¹³⁶ “É uma pequena flauta transversal, aguda, similar a um flautim, mas com um timbre mais intenso e estridente, devido ao seu diâmetro menor. Os pífanos são originários da Europa medieval e são frequentemente utilizados em bandas militares”. O pífano é um instrumento tradicional na música nordestina. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADfano>. Acesso em: 13 out. 2022.

nesse país/ Que não amanhece/ Nem acorda com meu boi/ Ê, meu boi”) em que ele sugere a censura e a insegurança dos tempos do regime militar.

A toada *Catirina* de Josias Sobrinho, oitava faixa do LP, inicia com o mesmo efeito *fade-in* e *fade-out* percussivo da música *Boi de Catirina* (Ronaldo Mota), o que parece amarrar ainda mais, as duas músicas em torno da temática do bumba meu boi. A letra, bem ao estilo interiorano de Josias, usa a figura feminina para falar do desejo, tanto de Catirina em comer a língua do boi, quanto do desejo dos apaixonados, como mostra o refrão da música (*“Catirina que só quer/ Comer da língua do boi/ Carne seca na janela/ Quando alguém olha pra ela/ Pensa que lhe dão valor/ Ai Catirina poupa esse boi/ Mãe Catirina poupa esse boi/ Que quer crescer”*). Também fala da saudade e dos reveses dessa paixão (*“E lá vai meu boi prenda da cidade/ Moça de idade não pode me acompanhar/ Que a saudade a traça estraçalha o coração/ E mulher bonita é chave de prisão”*) de alguém que é deixada quando a brincadeira se translada para a capital, para apresentações durante o período Junino (*“E lá vai meu boi arrastando a barra/ A maré esbarra no meio do boqueirão/ Levando um recado pro meu senhor São João/ Lá na capital São Luís do Maranhão”*). Após a introdução, o arranjo musical, que começa apenas com o violão e a matraca, vai crescendo com a adição de novos instrumentos que trazem elementos melódicos, harmônicos e percussivos numa dinâmica que acompanha a tensão (da separação dos enamorados) e a intensão (da viagem) revelada na letra.

A nona faixa, que encerra e dá nome ao álbum, *Bandeira de Aço* de César Teixeira, tem o “tempero quente” do baião genuinamente nordeste, ambientado numa “floresta tropical” cheia de pássaros, ou seja, bem Maranhão! Mas antes, uma introdução lenta feita pelo violão e a presença de sinos, guizos e pios dão um ar de mistério à letra que simula uma espécie de interlocução do autor, cujo tema são os percalços que ele passava com uma suposta personagem feminino (*“Se ela soubesse/ Da areia que eu como/ Ela nem perguntava/ Se ela soubesse do pó da sereia/ Ela nem se zangava/ Vento na cumeeira/ Nem dizia palavra, palavra, palavra”*). Então a música segue, em forma de baião, caracterizado pela marcação binária do baixo e a presença do triângulo, com um desabafo (*“Mamãe eu tô com uma vontade louca/ De ver o dia sair pela boca/ De ver Maria cair da janela/ De ver maresia, ai, maresia/ De ver besouro, ai, ai, besouro/ De ver lobisomem, ai, lobisomem”*), que também soa como uma crítica (*“E ela nem se parece/ Com nhozinho Chico Soldado/ Que na subida da bandeira/ Pensou que tava no mundo/ E*

era fundo de quintal”) ao regime ditatorial da época. Sobre essa música, Oliveira Jr. revela:

Escrita em 1972, passou pelo crivo da censura, mas conseguiu ser liberada após um jogo de cintura de Cesar em fazer trocadilhos com algumas letras do título, apresentando a “bandeira” como “bandeja”. A música faz referência ao próprio regime ditatorial. Os sentimentos de Cesar naquele período aparecem em versos líricos e ansiosos pela mudança. O “fundo de quintal” que está na letra é uma referência à América Latina, tendo a cidade do Rio de Janeiro como fundo deste quintal americano (OLIVEIRA JR., 2014, p.94).

As músicas de *Bandeira de Aço*, foram interpretadas por Papete, assim como são de sua autoria os arranjos, a execução dos instrumentos de percussão e o violão-base. O disco tem ainda a participação dos músicos Carlão (viola 12 cordas e coro), Otacílio (contrabaixo), Sérgio Mineiro (flautas e coro), Márcio Werneck (flauta e coro) e Rodolpho Grani (coro).

Com *Bandeira de Aço*, Papete ganhou ainda mais, notoriedade no cenário local e nacional. Como cantor, compositor e percussionista foi um dos músicos que mais ajudou a divulgar a MPM Maranhão a fora. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira¹³⁷, Papete, apelido de José de Ribamar Viana, nasceu em 8 de novembro de 1947, na cidade de Bacabal-MA. Iniciou sua carreira aos 13 anos, cantando na Rádio Gurupi de São Luís-MA. A partir de 1968, já em São Paulo, passou a tocar como percussionista na casa noturna O Jogral. Em 1969, atuou como violonista e percussionista em gravação com o cantor Wanderley Cardoso. Gravou seu primeiro disco “*Papete, berimbau e percussão*” em 1974, com o selo Marcus Pereira, com quem também trabalhou como produtor, pesquisador e arranjador. Trabalhou ao lado de Toquinho e Vinícius de Moraes entre 1979 e 1981, e, entre 1982 e 1992, acompanhou Toquinho em 482 shows, em turnê por 18 países. Durante a década de 1980, ganhou vários prêmios internacionais e nacionais como melhor percussionista. Também tocou ao lado de grandes nomes da música brasileira como Paulinho da Viola, Miucha, Rosinha de Valença, Paulinho Nogueira, Marília Medalha, Chico Buarque, Sá e Guarabira, Almir Sater, Rita Lee, Diana Pequeno, Renato Teixeira e Martinho da Vila.

A partir de 1990, Papete dedicou-se à pesquisa, registro e divulgação das obras de compositores maranhenses, apresentando-se pelo Brasil com sua própria

¹³⁷ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/papete/>. Acesso em: 5 out. 2022.

banda, atuando como cantor e percussionista, trabalho que resultou em um total de 19 álbuns musicais. Apesar de residir em São Paulo, voltava sempre a São Luís, onde realizava shows, especialmente no período junino, sempre esperado pelo público local, trazendo um repertório exclusivo de músicas com ritmos e compositores maranhenses, como sua versão marcante da toada Bela Mocidade de Donato Alves. Além das 9 faixas do disco *Bandeira de Aço*, várias outras músicas como *Rosa Amarela*¹³⁸, *Mimoso*¹³⁹ e *Boi de Lágrimas*¹⁴⁰ viraram sucesso em sua voz.

É de autoria de Papete, juntamente com Josias Sobrinho, as canções e o libreto da Ópera Popular *Catirina* (1996). Como seu último legado, coordenou o projeto *Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas do Bumba Meu Boi do Maranhão*, que culminou com uma publicação lançada em 2015, projeto esse que tinha o objetivo de que resgatar e contar a história desses artistas populares¹⁴¹. Papete morreu em 26 de maio de 2016.

Apesar da visibilidade que o disco *Bandeira de Aço* deu sobre a música maranhense, também rendeu algumas polêmicas em torno das interpretações de Papete e de cláusulas contratuais na cessão dos direitos autorais sobre as músicas dos compositores. Mas como diz Ricarte Almeida Santos:

Polêmicas à parte, *Bandeira de Aço*, o LP, torna-se a grande referência estética e política do fazer musical no Maranhão, a partir de então. Não pela postura engajada do cantor Papete, principal materializador, mas por todos os elementos, informações e influências que o disco catalisa, incorpora e materializa, no campo da música, de todo um processo cultural e artístico, desencadeado a partir da movimentação de uma nova geração de artistas e agentes culturais em torno do Laborarte, cujas experiências extrapolaram a proposta inicial. Como afirma César Teixeira, 'esse trabalho evoluiu no sentido de buscar as raízes para uma afirmação de uma arte enquanto representação de uma cidadania inexistente' (César Teixeira em entrevista a Itevaldo Jr., O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo) (SANTOS, 2012, p. 80-81).

As mudanças sociais e políticas pelas quais passou o Brasil da década de 1980, fizeram igualmente, a MPM seguir novos rumos. Acompanhando esse

¹³⁸ Para ouvir a música *Rosa Amarela*, composição de Osvaldo Preto e interpretação de Papete, acesse o link <https://youtu.be/uq2dFMui7yq>.

¹³⁹ Para ouvir a música *Mimoso*, composição de Ronald Pinheiro e interpretação de Papete, acesse o link <https://youtu.be/r-PYJXJ3efQ>.

¹⁴⁰ Para ouvir a música *Boi de Lágrimas*, composição de Makarra, na interpretação da Cia. Barrica, acesse o link <https://youtu.be/e-cBh9fSxPo>.

¹⁴¹ *Papete Especial*, Repórter Maranhão, TV Brasil. Disponível em <https://tvbrasil.ebc.com.br/reportermaranhao/episodio/papete-especial>. Acesso em: 5 out. 2022.

momento de redemocratização, novos canais de comunicação como a Rádio Mirante FM, traziam novos ares aos ouvintes de rádio, com programações de gênero musicais específicos (choro, música latina, rock progressivo, jazz etc.), além do programa “Em Tempo de Guarnicê”, voltado às experimentações musicais locais da época, o que muito ajudou a divulgar e promover a música maranhense. Outro fator importante para o desenvolvimento da MPM à época, foram os patrocínios comerciais, com destaque para a CEMAR¹⁴², empresa pública que financiava a radiodifusão, shows, festivais e projetos de artistas da MPM (Santos, 2012).

Deste modo, os anos de 1980 alimentaram e fizeram surgir uma nova geração de artistas e músicos, criando novos grupos e formações que permitiram uma maior circulação real (apresentações ao vivo) e “virtual” (pelas ondas do rádio e da TV), principalmente pelos bairros de São Luís (Santos, 2012).

Atualmente, o programa “*Santo de Casa*” da Rádio Universidade (sintonia 106,9 MHz), mantida pela Universidade Federal do Maranhão, é o maior espaço midiático da música popular maranhense.

É Ricarte Almeida Santos (2012) que também nos fala da importância dos festivais na difusão e promoção da MPM. *Festival de Música Popular do Maranhão*, *Festival Viva*, *Festival de Verão de MPM* eram mostras da produção musical e de artistas maranhense que, além das premiações em dinheiro, possibilitavam aos finalistas a gravação de suas músicas em LP, fomentando assim uma indústria fonográfica voltada para esse segmento. É desse período a música *Oração Latina*¹⁴³ de César Teixeira, vencedora do Festival Viva realizado em 1985, com a interpretação de Gabriel Melônio e Claudio Pinheiro. *Oração Latina* é uma música em forma de *guarânia* – estilo musical de origem paraguaia, caracterizado pelo andamento lento e o tom menor, criando uma espécie de lamento cantado – que tornou-se uma espécie de hino de exortação à luta contra poderes opressores, como bem expressam os versos: “*E diga sim/ A quem nos quer abraçar/ Mas se for pra enganar/ Diga não/ Ê ei ah/ Com as bandeiras na rua/ Ninguém pode nos calar/ Ê ei ah/ Com as bandeiras na rua/ Ninguém pode nos calar*”. Até hoje, é cantada em mobilizações populares.

¹⁴² Centrais Elétricas do Maranhão, a partir de 1984 passou a chamar-se Companhia Energética do Maranhão e hoje, já privatizada, é a Equatorial Energia Maranhão.

¹⁴³ Para ouvir a versão somente com Claudio Pinheiro, acesse o link <https://youtu.be/gpDwqa9MARw>.

A partir da década de 1990, a MPM tornou-se mais midiática, ganhando espaço em mais programas de rádio e TV, o que a fez seguir um padrão estético e uma linguagem mais voltados para esse meio. No entanto, são esses mesmos meios midiáticos que, ao final dessa década e nas seguintes, promoveram uma descontinuidade na promoção da música maranhense, aproximando-a e destinando-a aos períodos de Carnaval e São João, o que terminou por dar uma sazonalidade à veiculação e à divulgação da MPM (Santos, 2012).

Nesse período, o poder público também teve um importante papel no fomento à produção musical e no registro fonográfico da MPM. Através de vultuosos recursos financeiros destinados à promoção das festas populares (Carnaval e São João), cresceu a quantidade de manifestações folclóricas e artistas que, ajudadas pelos cachês recebidos das programações oficiais, gravaram seus próprios discos, especialmente os grupos de bumba meu boi, responsáveis por grandes sucessos musicais locais. Também figuram na década de 1990, importantes editais públicos de fomento à cultura, entre eles, para gravação de trabalhos musicais individuais e coletivos.

Ressaltamos ainda, a iniciativa do poder público na promoção e realização de projetos ligados à MPM. Entre os anos de 1992 e 1994, a Secretaria de Estado da Cultura realizou o *Projeto MPM de Cara Nova*, cujo objetivo era fomentar e difundir a MPM, oferecendo palco e uma pequena infraestrutura de sonorização em um espaço cultural institucional, além de uma ajuda de custo financeira para realização de um show. Este projeto era destinado a cantores que já mantinham atividades profissionais como tocar na noite em barzinhos e restaurantes, mas ainda não eram conhecidos do grande público e nem haviam gravado disco.

O projeto aconteceu em um primeiro momento, ano de 1992, no Espaço Cultural João do Vale (hoje, Teatro João do Vale), todas as quintas-feiras, onde um cantor (entre os inscritos e selecionados) fazia uma apresentação no horário do almoço (entre 12 e 13h). Durante o ano de 1993, além da ação no Espaço Cultural João do Vale, foi realizada uma extensão do MPM de Cara Nova como um circuito de praia, onde os cantores apresentavam-se, sempre aos sábados, durante uma hora (a partir das 13h), simultaneamente, em quatro palcos montados nas praias de São Marcos, Calhau, Caolho e Olho D'Água.

O encerramento do projeto se deu em 1994, no Espaço Cultural João do Vale, onde o público pode escolher 12 (doze) participantes que gravaram um disco (LP

MPM de Cara Nova), lançado no palco do Teatro Arthur Azevedo em novembro daquele ano.

O Projeto MPM de Cara Nova foi responsável por revelar nomes como Salomão de Pádua, Regina Oliveira, Zé Carlos Daffé, Ana Torres, Célia Sampaio, Mazé Veras, Ivandro Coelho, Paulinho Akomabu, Tilde Alcântara, Jorge Macau entre outros, que continuam em atuação no cenário musical local, nacional e até internacional¹⁴⁴.

A exemplo do MPM de Cara Nova, outros projetos similares no formato e no objetivo de fomentar a música popular maranhense seguiram-se, como o *Quinta Cultural*, que promoveu o intercâmbio musical entre artistas do Maranhão, Pará e Amazonas, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura em parceria como Banco da Amazônia, e o *Segunda de Arte*, este sediado no Teatro Alcione Nazaré (localizado nas dependências do Centro de Criatividade Odylo Costa, *filho*) e mais voltado para os nomes consagrados da nossa MPM. Ambos os projetos também possibilitaram a gravação de discos.

Assim, a MPM seguiu retroalimentando-se por gerações de artistas locais que adotaram o “estilo MPM”, assumindo o labor de unir a música tradicional maranhense com elementos modernos, promovendo o resgate de nomes como Antônio Vieira, Lopes Bogéa, Célia Maria, Cristóvão Alô Brasil, João do Vale, Chico Maranhão, consolidando nomes como os já citados César Nascimento, Carlinhos Veloz, Papete, e a estes acrescentamos os nomes de Beto Pereira, Claudio Pinheiro, Rosa Reis, Gabriel Melônio, Joãozinho Ribeiro, Ubiratan Souza, Chico Saldanha, Godão, Wellington Reis, Ronald Pinheiro, Omar Cutrim, Erasmo Dibell, Tutuca, Mochel, Gerude, Jorge Thadeu, Célia Leite, Daffé, Rogeryo do Maranhão, Chiquinho França, Mano Borges, Zeca Tocantins, Escrete, Célia Sampaio, Zeca Baleiro, Rita Beneditto e fazendo despontar nomes como a dupla Alê Muniz e Luciana Simões, Claudio Lima, Eliseu Cardoso, Flávia Bittencourt, Dicy, Camila Reis, Mila Camões, Didã, e os grupos Lamparina, As Afrôs, Banda Baré de Casco, Criola Beat entre tantos outros atuantes no cenário musical de São Luís.

Destes mais atuais, destacamos o casal Alê Muniz e Luciana Simões, que formam a dupla *Criolina*, artistas versáteis que trabalham com misturas de ritmos

¹⁴⁴ Informações obtidas em conversa com Mauro Eneas Frazão, Técnico da Secretaria de Estado da Cultura, à época, membro do Grupo de Trabalho e Ações Integradas, setor responsável pela execução do Projeto MPM de Cara Nova.

brasileiros (baião, samba, tambor de crioula etc.), ritmos caribenhos (salsa, reggae e o ska), pop, rock, e estilos como o brega e o contemporâneo.

A música *Latinoamericano* (2016)¹⁴⁵ é um exemplo marcante do trabalho da dupla, revelado numa fusão de música latina, nordestina e o brega. A letra, assim como o clipe, complementa esse espírito agregador, de engajamento político e respeito à diversidade religiosa, sexual e cultural.

A dupla criou e produz, o *Festival BR 135* (em sua nona versão em 2022), que reúne artistas locais e nacionais que se destacam no cenário independente. O festival acolhe em espaços abertos e fechados do Centro Histórico de São Luís, uma grande diversidade de gêneros e estilos musicais, além de atividades em outras linguagens artísticas.

Uma das preocupações do BR 135 é a formação em gestão artística. Para isso, mantém o segmento Conecta Música, que promove debates, palestras, oficinas e encontros entre artistas, produtores e jornalistas de várias cidades brasileiras. Como parte do festival, é realizada ainda uma feira criativa que reúne pequenos negócios que giram em torno da economia criativa. Já participaram do Festival artistas como Céu, Arnaldo Antunes, Di Melo, Nação Zumbi, Baiana System, Liniker, Rubel, Pinduca, Siba, Curumim, Mombojó, Felipe Cordeiro, Dona Onete, Criolina, Orquestra Brasileira de Música Jamaicana, além de mais de 50 bandas selecionadas por um edital aberto para artistas de todo o país¹⁴⁶.

Gostaríamos de evidenciar também, uma “galera” mais heterodoxa, com suas misturas e versões mais “pop” na MPM. Observamos esse espírito, na versão da música *Choro de Lera*¹⁴⁷, do Trio 123, formado pelas cantoras Camilla Boueri, Tássia Campos e Mila Camões. Choro de Lera é uma composição de Dona Teté, feita originalmente para seu cacuriá.

Em sua versão, o Trio 123 mantém o toque tradicional das caixas, mas adiciona uma intenção quase *hard rock* ao arranjo, acrescentando *riffs* e *grooves* nas guitarras, baixo e bateria (instrumentos que não são comuns no cacuriá). Somado à essa base harmônica e rítmica, as três vozes dividem-se cantando a letra da música, finalizando com uma polifonia vocal “mântrica” e ao mesmo tempo, intensa.

¹⁴⁵ Para assistir o clipe da música *Latinoamericano*, acesse o link <https://youtu.be/gK-7r4EiQzA>.

¹⁴⁶ In: Site do Festival BR 135. Disponível em: <https://festivalbr135.com.br/>. Acesso em: 06 out.2022.

¹⁴⁷ Para ouvir a música *Choro de Lera* na versão do Trio 123, acesse o link <https://youtu.be/HQ-TgS4JBE>.

Outro exemplo dessa nova MPM, mais pop (*ou talvez, mais comercial?!!!*) é a “releitura” da Oração Latina de César Teixeira, feita por Michael Mesquita. Segundo o artista¹⁴⁸:

Essa versão feita por mim tem um quê de futurista e, ao mesmo tempo, traz a verve dos anos 80, com muitos sintetizadores e vozes difusas enfatizadas nos ‘chorus’ e ‘reverbs’. Creio que o objetivo foi alcançado, pois consegui dar uma nova roupagem sem, contudo, alterar o conteúdo (MESQUITA, 2022)

Seguindo outros caminhos, alguns artistas e grupos da nova MPM, trazem em suas composições misturas de ritmos maranhenses, música eletrônica, *rap*, funk e outras atualidades, e letras originais com referência regionais, da paisagem natural e urbana da cidade, da cultura popular, ancestralidades, engajamento político, de protesto que giram em torno das questões de gênero, sexualidade, desigualdades sociais. Mas também são observados apelos românticos, sexuais e ao uso de entorpecentes. Esses artistas e grupos tem ganhado espaço como representantes da música maranhense, local e nacionalmente.

O coletivo *Criola Beat*, criado pelo produtor Adnon Soares, é um exemplo desse novo segmento. Suas composições trazem batidas eletrônicas, baseadas na musicalidade dos mestres da cultura popular, mesclando-as ao ritmo do funk brasileiro e da música caribenha. Em 2020, o Criola Beat lançou seu álbum *Mixtape Volume 02*¹⁴⁹, com ritmos de Pajelança, Tambor de Crioula, Cacuriá, mesclando ao *Calypso*, *Ragga* e *Grimme*, com a roupagem dos *Dubplates* e *Soundsystem*. O coletivo tem ainda a participação de outros artistas dessa “geração beat” como Pantera B4ck, Breno Santos, Marcelo Oliveira e Biodz, além da participação dos DJs Adaga e Alladin¹⁵⁰.

Na MPM, as letras falam de coisas da nossa cidade e do nosso Estado. Os arranjos musicais são mais livres, fazendo fusões de gêneros musicais diversos, adotando e criando estilos musicais variados, e mesmo em ritmos mais tradicionais como o bumba meu boi e o baião, além dos instrumentos tradicionais como as percussões, os artistas podem usar outros instrumentos modernos como a guitarra, o baixo, a bateria e o teclado, além dos *samples* e outros acessórios de mixagens.

¹⁴⁸ In: Site Na Mira. Disponível em: <https://imirante.com/namira/maranhao/2021/07/20/oracao-latina-ganha-releitura-e-clipe-as-vesperas-dos-40-anos>. Acesso em: 12 out. 2022.

¹⁴⁹ Para ouvir o álbum *Mixtape Volume 2*, acessar o link <https://youtu.be/BjycS7q51V4>.

¹⁵⁰ SAMPAIO, Gustavo. *Lançamentos do MA – #Álbuns: “Afrofuturismo”, de Herih e “Mixtape, Vol. 02”, de Criola Beat. Site Sobre o Tatame*, 2020. Disponível em: <https://www.sobreotatame.com/lançamentos-do-ma-albuns-afrofuturismo-de-herih-e-mixtape-vol-02-de-criola-beat/>. Acesso em: 04 out. 2022.

Atividade Sugerida

Feira de Ritmos: espaço para apresentações e exposição dos trabalhos dos alunos.

- O professor deve fazer um levantamento de todos os trabalhos (composições, coreografias, cartões-postais, entrevistas e outras apresentações) que tenham sido produzidos pelos alunos durante as aulas.
- Também podem ser propostos novos formatos de trabalhos como painéis, vídeos, animações, filmes, remixagem de músicas que possam ser produzidas a partir dos elementos estudados na relação música, cultura e cidade.
- Pode-se também, propor que os alunos explorem a utilização de sons diversos (natural, corporal, artificial e instrumental, seguindo os seguintes passos:
 - 1) selecionar objetos do cotidiano e explorar as possibilidades sonoras;
 - 2) organizar os objetos por aproximação, considerando os timbres e as alturas alcançadas;
 - 3) criar melodias, ritmos e harmonias, relacionando gêneros e estilos já conhecidos ou estudados.
- Delimitar, adequadamente, os espaços na escola e tempo de apresentações para cada trabalho. Observação: organizar um cronograma.
- Providenciar mobília, equipamentos e acessórios necessários para as apresentações e exposição.
- Convidar artistas e grupos do bairro ou da cidade, para encontros, bate-papo, palestras, oficinas e participações especiais na escola.
- Promover encontros e visitas fora do ambiente escolar, em museus, exposições, teatros, projetos e outras instituições culturais públicas e/ou privadas.
- Critérios de Avaliação: criatividade, originalidade, participação, organização e trabalho individual e coletivo, execução, cumprimento de prazos.

Uma vez compartilhada e refletida, as vivências e experiências musicais encontradas na cidade, podem ser complementadas com conceitos teóricos e práticas musicais, os quais, por sua vez, ajudarão o educando a ampliar seus conhecimentos musicais. Esse é justamente o assunto para o próximo capítulo.

4 NOÇÕES ELEMENTARES DE TEORIA E PRÁTICA MUSICAL

Falamos bastante sobre a relação cultura, cidade e música, apontando artistas, grupos, obras musicais, elementos e espaços culturais em São Luís. Durante essa abordagem, usamos várias vezes termos como gêneros e estilos musicais, ritmo musical, formas musicais, grupos musicais, melodia, harmonia, arranjo e tantos outros termos que são adotados no meio musical.

As diferentes maneiras de tratar, por exemplo, a melodia, o ritmo e a harmonia podem definir se um autor quer compor um samba, um baião, um rock, um reggae, um rap entre outras formas musicais, assim como, a utilização de instrumentos musicais específicos, revelam muito sobre gêneros e estilos musicais. Mas, será que todos entendem o significado e a importância desses termos na música?

Frente a essa questão é que apresentaremos a seguir, uma proposta sistematizada, reflexiva e contextualizada de metodologia de ensino musical, que inclui conceituações e exercícios sobre alguns aspectos e elementos extremamente necessários para o entendimento e para o trabalho musical. Nossa intenção aqui, não é apresentar um material único e exclusivo, dada a variedade e a quantidade de recursos já existente e até de fácil acesso na internet, por exemplo. Mas, apresentar uma sequência que favoreça o melhor entendimento dos conteúdos musicais.

Tendo em vista a diversidade musical existente no mundo, um dos primeiros conceitos que entendemos ser indispensável é o próprio conceito sobre o que é música. O professor deverá sempre que possível estimular a reflexão sobre antigas e novas referências musicais (artistas, músicas, gêneros e estilos).

Como já deixamos antecipadamente estabelecido nosso entendimento sobre esse tema, logo no início deste trabalho (ver *O que é música?*, Capítulo 1), sugerimos a ideia de que *música é a arte feita de sons e silêncios*.

Junto a ideia do que é música, entender, portanto, suas características também são importantes, não só do som, mas também do silêncio, enquanto elementos constituintes da música. São quatro as principais propriedades dos sons e dos silêncios: *altura, duração, intensidade e timbre*. Por sua vez, estas propriedades, também chamadas em música de parâmetros, são a base para trabalharmos os três elementos musicais: a *melodia*, o *ritmo* e a *harmonia*.

4.1 Parâmetros ou Propriedades do Som

O som é um fenômeno físico, ou seja, ele acontece no meio ambiente em que vivemos. Em *Elementos Básicos da Música* (1998) de Roy Bennett, temos que “*todo som ouvido é causado por alguma coisa que vibra*” (p. 9). Essa vibração se propaga de várias maneiras e velocidades, através de ondas que se deslocam no ar, chegando até os nossos ouvidos. Em nosso aparelho auditivo, essas vibrações são transformadas em impulsos elétricos mandados ao cérebro que os identifica.

Relembrando o que já foi dito no Capítulo 1, por definição, um som agradável é aquele que apresenta regularidade oscilatória de suas ondas sonoras, enquanto o ruído possui ondas sonoras irregulares. Os instrumentos musicais e a voz estão entre os sons que apresentam ondas sonoras regulares, por isso, constantemente associamos esse fenômeno sonoro regular como som musical. Mas, lembremos também, que existem aqueles que podem considerar o ruído como som musical.

Os sons regulares podem ter características bem definidas e identificadas, como saber se ele é grave ou agudo, forte ou fraco, longo ou curto entre outras características conhecidas como parâmetros ou propriedades do som, como veremos a seguir.

Altura é o parâmetro que classifica os sons em *grave* ou *agudo*. Um som grave também pode ser referido como um som grosso ou baixo, enquanto um som agudo pode ser referido como som fino ou alto.

A altura é percebida pela *frequência* das ondas sonoras, isto é, pela quantidade de vibrações por segundo. A unidade de medida da frequência sonora é o hertz (Hz). O homem costuma ouvir sons entre 20 e 20.000 Hz. Alguns animais ouvem acima (ultrassom) e abaixo (infrassom) da frequência humana, como por exemplo, os cães, gatos e cavalos (até 45.000 Hz), os morcegos (até 75.000 Hz) e as baleias e elefantes (abaixo de 20 Hz)¹⁵¹.

Nos instrumentos musicais, a forma de produção do som (tangendo ou beliscando uma corda, soprando ou percutindo), o tamanho e o material influenciam nas alturas dos sons produzidos. Por exemplo, no violino, o tamanho e a espessura da corda, pode produzir sons de alturas diferentes, assim como em uma flauta, a coluna de ar produzida no interior, também produzirá sons com alturas diferentes.

¹⁵¹ In: *Portal CHC Ciência Hoje das Crianças*. Disponível em: <https://chc.org.br/acervo/na-crista-da-onda-sonora/>. Acesso em: 14 out. 2022.

Alguns instrumentos de percussão como tambores, triângulos e pratos produzem sons com frequências irregulares, por isso, difícil de identificar a altura dos sons que produzem. Mas, como já dissemos, nem por isso, o som desses instrumentos deixa de ser musical. A voz humana (as pregas vocais), também produz sons em alturas diferentes, tanto em adultos, quanto em crianças.

Dentro do processo de identificação das alturas dos sons, o professor poderá ainda exemplificar utilizando sons naturais e artificiais:

- Sons graves: rugido do leão, som do contrabaixo, voz de um barítono etc.
- Sons agudos: miado de um gato, som do violino, voz de uma criança etc.
- Podemos ainda, incentivar a pesquisa do parâmetro altura em sites¹⁵², livros e outros materiais didáticos que a escola possuir.

É a partir da variação das alturas do som que surgem as notas musicais: *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*. Em *História da Música Ocidental* (1988) de Grout e Palisca, encontramos que as notas musicais receberam seus nomes, durante o século XI, quando o monge beneditino Guido D'Arezzo (992-1050) utilizou as sílabas iniciais de cada verso de um hino dedicado a São João: "*Ut queant laxis/ Resonare fibras/ Mira gestorum/ Famuli tuorum/ Solvi pollutil/ Labii reatum/ Sancte Ioannes*"¹⁵³. A primeira sílaba *ut* correspondia ao som que hoje, chamamos de *dó*, a sílaba *re* (de *resonare*) correspondia ao som da nota *ré* e assim, sucessivamente, até a sétima nota, formada pelas letras *S* (de *sancte*) e *I* (de *ioannes*), correspondente ao som da nota *si*. Durante o século XVII, a sílaba *ut* passou a ser chamada de *dó*, provavelmente originada da palavra latina *Dominus* (Senhor).

Os instrumentos musicais e a voz humana podem produzir essas notas. Para registrar visualmente a altura das notas musicais, nós precisamos conhecer o *Pentagrama* ou *Pauta Musical*, aquelas cinco linhas onde escrevemos as notas, e as *Claves Musicais*, que servem para fixar as notas musicais em um determinado local (em cima da linha ou no espaço entre elas) do pentagrama. Essa maneira de registrar visualmente chamamos de *notação musical*.

A clave mais comum é a *Clave de Sol*, cujo símbolo se assemelha à letra "S" que aparece no começo do pentagrama, como mostra a figura abaixo:

¹⁵² Para saber um pouco mais sobre a propriedade Altura, assista o vídeo no link <https://youtu.be/QvVUb5R-IUk>.

¹⁵³ "Para que possam/ ressoar maravilhas/ de teus feitos/ com largos cantos/ apaga os erros/ dos lábios impuros/ Oh, São João!" (Hino a São João, escrito no século VIII).



Escala de Dó (1 oitava)

No pentagrama podemos escrever, por exemplo, uma *escala de dó*, isto é, uma sequência que começa com a nota dó, seguindo com as demais notas distribuídas sobre ou entre as linhas e termina com a nota dó (como no exemplo acima). *Escala* é uma palavra de origem italiana e significa escada, pois a cada nota que se segue é mais alta que a anterior e assim, vai-se subindo a altura do som das notas, como quem sobe uma escada. O primeiro dó é a nota mais grave e o último, a nota mais aguda.

Exercícios Sugeridos

1. Cantar a escala de dó (usando os nomes das notas), com ou sem auxílio de instrumento musical, subindo, descendo, pulando notas, mas desde que se cante a altura correta de cada nota. Em um primeiro momento, deixar os alunos “brincarem” com as notas musicais.

2. Sugerimos a música *Minha Canção* que faz parte do musical *Os Saltimbancos* (1977), obra de Chico Buarque. O enredo de *Os Saltimbancos* é baseado na famosa fábula *Os músicos de Bremen* (1819), dos Irmãos Grimm. Chico Buarque, enquanto esteve exilado na Itália, teve contato com a versão do musical em italiano e, quando de volta ao Brasil, escreveu a versão brasileira. Especificamente, na canção sugerida, os quatro personagens, o burro, a galinha, o cachorro e a gata, descobrem as notas musicais. A partir de *Minha Canção*, pode-se:

- ✓ Colocar o áudio para os alunos ouvirem¹⁵⁴.
- ✓ Disponibilizar a letra da canção. Observar que cada verso começa com uma nota da escala de dó:

*Dorme a cidade/ Resta um coração/ Misterioso/ Faz uma ilusão/ Soleta um verso/
Lavra a melodia/ Singelamente/ Dolorosamente/ Doce a música/ Silenciosa/ Larga o
meu peito/ Solta-se no espaço/ Faz-se certeza/ Minha canção/ Réstia de luz onde/
Dorme o meu irmão.*

¹⁵⁴ Acesse o link <https://youtu.be/x48PNj7EXr0?t=83> e ouça a música *Minha Canção*.

- ✓ Todos devem cantar juntos.
- ✓ Pode-se também, pedir que alguns sustentem a nota (ou sílaba inicial), enquanto outros cantam a letra. Revezar os grupos.
- ✓ Dividir a turma em dois grupos (lado direito e lado esquerdo, ou meninos e meninas) que irão alternar cada verso da música.
- ✓ Explorar a história dos quatro animais, que fala de maus tratos e do sonho de ser artista.

O parâmetro *Intensidade* classifica os sons em *forte* ou *fraco*. Está relacionado ao volume de um som. A intensidade é medida pela força da vibração sonora, isto é, sua *amplitude*. A unidade de medida da amplitude sonora é o decibel (dB).

Os sons de uma sala de estar (TV ligada, pessoas conversando) podem chegar a 40dB. Uma sala de aula, pode chegar a quase 64dB. Sons cuja a amplitude chegam a 85 dB (ambientes com maquinários, tráfego de uma avenida de grande movimento) são potencialmente danosos aos ouvidos, se o contacto com esses sons, sejam eles ruidosos ou não, durarem mais de 8 horas. Trios elétricos, discotecas, shows e estádios de futebol podem facilmente chegar a 120dB (limiar da dor)¹⁵⁵.

O volume pode ser facilmente controlado, quando executado em meio eletrônico. Porém, isso pode acontecer, não só pela conveniência auditiva (sozinho em seu quarto de forma intimista ou em um salão de festas para várias pessoas ouvirem), mas como um recurso para trazer mais beleza em alguns momentos durante a execução de uma música. Acusticamente, o volume pode ser controlado de duas maneiras: como acontece com as vozes ou grupos instrumentais, tocando ou cantando de maneira forte ou fraca, ou como acontece em uma orquestra ou uma banda, tocando poucos instrumentos (o som fica mais fraco) ou todos os instrumentos (o som fica mais forte).

Dentro do processo de identificação das intensidades dos sons, o professor poderá ainda exemplificar utilizando sons naturais e artificiais:

- Sons fortes: trovão, latido de um cachorro, motor de carro, um cantor de ópera, um trombone em uma fanfarra etc.

¹⁵⁵ In: Site do Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/intensidade/db.html>. Acesso em: 21 mar. 2022.

- Sons fracos: miado de um gato, pio de um pintinho, o “barulhinho” do ar condicionado, uma flauta ou um cantor etc.
- Podemos ainda, incentivar a pesquisa do parâmetro intensidade em sites¹⁵⁶, livros e outros materiais didáticos que a escola possuir.

Exercícios Sugeridos

1. Com sons corporais (estalo de dedos, bater palmas, bater nas pernas, bater os pés no chão etc.), ou com objetos de sala de aula (lápiz, caneta, caderno etc.), ou com instrumentos musicais:

- ✓ Produzir sons fortes, alternando com sons fracos.
- ✓ Formar grupos (um grupo de estalos de dedos, outro com batida de lápis na mesa, outro batendo palmas etc.) e alternar intensidades diferentes entre os grupos.

Observação: O professor poderá criar um sinal para forte, um para médio e outro para fraco. Por exemplo: mão sobre a cabeça para forte, mão no ombro para médio e mão no peito para fraco.

2. Cantar a escala de dó, com ou sem auxílio de instrumento musical:

- ✓ Subindo forte e descendo fraco.
- ✓ Começando fraco, ir crescendo, e chegar forte e depois descer começando forte, ir diminuindo e chegar fraco.
- ✓ Formar grupos, alternando uma ou mais notas fortes e outras fracas, ou ao sinal do professor.

3. Escolher uma canção (de roda, uma música maranhense já trabalhada em aulas anteriores, ou uma sugestão dos alunos) e cantar em vários níveis de intensidade, mudando ao comando do professor.

4. Explorar questões como *Poluição Sonora* e *Ecologia Sonora*, ambos conceitos categorizados pelo compositor e educador musical Murray Schafer (1932-2021). Chamar a atenção dos alunos sobre os efeitos dos tipos e excessos de sons no meio ambiente e para a saúde e convivência das pessoas.

¹⁵⁶ Para saber um pouco mais sobre a propriedade Intensidade, assista o vídeo no link <https://youtu.be/oDwO4aelVqE>

Duração é o parâmetro que classifica os sons e os silêncios em *longo* ou *curto*.

Em nosso cotidiano, alguns sons podem ser longos como por exemplo o “barulhinho” que o aparelho de ar condicionado faz quando está ligado ou o vento soprando nas folhas das árvores. Outros sons são curtos, como um sinal do micro-ondas ou um martelo batendo em um prego.

Dentro do processo de identificação da duração de um som, o professor poderá ainda exemplificar utilizando sons naturais e artificiais:

- Sons longos: o som do vento, o rugido do leão, o barulho de um avião, de um liquidificador, uma torneira aberta, um violino etc.
- Sons curtos: o pio de um pintinho, o tic-tac de um relógio, uma torneira pingando, uma batida de um tambor etc.
- Podemos ainda, incentivar a pesquisa do parâmetro duração em sites¹⁵⁷, livros e outros materiais didáticos que a escola possuir.

Na música, a duração é observada no tempo que dura o som (as notas musicais) ou os silêncios (as pausas). Para representar a duração das notas, existem as figuras musicais: semibreve, mínima, semínima, colcheia, fusa e semifusa; e figuras equivalente para as pausas (pausa de semibreve, pausa de mínima etc.), como mostra o quadro a seguir:

Som	Pausa	Nome	Duração
		Semibreve - 4 tempos	
		Mínima - 2 tempos	
		Semínima - 1 tempo	
		Colcheia - 1/2 tempo	
		Semicolcheia - 1/4 tempo	
		Fusa - 1/8 tempo	
		Semifusa - 1/16 tempo	

Quadro com valores das figuras musicais (sons e pausas)

¹⁵⁷ Assista o vídeo no link <https://youtu.be/ITJP8DORncQ> conheça mais sobre o parâmetro Duração.

Como mostra o quadro, as figuras guardam em si uma proporção. Então, quando a semibreve durar 4 tempos, a mínima valerá metade de 4 tempos, ou seja, 2 tempos, e a semínima valerá metade da mínima, ou seja, 1 tempo e assim sucessivamente. Combinando figuras, também podemos atribuir outros valores, por exemplo: uma nota com valor de mínima (2 tempos) ligada a uma figura de semínima (1 tempo), passa a valer e soar 3 tempos. Existem outras valorações para as figuras musicais, mas que deixaremos para os estudos mais avançados. Os valores exemplificados no quadro acima são os mais comuns e usuais para o trabalho inicial em música.

Juntando as notas musicais e as figuras de tempo no pentagrama, podemos formar uma *melodia*, como a que vemos abaixo:

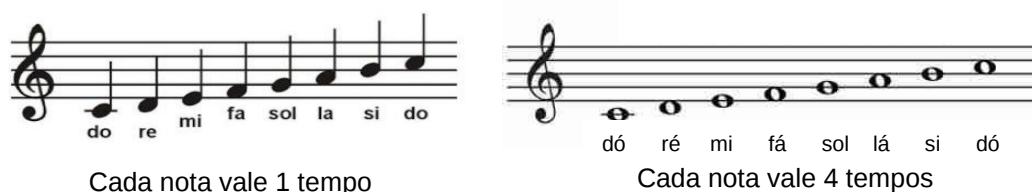


Partitura Frère Jacques

Exercícios Sugeridos

1. O exemplo acima é uma melodia tradicional francesa, mas bastante conhecida no Brasil, com a letra de “*Meus dedinhos*”. O professor pode cantar a letra em português acompanhando as notas e figuras musicais.

2. Cantar a escala de dó, usando figuras de tempos diferentes ou mistos.



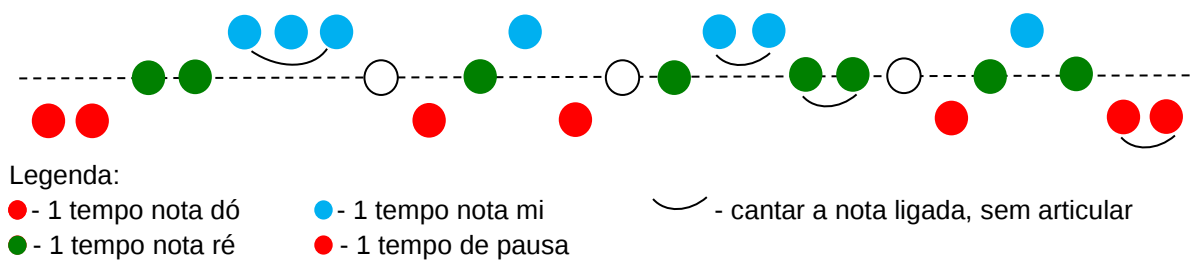
Escala ascendente e descendente com figuras mistas

3. Pode-se também, trabalhar os três parâmetros já estudados (altura, intensidade e duração), simultaneamente, aplicando os exemplos anteriores.

4. Escolher canções (de roda, uma música maranhense já trabalhada em aulas anteriores, ou uma sugestão dos alunos), para que percebam os tempos das sílabas e palavras dentro da música, da seguinte maneira:

- ✓ Ouvir a música escolhida.
- ✓ Se possível, mostrar a música escrita na partitura.
- ✓ Cantar a música, batendo palmas a cada sílaba ou a cada palavra.
- ✓ Dividir em grupos: em um trecho da música, um pode fazer uma marcação (1 tempo), outro bater palmas a cada palavra e outro em cada sílaba.
- ✓ Variar os sons: um grupo marca batendo com os pés no chão, outro pode subdividir a marcação (2 tempos) e o terceiro, bater palmas a cada sílaba.
- ✓ Deixar que os alunos inventem e criem acompanhamentos livres, utilizando a percussão corporal e/ou objetos de sala de aula.

Além da notação tradicional utilizando o pentagrama, a clave, as notas e figuras musicais, pode-se utilizar o que chamamos de *notação alternativa*, que usa gráficos, símbolos, cores, figuras geométricas, diagramas entre outras iconografias, para representar a altura das notas e valores musicais, como no exemplo abaixo:



Exercício com notação alternativa

O *Timbre* é o parâmetro que caracteriza a *identidade* do som ou, como se diz em música, está relacionado à “*cor do som*”. O timbre define as qualidades que tornam o som único, por exemplo: o som mais “doce” de uma flauta, o “brilho” do som de um violino, o som “áspero” de um bate-estaca, o “alegre” assobio do bem ti vi, a voz “fininha” de uma criança ou a voz “agradável” de um artista. Ou seja, o timbre utiliza as outras propriedades (altura, intensidade e duração), entre outras características, para que possamos reconhecer um *som específico*. Outro exemplo

bem simples para entender esse parâmetro: é o timbre que faz a gente reconhecer a voz de uma pessoa específica, o pai, a mãe, um colega ou um professor, mesmo sem vê-los.

Dentro do processo de identificação de timbres sonoros, o professor poderá ainda exemplificar utilizando:

- Sons do nosso corpo: palmas, estalos de dedos, bater no peito, vozes (homem, mulher, criança etc.).
- Sons da natureza: vento, chuva, mar, cachoeira, trovão, animais (pássaros, cachorro, gato, sapo, leão, cavalo, baleia, elefante etc.).
- Sons artificiais: objetos domésticos (relógio, liquidificador, televisão etc.), veículos de transporte (carro, moto, ônibus, trem, navio etc.) e instrumentos musicais.
- Podemos ainda, incentivar a pesquisa do parâmetro timbre em sites, livros e outros materiais didáticos que a escola possuir.

O Timbre e os Instrumentos Musicais

Os materiais, o tamanho, o formato e a maneira de tocar influenciam o timbre dos instrumentos. Em um violino, a madeira que faz o seu corpo oco, como uma caixa vazia e estreita, assim como as cordas esticadas sendo tangidas por um arco, ajudam a produzir o seu timbre característico: brilhante, agudo, vibrante, estridente etc. Já em uma flauta transversal, seu material metálico e formato cilíndrico oco, com orifícios que podem ser tapados ou destapados, formando colunas de ar de diferentes tamanhos quando o instrumento é soprado, criam o timbre específico da flauta: suave, doce, aguda etc.

Por causa do timbre é que, quando ouvimos um instrumento de cordas tocado com os dedos, faz a gente lembrar, por exemplo de um violão e não de uma flauta.

Alguns timbres instrumentais são parecidos porque pertencem à mesma “família”. O trompete tem um timbre parecido com o trombone. Isso acontece porque ambos são feitos do mesmo material, no caso metal, tem formatos parecidos, um tudo retorcido que termina em forma de campanula, e o som é produzido da mesma forma, soprando o instrumento. O mesmo poderíamos dizer do som do violino e do violoncelo, sendo que estes são feitos de madeira, também tem formatos parecidos

e o som é produzido tangendo as cordas com um arco ou com os dedos. Entretanto, por serem de tamanhos diferentes, eles conseguem produzir sons com alturas específicas. Quando comparados: o trompete consegue produzir sons mais agudos e o trombone produz sons mais graves, assim como o violino produz sons mais agudos e o violoncelo consegue produzir sons mais graves. Essas diferenças resultam em timbres levemente diferentes até mesmo em instrumentos da mesma família.

A combinação de instrumentos e timbres diferenciados são artifícios que compositores e arranjadores usam para trazer mais dinâmica, beleza e interesse em uma obra musical.

Exercícios Sugeridos

1. Ouvir e analisar arranjos de músicas variadas, percebendo, quais os instrumentos fazem parte, se existe algum instrumento mais evidente, a relação dos instrumentos com a voz etc. Pode-se também, ouvir uma mesma música com arranjos diferentes.
2. Criar o arranjo para o acompanhamento de uma música:
 - ✓ Escolher uma música.
 - ✓ Usar sons corporais (estalo de dedos, bater palmas, bater nas pernas, bater os pés no chão etc.), ou objetos de sala de aula (lápis, caneta, caderno etc.), ou instrumentos musicais.
 - ✓ Dividir os sons em grupos. Por exemplo: um grupo faz uma marcação do tempo da música (batida na mesa ou tambor); outro grupo pode tocar em trechos específicos da música fazendo estalo de dedos ou tocando um chocalho; ou ainda, um grupo pode usar a voz em *boca chiusa* (boca fechada) ou com a vogal a, ou uma flauta, para fazer uma introdução. Por fim, alguém pode cantar a letra da música.

Observação: É importante deixar que os alunos criarem os arranjos. O professor deverá estimular até esgotar todas as possibilidades, interferindo o mínimo possível ou quando extremamente necessário.

4.2 Elementos Musicais

Conhecidas e entendidas as Propriedades Musicais, passaremos agora para os Elementos Musicais. São esses elementos que nos ajudarão a entender melhor os gêneros e os estilos musicais, as formas musicais e as formações instrumentais. Os principais elementos constituintes de uma música são a *melodia*, o *ritmo* e a *harmonia*. Passemos a eles.

Melodia

O canto do passarinho, o chiado da chaleira fervendo água, as notas musicais produzidas por uma flauta, o ranger de uma máquina, uma pessoa cantando, todos os sons produzidos por essas fontes podem ser considerados como uma melodia.

A rigor, uma *melodia é formada pela sucessão de sons*. E esses sons podem ser bem diversos e serem produzidos de várias formas. Por isso, alguém alternando canto e batidas de palmas pode formar uma melodia. Até a nossa maneira de falar formam melodias e diferentes. Experimente falar: “*Vou à praia hoje*” e “*Vou à praia hoje?*”.

Em um contexto musical mais específico, uma melodia é formada pela sucessão de notas musicais, graves e agudas, com muitas ou poucas notas, curtas ou longas.

Dentro do processo de identificação do elemento melodia, o professor poderá ainda exemplificar utilizando sons do nosso corpo (voz, assobio, palmas, estalos de dedos etc.), sons da natureza (vento, chuva, pássaros, baleia etc.), sons artificiais (objetos domésticos, veículos de transporte etc.) e instrumentos musicais. Podemos ainda, incentivar a pesquisa do elemento melodia em sites, livros e outros materiais didáticos que a escola possuir. Lembrar que uma melodia pode ser visualizada através da notação convencional (notas e figuras musicais no pentagrama) ou alternativa (linhas, gráficos, símbolos etc.), como vimos na seção anterior.

Exercícios Sugeridos

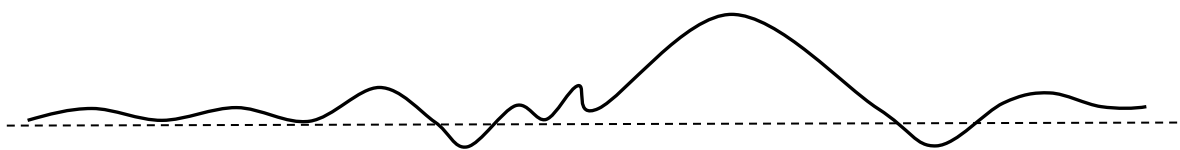
1. Se os alunos já conseguem identificar as notas no pentagrama, propor a leitura de partitura com melodias simples (como nos exemplos abaixo), falando o nome de

cada nota musical na altura correta. Se necessário, ajudar com um instrumento musical. Esse é um bom exercício para desenvolver o *ouvido musical*.

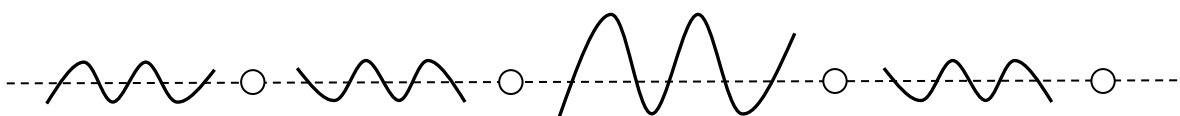


Exercícios melódicos notação convencional

2. Caso ainda não seja possível a leitura na pauta musical, o professor poderá desenvolver exercícios utilizando escrita alternativa, como no exemplo abaixo. Explorar sons graves, médios e agudos, vocalizando com *boca chiusa* ou com uma vogal, conforme sugere o diagrama abaixo. O professor poderá comandar, passando o dedo sobre a linha com velocidades diferentes (rápido ou lento).



Para exemplos mais elaborados, criar uma legenda (○ - 1 tempo de silêncio).



Exercícios melódicos notação alternativa

3. Escolher músicas do cancioneiro popular de rodas (*Sambalelê, O cravo brigou com a rosa, Cai cai balão, Pirulito que bate bate, Peixe vivo, Se essa rua fosse minha, Ciranda cirandinha* etc.), ou ainda uma bem conhecida como *Parabéns a você, Asa Branca*, ou em caso de alunos mais avançados, alguma canção trabalhada anteriormente como *Ilha Magnética* ou *Bela Mocidade* etc., ou alguma música de conhecimento geral dos alunos e:

- ✓ Mostra a música em áudio e, se possível, escrita na pauta musical, toda ou um trecho, para que os alunos consigam perceber e visualizar a melodia.
- ✓ Cantar a melodia, sem a letra, para que os alunos adivinhem a música, como nos exemplos a seguir.



Partitura Parabéns a Você



Partitura Asa Branca (Luís Gonzaga)

Quando cantamos uma melodia falando o nome das notas, nós exercitamos o que em música chamamos de *solfejo*. Portanto, devemos estimular o aluno a cantar e solfejar à vontade.

4. A música a seguir é “Os escravos de Jó”. Se puder, peça aos alunos que imprimam a música, escrevam o nome das notas embaixo das figuras e depois solfejem a melodia.



Partitura Os Escravos de Jó

Em muitas músicas, a melodia é o elemento mais evidente, como é o caso das *canções*. Quando uma melodia tem uma letra, um texto, nós a chamamos de *canção*. Na *canção*, por ter uma letra associada a melodia, fica mais fácil sua memorização.

Ritmo

O “tic-tac” do relógio, a batida do nosso coração, o caminhar de uma pessoa, uma melodia, uma canção, todos esses exemplos marcam ritmos. Podemos dizer que o *ritmo é a maneira de organizar o tempo dos sons e silêncios* – por exemplo, a duração das notas musicais –, a partir da *pulsação* escolhida para ser acompanhada por toda a música ou parte dela.

Dentro do processo de identificação do elemento ritmo, o professor poderá ainda exemplificar utilizando os sons do nosso corpo (voz, assobio, palmas, estalos de dedos etc.), sons da natureza (vento, chuva, pássaros, baleia etc.), sons artificiais (objetos domésticos, veículos de transporte etc.) e instrumentos musicais. Podemos ainda, incentivar a pesquisa do elemento ritmo em sites, livros e outros materiais didáticos que a escola possuir. Lembrar que um ritmo pode ser visualizado através da notação convencional (notas e figuras musicais no pentagrama) ou alternativa (linhas, gráficos, símbolos etc.).

Exercícios sugeridos

1. Para entender melhor o que é ritmo e o que é pulsação, fazer a seguinte experiência:

- ✓ Bater com a mão sobre uma superfície seguindo o tempo do ponteiro de segundo de um relógio. Mas tem que ser bem preciso! Fazer algumas vezes. Isso marca uma pulsação. *Uma única batida é um pulso, já várias batidas seguidas é uma pulsação.*
- ✓ Agora tentar duas batidas na superfície a cada mudança do ponteiro. Manter a regularidade das batidas, sempre iguais e precisas. Isso caracteriza uma nova pulsação, mais acelerada.
- ✓ Criar outros padrões rítmicos, utilizando a pulsação do relógio.
- ✓ Marcar um ritmo agora usando a voz. Utilizando ainda a pulsação do relógio, a cada mudança do ponteiro, cantar a vogal “a” e na mudança seguinte, fazer silêncio. Repetir a sequência algumas vezes.
- ✓ Agora, cantar um “a” longo (prolongar durante duas mudanças do ponteiro), alternando com um “a” curto (durante uma mudança do ponteiro). Repetir a sequência algumas vezes.

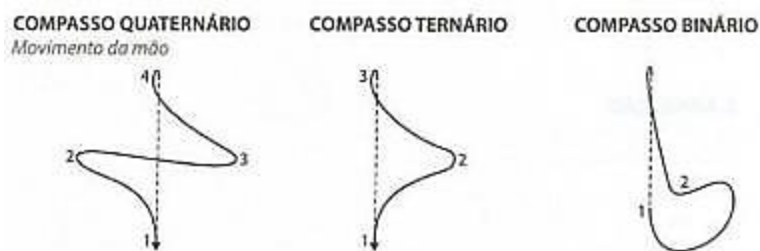
- ✓ Outra variação: cantar “a” longo (duas mudanças do ponteiro), silêncio (uma mudança), “a” curto (uma mudança do ponteiro), e silêncio (uma mudança de ponteiro). Repetir a sequência algumas vezes.
- ✓ Criar outros padrões rítmicos, utilizando a voz, batidas e silêncios.

2. Mostrar ritmos diferentes usando o ritmo das palavras e/ou parlendas.

- ✓ O professor escolhe uma parlenda (ver exemplos abaixo) e mostra o ritmo das sílabas fazendo percussão corporal (palmas, batida na perna, pé no chão etc.). O ritmo deverá ser executado simultaneamente com os versos escolhidos. Depois executar o ritmo sem falar.



Outro conceito musical importante relacionado ao ritmo é o *compasso*. *Compasso* é a divisão de um trecho musical em tempos regulares, os quais podemos chamar de binário, ternário ou quaternário.



Movimentos que o maestro ou regente fazem com a mão para marcar os compassos.

Quando marcamos uma pulsação musical (como nos exercícios de ritmo anteriores), estamos marcando justamente, a “métrica” da música. Essa métrica é representada por frações numéricas que aparecem no início do pentagrama, logo após a clave, e representa o compasso utilizado na música ou no trecho musical.

A palavra compasso serve tanto para se referir à métrica utilizada na música, como para cada trecho que é separado por uma barra (linha vertical sobre o pentagrama). No final da música ou trecho musical, coloca-se uma barra dupla.

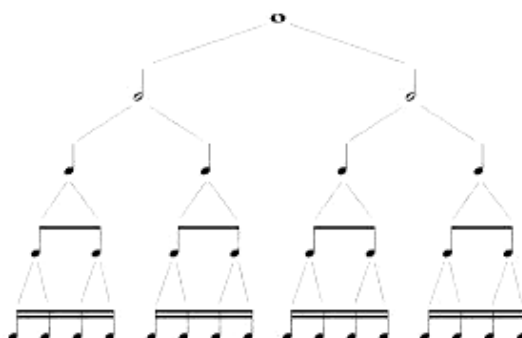
Vejamos a seguir, os compassos mais simples, suas representações numéricas, quantidades de tempos e exemplos.

Compasso	Representação	Quantidade de tempo por compasso	Exemplo
Binário	$\frac{2}{4}$	2 tempos	
Ternário	$\frac{3}{4}$	3 tempos	
Quaternário	$\frac{4}{4}$	4 tempos	

Neste momento é importante relembrar os valores das figuras musicais (sons e pausas). Mostrar ainda, que podemos, fazer outras combinações dos valores das figuras para preencher os compassos, como nos exemplos abaixo.



O diagrama abaixo, também nos ajuda a entender melhor a proporção que existe entre as figuras musicais.



3. Arranjo com tempos diferentes

- ✓ Dividir a turma em 3 grupos. Disponibilizar a letra da música com marcações específicas (ver tabela a seguir) para cada grupo.
- ✓ Cantando a música, cada grupo deve tocar as sílabas em destaque em sua parte.

Observação: a percussão corporal e os instrumentos são apenas sugestões, podendo os alunos utilizarem outras fontes sonoras.

Música: Boi da Lua (César Teixeira)		
Grupo 1 Batida no Peito/ Tambor-onça	Grupo 2 Palmas/ Matraca	Grupo 3 Bater nas Coxas/ Pandeirão
São <u>João</u>, meu São <u>João</u>, <u>Eu</u> vim pagar a pro-<u>mes</u>-sa <u>De</u> trazer este boi-<u>zi</u>-nho <u>Pa</u>-ra alegrar sua <u>fes</u>-ta <u>O</u>-lhos de papel de <u>se</u>-da Co'uma <u>es</u>-tre-la na <u>tes</u>-ta <u>Cho</u>-ra <u>Cho</u>-ra, <u>Pa</u> pa ra pa <u>pa</u> <u>Cho</u>-ra boi da <u>lua</u> <u>Vem</u> pedir uma es-<u>mo</u>-la Pra'que-la boneca de a-<u>nil</u> <u>Ma</u>-mãe eu vi Boi da <u>Lua</u> Dançar no pla-<u>ne</u>-ta do Brasil	<u>São Jo-ão</u>, meu <u>São Jo-ão</u>, <u>Eu vim pa-gar a pro-mes-sa</u> <u>De tra-zer es-te boi-zi-nho</u> <u>Pa-ra a-le-grar sua fes-ta</u> <u>O-lhos de pa-pel de se-da</u> <u>Co'uma es-tre-la na tes-ta</u> <u>Cho-ra Cho-ra</u> <u>Pa pa ra pa pa</u> <u>Cho-ra boi da lu-a</u> <u>Vem pe-dir uma es-mo-la</u> <u>Pra'que-la bo-ne-ca de a-nil</u> <u>Ma-mãe eu vi Boi da Lua</u> <u>Dan-çar no pla-ne-ta do Bra-sil</u>	São <u>João</u>, meu <u>São João</u>, <u>Eu</u> vim pagar a pro-<u>mes-sa</u> <u>De</u> trazer este boi-<u>zi-nho</u> <u>Pa</u>-ra alegrar sua <u>fes-ta</u> <u>O</u>-lhos de papel de <u>se-da</u> Co'uma es-<u>tre-la</u> na <u>tes-ta</u> <u>Cho</u>-ra <u>Cho</u>-ra, <u>Pa</u> pa ra <u>pa pa</u> <u>Cho</u>-ra Boi <u>da Lua</u> <u>Vem</u> pedir uma <u>es-mo-la</u> Pra'que-la <u>bo-ne-ca</u> de a-<u>nil</u> <u>Ma</u>-mãe eu vi Boi <u>da Lua</u> Dançar no <u>pla-ne-ta</u> do <u>Bra-sil</u>

4. O professor poderá mostrar músicas simples (como o exemplo a seguir) ou trechos musicais no pentagrama para a análise dos elementos que constituem o elemento ritmo (representação numérica, compassos, figuras musicais, pulsação etc.)

HINO À ALEGRIA
(facilitada)

Style: March
Voice: Organ
♩ = 140

Ludwig van Beethoven

The image shows a musical score for 'Hino à Alegria' (Hymn to Joy) by Ludwig van Beethoven, simplified for educational purposes. The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 'March' and 'Voice: Organ' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The score is divided into measures by vertical bar lines. Annotations with arrows point to specific features: 'Clave' points to the treble clef; 'Representação numérica de compasso quaternário (4 tempos)' points to the '4' in the time signature; 'Compasso quaternário formado por uma mínima e duas semínimas' points to a measure containing a half note and two quarter notes; 'Compasso quaternário formado por quatro semínimas' points to a measure containing four quarter notes; 'Acorde de acompanhamento' points to the notes in the first measure; 'Barra de separação de compasso' points to a double bar line; 'Compasso quaternário formado por duas mínimas' points to a measure containing two half notes; and 'Barra dupla final' points to the final double bar line. The notes are labeled with their pitch names: Dó = C, Sol = G, and Dó = C. The score is divided into three groups of measures: 1º compasso, 2º compasso, and etc... The first group contains 4 measures, the second group contains 4 measures, and the third group contains 4 measures. The notes in the first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the tenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the eleventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the twelfth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the thirteenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fourteenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifteenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixteenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventeenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eighteenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the nineteenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the twentieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the twenty-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the twenty-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the twenty-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the twenty-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the twenty-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the twenty-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the twenty-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the twenty-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the twenty-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the thirtieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the thirty-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the thirty-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the thirty-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the thirty-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the thirty-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the thirty-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the thirty-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the thirty-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the thirty-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fortieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the forty-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the forty-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the forty-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the forty-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the forty-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the forty-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the forty-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the forty-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the forty-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fiftieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifty-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fifty-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifty-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fifty-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifty-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fifty-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifty-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the fifty-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the fifty-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixtieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the sixty-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixty-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the sixty-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixty-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the sixty-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixty-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the sixty-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the sixty-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the sixty-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the seventieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventy-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the seventy-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventy-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the seventy-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventy-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the seventy-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventy-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the seventy-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the seventy-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eightieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the eighty-first group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eighty-second group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the eighty-third group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eighty-fourth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the eighty-fifth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eighty-sixth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the eighty-seventh group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the eighty-eighth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the eighty-ninth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the ninetieth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundredth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and tenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and eleventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and twelfth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and thirteenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fourteenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifteenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixteenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventeenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eighteenth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and nineteenth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and twentieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and twenty-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and twenty-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and twenty-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and twenty-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and twenty-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and twenty-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and twenty-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and twenty-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and twenty-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and thirtieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and thirty-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and thirty-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and thirty-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and thirty-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and thirty-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and thirty-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and thirty-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and thirty-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and thirty-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fortieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and forty-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and forty-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and forty-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and forty-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and forty-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and forty-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and forty-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and forty-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and forty-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fiftieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifty-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fifty-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifty-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fifty-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifty-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fifty-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifty-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and fifty-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and fifty-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixtieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and sixty-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixty-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and sixty-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixty-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and sixty-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixty-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and sixty-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and sixty-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and sixty-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and seventieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventy-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and seventy-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventy-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and seventy-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventy-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and seventy-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventy-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and seventy-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and seventy-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eightieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and eighty-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eighty-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and eighty-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eighty-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and eighty-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eighty-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and eighty-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and eighty-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and eighty-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and ninetieth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and ninety-first group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and ninety-second group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and ninety-third group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and ninety-fourth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and ninety-fifth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and ninety-sixth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and ninety-seventh group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundred and ninety-eighth group are Dó, Sol, Dó, Sol. The notes in the hundred and ninety-ninth group are Sol, Dó, Sol, Dó. The notes in the hundredth group are Dó, Sol, Dó, Sol.

O ritmo é sempre muito evidente (mas não exclusivo) nos instrumentos de percussão (tambores, chocalhos, pratos, triângulo etc.).

É muito comum também, um ritmo caracterizar um gênero ou estilo musical. Por exemplo, o *samba* e o *baião* possuem tradicionalmente, ritmos binários – confira 1,2 – 1,2 – 1,2...e cante uma música nesses gêneros para sentir o “encaixe” dos ritmos –, já uma *valsa* tem ritmo ternário – confira 1,2,3 – 1,2,3...e sinta o ritmo fluir e um casal bem elegante dançar em um salão – e existem belos *tangos* em ritmo quaternário.

A combinação de figuras musicais (tempos) diferentes dentro dessas métricas (binário, ternário e quaternário) é que vão criando células rítmicas (trechos) que caracterizam bem um gênero musical e consequentemente, sua procedência musical como música *brasileira*, *caribenha*, *africana*, *indiana*, *chinesa* etc. Isso porque esses gêneros guardam em si, um *padrão rítmico*.

É a partir da melodia e do ritmo que os compositores irão usar toda a sua criatividade, heranças e assimilações culturais para compor músicas que revelam sua cultura musical, ou ainda criar novos padrões e estilos.

5. Acessar o link <https://youtu.be/-v90UJbTrr0>¹⁵⁸ que mostra um professor de música fazendo várias células de ritmos brasileiros (pop/ rock, valsa, samba, xaxado e funk), utilizando percussão corporal (batida peito, estalo de dedos e palmas).

- ✓ É importante inicialmente, executar os ritmos bem devagar e acelerar conforme for fixando. Posteriormente, fazer o acompanhamento corporal percussivo cantando uma música, relacionada ao gênero estudado.

Harmonia

Harmonia é uma maneira de organizar notas musicais tocadas juntas. Cada conjunto de notas musicais tocadas ou cantadas juntas formam um *acorde*. Assim, quando as várias cordas do violão ou as várias teclas do piano tocam juntas formam um acorde, ou mesmo quando várias flautas ou violinos tocam notas diferentes juntos formam acordes. Vários acordes tocados em sequência formam uma harmonia. Várias pessoas cantando juntas melodias diferentes, como em um coral, também formam uma harmonia.

¹⁵⁸ Link para o canal Luiz Pérez, músico e educador musical.

Os acordes podem aparecer como acompanhamento para uma voz (melodia ou canção) ou na execução de várias vozes (melodias), como no caso do grupo de canto coral ou grupos instrumentais.

Exercícios Sugeridos

1. Experimentando cantar acordes:

- ✓ Dividir os alunos em quatro grupos.
- ✓ Cantar a escala de dó com todos. Cantar várias vezes até todos estarem seguros das alturas certas de cada nota.
- ✓ Agora, cada grupo memoriza o som de uma das seguintes notas: dó (grupo 1), mi (grupo 2), sol (grupo 3) e dó (grupo 4).
- ✓ Voltar a cantar a escala, só que desta vez, cada grupo cantará a sua nota musical e as outras notas (ré, fá, lá e si) serão cantadas mentalmente, sem produzir o som, equivalente a um tempo de silêncio. Tentar várias vezes.
- ✓ Quando cada grupo fixar bem a altura de sua nota, cada um deve cantar somente as suas notas (dó, mi, sol e dó) na sequência da escala, subindo e descendo (esquecer as outras notas). A isso, chamamos de arpejo!
- ✓ Por fim, cantar as notas (cada um a sua) ao mesmo tempo, simultaneamente.
- ✓ Pronto, se o som foi agradável, os cantores conseguiram produzir o acorde de *dó maior* de forma bem harmônica!

Os acordes também podem ser representados pelas letras do nosso alfabeto:

C – acorde de Dó	G – acorde de Sol
D – acorde de Ré	A – acorde de Lá
E – acorde de Mi	B – acorde de Si
F – acorde de Fá	

Para fazer o acompanhamento harmônico de uma música são necessários alguns acordes, os quais fazem parte de uma mesma “família de acordes”, dependendo da tonalidade¹⁵⁹ da música. Esses acordes de uma mesma família variam entre acordes mais “dissonantes” que criam sensações auditivas de tensão e instabilidade, e acordes “consonantes” que transmitem sensações de estabilidade, tranquilidade e repouso.

¹⁵⁹ “Termo que designa a série de relações entre notas, em que uma em particular, a tônica, é central. [...] Tonalidade também tem implicações mais amplas, especialmente no que diz respeito às relações funcionais de outras notas e acordes com a tônica”. In: *Dicionário Grove de música*, ed. Concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.953.

Entender um acorde ou uma harmonia como consonante ou dissonante, passa por uma questão sensorial. Um acorde que, no final do século XIX, era considerado dissonante, para nossos ouvidos contemporâneos pode soar consonante. Mesmo em gêneros diferentes, os acordes passam sensações diferenciadas.

2. O professor poderá ainda, mostrar uma partitura com melodia simples e seus acordes, preferencialmente em Dó maior (como no exemplo dado anteriormente, Hino à Alegria, de Ludwig Bethoven):

- ✓ Visualizar e executar a melodia e, se possível tocar os acordes com ajuda de um instrumento (violão, teclado, ukulele etc.).
- ✓ Evidenciar que, na tonalidade de Dó Maior, os acordes que podem ser tocados para que se crie uma harmonia, isto é, o acompanhamento da melodia/canto são os acordes da família de Dó Maior: C (o próprio Dó maior), Am (lá menor), F (Fá Maior) e G (Sol Maior), no caso do exemplo sugerido.

Para entender bem o elemento harmonia é preciso que todas as propriedades e os outros elementos musicais estejam bem assimilados.

4.3 Formações Instrumentais

Ao longo deste trabalho, falamos e discorremos sobre vários tipos de formações instrumentais. O Bumba meu boi, a banda de rock, a banda de reggae, o grupo de Choro, o Tambor de Crioula, o grupo de samba, o trio-forró, a banda marcial entre outras tantas. Cada grupo desse tem uma formação instrumental, ou seja, um conjunto de instrumentos específicos, que ajudam a caracterizar um gênero ou estilo musical. Vejamos alguns.

O instrumental do Tambor de Crioula é basicamente formado por instrumentos de percussão conhecidos por “parelha de tambores”. Adicionalmente, matracas e palmas, complementam o ritmo dessa manifestação musical.

A parelha do tambor de crioula é formada por três tambores cilíndricos, sendo o menor chamado de crivador ou perrengue, o médio chamado de meia, meio ou chamador e o maior, é o grande, roncador ou rufador. Enquanto o crivador e meia fazem um jogo de ritmo (tempo) e contrarritmo (contratempo), o tambor grande

executa uma espécie de “melodia solo”. Essa formação e a maneira de tocar, tem muita familiaridade com os ritmos tocados em outros gêneros musicais de origem africana, como o reggae. Na música africana, os *buru drums*, espécies de tambores (também em número de três e dimensões diferentes) tocavam o *nyiabing*, uma espécie de prática espiritual de origem africana, voltada especialmente, para a exortação contra os poderes coloniais opressores, através do canto e do ritmo dos referidos tambores¹⁶⁰.

O Tambor de Crioula é uma manifestação sacro-profana que mantém forte devoção a São Bendito e foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo Iphan em 2007.

A charanga é outro grupo musical típico para acompanhar os cortejos carnavalesco pelas ruas. É formado por instrumentos de sopro como trompete, trombone, saxofone e clarinete e alguns instrumentos de percussão como a caixa e o surdo. Esses grupos costumam tocar as *marchinhas*¹⁶¹.

Outra invenção carioca, o choro ou chorinho é o mais importante gênero instrumental brasileiro, e é caracterizado pelas improvisações. O grupo instrumental conhecido como *Regional de Choro*, assim como muitos grupos de samba ou pagode, é formado por violões, cavaquinhos, bandolim, pandeiro e flauta. Esse conjunto foi utilizado pela primeira vez, por Joaquim Calado, músico carioca, contemporâneo de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, também compositores de choro.

Outro instrumento de sopro solo, como clarinete, saxofone, trompete ou trombone pode se integrar aos grupos de Choro. Já, nos grupos de samba e pagode, o surdo e o tantan tem participação garantida.

Como vimos, os instrumentos dos grupos de Bumba meu boi, variam conforme o sotaque. No sotaque de Orquestra há a presença essencial de

¹⁶⁰ In: Almeida Brasil (2011).

¹⁶¹ Segundo Severiano (2013) a marchinha é uma invenção de compositores da classe média do Rio de Janeiro, nos anos de 1920. Mas, suas raízes são antigas e vem de longe. Inspiradas em ritmos estrangeiros, como a marcha portuguesa, e americanos, como o *on-step* e o *charleston*, e da polca-marcha europeia, a marchinha tem ritmo binário, vivo, saltitante, melodias alegres e ao esmo tempo sentimentais, letras brejeiras e maliciosas. A música “*Ô abres alas que eu quero passar*” é considerada a primeira marchinha de carnaval, obra da compositora e pianista Chiquinha Gonzaga. Ainda segundo Severiano, numa tarde de 1899, no bairro do Andaraí (RJ), Chiquinha estava um dia tocando piano, quando ouviu o animado ensaio do cordão Rosa de Ouro. Aproveitando o grito de “*abre alas*”, comum entre os cordões, criou a marchinha mais famosa do carnaval brasileiro. Apesar de ser simpatizante de outro cordão, O Lira, ela terminou homenageando a animação do outro grupo: “*...eu sou da Lira, não posso negar, Rosa de Ouro é quem vai ganhar!*”

instrumentos de sopro de metais como o trompete, o trombone e o saxofone, além de violão, cavaquinho e banjo.

Os outros sotaques valorizam bastante os instrumentos de percussão, como os tambores (variam conforme o sotaque), a matraca e o maracá, comum a todos os sotaques. No sotaque Costa de Mão há a predominância dos tamborinhos. No Boi de Zabumba aparecem as zabumbas, ao lado de um tambor menor chamado de tamborinho ou pandeirinho. Nos sotaques de Matraca e Baixada, os pandeirões e as matracas são os instrumentos mais característicos. O tambor-onça é presença marcante em todos os sotaques.

Os ritmos nordestinos (*baião, xote, coco, xaxado* etc.) em geral tem o acompanhamento do trio-forró, grupo formado pelo acordeon (também chamado de sanfona), triângulo e zabumba. Com o tempo, as bandas de forró eletrônico incorporaram a guitarra, o baixo, o teclado e a bateria.

A banda é uma formação musical bem variada. Pode se referir a um grupo instrumental de rock ou de reggae, por exemplo, e utilizar instrumentos acústicos como o violão e sopros, assim como instrumentos eletrônicos como a guitarra, o baixo e o teclado, além da bateria (conjunto de instrumento de percussão). Mas também serve para se referir ao um grupo maior, formado por instrumentos de sopro e percussão, como as bandas marciais e fanfarras.

Enfim, existem milhares de instrumentos e formações instrumentais para músicas de locais e tempos específicos: medieval, africana, tradicional alemã, tradicional da Índia, da China, do Japão, instrumental árabe etc.

Para concluir, falaremos de dois grandes grupos instrumentais: a *bateria de escola de samba* e a *orquestra sinfônica*. A música desses dois tipos de formação instrumental são bem específicas e geralmente existem composições próprias para elas.

A bateria da escola de samba é considerada o coração de uma escola. Esse conjunto é responsável por manter a regularidade, conduzindo o ritmo do desfile da escola, e pela sustentação da cadência que acompanha o canto, o samba-enredo. É formada essencialmente por instrumentos de percussão. Uma grande escola de samba possui até 300 instrumentistas. Costumam fazer parte de uma bateria de escola de samba os seguintes instrumentos: Surdos (que fazem pulsações diferentes, daí se chamarem surdo de primeira, surdo de segunda e às vezes, surdo

de terceira), caixa de guerra, repique, chocalho, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, pandeiro e prato¹⁶².

Para conduzir um grupo com tantos componentes e variedade rítmica, a bateria precisa de um comando, de um regente: o Mestre de Bateria. Ao longo dos tempos, os mestres de bateria têm mostrado uma versatilidade de seus conjuntos, criando recursos sonoros que encantam os jurados e o público durante os desfiles, como mostra o depoimento abaixo:

Para inovar a arte de comandar uma bateria de escola de samba, Mestre André, diretor da Mocidade Independente de Padre Miguel, criou a famosa “paradinha”, em determinado momento da apresentação. Esse efeito foi considerado belíssimo pelos críticos e jurados, dando mais emoção na hora da bateria retornar, que, se não for precisa, pode atravessar o samba enredo, causando erros para a escola e, conseqüentemente, perda de pontuação (BARROS, 2022)¹⁶³.

A Orquestra Sinfônica é umas das formações instrumentais mais completas, pois usa os vários tipos e famílias de instrumentos. Segundo Roy Bennett (1985)¹⁶⁴, o termo orquestra é de origem grega (*orkhestra*) e significa local para dançar. Sobre o surgimento da formação instrumental, ele completa:

Passou-se muito tempo, até que no início do século XVII, na Itália, as primeiras óperas começaram (*sic*) a ser executadas. Essas óperas originalmente pretendiam ser imitações dos dramas gregos e, portanto, a mesma palavra, orquestra (em italiano, *orchestra*), foi usada para descrever o espaço entre o palco e a audiência ocupado pelos instrumentistas. Porém, após algum tempo, orquestra passou a designar o próprio grupo de músicos e, finalmente, o conjunto de instrumentos que eles tocavam (BENNETT, 1985, p.9).

Essa orquestra do século XVII era formada meio ao acaso, pelos instrumentos que haviam disponíveis para o compositor. Mas, com o passar dos tempos, os instrumentos de cordas ganharam qualidade técnica tornando-se a base da orquestra, onde poderiam ser acrescentados alguns instrumentos de sopro como flautas, oboés e/ou trompetes.

¹⁶² Para conhecer como se toca cada instrumento da escola de samba, visitar a videoaula no link https://youtu.be/Sa_pvdnahfw.

¹⁶³ In: BARROS, Jussara de. *Bateria da Escola de Samba*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/bateria.htm>. Acesso em: 14 nov. 2022.

¹⁶⁴ In: BENNETT, Roy. *Instrumentos da Orquestra*. Trad. Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

A orquestra tal qual a conhecemos hoje, se consolidou durante o século XIX, com uma variedade de instrumentos e quantidade que pode chegar a mais de 100 músicos. A essa grande formação instrumental passou-se a chamar orquestra sinfônica.

A orquestra sinfônica é dividida em seções de acordo com o tipo e a família dos instrumentos:

- Seção das cordas: violinos (subdivididos em primeiros e segundos), violas, violoncelos e contrabaixos (instrumento mais grave da orquestra).
- Seção dos sopros de madeira: flautas, flautim ou piccolo (instrumento mais agudo da orquestra), oboés, corne inglês, clarinetes, clarones, fagotes e contrafagote.
- Seção dos sopros de metal: trompetes, trombones, trompas e tuba.
- Seção das percussões: tímpanos, triângulo, caixa, bombo, pratos, gongo, carrilhão, vibrafone, marimba e outros.

Excepcionalmente, para algumas músicas são utilizados o piano, a harpa, o saxofone entre outros instrumentos.

Assim como na bateria de escola de samba, a orquestra também precisa de alguém que comande, um regente, também chamado de *Maestro*. O maestro é responsável por escolher o repertório, ensaiar e dar as orientações musicais para a interpretação das músicas. Geralmente, ele se posiciona bem à frente e ao centro da orquestra.

Toda essa variedade instrumental da orquestra possibilita uma ampla gama de timbres e efeitos aos propósitos dos compositores.

A música *O Trenzinho Caipira*¹⁶⁵ de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), é um excelente exemplo da criatividade sonora através da música orquestral. Uma linda melodia é acompanhada por efeitos sonoros, criados pelos instrumentos da orquestra, que fazem realmente parecer estarmos em uma viagem de trem, desde sua partida até a chegada à estação.

¹⁶⁵ Acesse <https://youtu.be/wlG4h7lvj4Y> e veja a Orquestra Sinfônica Brasileira executando essa música.

Atividade Sugerida

Narrativa Musical: montar uma formação instrumental/ sonora para contar uma história.

- Em equipe, criar uma história sobre um tema específico, que aborde aspectos relativos à cidade: sua rua, seu bairro, sua escola, uma praia, uma praça, o trânsito, uma festa, uma lenda ou um mito, uma manifestação cultural etc.
- Estabelecer um tempo médio para a narrativa. Sugestão: 5 a 10 minutos.
- Selecionar e obter os materiais sonoros que irão representar a narrativa. Pode-se usar instrumentos musicais convencionais (violão, teclado, flauta, violino etc.), instrumentos étnicos (apitos, flautas, tambores, chocalhos, pau de chuva etc.), instrumentos alternativos, construídos pelos próprios alunos, e outros objetos domésticos (baldes, panelas, colheres de pau, mesas etc.). Os alunos poderão usar, percussão corporal, a voz e o canto para a representação, assim como a reprodução digital de músicas.

Observação: Deixar os alunos o mais livres possível, para abordarem assuntos ou associarem sons com a história criada. Entretanto, orientar que textos falados deverão ser evitados, ou se for extremamente necessário, usar o mínimo possível.

- Estabelecer uma data e pedir que seja apresentado em sala de aula.
- Critérios de Avaliação: criatividade, originalidade, organização de tarefas em equipe, execução (relação sons e história), cumprimento do prazo de entrega.

A maioria dos conceitos musicais estão pautados em aspectos cognitivos e subjetivos, vinculados à percepção sensorial auditiva, e esta, por sua vez, é influenciada pela cultura musical à qual está imersa. Entretanto, o exercício e o trabalho (teórico e prático) constantes ajudam no entendimento e na apropriação desses conceitos. Podemos aprimorar nossos conhecimentos sensoriais e musicais, simplesmente ouvindo músicas de tempos, localidades, etnias, estilos e gêneros diferentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormos a relação *cultura, cidade, música e ensino*, evidenciamos a cidade de São Luís como temática e espaço para o trabalho artístico e pedagógico, capaz de promover, regatar e valorizar significados simbólicos e identitários em crianças, jovens e adultos. De antemão, reforçamos o entendimento que este estudo não representa a totalidade do tema, dada a própria amplitude e complexidade dos sistemas ora apresentados. Mas, acreditamos estar bem justificado e exemplificado a abordagem que defendemos.

A reflexão e a experiência também, são traços marcantes de nossa abordagem tornando-se, portanto, um dos nossos principais objetivos a serem alcançados por meio do estímulo do *pensar*, do compartilhamento do *saber* e da promoção do *fazer*, e isto só poderá acontecer em um ambiente onde *questionar* seja possível e livre.

Observamos que, todo fazer e saber musical, artístico e cultural é próprio de um tempo/espaço, assim como faz parte de uma dinâmica que considera, obrigatoriamente, aspectos históricos, sociais, políticos e culturais de uma sociedade. E é bem claro, que dentro do sistema de produção capitalista, como o que vivemos no Brasil, toda produção musical, artística e cultural será explorada comercial.

O modelo de produção cultural, seja dos setores populares, seja das iniciativas públicas e privadas, dentro do contexto mercantilizado contribui para a propagação de aspectos identitários, mas que também podem ser estereótipos e/ou simulacros de uma cultura. Em casos como os nossos, em São Luís, referências como o bumba meu boi, ainda que tida como ancestral e tradicional, vão se alterando e/ou estandardizando significativamente. O reggae, assim como a MPM, até mantém vivo o “espírito conciliador” da tradição com a contemporaneidade, mas versões eletrônicas suplantam ou absorvem o público do que outrora fora acústico, como o forró pé de serra. E o pior ainda pode acontecer, o desaparecimento de manifestações populares, como por exemplo, o Congo, o Fandango, a Caninha Verde, brincadeiras que já foram bem conhecidas em São Luís, mas que hoje, não existem mais em nossa cidade. Alertamos a presença cada vez menor dos grupos de Reisados e Pastores, na medida que espetáculos com elementos da cultura *pop* ganham espaço nas programações de natal.

A espetacularização das nossas manifestações culturais, os apelos comerciais das obras musicais, empobrece a relação de trocas que temos com nosso local, trocamos nosso patrimônio, nossa memória e nossa identidade por um quinhão de atualidades, que nos insere em um processo de mediocridade e alienação, justificado por alguns, como necessidade de fazer parte desse processo de globalização e crescimento econômico, tão importante para o “desenvolvimento e progresso de uma nação”...

Nesse cenário, o caminho otimista e conciliador entre indivíduo e sociedade, local e global, tradição e moderno, que vislumbramos, evoca o lugar da escola e sua relação com a cultura e a música. Vemos assim, a educação musical como espaço, antes de tudo, de *reflexão crítica* do indivíduo acerca dos valores e de sua natureza criativa, com os outros e com o meio que o cerca; questionar o real valor da música e das artes em geral, dentro de nossa sociedade, para além do simples lazer e dos interesses da indústria cultural. E são os educadores, artistas, pesquisadores e estudantes os agentes responsáveis por atribuir valor à música dentro do processo ensino e aprendizagem musical.

Muito embora, diretrizes e normativas legais da educação brasileira (LDB, PCN, BNCC etc.) estabeleçam uma formação educacional bem ampla, percebemos que efetivamente, o espaço escolar ficou mesmo vinculado ao “mundo do trabalho”. Até os aspectos relacionados à “prática social”, ou seja, princípios que deveriam conduzir uma relação ética e moral entre os indivíduos, passaram a ser balizados por princípios como empreendedorismo, competitividade, sucesso, *status* profissional e pessoal, modernidade, tecnologia etc. Tudo que pertence ao mundo do trabalho efetivamente está dentro da escola e é, por ela, incentivado e favorecido.

As Artes e as Humanidades, sistematicamente, têm sido restringidas pelas políticas públicas. O ensino não só da música, como da arte de maneira geral, ao menos no espaço escolar, sofre com falta de infraestrutura, diminuição de carga horária – aliás, a música nunca foi implementada efetivamente como disciplina nas escolas, a despeito da lei – supervalorizando tudo do mundo das ciências e das tecnologias, em detrimento claro e expressivo das humanidades e das artes.

Seja pelas políticas públicas educacionais ou por imposições mercadológicas, nosso sistema de educação ainda está pautado em princípios *tecnoburocratas*, que favorecem um ensino tecnicista, prejudicando uma formação humanística e mais

integral. A verdadeira função da escola tem sido promover “empregabilidade” e “sucesso profissional” como fim para a felicidade, para uma vida boa.

Portanto, as ideologias que conduzem o nosso sistema educacional, também se configuram como luta, onde as imposições mercadológicas passam a fazer muito sentido. E nessa luta da educação (tecnoburocrata) com a indústria cultural, a educação está perdendo. Enquanto a educação continuar balizada por aspectos como “empregabilidade” e “sucesso profissional” como fins para felicidade e vida boa, músicas que pregam padrões de ostentação, sexualização e violência, por exemplo, continuarão a fazer muito sentido às nossas crianças, aos adolescentes, aos jovens e aos adultos em nossa sociedade.

Bem, nosso parâmetro para reverter esse placar é declaradamente, o livre acesso ao grande universo musical. Como já alertou Maura Penna, não se trata de simplesmente incluir ou excluir conteúdos. Mas, que esses, revelem novidades, façam sentido na vida, fazendo com que os estudantes reconheçam seu cotidiano, sua família, seu bairro, sua cidade nos assuntos abordados dentro da escola.

Na educação musical, em todas os seus níveis, etapas e modalidades, a nossa fragilidade contra a cultura massificada, é justamente a de não tornar acessível a grande música universal, toda ela (erudita, popular, urbana, rural, étnica, religiosa etc.) tanto no ambiente familiar, quanto no ambiente escolar.

Ao longo deste estudo, defendemos categoricamente, a validade que as experiências e vivências do educando tem, e acreditamos sim, que tenha um lugar importante no processo de ensino-aprendizagem e isso não pode ser negligenciado! A memória dos velhos, viver e experimentar a música, a arte, a cultura feita e pensada em nossa cidade nos permite a apropriação de uma ideia de autenticidade e resgate de nossa ancestralidade. Dentro do espaço escolar, configuram-se como uma práxis pedagógica legítima, por todas as possibilidades teóricas e práticas de construção do conhecimento.

Sendo assim, as relações do cotidiano, as experiências e vivências com manifestações locais, tradicionais e contemporâneas, compartilhadas com as gerações mais jovens, tornam-se tão importante quanto os conteúdos formais das instituições escolares. E é através desse contato que se podem estabelecer significações e despertar os valores simbólicos da localidade da qual a criança ou o jovem está inserido. Relembrando: *“o planeta tornou-se a nossa sala de aula e o nosso endereço”* (McLuhan apud Gadotti, 2005, p. 3).

A formação cultural de São Luís (assim como em outras localidades) tem sua(s) origem(ns) nos saberes e fazeres dos povos que aqui já estavam, assim como os imigrantes (livres e/ou escravizados) que aqui chegaram em todas as épocas. Nessa dinâmica formativa constam processos de integração, apropriação, intervenção, adaptação, assimilação, sincretismo, disjunção amplamente difundidos (em sua maioria da cultura europeia), tolerados, controlados, perseguidos e marginalizados (como com a cultura negra), anulados ou mesmos execrados (como a cultura de muitas etnias indígenas). Contudo, as matrizes culturais dos povos formadores de São Luís (assim como no Maranhão e no Brasil), homogênea ou heterogeneamente, mantêm-se vivas (na língua, na culinária, no modo de vestir, nas festas, nas expressões, em hábitos e costumes etc.), de forma harmoniosa ou ainda conflituosa, mas vivas, num fluxo espaço-temporal de conquistas e retrocessos (políticos, sociais, éticos e estéticos), próprio da dinâmica cultural que, mesmo sem sabermos para onde irá ou o que será no próximo momento, caminha, segue, luta, mostra, reivindica, ostenta, cai, levanta, ganha, perde, troca, dá, recebe...*vive!*

Todos os materiais, dados, informações, histórias, referências, autores, artistas, grupos e músicas aqui citados e estudados podem se constituir como um material pedagógico, tomados os devidos cuidados de abordagem (idade/ etapa escolar). Associando ou não, estratégias de aprendizagens formais e informais, a música feita, produzida, pensada, ou relacionada com a cidade de São Luís, certamente se torna uma possibilidade para a Educação Musical.

O trabalho em educação musical, não depende exclusivamente do conhecimento dos conceitos musicais, ou mesmo, das habilidades técnicas com a voz ou instrumento musical dos envolvidos (professores e alunos), muito embora, quando há, seja muito importante. Mas, o professor deve estimular, mostrando exemplos musicais da cultura local e global, do passado e de hoje, direcionando os alunos para a pesquisa desses conceitos sempre que possível, como parte de uma formação integral humanística.

Por fim, evocamos Schafer (1991). No texto “O rinoceronte na sala de aula”, o autor apresenta as dez máximas aos educadores, criadas por ele mesmo, às quais sintetizam bem o nosso *ato de pensar a educação musical*. São elas:

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.

2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.
 3. Ensinar no limite do risco.
 4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.
 5. Não planeje uma filosofia de educação para os outros. Planeje uma para você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você.
 6. Para uma criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. Para uma de seis, vida é vida e arte é arte. O primeiro ano escolar é divisor de águas na história da criança: um trauma.
 7. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.
 8. Ao contrário, uma aula deve ser uma hora de mil descobertas. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro.
 9. Por que são os professores os únicos que não se matriculam nos seus próprios cursos?
 10. Ensinar sempre provisoriamente: Deus sabe com certeza.
- (SCHAFFER, 1991, p. 277-278).

Que tenhamos a vontade e o desejo de fazer, a despeito das dificuldades, construindo “pontes sobre abismo e portais em muralhas”. Aprendendo juntos e reciprocamente, uma sala de aula só com aprendizes. Experimentar por “amor à sabedoria”, ter um “olhar poético”, poder *livre-pensar*, imaginar, “arte que é vida e vida que é arte”. Aceitar a experiência estética, promovida pela educação musical (ou ainda pelas outras linguagens), sem hierarquias. Reforçar nossas relações de solidariedade e promover cidadania. Ter prazer no trato pedagógico, em casa, na escola, nas telas (virtuais) nas ruas, nos teatros, na cidade... em seu espaço. E amparados por uma formação/reflexão ética, toda experiência musical será válida. Essa é a nossa filosofia de educação musical.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA BRASIL, Macus Ramúsy de. **O Reggae no Maranhão**: música, mídia e poder. 2011. 216 fls. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ALVES, Rubem. **Por uma educação romântica**. Campinas: Papirus, 2002.

ANDRADE, Klesia Garcia. **Canções e culturas**: possibilidades educacionais por meio da voz. *Música na Educação Básica*, v.6, n.6, p. 8-21. Londrina, 2014. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas_meb/index.php/meb/article/view/146/68. Acesso em: 29 de jul. 2020.

BARROS, José D'Assunção. **Raízes do Brasil Musical**. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2002.

BENNETT, Roy. **Uma Breve história da Música**. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 1986.

BOGÉA, Lopes e col. **Pregões de São Luís**/ por Lopes Bogéa e Antonio Vieira. São Luís: FUNCMA, 1999.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Que é Educação Popular**. Coleção Primeiros Passos, 318. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 09 de jun. 2021.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Bumba-meu-boi: som e movimento**. Pesquisa e Texto: Joaquim Antonio dos Santos Neto (música) e Tânia Cristina Costa Ribeiro (dança). São Luís: Iphan/MA, 2011.

BRASIL. **Dossiê de Registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi**/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Izaurina Nunes (Org.). São Luís: Iphan, 2011.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador**: O humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____. **Música na educação infantil**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

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

_____. **Comédias do bumba meu boi do Maranhão**. Alexandre Nazareth da Rocha (Org.). Pesquisa e edição: Wilmara Figueiredo e Luciana Gonçalves de Carvalho. Santarém: Cumbuca, 2014.

Construtora Andrade Gutierrez. **Maranhão 1908**. Rio de Janeiro: Spala, 1987.

CUNHA, Filho. Francisco Humberto. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988**. A representação de interesse e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro, Coleção Todas as Artes, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 6ª ed. rev. e atualiz. Curitiba: Positivo, 2004.

_____. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONETRRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GADOTTI, Moacir. **A Questão da Educação Formal/ Não-Formal**. Institut International Des Droits De L'ENFANT. Sion (Suíça), outubro/2005.

GHIRALDELLI Jr. Paulo. **O que é pedagogia**. 4ª ed. rev. e atualiz. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política**: impactos sobre o associativismo do terceiro setor. 3. ed. São Paulo: 2005.

GREEN, Lucy. **Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula**. Revista da ABEM, v.20, n.28, p. 61-80. Tradução: Flávia Motoyama Narita. Londrina: 2012. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/917/579>. Acesso em: 15 de jun. 2021.

LA TAILLE, Yves de. **Formação Ética**: do tédio ao respeito de si. Porto Alegre: Artmed, 2009.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. - 5. ed. - São Paulo: Atlas 2003.

LIMA, Carlos. **Caminhos de São Luís**: ruas, logradouros e prédios históricos. Coleção Maranhão Sempre. São Paulo: Siciliano, 2002.

LIMA, Zelinda. **O Bumba-meu-boi como o conheci**. São Luís: in Boletim da Comissão maranhense de Folclore, nº 28, 2004.

MACHADO, João Luís Almeida. **O que é Educação?** Reflexões necessárias sobre essa nobre área de atuação. Cidade: Editora, 2007.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Educação. **Documento Curricular do Território Maranhense, componente Arte**, p. 185 a 239. São Luís, 2020.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4 ed. rev e ampl. Brasília: Musimed. 1996.

MEIRA, Beá et al. **Mosaico Arte: cidade**, 7º Ano, Ens. Fund. 2ª ed. São Paulo: Sciopne, 2018.

MEIRELES, Mário. **História de São Luís**. São Luís: Edições AML, 2017.

_____. **Dez estudos históricos**. Coleção Documentos Maranhenses. São Luís: Alumar, 1994.

MOLINA, Sérgio. **A canção popular e o ensino de música no Brasil**. Música na Educação Básica. v.5, n.5, p. 88-99. Brasília: 2013. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista_meb.asp. Acesso: 29 de jul. 2020.

_____. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. Izaurina Maria Azevedo Nunes (Organizadora). São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

OLIVEIRA. Antonio de Guimarães. **Becos & Telhados**. São Luís: Dakotas, 2018.

OLIVEIRA JR., José Alberto Campos de. **Bandeira de Aço: música, identidade e cultura popular no Maranhão**. 2014. 116 fls. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

PADILHA, Antônio Francisco de Sales. **A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música**. São Luís: EDUFMA, 2019.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2ª ed. Ver e ampl. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PÉREZ RODRÍGUEZ, G. et. al. **Metodología de la investigación educacional**, Primeira parte, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, Cuba, 1996.

REIS, José Ribamar. **Folclore Maranhense, Informes**. 4ª ed. São Luís: 2004.

ROGERS, Carl. **Liberdade para aprender**. Belo Horizonte: InterLivros, 1972.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional**. 2012. 157 fls. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. Tradução Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, et al. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Capítulo IV: O ritmo e a identidade étnica. In: **Da terra das Primaveras à Ilha do Amor - reggae, lazer e identidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 1995. p. 110-141. Disponível em: <http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/286>. Acesso em: 22 de jun. 2021.

VELOZO, Rodrigo da Silva. **Música folclórica e percussão corporal na sala de aula**. Música na Educação Básica, v. 9, n. 10/11, 2019.

TROTTA, Felipe. **Música e Mercado**: a força das classificações. Revista Contemporânea. Salvador, n. 2, p. 181-196. julho/dezembro 2005.