



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES

PROF-ARTES / MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE

FAGNER CHRISTIÊ DA COSTA SILVA

SOB O RITMO DO BOI NOS QUATRO CANTOS DE TIMON:

Abordando a rítmica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade com alunos de ensino fundamental em anos finais.

São Luís (MA), fevereiro de 2025

FAGNER CHRISTIÊ DA COSTA SILVA

SOB O RITMO DO BOI NOS QUATRO CANTOS DE TIMON:

Abordando a rítmica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade com alunos de ensino fundamental em anos finais.

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de Trabalho de Conclusão (TC). Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha

São Luís (MA), fevereiro de 2025

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

Silva, Fagner.

SOB O RITMO DO BOI NOS QUATRO CANTOS DE TIMON :
abordando a rítmica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade com
alunos de ensino fundamental em anos finais / Fagner
Silva. - 2025.
175 f.

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, 2025.

1. Bumba Meu Boi. 2. Educação Musical. 3.
Polirritmia. 4. Cultura. I. de Sales Padilha, Antonio
Francisco. II. Título.

FAGNER CHRISTIÊ DA COSTA SILVA

SOB O RITMO DO BOI NOS QUATRO CANTOS DE TIMON:

Abordando a rítmica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade com alunos de ensino fundamental em anos finais.

Trabalho de Conclusão Aprovado em: 25/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof. Dr. Alberto Dantas Pedrosa Filho

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Leonardo Corrêa Bottas Pereira

Universidade Federal do Maranhão

*Dedico esta pesquisa à minha mãe Raimunda Camilo da Costa
Silva, às minhas filhas Dália Melo Amaral Silva e Isadora
Montezuma Costa Silva e à minha esposa Karine Valéria
Oliveira Lopes.*

Chagas da Maioba

*Se não existisse o sol
Como seria pra terra se aquecer?
E se não existisse o mar
Como seria pra natureza
sobreviver?*

*Se não existisse o luar
O homem viveria na escuridão*

*Mas, como existe tudo isso, meu
povo
Eu vou guarnecer meu batalhão de
novo
Mas, como existe tudo isso, meu
povo
Eu vou guarnecer meu batalhão de
novo*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai (in memorian), Paulo José da Silva, pelo exemplo dado por ter sido um homem que construiu sua base, tendo vindo de origem humilde. Onde superou todas as dificuldades, podendo ser exemplo de superação e dedicação. Agradeço a meu orixá de cabeça, meu pai Xangô, que me guiou na justiça até aqui para continuar forte no desejo de “mudar o mundo” como professor. Agradeço à coordenação do Mestrado PROFARTES/Maranhão, por dispor de todo o suporte necessário para a consolidação deste trabalho. Ao meu orientado Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, por suas intervenções sempre cirúrgicas que me conduziram neste caminho do início ao fim deste trabalho. À minha mãe Raimunda Camilo da Costa Silva, por ser uma mulher que me deu apoio incondicional nas horas mais difíceis e a minha esposa Karine Valéria de Oliveira Lopes, por estar ao meu lado com seu incentivo e palavra amiga.

SOB O RITMO DO BOI NOS QUATRO CANTOS DE TIMON:

Abordando a rítmica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade e a poética de cantoria de suas toadas com alunos de ensino fundamental anos finais.

FAGNER CHRISTIÊ DA COSTA SILVA

Fevereiro 2025

RESUMO

Este trabalho apresenta uma pesquisa desenvolvida a partir da minha experiência como professor de arte na E.M.E.F. Luís Miguel Budaruiche, em Timon (MA), envolvendo o Bumba Meu Boi como objeto de estudo e prática pedagógica musical. Motivado por inquietações sobre como aprimorar atividades artísticas em sala de aula. A pesquisa investiga o Bumba Meu Boi em suas dimensões histórica, social e musical, com foco na rítmica do "sotaque da Ilha" e na construção de instrumentos percussivos com materiais alternativos. A abordagem metodológica incluiu entrevistas com membros do grupo, análise de referências teóricas e uma perspectiva participativa em sala de aula, conectando saberes tradicionais e escolares. A proposta culmina na criação de uma sequência didática, enfatizando o ensino de polirritmias e a valorização da cultura popular como elemento identitário, por meio de um processo que envolve a educação musical. O trabalho destaca o impacto educativo da manifestação cultural, promovendo o reconhecimento da diversidade cultural e a integração de saberes orais no ambiente escolar. Ao final, proponho junto aos resultados da pesquisa, um formato das oficinas, ressaltando a relevância do Bumba Meu Boi como ferramenta pedagógica e de fortalecimento identitário.

Palavras chave: Bumba Meu Boi; Educação Musical; polirritmia; cultura

SOB O RITMO DO BOI NOS QUATRO CANTOS DE TIMON:

Abordando a rítmica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade com alunos de ensino fundamental anos finais.

FAGNER CHRISTIÊ DA COSTA SILVA

Fevereiro 2025

ABSTRACT

This work presents research developed from my experience as an art teacher at E.M.E.F. Luís Miguel Budaruiche, in Timon (MA), involving *Bumba Meu Boi* as an object of study and a pedagogical musical practice. Motivated by concerns about how to improve artistic activities in the classroom, the research investigates *Bumba Meu Boi* in its historical, social, and musical dimensions, focusing on the rhythmic patterns of the "sotaque da Ilha" and the construction of percussion instruments using alternative materials. The methodological approach included interviews with group members, analysis of theoretical references, and a participatory perspective in the classroom, connecting traditional and academic knowledge. The proposal culminates in the creation of a didactic sequence, emphasizing the teaching of polyrhythms and the appreciation of popular culture as an element of identity through a process involving musical education. The study highlights the educational impact of this cultural manifestation, promoting the recognition of cultural diversity and the integration of oral knowledge into the school environment. In the end, the author analyzes the research results and the implementation of workshops, emphasizing the relevance of *Bumba Meu Boi* as a pedagogical tool and a means of strengthening identity.

Keywords: *Bumba Meu Boi*, Music Education, Polyrhythm, Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Bisão na caverna de Lascaux.....	30
Figura 2 - representação primitiva da domesticação animal - o uso do bovino como força de tração na agricultura.....	32
Figura 3 - Touro Ápis/Egito.....	33
Figura 4 - Bovino como animal sagrado na Índia	34
Figura 5 - Mapa de terreiros de Bumba meu boi na região da “Ilha”	73
Figura 6 - Daf, instrumento de percussão Árabe.....	74
Figura 7 – Atabaques	76
Figura 8 - Agogô	76
Figura 9 – praticantes da Mina da República de Gana	77
Figura 10 - Tambor de crioula do Maranhão	78
Figura 11 - Maracá indígena - instrumento utilizado em rituais	80
Figura 12 - Humberto Maracanã tocando maracá.....	80
Figura 13 - Região de Angola - África	81
Figura 14 - Mpwita angolana	81
Figura 15 – Variação da mpwita existente em alguns países da Europa	82
Figura 16 - Cuíca e brincante tocando onça.....	84
Figura 17 – Partitura pandeirão sotaque da Ilha	86
Figura 18 – Partitura matraca sotaque da Ilha	86
Figura 19 – Partitura maracá sotaque da Ilha	87
Figura 20 – Partitura tambor onça sotaque da Ilha.....	87

Figura 21 – Partitura pandeirão sotaque da Baixada	87
Figura 22 – Partitura matraca sotaque da Baixada	87
Figura 23 – Partitura tambor onça sotaque da Baixada.....	88
Figura 24 – Partitura chocalho sotaque da Baixada	88
Figura 25 – Partitura caixa sotaque de Costa de Mão	88
Figura 26 – Partitura maracá sotaque Costa de Mão	89
Figura 27 – Partitura tambor onça sotaque Costa de Mão	89
Figura 28 – Partitura pandeirinho sotaque de Zabumba	89
Figura 29 – Partitura zabumba sotaque de Zabumba	89
Figura 30 – Partitura tambor de fogo sotaque de Zabumba.....	90
Figura 31 – Partitura maracá sotaque de Zabumba	90
Figura 32 – Partitura tambor onça sotaque de Zabumba	90
Figura 33 – Partitura bumbo sotaque de Orquestra.....	91
Figura 34 – Partitura maracá sotaque de Orquestra.....	91
Figura 35 – Partitura tambor onça sotaque de Orquestra	91
Figura 36 – Montagem de foto em diferentes épocas do prédio onde funcionou o antigo matadouro público municipal de Teresina. Posteriormente foi um Centro de Cultura e atualmente, Teatro municipal	94
Figura 37 - Primeiros registros fotográficos, mostrando a exuberância da igreja São José.....	98
Figura 38 – O círculo da cultura	102
Figura 39 – Mestre Passarinho.....	105
Figura 40 – Região da mão utilizada para executar o toque “aberto” (open tone), no pandeirão sotaque da Ilha.....	123

Figura 41 – Região da mão utilizada para executar o toque “agudo” (slap tone), no pandeirão sotaque da Ilha.....	124
Figura 42 – Maneira de empunhar o pandeirão no sotaque da Ilha (execução rítmica do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade).	124
Figura 43 - Mulher tocando Daf.....	125
Figura 44 – Partitura do toque base do pandeirão sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade	126
Figura 45 - Partitura do toque base do pandeirão sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade	127
Figura 46 - Partitura do toque da matraca sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.....	127
Figura 47 - Partitura do toque da matraca sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.....	127
Figura 48 - Partitura do toque da matraca sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.....	128
Figura 49 - Caboclo de Pena - Folguedos de Timon – 18 de julho de 2023.....	129
Figura 50 - Catirina e Boi	130
Figura 51 – Vaqueiro.....	130
Figura 52 – Amo (Mestre Maleiro)	131
Figura 53 - Índias bailarinas	131
Figura 54 - Caboclos de Pena e Índio Guerreiro	132
Figura 55 – Rapaz.....	132
Figura 56 – Nêgo Chico	133
Figura 57 – Disposição de apresentação dos índios e índias.....	134
Figura 58 – Croqui de instrumental do “Boi” Maracá	151

Figura 59 – Croqui de instrumental do “Boi” Matraca.....	152
Figura 60 - Croqui de instrumental do “Boi” Pandeirão	153

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ordem de apresentação das toadas	57
Tabela 2 – As quatro linguagens artísticas do Bumba Meu Boi	58
Tabela 3 – As personagens do Bumba Meu Boi.....	59
Tabela 4 – Personagens do Bumba Meu Boi.....	61
Tabela 5 – Classificação dos sotaques segundo Azevedo Neto	64
Tabela 6 - Sotaque da Ilha	84
Tabela 7 - Sotaque da Baixada	84
Tabela 8 - Sotaque de Costa de Mão.....	85
Tabela 9 - Sotaque de Zabumba.....	85
Tabela 10 - Sotaque de Orquestra.....	85
Tabela 11 – Calendário de atividades Bumba Meu Boi Riso da Mocidade	119
Tabela 12 - A sequência de toadas do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade	150
Tabela 13 - Modelo de atividade de confecção de maracá.....	151
Tabela 14 - Modelo de atividade de confecção de matraca.....	152
Tabela 15 - Modelo de atividade de confecção de pandeirão	153

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PROFARTES – MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

EMEF – ESCOLA MUNICIPAL DE ENSINO FUNDAMENTAL

UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA

GECULT – GRUPO DE ESTUDOS CULTURAIS DO MARANHÃO

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL

BNCC – BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR

UFMA – UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

LDB – LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO 1	31
1 - A historicidade a estética e o legado propínquo na gênese do Bumba Meu Boi.....	31
1.1 - Apresentação do tema do trabalho	31
1.2 - O boi como símbolo em várias civilizações e culturas.....	33
1.3 - Da relação com o ciclo do gado no nordeste brasileiro	39
1.4 - O surgimento da manifestação do Bumba Meu Boi	44
1.5 - O mito fundador da manifestação	47
1.6 - Como o Auto se organiza	54
1.7 - Síntese dramática	56
1.8 - Personagens envolvidos na “trama”	61
1.9 - Os sotaques a partir do ritmo	66
1.9.1 - A musicalidade	71
CAPÍTULO 2	78
2 - A instrumentação rítmica de cada sotaque.....	78
2.1 - O Riso da Mocidade com seu povo varonil	96
2.2 - Timon em seu contexto inicial	100
2.3 - O Riso da Mocidade atravessa o Rio Parnaíba e se estabelece em Timon.....	105
2.4 - A importância do “Riso” para Timon	115
2.5 - O legado propínquo na perpetuação do folguedo	119
2.6 - A estrutura das apresentações do Riso da Mocidade	121

2.7 - As personagens que são exploradas atualmente no Riso da Mocidade.....	122
CAPÍTULO 3.....	124
3 - O instrumental percussivo e seus toques de acordo com o Riso da Mocidade	125
3.1 – Execução do toque no pandeirão.....	127
3.2 – Partituras de toques – Sotaque da ilha – Riso da Mocidade	129
3.3 – Personagens do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade	132
3.4 – A disposição evolutiva do bailado do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade	136
3.5 – Metodologia da pesquisa	138
3.6 – Dimensionamento sociológico do folguedo	142
3.7 – A etnografia como ferramenta de análise	145
3.8 – O significado e a importância do Bumba Meu Boi.....	145
3.9 – Etnografia e preservação cultural.....	146
3.10 – A relação etnomusicológica do Bumba Meu Boi riso da Mocidade.....	147
3.11 – Educação musical – conceitos e práticas	148
3.12 – Contexto – E.M.E.F. Budaruíche	150
3.13 – O Bumba Meu Boi no contexto educacional da sala de aula	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
BIBLIOGRAFIA	157
GLOSSÁRIO.	162
APÊNDICES	167

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de uma inquietação surgida durante minhas aulas como professor de arte na E.M.E.F Luís Miguel Budaruiche, na cidade de Timon, onde leciono desde 2017. Durante esse tempo em que transcorreram minhas aulas, desenvolvi uma oficina de confecção de matracas com minhas turmas do sétimo ano. Nesse intervalo de tempo e baseado nos resultados que obtive com os educandos, especificamente nesta atividade, me surgiu a inquietação de como aprimorar tal prática em sala de aula.

Inicialmente, resolvi desenvolver uma apresentação na escola e estabeleci um contato de aproximação com um tradicional grupo de Bumba Meu Boi da cidade de Timon: o Riso da Mocidade. Através da figura do Mestre Lulu Maleiro (presidente da associação do Riso da Mocidade) consegui desenvolver a apresentação, como forma de conclusão das atividades desenvolvidas em sala de aula, com a utilização das indumentárias de índias¹, que foram gentilmente cedidas por ele, como uma espécie de atitude cooperativa, para o desenvolvimento da culminância no pátio da escola.

Contudo, após essa realização, resolvi estudar sobre os elementos rítmicos do Bumba Meu Boi. E uma nova indagação surgiu: como posso aprimorar o desenvolvimento de uma atividade que envolva o estudo desse ritmo em sala de aula? Nesse momento percebi que precisaria adentrar em um universo de pesquisa para conhecer um pouco mais sobre o assunto, para assim edificar uma base sólida para a criação de uma ação que trouxesse mais aprofundamento, frente aos livros didáticos que muitas vezes exploram conteúdos dessa natureza de forma generalista e superficial.

¹ Personagem feminino do Bumba Meu Boi.

. Devido minha experiência como músico ritmista com especialidade em instrumentos de percussão, resolvi focar o estudo e o desenvolvimento de ações pedagógicas para a Educação Básica, explorando a rítmica e o instrumental percussivo dessa manifestação. Haja visto que estou tratando com um objeto que possui duas faces distintas de complexidade na pesquisa: o Bumba Meu Boi enquanto elemento cultural; e a sua música como linguagem geradora de uma atividade relacionada com o folguedo em sala de aula, julguei necessário envolver aspectos teóricos que não estão ligados apenas com a expressão técnica do ritmo na pesquisa.

Por este motivo, além de um estudo da sua rítmica em si, a pesquisa demandou um olhar histórico, social e etnomusicológico do Bumba Meu Boi. Assim, o estudo envolve a episteme histórica, social e musical do folguedo. Enfatizando que no aspecto musical, as dimensões da técnica, no caso desse folguedo², estão intrinsecamente relacionadas à suas implicações etnográficas devido sua forma de transmissão oral, bem como sua origem étnica. Eis a base teórica para a conclusão da pesquisa, que consistiu na estruturação de um planejamento pedagógico musical no desenvolvimento de uma polirritmia à seis vozes percussivas.

Este estudo das vozes executadas pelos instrumentos de percussão se deu partir da compreensão do sotaque mais utilizado nas apresentações do grupo Riso da Mocidade. O sotaque da Ilha, ou de matraca. Partindo dessa perspectiva, desenvolvi croquis com modelos de três dos principais instrumentos utilizados na orquestração do ritmo dessa variante de Bumba Meu Boi. A partir desses croquis, criei a ideia de um instrumental percussivo como

² O estudo de manifestações artísticas coletivas brasileiras iniciou-se no século XIX, num momento pós-independência, quando intelectuais começaram a pensar sobre a nossa nacionalidade, buscando diferenciar nosso país, nosso povo, de culturas que tiveram importância em nosso processo de formação. Nesse primeiro momento, os folguedos receberam nomes diversos: brincadeira, folgança, festa, chegança. O conceito começa a se definir no século XX, a partir dos estudos de folcloristas como Mário de Andrade e Câmara Cascudo.

protótipos nesta pesquisa, no intuito de construir o pandeirão maior, a matraca e o maracá sendo estes, feitos com materiais alternativos.

Em termo científico, a investigação se direcionou a partir do problema de pesquisa: **"Como os saberes do legado propínquo do Bumba Meu Boi podem ser abordados em sala de aula?"** Utilizo o termo propínquo, no intuito de caracterizar que se trata de uma cultura oral, que carrega consigo a forte dinâmica de transmissão de seus saberes de forma hereditária. Por este motivo, as bases de natureza empírica também constituirão um importante arcabouço de compreensão desse legado. Para isso, elaborei entrevistas semiestruturadas que foram divididas entre três integrante que fazem parte do núcleo do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. As entrevistas foram colhidas a partir da conversa com o núcleo familiar de Mestre Maleiro, que compreende sua esposa Dona Luíza e um de seus filhos, Lulu Maleiro.

Busquei fundamentar esta investigação, em aportes metodológicos que possibilitaram replicar a atitude de transmitir, passar, multiplicar, perpetuar ou simplesmente ensinar em sala de aula, como a prática do folguedo permanece até os dias de hoje como fonte de saber e identidade oral. Para isso, tratei a pesquisa de forma participativa em suas mais variadas nuances, seja no olhar de pesquisador, nas falas de mestres e brincantes ou na atitude de propor uma atividade artística a partir das informações coletadas nesta pesquisa.

A oralidade, é um importante traço diretamente ligado às culturas ancestrais, especialmente às que compõem a sociedade brasileira. Onde a diversidade cultural é a principal razão que rege a essência dessa manifestação, como sendo um momento genuíno que constitui o Maranhão como um povo singular; a sua cultura. Motivado por esta razão, busco alinhar este estudo para a realidade da escola pública, no intuito de promover nesse espaço a inserção e reconhecimento da cultura popular de matriz europeia, indígena e africana, como dispositivo educacional que representa o reconhecimento das diversas identidades que constituem o nosso povo, sobretudo dos educandos da cidade de Timon.

Não pretendi aqui, substituir sua organicidade oral, mas criar canais de conexão dessa prática com os saberes adquiridos ao longo dos anos dos educandos na escola básica. Para assim compreender neste estudo, que a arte e a cultura popular, são fundamentais na constituição do indivíduo em suas acepções sociais, políticas e históricas.

Inicialmente, trago um panorama histórico sobre esta manifestação cultural, que é uma das mais vibrantes e representativas manifestações culturais do Brasil, caracterizada por sua mistura de música, dança, teatro e ritual. Originada no Nordeste brasileiro, que conta a história da morte e ressurreição de um boi, integrando elementos indígenas, africanos e europeus.

Em seguida, baseado na premissa de sua gênese, que representa a síntese de construção da cultura do Maranhão, almejei entender na expressão dessa oralidade, discutindo funções sociais e políticas que implicaram e implicam até os dias de hoje, nas dinâmicas de manutenção e realização o Bumba Meu Boi. Parto para os aspectos estéticos contidos na sua prática, buscando delinear a importância de seu legado no tocante à sua plasticidade. A pesquisa tenta expor as nuances que lhes dão uma riqueza estética².

Por fim, em consonância ao olhar baseado em questões culturais, busco estabelecer um elo social que rege a manifestação. Discutindo questões relacionadas com viés científico, respaldado em métodos das ciências sociais como a sociologia e a antropologia. Isso ocorreu na pesquisa por que o elemento fundamental é um fenômeno cultural da sociedade brasileira, que se organiza em signos estéticos, mas que possui implicações que vão para além de sua imagética plasticidade performática.

Essas características, sugerem uma infinidade de possibilidades com ações pedagógicas, que podem ser muito importantes para os educandos do ensino fundamental, reconhecerem sua história através da cultura de seu lugar. Em síntese, respaldados pela grande riqueza discursiva e artística dada em sua forma, justifico a abordagem até aqui, sugerida nessa pesquisa a fim de atingir os seguintes objetivos:

Objetivo Geral: Investigar o impacto da manifestação popular do bumba-meu-boi nas dimensões do ensino de arte, explorando seus aspectos musicais com alunos de Ensino Fundamental em Anos Finais. Objetivos Específicos: Estimular o reconhecimento à cultura como elemento identitário para educandos do Ensino Fundamental em Anos Finais - Desenvolver o processo criativo que relacione o objeto pesquisado com atividades pedagógicas no campo das artes, para educandos de escola básica pública.

Para atingir os objetivos a que esta pesquisa se propõe elencaremos algumas perguntas científicas que serão de suma importância para alcançá-los:

O que o Bumba Meu Boi pode gerar em termos de impacto aos estudantes, no que diz respeito a sua dimensão musical, sua dimensão política, onde os subalternos são protagonistas, em uma clara subversão dos valores estabelecidos à partir de sua origem?
- De que forma podemos estimular os conhecimentos referentes à prática do Bumba Meu Boi como elementos identitário aos educandos?

Abordo sua importância como patrimônio cultural imaterial, onde pretendi analisar aspectos de sua estética rítmica no intuito de aprimorar as ações que já desenvolvo em sala de aula. Esse estudo buscou sistematizar o conhecimento acerca do folguedo para fazê-los compreender que é uma manifestação da cultura, que possui cinco sotaques reconhecidos a partir de elementos sonoros distintos, indumentárias distintas, bailado distintos, personagens distintas, evidenciando suas particularidades sonoras na sua forma de execução e uso de diferentes elementos.

Em seguida afunilo o recorte para as práticas que são desenvolvidas na cidade de Timon pelo grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. A partir da essência sonora desse recorte, busquei reconhecer sua gênese formativa enquanto “auto” que retrata em resumo, o desejo de “mãe Catirina” em comer língua de boi. Aspecto esse, que gera a dinâmica para a dança, que agrega elementos fruto do amálgama de culturas, que resultam no complexo trabalho de convergência de linguagens a que esta manifestação se caracteriza.

Sendo assim, este trabalho direciona seu objeto de estudo sobre a prática folclórica na sala de aula na E.M.E.F. Luís Miguel Budaruiche em Timon – MA, ao passo em que delimita seu recorte analisando o contexto do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade em seus aspectos formais, relacionando a sua rítmica e seus instrumentos musicais. Para isso, utilizo como território desta pesquisa a aproximação entre esses dois sujeitos, buscando articular a educação musical com as formas de saberes populares no ambiente escolar.

Devido ao Bumba Meu Boi ser uma manifestação da cultura popular que está ligada com o imaginário cultural do Maranhão, e por se tratar de uma expressão tradicional, ela torna-se um elemento de grande relevância social para o ambiente da sala de aula. Cabe

ressaltar que devido ao seu caráter estar ancorado, principalmente em sua transmissão através da oralidade, busquei compreender como os saberes dessa cultura são relevantes no processo de ensino na escola pública.

Elenquei esses saberes como partes constituintes da sociedade, ou seja, entendendo nesse estudo que o Bumba Meu Boi é um fenômeno social, sem dúvida. Por este motivo, presumo ser possível perceber nesse apontamento, que no saber popular existe um conhecimento próprio, que embora não haja uma sistematização “oficializada”, ainda assim, é uma forma de saber importante para o reconhecimento do imaginário cultural como identidade e pertencimento de um dado povo.

E como a cultura é um elemento de identificação de um determinado grupo social, ela pode nos fornecer pistas para o reconhecimento das dinâmicas de organização de um coletivo. Cabe ressaltar que vários autores tratam a questão da cultura como sendo um aspecto de fundamental importância para a compreensão das relações sociais. Assim, compreendo que diante dessa perspectiva, tratar a expressão folclórica como elemento isolado de sua dimensão social e afetiva, torna-se tarefa impossível, haja vista a grande complexidade que estas manifestações exercem nos seus brincantes, participantes e no entorno em que se contextualizam suas práticas.

Tal estudo, se configurou como um tipo de pesquisa descritiva e exploratória, pois buscou-se através da descrição da manifestação identificar os elementos fundamentais para a realização de uma ação educativa para o público do Ensino Fundamental em anos finais. Esse reconhecimento pretende produzir bases para as formas de abordagem do Bumba Meu Boi, que serão desenvolvidas em sala de aula a partir desta dissertação.

Para isso utilizei o método da pesquisa-ação, tendo em vista que a atitude de pesquisa nesse contexto, prevê uma participação ativa do pesquisador junto aos sujeitos e objeto pesquisados. Essa atitude, culminará em um tipo de percepção do objeto pesquisado no âmbito da escola pública, para desta forma promover a constituição de abordagens dos saberes de tradição oral dentro do ambiente escolar, ressignificando sua possibilidade para uma forma de transmissão, que não somente de seu legado propínquo, ou seja, de sua transmissão apenas através de um legado hereditário.

Compreendo que englobar tal aspecto, que envolve seu contexto é uma premissa fundamental para o estudo das manifestações de caráter popular. Portanto parti de uma visão mais global, criando relações teóricas com a gênese a partir do ambiente geográfico nordeste, através do estudo de autores como Linhares (2009), Freyre (1997), Ribeiro (2002). Indo para folcloristas clássicos como Mário de Andrade (1986 e Câmara Cascudo (1951). Até chegar em autores que falam especificamente sobre a manifestação foco desse estudo, como Azevedo Neto (1996), Michol Carvalho (1990), Tácito Borralho (2010) e Antônio Padilha (2014), pois trouxeram contribuições importantes, principalmente porque se tornaram leituras obrigatórias na pesquisa acadêmica quando assunto é Bumba Meu Boi do Maranhão.

Complementando a análise sobre a ótica da cultura, este trabalho também se fundamentará nos aportes por meio do seu estudo, como na análise histórica das tradições fundamentada nas ideias do historiador Erick Hobsbawn (1997). Por causa do espectro social implícito no folguedo, ampliamos a discussão desses aportes por meio de autores como Stuart Hall (2016), Jacques Le Goff (1990), Zigmunt Bauman (2012), Maurice Halbwachs (1990). Visei com todos esses autores provocar uma análise sobre as diferentes visões que podem atravessar o objeto de estudo, configurando diferentes pontos de vistas, em diferentes épocas.

A partir da análise do folguedo esta pesquisa por fim, trará o recorte principal a que se propõe enquanto estudo analisando os sotaques da baixada e da ilha, enfatizando seu caráter musical fundamentado em aportes etnomusicológico abordando nessa perspectiva, autores como Kazadi Wa Mukuna (2008), Nattiez (2020) e Merriam (1974). Além de elencar a diversidade de práticas relacionadas com a educação musical fundamentada na pesquisa de Fonterrada (2011) e Ilari (2012). Neste recorte da pesquisa, busquei compreender a linguagem musical na sua acepção étnica, bem como relacionar procedimentos pedagógicos em educação musical no intuito de construir uma proposta que enfatize o Bumba Meu Boi em sua abordagem dos elementos musicais rítmicos.

A coleta de dados a que se submeterão os aportes que balizarão esta dissertação estão organizadas em entrevistas semiestruturadas para os integrantes do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. Nesta etapa levantaremos por meio dos relatos orais típicos da transmissão da manifestação visando a obtenção de informações acerca do grupo pesquisado, bem como de que maneira os elementos que constituem sua prática são organizados e transmitidos por e para seus brincantes. E a coleta de dados bibliográficos servirá como base científica para que

possamos cruzar aos saberes próprios da oralidade oriunda da base ancestral a que essa manifestação pertence.

Diante desses aportes do estudo da técnica musical rítmica e melódica, trataremos como foco as nuances de um sotaque que é praticado pelo grupo Riso da Mocidade; Sotaque da Ilha. Por fim, será criada uma sequência didática para o desenvolvimento de uma oficina por meio da reutilização de materiais não convencionais para a montagem de pandeirões, chocalhos e matracas que servirão como ferramentas para a prática dos ritmos onde serão aplicados em camadas de polirritmias.

Esse plano é a previsão pedagógica do trabalho musical com o ritmo do Bumba Meu Boi em sala de aula onde os educandos poderão construir um inventário rítmico e instrumental relacionado com o folguedo, formalizando por meio de atividades em sala de aula a perspectiva do ensino da manifestação e sua abordagem musical.

No capítulo 1, fiz uma descrição do Bumba Meu Boi buscando estabelecer relações históricas na sua gênese através de uma descrição histórica que compreende o desenvolvimento da noção do mito do boi, a partir de sua relação com o ciclo do gado no Nordeste. Também faço uma compilação dos cânones que regem o folguedo por meio da comparação de diferentes autores que se debruçaram sobre este objeto da cultura maranhense, descrevendo como ocorrem as variações de sotaques que foram sendo criados ao longo da história em que a manifestação se desenvolveu. Evidenciando em suas entrelinhas, um paralelo conceitual entre a dimensão oral e a análise científica centrada nas bases historiográficas sobre a manifestação no intuito de mapear seu contexto de surgimento e desenvolvimento.

No capítulo 2, inicio fazendo uma análise acerca do ritmo do Bumba Meu Boi, no intuito de evidenciar as diferenças das sonoridades e das dinâmicas musicais de cada sotaque, em seguida descrevo o contexto de criação do grupo em foco desde sua formação embrionária que surgiu na cidade de Teresina vizinha de Timon e que também compartilha em termos de identidade cultural a prática do Bumba Meu Boi. Faço um estudo sobre como o grupo Riso da Mocidade desenvolve suas atividades atualmente na cidade de Timon, observando como Mestre Maleiro construiu um legado propínquo enfrentando as barreiras do tempo e das suas relações com a esfera do poder público. A partir das falas estruturadas dos brincantes

descrevo de que forma o Grupo Riso da Mocidade tem se tornado um dos principais grupos a desafiar a estrutura canônica dos sotaques por meio da mistura de elementos dos sotaques da baixada ilha e orquestra.

No capítulo 3, abordarei os conceitos que relacionarão o Bumba Meu Boi em suas dimensões culturais e sociais, discutindo suas tradições e suas transformações, como pontos significativos na determinação de suas dinâmicas enquanto prática não só puramente artística, mas também em seus reflexos no meio social em que estão inseridos, bem como abordaremos a constante transformação social, que interferiu de maneira determinante na relação do folguedo com seu entorno.

Ainda no capítulo 3, irei trazer abordagens metodológicas do ensino de música buscando estabelecer relações entre a educação musical e a perspectiva histórica da E.M.E.F Luís Miguel Budaruiche. A partir desses aportes, tracei um caminho de desenvolvimento das abordagens possíveis da manifestação em sala de aula, onde intentarei a partir do reconhecimento do legado propínquo da manifestação, provocar nos educandos uma mudança de atitude ao depararem-se com as especificidades estéticas e conceituais do objeto desta pesquisa. O contato aprofundado com a manifestação será explorado em formato de oficina.

Na parte final, trago as conclusões a respeito da pesquisa bem como sistematizo através de uma sequência didática, utilizando como suporte de resultado para esta parte da pesquisa, a oficina de multiplicação de saberes que será realizada junto aos educandos. Além de expor os resultados obtidos na pesquisa.

Diante do exposto até aqui, abordo o Bumba Meu Boi nesta pesquisa, delimitando um recorte espaço-temporal: O da manifestação sendo evocada através do olhar sobre o Grupo Riso da Mocidade, que possui 94 anos de tradição reinventada, pois se trata de um grupo que converge conhecimentos pertencentes a sotaques distintos para contar sua própria história. Tal recorte será de suma importância no desenvolvimento deste estudo, haja visto ser um grupo que carrega uma imensa bagagem cultural, bem como um importante legado para a cidade de Timon, no Maranhão.

CAPÍTULO 1

1 - A historicidade, a estética e o legado propínquo na gênese do Bumba Meu Boi.

1.1 - Apresentação do tema do trabalho

Neste capítulo, analiso os fundamentos que regem a brincadeira do Bumba Meu Boi, buscando reconhecer a partir de sua gênese, as influências que possivelmente conceberam os traços que caracterizam suas formas de expressão. Por meio da análise de aspectos relativos ao ambiente econômico e social envolvendo alguns recortes em seu contexto histórico.

Primeiramente, apresentando o boi como animal que adquire diversas funções, em diferentes panoramas e civilizações. Observando que em sua relação com o homem desde a pré história, esse animal vem propiciando novas formas de interação do homem com seu habitat. Muitas vezes essa relação determina um tipo de povo. Seja abordado como divindade, alimento ou como força de trabalho como tração animal nas civilizações primitivas.

Em seguida, reconhecendo o ciclo do gado, como uma atividade extensiva que proporcionou a exploração e povoamento das terras situadas ao nordeste do Brasil, estabelecendo assim, suas ligações territoriais. Pois ao relacionar o surgimento da manifestação, em uma possível ligação com o desenvolvimento da pecuária no sertão, visto compreender em linhas gerais, como a expansão desse ciclo fez do animal, figura de importância no surgimento da manifestação.

E posteriormente, observando como as culturas de diferentes matrizes, foram determinantes para estabelecer um ambiente propício ao surgimento de uma prática que pudesse dar conta de características tão diversas, como é o caso do Bumba Meu Boi. Para isso, busquei reconhecer a partir da trinca cultural entre europeus, africano e indígenas, elementos que foram fundamentais para seu surgimento.

Desta maneira, pude entender nesta origem, seu desenvolvimento histórico e social no Nordeste brasileiro, que influenciou as transformações às quais este folgado passou, até resultar nas formas de apresentação caracterizadas na contemporaneidade. Para isso, explorei a gênese do Bumba Meu Boi, como forma de entendimento que seu desenvolvimento foi fruto desse ambiente ao qual me propus explorar, a princípio.

Neste sentido, foi de suma importância reconhecer em trabalhos de diversos pesquisadores que passaram tanto pela formação em nível de mestrado PROFARTE, como

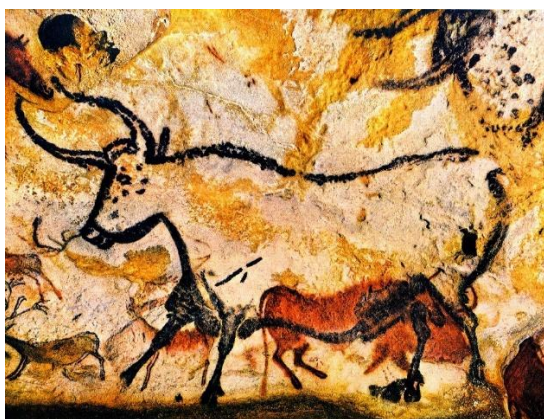
também por outros programas de Pós Graduação. Assim, busquei compreender as diferentes percepções acerca da temática do Bumba Meu Boi, no âmbito da pesquisa científica.

Assim, hoje, esse folgado faz parte do imaginário folclórico brasileiro reconhecido mundialmente como um bem imaterial. Segundo a UNESCO, esse tipo de Patrimônio cultural compreende “as práticas, as representações e expressões, conhecimentos e técnicas juntamente com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais” (UNESCO, 2014, pág. 201).

1.2 - O boi como símbolo em várias civilizações e culturas

A história da humanidade está intimamente ligada ao mundo animal, seja como fonte de alimento, ferramenta de trabalho ou até mesmo como símbolo de poder e divindade. Entre os diversos animais domesticados ao longo dos milênios, o boi se destaca não apenas pela sua importância econômica, mas também pela sua carga simbólica e religiosa. Sua presença na vida cotidiana atravessa várias culturas e períodos históricos, desde a Pré-História até a contemporaneidade.

Figura 1- Bisão na caverna de Lascaux



Fonte: <https://dicaseuropa.com.br/2014/01/cavernas-de-lascaux-franca.html> pesquisada em 12 de novembro de 2024.

Nas civilizações pré históricas por exemplo, seu parente primitivo, o bisão, representou a relação de sobrevivência desse homem primevo fornecendo a carne e a pele como proteção do frio e das intempéries de uma época inóspita.

Tendo sido ilustrado em paredes de cavernas de lugares que hoje são espaços que representam alguns dos sítios arqueológicos mais importantes para a humanidade, talvez esse seja um dos registros mais antigos dessa relação entre o homem e o animal. Algumas dessas pinturas de nossos ancestrais paleolíticos, que foram realizadas nas paredes silenciosas de cavernas, representam bisões, cavalos, mamutes, javalis e outras criaturas.

Na caverna de Lascaux, na França, encontra-se um bisão, com o tórax maciço, o denso quarto traseiro e as patas curtas e finas, brandindo um longilíneo e pontiagudo par de chifres. Uma imagem mágica, de efeito avassalador. A arte pré-histórica já é representativa de todas as expressões artísticas posteriores e o homem elegeu desde sempre o boi como um importante elemento estético.

O boi selvagem, ou auroque (*Bos primigenius*), foi um dos primeiros animais a ser domesticado pelo homem. Sua domesticação ocorre entre 8.000 e 10.000 anos atrás no Oriente Médio, um marco fundamental para o desenvolvimento das primeiras sociedades agrícolas (Smith, 1985). O boi, ao lado de outros animais, como o cavalo e a ovelha, passou a ser utilizado em tarefas de tração e transporte, facilitando o cultivo da terra e a criação de assentamentos permanentes.

Esse animal que foi domesticado e que surgiu a partir do auroque, segundo Bökönyi (1990), (que em sua pesquisa trata do búfalo³), esse animal espalhou-se por várias regiões do planeta. Já como um animal domesticado, passou a ser útil para as primeiras organizações sociais ainda no Neolítico, como força de tração para o arado e auxílio nas primeiras lavouras agrícolas. Segundo ele:

³1. [Zoologia] Designação comum a algumas espécies de grandes mamíferos ruminantes da família dos bóvidos. "búfalo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/b%C3%BAfalo>.

“In South and South East Asia the use of domestic water buffalo is connected with rice cultivation thus it can well be assumed that its first domestication had taken place in the rice-growing belt” (Bökönyi, 1990, pág. 150)

Tradução:

(“No sul e sudeste da Ásia, o uso do búfalo doméstico está relacionado com o cultivo de arroz, portanto, pode-se presumir que sua primeira domesticação ocorreu no cinturão de cultivo de arroz”)

Ainda segundo ele, não somente na Ásia esse animal búfalo se disseminou como animal domesticado, como também em toda a Europa e África também. (Bökönyi, 1990)

Figura 2 - representação primitiva da domesticação animal - o uso do bovino como força de tração na agricultura.



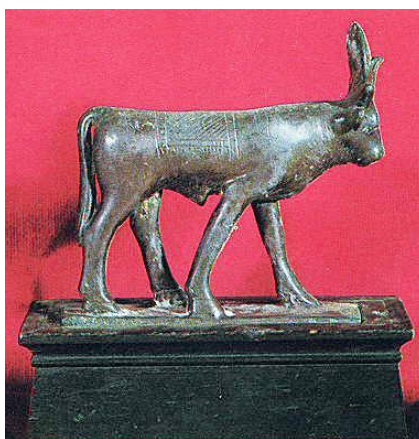
Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/> pesquisado em 12 de novembro de 2024

Nas civilizações antigas da África setentrional, como a Mesopotâmia e o Egito, o boi desempenhava papéis fundamentais tanto na economia quanto na religião. Por este motivo, a

figura do boi aparecia frequentemente em registros artísticos e textuais, sendo utilizado em sacrifícios para propiciar boas colheitas e proteger as cidades contra catástrofes naturais. No Egito, por exemplo, o boi sagrado Ápis⁴ era venerado como uma representação de Osíris, deus da fertilidade e da renovação. Seu culto era uma das manifestações mais emblemáticas da religiosidade egípcia, com rituais de sacrifício e mumificação do animal para assegurar a continuidade do ciclo de vida (Budge, 1978).

Para os egípcios, o boi era um animal sagrado e uma divindade, e um dos mais conhecidos era o boi Ápis. O boi Ápis era um touro negro com um triângulo de pelo branco na testa e outras marcas específicas. Era venerado em Mênfis, onde era associado aos deuses Ptah e Osíris. Eles acreditavam que o boi Ápis era uma divindade que vivia na Terra com os humanos e renascia como um novo boi quando morria. Para reconhecer o novo Ápis entre os bezerros recém-nascidos, os sacerdotes procuravam sinais específicos. Quando morria, o boi Ápis era embalsamado para que pudesse reviver na eternidade. Os bois Ápis eram sepultados no Serapeum, um local de culto. (Budge, 1978)

Figura 3 - Touro Ápis/Egito



Fonte: <https://www.fascinioegito.sh06.com/boiapis.htm> pesquisado em 12 de novembro de 2024

⁴ Na antiga religião egípcia Ápis (Hapi-anekh) é a personificação da Terra.

O "morto-vivo" (Osíris) encarnou num touro branco sagrado. Era o touro de Mênfis. Simbolicamente representado como um touro negro com um triângulo branco na testa e o disco do sol entre os chifres.

Nas culturas do ocidente da África, o boi também assume uma importância central, particularmente no contexto da idade dos metais e em sistemas de organização social primitivas baseadas na agricultura. Entre os povos africanos, especialmente nas regiões da África Ocidental, o boi foi um animal que representou um elo importante na mudança de postura do homem primitivo (Smith, 1985). E tal mudança está diretamente relacionada ao processo de domesticação de animais nesse período, o que provocou um salto evolutivo, de caçadores e coletores, para um tipo de organização social primitiva que começava a dominar técnicas de subsistência que mudariam completamente o rumo da humanidade. Nascia então, o “pastoralismo⁵” nessa faixa de região da África.

Figura 4 - Bovino como animal sagrado na Índia



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nandi> pesquisado em 23 de novembro de 2024

⁵ Pastoralismo é o modo de vida de uma sociedade que se baseia na criação de animais herbívoros, como o gado, para a sua subsistência.

Já no contexto védico⁶, que remonta à antiga Índia, o boi é importante por seu simbolismo sagrado. No hinduísmo, o boi está relacionado com várias divindades, como o deus Shiva⁷, que é frequentemente retratado montando um boi chamado Nandi. A vaca, especialmente, é considerada um animal sagrado, simbolizando a fertilidade e a generosidade da natureza. Além disso, o boi e a vaca têm uma presença importante em vários mitos e rituais hindus, especialmente em rituais de sacrifício (Zysk, 1991).

Durante o período medieval, o boi continuou a ser uma peça fundamental na agricultura europeia, sendo utilizado principalmente em tarefas de arado. As grandes propriedades feudais dependiam do gado bovino para garantir a produtividade das terras, o que resultou em uma forte associação entre o boi e o conceito de trabalho rural. Além disso, o boi foi frequentemente usado em rituais religiosos, como nas festas litúrgicas e nas práticas de sacrifício. O boi também era visto como um símbolo de abundância e fertilidade, valores que permeavam a economia agrícola medieval. (Gurevich, 1985).

A chegada dos europeus às Américas, a partir do século XVI, trouxe consigo a domesticação do boi para o Novo Mundo. O gado bovino, que antes existia apenas na Europa, Ásia e África, foi introduzido na América para atender à crescente demanda por alimentos e como força de trabalho nas plantações de açúcar e nas minas. Os bois foram essenciais para a construção de infraestrutura, transporte de mercadorias e como fontes de carne e leite.

Na América Latina, o gado bovino se espalhou rapidamente, especialmente nas vastas planícies da América do Sul, onde os pecuaristas criaram grandes rebanhos. O boi se tornou uma figura central na economia colonial e, mais tarde, nas economias pós-coloniais de países como Argentina, Brasil e México, onde a pecuária continua sendo um dos pilares da produção econômica. No Brasil, em especial, essa introdução se deu através de um projeto colonial e

⁶ Os Vedas não são livros, mas verdades universais sobre a alma, vida e morte, Deus, o universo, e a relação que existe entre eles. Veda significa em sânscrito saber, conhecimento, e os Vedas são as escrituras sagradas que melhor representam o hinduísmo.

⁷ Shiva é um deus hindu que representa a destruição, a regeneração e a transformação.

econômico que visava o extrativismo e a produção de commodities. O gado nesse contexto exerceu uma função econômica, inicialmente no auxílio mecânico e posteriormente criação extensiva em diversas regiões. Conforme cita Dean (1997) em seu livro “A FERRO E FOGO A história e a devastação da Mata Atlântica brasileira”:

A maior parte dessa área fora subtraída a Mata Atlântica, embora parte dela tivesse sido reiteradamente derrubada e queimada pelos agricultores tupis. Havia quatro vezes mais bovinos que humanos, a maioria espalhada na caatinga do hinterland de Salvador e Recife, ocupando, talvez, outros 65 mil km², calculando-se uma cabeça por cinco hectares de pastagem ou caatinga¹. (Dean, 1997, pág., 106)

Nos dias atuais, o boi continua a ser uma peça-chave na agricultura, especialmente em países em desenvolvimento, onde ainda é utilizado em tarefas de tração animal, embora a mecanização tenha diminuído essa prática. Além disso, o boi permanece essencial na produção de carne, leite e couro, sustentando uma grande parte da alimentação e da indústria têxtil mundial.

Culturalmente, o boi ainda mantém sua presença simbólica em diversas partes do mundo. Em muitas tradições religiosas, como no hinduísmo, a vaca e o boi continuam sendo venerados. Em festas populares, como a Festa de São João, no Brasil, o boi também é um personagem central em rituais e danças folclóricas. A figura do boi também é muito presente em simbolismos de força e resistência, sendo muitas vezes utilizada em campanhas de conscientização sobre questões ambientais e éticas relacionadas à pecuária.

A figura do boi percorre a história da humanidade de maneira multifacetada, não apenas como um animal de trabalho, mas também como símbolo de fertilidade, força, riqueza e divindade. Sua relação com o ser humano foi estabelecida desde os primórdios da agricultura, passando por rituais religiosos, pela economia e pela cultura. O boi, mais do que um mero fornecedor de recursos, carrega em sua figura a história da convivência entre o ser humano e a natureza, e seu estudo revela a complexidade dessa relação ao longo do tempo.

1.3 - Da relação com o ciclo do gado no nordeste brasileiro.

Diante das múltiplas funções que o animal boi adquiriu ao longo dos tempos na história da humanidade, busquei desenvolver uma análise, para construir um contexto

histórico, que a princípio, fizesse uma descrição evolutiva desta relação entre este animal e o ser humano. Para em seguida, evidenciar por meio de uma descrição histórica de um recorte do Brasil colonial. Contexto em que o animal boi tornou-se fundamental na economia.

Dos aspectos de sua existência enquanto “bicho” domesticado, chego aqui ao ponto em que esta relação se afunila para o possível contexto de gênese do folguedo que tem o boi como personagem fundamental. Em visão geral, a pesquisa traz a partir do campo de estudo do Bumba Meu Boi, uma possível origem da manifestação, através de uma contextualização histórica que se ambienta no Nordeste brasileiro.

. Antes de incorrer sobre o desenvolvimento que irá desvelar as características do Bumba Meu Boi, enfatizo que em alguns trechos da dissertação utilizarei o termo “Folguedo” para me referir à manifestação em foco aqui. Por isso, em Tácito Borralho extraí o seguinte trecho para evidenciar essa nomenclatura bastante usual na atualidade para fazer referência à manifestação em estudo:

“Na edição do Congresso Nacional de Folclore realizado em Curitiba – PR, no ano de 1953, em uma de suas conclusões ficou estabelecida a substituição do termo “Dança Dramática” por FOLGUEDO, definindo-o como “toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo”. Esse “dramático”, segundo o Prof. Dr. Clóvis Garcia (USP), é referente ao teatral, ao espetáculo.” (Borralho, 2010, pág. 17)

Assim, em certos trechos desta pesquisa, poderei referir-me à manifestação utilizando esta nomenclatura. Agora, retomando a linha de raciocínio que irá fundamentar esta seção, irei explorar a partir de um contexto socio econômico, o ambiente que foi crucial para que o Bumba Meu Boi pudesse surgir: o Ciclo do gado nordestino.

A partir desse ciclo, a relação do homem mestiço⁸ com o sertão foi fundamental para o surgimento do mito fundador do Bumba Meu Boi; o desejo de mãe Catirina, que se materializa em um ato de desobediência e subversão. Contudo, antes de partirmos para este elemento chave para a compreensão desse folguedo, irei me ater a um recorte do período colonial que se tornou possível a partir de um projeto político e econômico, que visou o tanto o povoamento do litoral para o continente, como a busca de um equilíbrio financeiro da coroa portuguesa, em vista do declínio que as lavouras de cana de açúcar estavam sofrendo. É esse processo de transição da exploração da cana de açúcar, para a expansão agropecuária que ao meu ver, foi fundamental para o surgimento do Bumba Meu Boi.

A ascensão da pecuária extensiva no Brasil, surgiu como consequência de transformações econômicas após a expulsão dos holandeses⁹, que foram para as Antilhas e de lá produziram açúcar a custos bem mais baixos do que a Coroa portuguesa. Isso gerou uma crise que obrigou Portugal a adotar medidas que pudessem compensar tais perdas econômicas no território “Brasil Colônia”, após o declínio manufatureiro da cana de açúcar. Uma das estratégias foram as missões de povoamentos, que progrediram com as incursões do litoral para o interior. Esse processo ficou conhecido como “Ciclo do Gado” (Linhares 2009).

Seguindo nessa perspectiva Linhares (2009), afirma que o surgimento de uma “civilização do couro”, promoveu um novo ambiente de expansão, sobretudo no Sul do Brasil, onde a criação de gado possibilitou um amplo processo econômico de povoamento. O sertão nordestino, embora um território inóspito, também se desenvolveu dando origem aos primeiros povoados, seguindo território adentro até chegar nos limítrofes do Norte.

⁸ Mestiço - Síntese do dominante e do dominado, do civilizado e do selvagem, do branco e do pele-vermelha, do conquistador e do conquistado. Na sua origem a palavra vem do latim para qualificar aqueles nascidos de pessoas/país de raça diferente: filho mestiço de branca e negro.

⁹ No período em que foram instruídas as capitanias hereditárias, a coroa portuguesa enfrentou a invasão holandesa com a Companhia das Índias. Esse período durou até a expulsão definitiva dos holandeses entre 1640 e 1654.

Convém ressaltar que as características físicas do território nordestino, como o clima semiárido, os solos pouco férteis e a irregularidade das chuvas, foram condições ambientais que exerceram uma influência determinante na organização econômica e social da região (Andrade, 1986). Esses atributos, segundo o autor, direcionaram as práticas em um tipo de ambiente em que o homem deveria estar preparado para as mais variadas adversidades climáticas e geográficas na região.

Nasce assim, uma região Nordeste exaltada na história literária brasileira, por vários romancistas, poetas, sociólogos e tomada numa trajetória ímpar, nos movimentos messiânicos e nas insurreições campestres como um lugar “épico”, onde o homem desafiava as mais diversas dificuldades para dominar esse território.

Esse vigor humano acerca de sua luta por resistir em um lugar tão difícil de viver, foi descrito por Euclides da Cunha (1902), para se immortalizar em uma das mais importantes obras literárias brasileiras. Por descrever de maneira minuciosa, a incursão nordeste adentro para relatar uma das maiores lutas da nossa história; a insurreição de Canudos¹⁰, sob o comando de Antônio Conselheiro¹¹.

De início, esta obra carrega forte evidência de como o processo social e geográfico do nosso território, influenciou fortemente o surgimento da relação do homem sertanejo com o gado. E foi possivelmente, nesse ambiente econômico e geográfico, em que se criou raízes tão fortes com a figura desse animal no Brasil, onde surgiu o Bumba Meu Boi. Importante notar, que mesmo em versões românticas em sua descrição, como é o caso da icônica obra “Os

¹⁰ Canudos é um município da Bahia, Brasil, e também o nome de uma comunidade que foi palco de uma guerra no século XIX.

¹¹ Foi em outubro de 1897 que o jornalista, engenheiro e militar Euclides da Cunha descobriu um sertão muito diferente do que ele e outros colegas costumavam relatar nas páginas dos jornais da capital. E...

Leia mais em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/os-sertoes-de-euclides-da-cunha-entenda-a-guerra-de-canudos>

Sertões”, onde é possível perceber indícios do discurso acerca das indagações iniciais que trago neste capítulo; da relação do surgimento desse folguedo, com o ciclo do gado no Nordeste.

Vale ressaltar que esta obra é uma descrição real observada, que atesta o caráter do imaginário popular sertanejo vinculado ao cenário agrário voltado à pecuária, sendo uma das mais antigas e mais extensa do Brasil. Pois em seus contornos mais evidentes, podemos reconhecer a criação de um quadro fatídico para o surgimento da manifestação. Conforme podemos perceber na citação que Juvenal Galeno ao destacar o trecho de tal obra, onde podemos “capturar” expressões que foram, posteriormente emblemáticas para a prática do Bumba Meu Boi, como o ato de:

Aboiar – cantar à frente do gado; toada pouco variada e triste, serve para guiar e pacificar as reses e sobre estas exercer muita influência quando saudosa e em viagem. (Euclides da Cunha 1902, pág. 128 apud Juvenal Galeno 1865).

Aqui justifico essa fala elencando a relação dos cantos do aboio, com a musicalidade expressa nas toadas. Como fruto de uma forma de cantar que sintetiza uma espécie de lamento. E que possui contornos sonoros que podem ter certas semelhanças. Guardando assim, uma possível relação dentro do curso da história desse período, essa forma de expressão genuína do homem sertanejo, com as forma musicais que posteriormente dariam origem a o Bumba Meu Boi.

Por isso considero este sertão emblemático, por trazer em sua gênese o próprio processo natural de vida e morte, trazidos nos movimentos de seca e chuva, nos movimentos de “aboiar” o gado do pasto para o curral, evocando assim, a característica intermitente que talvez tenha sido parte da construção mítica entre o homem e o gado, como a síntese de fundação desse mito através da tríade: nascimento, morte e ressurreição. Nesse sentido, viver para o homem das culturas tradicionais, significa viver segundo os modelos extra-humanos, de acordo com arquétipos e mitos primordiais com a finalidade de renovar os cosmos; e essa tríade pode ser a simbologia cíclica que rege a essência dessa manifestação em si (Eliade, 1969, p. 109).

Por esse motivo, a figura do boi se entrelaça à figura do homem, ocupando o mesmo espaço, enfrentando os mesmos desafios. Em virtude desta perspectiva é notável que, por ser útil sob tantos aspectos, adaptável às intempéries, notadamente do sertão, o boi passa a ser tomado como um exímio animal, relacionado à força física, à virilidade, que lhe confere traços marcados por uma resistência vívida. Sobre essa questão, Gilberto Freyre, acrescenta que, vagarosos, mais constantes, os pobres bois não tinham nenhum luxo para se alimentarem, uma capacidade quase mística, segundo ele, para o sofrimento, para a rotina e para o serviço do homem. (Freyre, 2003).

Dessa forma, o escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para seus dias mais tristes e para os seus trabalhos mais penosos. Diante dessa premissa, torna-se necessário dizer que o folguedo possui elementos que transpassam inúmeros espaços e tempos históricos, como a morte e a ressurreição, associada ao reiterar dos ciclos naturais da vegetação da caatinga. Com isso, a relação homem/boi no Brasil, teria razões assentadas em nosso contexto histórico particular assim dizendo, para que numa relação de causa e efeito, o Bumba Meu Boi viesse a surgir como consequência espontânea ao ambiente pastoril. Nessa mesma linha de pensamento, Azevedo Neto (1995), destaca a importância das relações entre o ser humano e o bicho (boi) como ocasionador da ideia fundante da festa do Bumba Meu Boi.

Seguindo uma perspectiva histórica, Freyre (2003), associou aos dias alegres do negro – a dança, a cachaça, e da festa - na figura do boi. Ainda conforme o autor, houve quem avistasse no Bumba Meu Boi a sátira dolente do negro e do índio oprimidos contra a arrogância do branco. Esse contexto demonstra que a glorificação do boi é que se torna a nota dominante do drama. Pensando assim, é possível fazer a seguinte observação: Temos até aqui, fortes evidências que inauguram a relação inicial do homem com o boi. Que ainda não podemos na reconstrução da temporalidade de sua gênese, afirmar que se trata de um boi brincante, mas que sobretudo funda a noção do mito para, possivelmente dar origem a tal.

Esse lugar, foi determinante não só no aspecto climático e geográfico, mas também por uma organização social que de certo modo foi fruto de um contexto, onde os negros, indígenas e mestiços foram relegados a obedecer a um modelo servil, em que os donos das fazendas eram detentores de um grande poderio econômico. Tendo em vista que a estrutura fundiária, marcada pela concentração de terras e pelo predomínio do latifúndio, Andrade

argumenta que essa forma de organização, faz parte de uma herança do período colonial, que contribuiu para a perpetuação de desigualdades econômicas no Nordeste (Andrade, 1986).

Com isso, percebe-se que o Bumba Meu Boi enquanto prática social, reflete esse ambiente quase inóspito e baseado por desigualdades sociais. Sendo desta forma, determinante para que o enredo adquirisse um caráter jocoso e subversivo, trazendo à tona através da expressão folclórica e artística, a diversas facetas que sintetizam o amálgama cultural brasileiro, especialmente no Maranhão.

1.4 - Surgimento da manifestação do Bumba Meu Boi

Agora partindo para uma análise mais direcionada acerca da manifestação, busco em alguns pesquisadores e folcloristas, compreender o enredo alegórico que teria dado força ao surgimento do Bumba Meu Boi. Partindo para uma análise que constituem uma possível origem conceitual desta celebração. Logicamente, a essa ideia de surgimento, somam-se todos os caminhos histórico e bibliográficos percorridos até aqui. Indo além do contexto pastoril especificamente, para delinear a trama e a “mise en scene¹²” que justifica as ações em uma espécie de conflito dramático.

Vale ressaltar, que embora tenha se originado em um ambiente rural, o Bumba Meu Boi também foi se modificando a partir da interação entre diferentes grupos, bem como do ambiente urbano e suas características, principalmente relacionado com a cultura de massa, como a rádio e o carnaval (Padilha 2014). Todavia, ainda segundo Tácito Borralho, enquadrar o Bumba Meu Boi em determinada categoria pode tornar a sua compreensão inconsistente, pois a sua dinâmica enquanto expressão, se reinventa na relação com seu ambiente criativo. (Borralho 2010).

¹² Mise en Scène – expressão francesa que está relacionada à encenação. No audiovisual, tudo aquilo que aparece no enquadramento, por exemplo: cenário, atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, maquiagem etc., constitui a mise en scène.

Para Padilha (2014), o folguedo surgiu no Brasil colonial, mais especificamente no contexto das fazendas de gado do Nordeste, onde a criação bovina era uma das principais atividades econômicas da região. Inspirado em tradições portuguesas, especialmente nas festividades envolvendo o "boizinho" português, a manifestação foi ressignificada e apropriada pela população negra e indígena, resultando em uma rica expressão de resistência cultural. (Padilha, 2014)

Noé Mendes, que foi um importante pesquisador do folclore no Piauí parafraseando, “os insígnies mestres folcloristas Rossini Tavares e Câmara Cascudo” afirma que estes, “consideram, de certo modo, o caráter universal do bailado do Boi, estando o nosso relacionado, sobretudo, com algumas brincadeiras de boi originais da França e de Portugal.” (Mendes, 1995, pág. 33).

Sob a ótica desses pesquisadores, a representação traz uma crítica velada às relações de poder da época, com a figura do patrão (representante dos senhores de engenho e fazendeiros) sendo ridicularizada por meio de gestos e diálogos caricatos, encenados por personagens extremamente delimitados (Borrvalho, 2014), em uma organização fruto de uma mistura de elementos e que caracteriza a simbiose do povo brasileiro. Assim, o Bumba Meu Boi tornou-se um espaço para a população negra e indígena se expressarem, preservando sua cultura e subvertendo o papel do patrão em um contexto de dominação social, que foi fruto de um processo colonial doloroso para esses dois povos em específico.

O ciclo do gado no Nordeste não só proporcionou os elementos materiais para essa manifestação (como o próprio boi), mas também criou as condições para o encontro entre indígenas, africanos e brancos pobres, que se uniram para criar essa celebração. No Maranhão e em outros estados nordestinos, o Bumba Meu Boi ganhou novas camadas e variantes, refletindo a diversidade cultural da região e fortalecendo uma expressão popular de forte simbolismo e resistência. (Carvalho, 1995)

Desta forma, tornou-se uma das mais emblemáticas manifestações culturais do Brasil, especialmente das regiões Norte e Nordeste. Sua origem remonta ao período colonial, em um contexto marcado pela economia do ciclo do gado e pela complexa interação entre culturas distintas.

Em outras regiões do Brasil como o Pará: que possui o Boi Bumbá com a figura deste animal como elemento, evocado com espetacularidade, exercendo um papel central no desenvolvimento da manifestação nessa região; é um exemplo claro dessa abordagem do boi como sendo fundamental. No Maranhão, a figura do boi, ligada ao folclore, aglutina questões místicas, religiosas e culturais, que torna o viés da manifestação carregado de mitos que são fundamentais na sua existência. E em sua totalidade, os sotaques que constituem a manifestação no Maranhão, possuem a característica fundada na centralidade deste animal que carrega simbologias, muitas vezes arraigadas de traços de ancestralidade. (Padilha 2014)

Para Mário de Andrade também, caracteriza-se como uma dança dramática. E embora esta nomenclatura de “Dança Dramática” tenha caído em desuso, é importante trazer esta visão como parte de um processo evolutivo de compreensão desta cultura. Trazer os diversos olhares que foram de suma importância para esse entendimento também faz parte da minha função enquanto pesquisador.

Portanto, vale frisar que diante dessas referências que exponho, reconheço que Mário de Andrade, como folclorista, foi um exímio pesquisador no que concerne a compilação de melodias registradas em sua obra “Danças Dramáticas do Brasil”. Nesta mesma obra, é possível observar em sua pesquisa que o folguedo, adquiriu formas e até denominações distintas conforme a região que o praticasse. Como exemplo, podemos citar “Boi Calemba” ou “Balemba” no Rio Grande do Norte, “Boi Surubi”, no Ceará e “Boi-bumbá Humaitá” no Amazonas. (Andrade, 1954, págs. 111, 155, 158).

Neste sentido, é importante compreender nessa conjuntura, que traz as diversas visões acerca do objeto tratado nesta seção, que pesquisar significa aplicar conhecimentos que foram constituídos historicamente. E que esses conhecimentos, demarcam um campo que possibilita o reconhecimento das mais variadas formas de pensar, de pesquisadores, ao longo da história em que o Bumba Meu Boi foi adquirindo forma até se configurar como ele é, nos tempos atuais.

Agora, depois de debruçar o olhar sobre as possíveis formas de surgimento da manifestação, iremos tratar sobre um aspecto fundamental para compreendê-lo enquanto cultura. Sobre a questão do mito do desejo de Mãe Catirina, que inaugura a ideia da celebração em torno do boi, e fundamenta a realização do Auto.

1.5 - O mito fundador da manifestação

Essa tradição teatral e musical gira em torno do mito de Pai Francisco e Mãe Catirina, dois personagens centrais cujas ações desencadeiam toda a narrativa. A história representa, ao mesmo tempo, uma expressão de resistência cultural e uma sátira às relações de poder, consolidando-se como uma narrativa de sobrevivência e crítica social autêntica e pungente.

Diversos pesquisadores dedicaram-se a investigar o simbolismo e a historicidade dessa manifestação popular, sobretudo no que diz respeito a essa gênese representativa, mediada pela ideia central do desejo de Mãe Catirina. O enredo gira em torno desse desejo, que, também está calcado em um costume muito comum, principalmente no Nordeste do Brasil. Esse costume popular sugere que o desejo de uma mulher grávida, caso não seja atendido, pode comprometer o desenvolvimento do feto, podendo o bebê nascer com algum tipo de anomalia congênita.

Segundo essa tradição popular, a mulher gestante manifesta uma vontade inusitada que deve ser atendida. No caso de Mãe Catirina, há um desejo irresistível de comer a língua ou fígado de boi¹ (Borrvalho, 2012). Esse desejo é expresso como um capricho maternal e, segundo Cascudo (1951), traduz tanto o sacrifício quanto a subversão através do ato simbólico de consumir algo não permitido, nesse caso, o de ferir ou matar o boi mais estimado da fazenda, no intuito de retirar a parte desejada para que a mãe ainda grávida, possa comer. Ou seja, ao satisfazer o desejo, Pai Francisco subverte a ordem da propriedade privada, como uma espécie de libertação da ordem social imposta.

Esse conflito dramático que assume papel fundamental na trama (Cascudo, 1951) é o mote que inaugura a ação que permite o desenvolvimento da manifestação enquanto um auto. Esse ato desencadeia uma série de eventos: a quebra do trato existente entre o empregado e seu patrão, o julgamento de Pai Francisco e, por fim, a ressurreição do boi, que ocorre de forma milagrosa, trazendo harmonia e encerrando a história em clima festivo.

Conforme Andrade (1982), o Bumba Meu Boi é "mais que um folguedo; é uma história de resistência e adaptação cultural" (Andrade, 1982, p. 65). A narrativa pode ser vista como uma alegoria da relação entre colonizadores e colonizados, na qual as personagens da

cultura popular subvertem simbolicamente o poder do patrão de forma satírica. Para Padilha (2008), Pai Francisco representa a figura do oprimido, que encontra nos rituais do Bumba Meu Boi uma forma de expressar sua insatisfação e seu desejo de liberdade.

A sua análise como uma expressão de resistência é amplamente abordada na literatura folclórica. Para Padilha (2014), o mito de Pai Francisco e Mãe Catirina é uma sátira subversiva contra o sistema econômico colonial. De acordo com ele, a figura do fazendeiro/patrão é intencionalmente caricaturada para expor e criticar a exploração dos trabalhadores. Ele também observa que o desejo inusitado de Mãe Catirina – uma língua de boi – reflete o sentimento de falta e privação enfrentado pela população subalterna, que busca pequenos prazeres para suportar o sofrimento cotidiano. (Padilha, 2014).

Além disso, Câmara Cascudo destaca o papel central do boi como símbolo de riqueza e poder. Em sua análise, ele sugere que o ato de matar o boi é um protesto simbólico contra o poderio econômico do patrão (Cascudo, 1951). Cascudo reforça, ainda, que a ressurreição do boi ao final do espetáculo demonstra uma espécie de morte e renascimento da esperança do povo.

No contexto do folguedo, o mito desempenha uma função social de crítica e de agregação cultural. Andrade (1982) observa que o ritual reúne diferentes camadas sociais, promovendo um espaço de convivência e de expressão comunitária (Andrade, 1982). Para ele, a performance não apenas entretém, mas também educa e une os participantes, resgatando memórias e tradições dos povos africanos e indígenas. Diante disso, ao longo dos anos, a narrativa de Pai Francisco e Mãe Catirina foi sendo adaptada e ressignificada, incorporando novos elementos e refletindo as transformações sociais e culturais da sociedade maranhense.

A história de Pai Francisco e Mãe Catirina, ao integrar o imaginário popular, transcende sua função de simples entretenimento. Ela se configura como uma metáfora das tensões sociais e econômicas entre oprimidos e opressores no Brasil colonial, usando o boi como símbolo de riqueza e poder. Por isso esse folguedo é uma celebração que mantém viva a memória cultural e reafirma a identidade coletiva do povo brasileiro. Assim, a narrativa do boi é tanto um ato de resistência quanto de renovação simbólica.

O estudo do Bumba Meu Boi e de seu mito fundador permanece relevante no cenário atual, pois oferece insights valiosos sobre a forma como a cultura popular transforma a opressão em festa e o cotidiano em arte, perpetuando uma tradição de esperança e de luta pela dignidade. Conforme Andrade (1982), “ao final, o boi renasce, e com ele, a vitalidade e a alegria do povo” (Andrade, 1982, p. 69).

Transversal a todos os sotaques que são praticados especialmente no Maranhão, esse mito fundador instaura uma atmosfera cênica, que desencadeia uma série de ações que são fundamentais para o desenrolar da trama.

O Professor Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, em sua tese, página 37, descreve de forma primorosa o desenrolar dessa narrativa, que enfatizo aqui algumas passagens fundamentais para a compreensão da sua mise en scène, assim como o reconhecimento de suas personagens centrais:

“Mãe “Catirina”, esposa de Pai Francisco, também conhecido como “Nego” Chico, grávida de seu primeiro filho, deseja comer a língua de Estrela, o boi preferido do dono da fazenda. (...) “Nego” Chico, sabedor de que um pedido de mulher grávida é sagrado e não pode deixar de ser atendido, rouba o boi, tira-lhe a língua e prepara-a para sua mulher comer. Ela come e eles ficam a descansar. O descanso dura pouco, pois ao tomar conhecimento de que o seu boi preferido estava a agonizar, o fazendeiro fica muito triste, mas também muito bravo, e exige que o responsável pelo delito seja encontrado e punido. Chama um vaqueiro para diligenciar e buscar conhecer o responsável pela morte do boi. (...) Um caboclo de pena³³ é convocado para procurar o “Nego” Chico que logo é encontrado. (...) O fazendeiro chama o doutor - o veterinário - que tenta através dos seus conhecimentos científicos salvar o boi. O máximo que ele consegue, ao apresentar alguns diagnósticos esquisitos e receitas estranhas, é fazer com que o boi mexa o rabo. É convocado o padre – representando o poder da Igreja - que reza e invoca o seu Deus para ressuscitar o boi, mas a sua atuação foi vexatória, pois nada consegue, sendo por isso duramente humilhado na ação dramática. (...) O pajé é convocado e diz que tem a salvação para o boi, mas que tudo vai depender da fé de cada um dos presentes. Empunhando um maracá, o velho pajé faz cânticos, rezas e invoca os encantados. Os espíritos da floresta começam a aparecer e a dançar em volta do boi. O boi Estrela vai-se levantando lentamente, muge e corre dentro do curral. O fazendeiro, feliz por ter seu boi de volta, perdoa o “Nego” Chico, mas faz uma exigência: quer ser o padrinho de seu filho. Pedido atendido, o fazendeiro manda fazer a maior festa já havida naquela região para comemorar a ressurreição do boi.” (Padilha, 2014, pág. 37)

No trecho acima, podemos perceber como a trama se desenrolar a partir de um arranjo cênico, composto por uma tensão dramática que desencadeia uma série de ações, diálogos e personagens que caracterizam a forte carga teatral contida na construção da cena. Para evidenciar mais ainda esse caráter no desenvolvimento inicial do folguedo, no que concerte a esse atributo, Tácito Borralho, afirma que o “Bumba Meu Boi é uma expressão de teatro popular, viva, que se reinventa, que se transforma, enquanto mantém sua tradição.” (Borralho, 2012, pág. 16)

Tratando mais especificamente sobre sua forma cênica, podemos perceber em sua construção, que as personagens desempenham um papel significativo para que sua forma seja dada como expressão cênica. Esse pensamento teatral, se desencadeia num devir que transforma a ação num imbróglio, que por sua vez têm-se o imbróglio convertido em uma espécie de comunhão, como um encontro entre mundos diferentes que por fim se transubstanciam em uma festa. (Padilha 2014)

No teatro, o público se deleita a partir de uma ação que desencadeia um conflito, contudo esse impasse, que gera o desenvolvimento da trama no folguedo, não surge a partir da ação propriamente dita, mas sim daquilo que Borralho chama de “desejamento” (Borralho 2010). Pois é a partir desse desejo de Mãe Catirina, que a ação de Pai Francisco se consolida. É nessa ação, que é na verdade, um pensamento externalizado, que toda a trama se fundamenta e se desenvolve, a partir desse desejo.

Tem-se então, a partir desse imbróglio satírico, a estrutura central que culmina no ato de brincar típico da manifestação do Bumba Meu Boi. Esse brincar, é a forma de organização que o auto segue, com camadas estéticas que afirmam a complexidade desse folguedo e que traduzem a simbiose entre povos distintos do Brasil. A junção da encenação, da dança, suas personagens e indumentárias, seus instrumentos e musicalidade são a expressão viva dessa mistura de culturas.

Dessa maneira, o Bumba Meu Boi é um exemplo vibrante de cruzamento cultural, onde as influências europeias, africanas e indígenas se entrelaçam para formar uma celebração única e emblemática da identidade brasileira. Essa mistura de tradições diversas reflete a pluralidade do Brasil e a capacidade de suas culturas de se adaptarem e se transformarem.

Por isso, pode-se considera-lo uma manifestação cultural e folclórica rica em história e significados. Pois ao ser originado nesse ambiente plural, este folguedo tem sua constituição baseada em uma mistura de elementos de três distintas culturas; o africano, o indígena e o europeu. Portanto, essas três matrizes que estão na origem do povo brasileiro (Ribeiro, 2002), são fundamentais para compreender os elementos que o caracterizam culturalmente. Eis o ponto crucial nesta análise que envolve a manifestação e seus aspectos sociais e econômicos; o mito fundador que parte de duas personagens centrais é o elo de ligação entre diferentes mundos sociais.

Esses diferentes mundos e convergem principalmente oferecendo elementos conceituais e estéticos para o desenvolvimento do folguedo. Por este motivo podemos analisar o Bumba Meu Boi e nessa análise, perceber que existem contribuições fundamentais do africano, do indígena e do europeu.

Os colonizadores portugueses trouxeram para o Brasil várias tradições festivas, incluindo autos e teatros populares, que possivelmente foram incorporadas pelos escravizados e indígenas. Ao imitarem algumas das atividades festivas dos portugueses, os povos originários e os escravizados mesclaram os elementos originais dos portugueses com os elementos de suas próprias culturas.

Da cultura europeia ele herdou alguns tipos de indumentárias, alguns instrumentos musicais e a forma de apresentação de alguns grupos. No que tange à música, temos a presença de instrumentos harmônicos e melódicos. Da dramaturgia europeia, o Bumba Meu Boi se apropriou do uso de narrativas e personagens fixos, que faziam parte de uma manifestação lusitana. Em Portugal praticava-se um tipo de celebração que foi trazida para o Brasil. Segundo Padilha (2014), essa celebração possivelmente inspirou o homem negro e indígena a criar um tipo de celebração que subvertesse a ordem posta, satirizando a figura do homem branco diante das condições impostas pelo modelo colonial.

A cultura africana contribuiu significativamente para o ritmo, a dança e a música do folguedo. Os tambores e percussões, essenciais na festa, remetem às tradições africanas trazidas pelos escravizados. Uma das fortes influências dessa herança, já metamorfoseada em uma espécie de desdobramento da presença negra no Brasil colonial é o tambor de mina. Além disso, a corporeidade expressa nas danças e a importância dos cantos e toques

ritualísticos refletem as influências das culturas afro-brasileiras. Essa herança é fundamental para a energia e a vivacidade desse tipo de celebração.

As tradições indígenas também desempenham um papel crucial na formação do Bumba Meu Boi. Elementos como o uso de materiais naturais nas fantasias, como plumagens, o respeito aos ciclos da natureza na acepção do rito, que segue uma sequência que mimetiza a relação com a própria vida, evidente nas fases que o folguedo desenvolve, como o batismo, morte e ressurreição do boi. Pode-se assim estabelecer um paralelo com os ciclos de nascimento vida e morte na natureza e a relação holística da qual os povos originários são adeptos, refletidas na atitude de busca por uma perfeita harmonia com aspectos da natureza que os rodeiam.

Além dessa relação com a natureza, existem certos aspectos das danças e cânticos que também revelam a influência das culturas nativas ameríndias. Assim, os indígenas do Brasil contribuíram com sua cosmologia, mitos e rituais, que foram incorporados ao folguedo, enriquecendo-o com uma visão de mundo que valoriza a relação harmônica com o habitat. Basta entoar uma famosa toada do grupo de Bumba Meu Boi da Maioba que diz: “Se não existisse o sol? Como seria pra terra se aquecer? E se não existisse o luar? Como seria pra natureza sobreviver?”.

A poesia desta toada, assim evidencia essa característica de observação do ambiente natural, característicos de povos primitivos como os indígenas e até mesmos os povos africanos. Isso remete à própria ideia de transmissão do folguedo. Pois os legados da cultura afro-ameríndia, difere do cartesianismo característico das civilizações europeias. Compreender o meio, sob o olhar griô, sob a visão do mestre, é a ferramenta essencial para os povos tradicionais. O Bumba Meu Boi é fruto dessa lógica, assim entendo.

Em suma, essa mistura é o que faz com que o Bumba Meu Boi possua em sua complexa riqueza, uma infinidade de significados. Porém, esses elementos adquiriram esses contornos, devido a manifestação estar principalmente ligada às culturas que são baseadas pela oralidade¹³. Com isso, quando falamos de ancestralidade, inevitavelmente tocamos em uma questão fundamental para essas culturas não ocidentais: a sua oralidade. É a lógica de pensamento oral, que rege primordialmente as culturas indígenas e africanas. Não obstante, essas duas culturas foram fundamentais para delinear traços de forma muito peculiar no Bumba Meu Boi. Como mencionado no parágrafo anterior, esse folguedo adquiriu ao longo dos tempos, formas de expressão muito particulares em diversas regiões do Brasil, principalmente no nordeste brasileiro. (Andrade 1954).

1.6 - Como o auto se organiza

Profundamente enraizado no cristianismo e, em especial, no catolicismo popular, o Bumba Meu Boi envolve a devoção aos santos juninos São João, São Pedro e São Marçal, que mobilizam promessas e marcam algumas datas comemorativas da festa. Os cultos religiosos afrobrasileiros do Maranhão, como o Tambor de Mina, também estão presentes nessa celebração pela obrigação espiritual dos filhos de santo com seus encantados.

Esse laço com a cultura africana, tem uma forte identificação dos brincantes com seus guias espirituais. E esses guias, “requisitam” um boi para se divertirem. (Simas, 2018)

Com isso, devido sua natureza diversificada, o Auto é uma manifestação cultural rica e complexa, que se destaca pela estrutura e pela organização cênica de seus elementos dramáticos, personagens e "sotaques" – variantes regionais que diferenciam as tradições em

¹³ A tradição oral pode ser considerada como a base da transmissão do conhecimento de uma geração para a outra dentro das comunidades ditas como tradicionais (indígenas, africanos, etc.). Foi através das narrativas orais que os povos nativos mantiveram seus laços coesos e suas histórias em constante movimento. (Eigenbrod e Hulan, 2008).

estados como Maranhão, Piauí e Pernambuco. De acordo com estudiosos como Azevedo Neto (1994), Michol Carvalho (2005), Tácito Borralho (2010) e Antônio Padilha (2014), cada componente do auto é cuidadosamente elaborado, refletindo um ritual que mistura teatro, dança, música e devoção popular. Essa estrutura engloba elementos que vão desde a narrativa central até os diferentes estilos de apresentação, conhecidos como "sotaques", que influenciam diretamente o ritmo, a musicalidade e a interpretação dos personagens, de acordo com cada grupo.

Para Michol Carvalho, existe uma conexão entre o sagrado e o mito, que remete a uma “fusão entre religiosidade e lenda” (Carvalho, 2005, pág. 41). Essa relação religiosa, é fruto de um processo de resistência do povo escravizado, que buscou alinhar suas crenças às crenças cristãs europeias, no intuito de burlar a ordem imposta pela coroa brasileira, que proibia a realização de cultos, celebrações e outros aspectos da cultura africana no período colonial. Segundo a autora existe uma forte ligação entre o Bumba Meu Boi e a lenda de Dom Sebastião¹⁴, como reflexo de “um componente da fértil imaginação popular” (Carvalho, 2005, pág. 40)

Mundicarmo Ferreti (2008), também menciona essa relação com a lenda do Rei São Sebastião e sua ligação com o culto do Tambor de Mina e o Bumba Meu Boi no Maranhão. Esse sincretismo, reflete a rica interseção entre as tradições africanas, indígenas e católicas que compõem a cultura local.

No Tambor de Mina, um dos sistemas religiosos afro-brasileiros mais significativos do Maranhão, acredita-se que São Sebastião seja uma figura sincrética, associada a entidades espirituais chamadas voduns, encantados e caboclos, que são reverenciadas nos terreiros. Ele

¹⁴ A lenda do Rei São Sebastião ao culto do tambor de mina, onde o Bumba Meu Boi maranhense é "oferecido a entidades sobrenaturais como encantados, caboclos ou voduns e outras, recebidas nos terreiros de culto de tambor de mina. (Carvalho, 2005)

é especialmente ligado à proteção e à força, além de ter papel central em narrativas de resistência e libertação. (Ferreti 2008)

Diante do observado, o Bumba Meu Boi, é frequentemente realizado como uma oferenda ritual, sendo dedicado a essas entidades espirituais. Por este motivo, durante os festejos, o boi (representação central da festa) não é apenas um elemento de folclore, mas também um intermediário simbólico entre o mundo humano e o espiritual. Segundo essa visão a dança, a música e os rituais que compõem o Bumba Meu Boi nos terreiros de Tambor de Mina têm a intenção de agradar os encantados ou voduns, fortalecendo a conexão entre os devotos e essas forças sobrenaturais.

Já na observação acerca das influências cristã presença de São Sebastião na lenda e nos rituais, simboliza o elo entre o catolicismo e as práticas afro-indígenas, em um sincretismo que caracteriza o culto de Tambor de Mina e a própria manifestação do Bumba Meu Boi. Assim, a figura do santo e a celebração do boi tornam-se uma forma de comunicação e devoção às entidades espirituais, perpetuando uma tradição rica em significado e história. (Ferreti 2008).

Esse misto de devoção e sua forma de apresentação encenada, caracteriza a acepção do Auto. Com isso, a estrutura fundamental em que a manifestação se baseia, está diretamente ligada com o misticismo e a “satirização” dos acontecimentos que envolvem as personagens que compõem o folguedo. Esse elemento conceitual é fundamental para esse estudo, pois ao compreender tal gênese formativa, compreende-se também a que ponto estes fundamentos são importantes a esta pesquisa. (Padilha 2014)

Esse ponto, de sua ligação com certos aspectos de devoção e religiosidade, seja do catolicismo ou da “mina”, estabelece um ritual que se expande por todo o Estado e se observa até os dias atuais. Expresso no calendário do folguedo e que se mistura, ora ao calendário católico, ora ao calendário da “mina” e da “cura”. Esse ritual contém o ciclo da realização da brincadeira que envolve procedimentos específicos, cujo calendário é geralmente: Sábado de aleluia – primeiro ensaio do Boi; 13 de junho (dia de Santo Antônio) – ensaio redondo; 23 de junho (véspera de São João) – batizado do Boi; 24 de junho a 25 de julho – brincadas/apresentações; 26 de julho (dia de Sant’Ana) – morte do Boi (encerramento da brincadeira)

Doravante, tenho como objetivo analisar a organização e a estrutura do Auto, considerando os principais personagens e as variantes regionais existentes no Maranhão. A análise se apoia nas contribuições desses autores mencionados acima, pois eles descrevem detalhadamente os aspectos fundamentais que compõem essa manifestação cultural. Tal análise, será essencial para a delimitação do campo de estudo que coloca o grupo de Bumba meu boi Riso da Mocidade, como centro da pesquisa no âmbito do ensino na escola pública.

1.7 - Síntese Dramática

Observando agora, os elementos característicos da manifestação em si, que determinam a dinâmica de apresentação dos grupos de Bumba Meu Boi do Maranhão, pude observar que muitos autores já se debruçaram a pesquisar e analisar no folclore brasileiro o boi, como sendo uma figura muito presente em diversas manifestações em diversas regiões distintas. O reisado por exemplo, o traz como um elemento parte da manifestação, mas que não lhe é resignado papel central em sua constituição. (Cascudo 2014)

Destarte, como já percebido ao longo dessa pesquisa, o boi representa o elemento central e ritualístico do folguedo maranhense. Diferentemente de outras manifestações parafolclóricas, essa função central confere uma singularidade capaz de aglutinar inúmeros significados e contextos. Essa centralidade na figura deste animal, aliada a sincrética religiosa, bem como as múltiplas estéticas que envolvem distintas matrizes culturais, faz desta manifestação um forte símbolo maranhense.

Essa complexidade faz com que o Auto, seja composto por uma estrutura que segue um roteiro estabelecido, mas que varia conforme a região e o estilo (sotaque) local. Azevedo Neto (1997), destaca que o enredo principal é o desejo de Mãe Catirina pela língua do boi, e a saga de Pai Francisco em satisfazê-la, provocando a ira do patrão e culminando na ressurreição do animal (Azevedo Neto, 1997). Essa narrativa básica, segundo o autor, proporciona o contexto para a inserção de outras cenas e personagens que enriquecem a representação.

Para Michol Carvalho (2005), a estrutura do auto é formada por quadros independentes, que, apesar de integrarem o mesmo enredo, possuem relativa autonomia cênica (Carvalho, 2005). Dessa forma, o folguedo é organizado em atos que permitem a participação de figuras simbólicas, como o Amo, o Doutor, o Pajé e os Vaqueiros, que representam papéis estereotipados em um cenário que mescla humor, crítica e religiosidade.

Borrvalho (2010) sugere que o tempo dramático do Bumba Meu Boi é um tempo cíclico, que representa o ciclo de vida, morte e renascimento, típico das culturas de matriz africana e indígena (Borrvalho, 2010). Segundo ele, essa organização temporal permite que a celebração não tenha início e fim definidos, pois se renova a cada nova apresentação, enfatizando seu caráter ritualístico e renovador.

De acordo com Padilha (2014) o auto se organiza em seu ciclo festivo dividido em quatro etapas: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas ou brincadas¹⁵ e a morte. Essa programação é enriquecida com a exuberância estética característica do folguedo, haja vista que sua natureza pujante exerce um fascínio pela riqueza em seus detalhes estéticos e formais.

De sobremaneira nos debruçar sobre os moldes formais que fundaram a manifestação através de referências importantes compreende em uma forma de enriquecer o conhecimento acerca do Bumba Meu Boi. Desassociar sua prática ao seu contexto social, empobrece sua existência, bem como seu entendimento. Noé Mendes (1981), descreve de forma sucinta, mas com extrema precisão toda sua capacidade artística e sua importância social e cultural:

“O Bumba-meu-boi, antes de ser uma dança, é uma representação dramática, é uma farsa. Seu enredo expressa toda uma realidade socio-econômica e seu

¹⁵ Na visão dos participantes dos grupos de Bumba Meu Boi, a manifestação é denominada brincadeira. Pelo fato de a manifestação receber essa denominação, geralmente os dias de apresentação são também denominados “brincadas”, como uma referência direta ao termo brincadeira. (Padilha 2014)

conteúdo musical, rítmico, coreográfico e indumentário constitui a marca do encontro de culturas diversas, que aqui entre nós se completaram e se adaptaram ante uma realidade ecológica típica.” (Mendes, 1981, pág. 33)

Adentrando ainda mais nas questões a que esta parte do capítulo se propõe discutir, podemos observar no trecho acima, que o folgado em análise é uma expressão multifacetada, pois agrega elementos, que eleva a prática ao status de manifestação que possui uma diversidade expressiva, justamente por suas influências diversas. Bem como, por estar ligado fortemente à estrutura social e econômica a qual sua existência está diretamente fincada, este ponto especificamente, é bastante explorado no capítulo três desta dissertação.

Com isso, destaco que para além das inúmeras personagens, o folgado é uma síntese social do povo brasileiro (Padilha 2014). Pois expõe comportamentos, estruturas sociais de poder e submissão e são realizadas por pessoa que fazem parte de estrado da sociedade, que podemos considerar com sendo frutos desse projeto de dominação colonial ao qual nosso território foi submetido. Entendo dessa forma, que desassociar a prática e suas características ao seu contexto é tarefa impossível. O Bumba Meu Boi é um reflexo vivo e imaterial que desvela questões latentes no cerne da população, por isso há identificação do povo, que entende a existência do folgado como uma forma de suplantar a opressão dos seus dias mais difíceis. Por isso sua estrutura formal é uma “micro-história” que reproduz tudo aquilo que podemos perceber na realidade vigente. E que muitos autores já descreveram as facetas que regem a sua existência.

Assim a denominação “Auto”, pode variar de acordo com o grupo recebendo denominações distintas como matança, fugida, palhaçada ou comédia. Cabe ressaltar que nessa estruturação existe uma sequência que organiza a apresentação das toadas. Geralmente esse set¹ de toadas segue uma ordem conforme evidencio no quadro abaixo. Reitero, que essa organização que aqui pontuo já tem sido amplamente discutida e explicita por diversos estudiosos e folcloristas, bem como os mestres brincantes que organizam os grupos de Bumba Meu Boi.

Tabela 1 – Ordem de apresentação das toadas

Momento 1	Guarnecer	São cantadas para reunir os brincantes para dar início a apresentação.
Momento 2	Lá vai	São cantadas no deslocamento do grupo para o terreiro ou local de apresentação.
Momento 3	Licença	São cantadas para pedir licença para brincar no local
Momento 4	Boa Noite	São cantadas para dar cumprimentos ao dono da casa ou contratante
Momento 5	Auto	São cantadas toadas de apresentação do Auto
Momento 6	Urrou	São cantadas para exaltar a ressurreição do boi
Momento 7	Despedida	São cantadas para a despedida do grupo de seu local de apresentação

Fonte: Padilha (2014); Borralho (2010)

Em suma, na estruturação formal que nessa sessão discuto, pontuo suas características com o intuito de compreender algumas nuances de constituição desse folgado, busquei compilar informações de fontes distintas no intuito de reconhecer os elementos que o constituem. Não almejo, aqui, cristalizar a tradição, por entender que ela se refaz, o que

automaticamente a torna de certa maneira, modificável ao passo em que se relaciona com o tempo que a ressignifica.

Nesse sentido, trago “modelos” já referidos amplamente discutidos por outros pesquisadores que elencam a estruturação ligada aos elementos que dão corpo à manifestação. Diante dessas informações aqui compartilhadas, proponho um esquema que delimita as linguagens do Bumba Meu Boi em quatro tópicos distintos, são eles: a teatralidade, a musicalidade, o bailado e a plasticidade.

Com essa delimitação proposta não busco criar uma cristalização estética, apenas serve como organização estrutural dos elementos que compõem a manifestação, buscando a finalidade de sistematização das informações para análise nesta dissertação.

No quadro abaixo trago um esquema relacional:

Tabela 2 – As quatro linguagens artísticas do Bumba Meu Boi

TEATRALIDADE	MUSICALIDADE	BAILADO	PLASTICIDADE
O mito fundador da Manifestação	Os tipos de sotaques mais utilizados	O movimento das personagens	As figuras animadas e as indumentárias dos brincantes
			
As personagens envolvidas na trama	As toadas, a orquestração e ritmo de cada sotaque	A organização espacial e coreográfica	Os materiais e as temáticas na confecção das indumentárias

Fonte: Dados da pesquisa

1.8 - Personagens envolvidas na “trama”

Em torno da figura central - o Boi, animado pelo miolo, também denominado de tripa, alma ou fato, gravitam personagens como o amo (cantador, conhecido por cabeceira, comandante, patrão ou mandador, de acordo com a região), vaqueiros de cordão, vaqueiros campeadores, rajados, marujados, rapazes, caboclos-de-pena, cazumbás, toureiros, tapuios, tapuias, panduchas, caipora, manguda, bichos, índias, índios, burrinha, Dona Maria, Pai Francisco (ou Nego Chico) e Catirina. Essa ocorrência das personagens muda de acordo com o sotaque adotado pelo grupo. Além das personagens de dentro do grupo, existem pessoas que podem ser chamadas de apoiadores, ajudam a manter a brincadeira como as conserveiras, as mutucas, as torcedoras, as doceiras, as cozinheiras, o gerente, o regente, o fogueiro, o fogueteiro e o ajudante de amo.

A princípio, as personagens, podem variar conforme o sotaque praticado. Mas nos cinco sotaques mais recorrentes no Maranhão, há um consenso em relação a uma estrutura que é comum a todos os grupos, ou pelo menos àqueles que fazem parte dos cinco sotaques que são mais reconhecidos no Estado. O modelo que abordo aqui, está apoiado em três referenciais que foram de sobremaneira, fundamentais para a formatação deste estudo. Carlos de Lima (2003), Francisco Padilha (2014) e Tácito Borralho (2010). Nestes autores, pude observar uma estreita ligação no que diz respeito à definição das personagens que são comuns a todos os sotaques e as personagens que são específicas de cada sotaque.

Segundo Padilha, mais comuns ao folgado praticado no maranhão são organizadas conforme quadro abaixo:

Tabela 3 – As personagens do Bumba Meu Boi

Designação	Descrição
Amo (Cabeceira, patrão ou diretor)	Representa o dono da fazenda. É quem puxa a toada, usa um apito e um maracá para coordenar o grupo.
Rapaz O vaqueiro mais próximo do Amo.	O vaqueiro mais próximo do Amo.
Pai Francisco ou “Nego” Chico	Vaqueiro da fazenda que desencadeia o enredo ao roubar e matar o boi para atender o desejo de mãe Catirina. Desempenha um papel cômico.
Mãe Catirina	Mulher de Pai Francisco, que grávida deseja comer a língua do boi preferido

	do dono da fazenda. Esta personagem é central no desencadear do enredo.
Doutores, pajés ou curadores	Personagens cômicas, que simbolizam a disputa entre o branco – doutores – e o índio – pajé - e em alguns grupos são substituídos por vaqueiros.
Índios, índias e caboclo de pena	Responsáveis pela localização e prisão de Pai Francisco. Apresentam coreografias com efeito visual exuberante.
Caipora	Boneco enorme que assusta o Pai Francisco, sacudindo os braços e emitindo sons fantasmagóricos.
Burrinha	Aparece em alguns grupos de BMB. É um cavaleiro ou burrinho pequeno, com um furo no centro por onde entra o brincante. A burrinha fica pendurada nos ombros do seu condutor por tiras similares a suspensório; é a personagem que se apresenta à frente do conjunto, abrindo passagem entre a assistência.
Cazumbá	Na lenda, são responsáveis por assustar o Pai Francisco quando ele se refugia na floresta, após roubar o boi e lhe cortar a língua. Usam máscaras inventivas, deformadas, normalmente representando focinhos de animais – cachorro ou lobo – com enormes orelhas, com cabeças excêntricas, com torres enormes e com variadas bugigangas e pinturas de imagens de santos. Vestem bata larga, pintada em cores berrantes e figuras diversas, avolumada nos quadris. Tem como função distrair a assistência e manter a organização do cordão de brincantes.
Vaqueiros, Caboclos de Fita ou Rajados	Compõem o cordão e representam os empregados, moradores e os mourões, que protegem a fazenda. Vestem-se com camisas e calças coloridas, golas e saíotes de veludo, tendo à cabeça chapéus ornamentados com penas, bordados e espelhos, de onde partem longas fitas coloridas. Em alguns bois existe o primeiro vaqueiro, a quem o dono da fazenda delega a missão de trazer o Pai Francisco e o boi sumido.
Boi	Personagem central do enredo, é confeccionado em diferentes tamanhos, com armação de fibra de buriti (tipo de palmeira), coberto pelo “couro” de veludo bordado à mão com miçangas, paetês (lantejoulas) e canutilhos. Os bordados representam diferentes imagens alusivas ao lugar ou ao contexto, como casarões do centro histórico de São Luís ou retratos de santos e figuras carismáticas da comunidade. Tem por baixo da armação um brincante - o

	“miolo” - responsável pelos movimentos coreográficos durante a atuação.
--	---

Fonte: conforme a tese do Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, 2014, pág 41, baseado no modelo proposto por Carlos de Lima (2003)”

Essas personagens, de acordo com Carlos de Lima (2003), representam as personagens fundamentais, que segundo ele representam as “figuras básicas do Bumba Meu Boi maranhense, com pouca variação entre os grupos.” (Carlos de Lima, em Nunes, 2003, pág. 43). Modelo esse adotado como referência por Padilha (2014) em sua tese. De acordo com eles essas são personagens gerais que podem estar em todas as variantes de sotaques e também podem ser exclusivas de um sotaque específico. Já Borralho (2010), enxerga sete personagens básicas que são comuns a todos os sotaques. Ainda segundo ele, existem variantes que são específicas de cada sotaque. Como podemos observar abaixo:

Tabela 4 – Personagens do Bumba Meu Boi

AMO (Cabeceira, patrão, diretor) – Cantador, aquele que comanda toda a apresentação. Representa o dono da fazenda;
VAQUEIRO – Vaqueiro-chefe ou empregado de maior confiança do amo;
RAPAZ – Empregado jovem da fazenda;
ÍNDIAS – Guerreiras de uma tribo próxima;
PAJÉ – Curandeiro (ou pai-de-santo);
DOUTOR – Veterinário, doutor-de-ervas, doutor cachaça etc.;
PAI FRANCISCO (Negro Chico) – Herói transgressor que dá o tom à trama
MÃE CATIRINA – Mulher de Chico, grávida, obriga-o a tirar a língua do boi para satisfazer seu desejo;
BOI – Boneco, ícone central da brincadeira, o mais famoso e bonito da

fazenda;

BURRINHA – Boneco, cavalgado por um vaqueiro auxiliar;

Fonte: Borralho (2010)

Para complementar o raciocínio, Borralho (2010, págs. 62, 63 e 64), define em seu livro, as personagens que são específicas de cada sotaque. Segmentando dessa forma para o leitor, as figuras que são recorrentes e as que são inerentes em cada uma das cinco variantes, existentes no Maranhão. Assim, ele organiza tais elementos, como é possível comprovar logo abaixo:

A) SOTAQUE DA BAIXADA:

CAZUMBA – Personagem fantástico, portador de máscara gigantesca, zoomorfa;

DONA MARIA – Esposa do Amo (fazendeiro).

B) – SOTAQUE DE ZABUMBA:

TAPUIAS – Representam as índias desse sotaque;

PALHAÇOS – Personagens mascarados que em alguns conjuntos são os atores da comédia.

C) – SOTAQUE PANDEIRO DE COSTA-DE-MÃO:

(Comum a todos).

D) – SOTAQUE DE ORQUESTRA:

PAI JOÃO – Irmão do Pai Francisco (desaparecido atualmente).

E) – SOTAQUE DE MATRACA (Boi da Ilha):

CABOCLO REAL (Caboclo de Pena) – Índios guerreiros, guardiões da floresta, milícia que prende o Pai Francisco;

CAIPORA (Caapora) – Boneca gigante de articulação nos braços que pertence ao grupo dos “fantásticos”;

PANDUCHA – Personagem do auto, homem de roupa de palha, geralmente com máscara de couro peludo. Também do grupo dos fantásticos.

As variações entre os dois primeiros autores e o ultimo, são pequenas. O que conferem uma certa unidade estrutural básica, no que diz respeito aos elementos que o constituem. De acordo com essas variantes irei fazer um comparativo com a forma adotada pelo grupo Riso da Mocidade no capítulo dois dessa dissertação.

1.9 - Os sotaques a partir do ritmo

O Bumba Meu Boi, possui uma variedade de formatos, e essa variedade recebe o nome de sotaque¹, pois representam variantes formais do folguedo. O termo sotaque, serve na linguística para diferenciar variantes de formas de fala e linguagem de acordo com a sua região de incidência. Não se sabe ao certo se esta denominação foi determinada pelo olhar de pesquisadores e folcloristas, ou se ela surgiu dentro dos grupos. No caso do Bumba meu boi, essa terminologia é utilizada para definir características formais que estão relacionadas com as personagens peculiares, os toques principais e o instrumental utilizado.

Contudo, é importante salientar que tal classificação, foi estabelecendo padrões de leitura da manifestação a partir do olhar de pesquisadores, em detrimento à grande diversidade existente. O que de certo modo não abraçaria por completo a grande variedade de formas existentes dessa prática, no Estado do Maranhão. Muitos estudiosos como Américo Azevedo Neto (1997), Michol Carvalho (1988), Tácito Borralho (2010) e Antônio Padilha (2014), já trouxeram esta discussão em torno da possível cristalização do folguedo, gerada por esta interpretação, que utiliza o termo “sotaque”, como sinônimo de definição de determinados estilos praticados deste folguedo.

Porém, a partir dessa distinção, é possível diferenciar os que possuem maior incidência de acordo com características que podem coincidir de grupo para grupo, ou não. Azevedo

Neto (1997), difere os tipos de sotaque enquadrando-os em grupos étnicos. Para ele, sobretudo existem três grandes grupos que se subdividem em subgrupos:

Seu entendimento do conceito de grupo e sua divisão em subgrupos são as seguintes: 1 - Grupo africano – é indiscutivelmente, o mais amplo. Seus subgrupos espalham-se por todo o Estado. De acordo com a ordem imposta na época “o negro – mandado ou fugido – espalhava-se pelo território maranhense disseminando seus cantos, suas danças, seu jeito de divertir-se [...]; 2 - Grupo indígena – não obstante haja influências negras e brancas como, por exemplo, alguns passos de dança e alguns chapéus de rajados, a influência maior é a exercida pelos índios brasileiros [...]; 3 - Grupo branco – dos três grupos é este que menos influência tem das duas outras raças [...]. Vai desde suas origens, de encontro a tudo que está convencionado sobre Bumba-meu-Boi do Maranhão. De qualquer modo, nada, nada, a não ser o ritmo o aproxima dos Bois de outras regiões [...]. (Azevedo Neto, 1997, p. 24-26).

Os Subgrupos são:

Tabela 5 – Classificação dos sotaques segundo Azevedo Neto

Do grupo Africano:	• Subgrupo de Zabumba (Bois de Guimarães, Bois de Zabumba). • Subgrupo de Cururupu (Bois de Cururupu); • Subgrupo do Itapecuru (Bois de Coroatá, Codó, Caxias, Itapecuru); • Subgrupo de Mearim (Bois de Bacabal, Pedreiras).
Do grupo Indígena:	• Subgrupo da Ilha (Bois da Ilha ou Bois de Matraca); • Subgrupo da Baixada (Bois de Pindaré, Viana, São João Batista); • Subgrupo de Penalva (Bois de Penalva).
Do grupo Branco:	• Subgrupo de Orquestra (Bois de Axixá, Rosário e Morros).

Fonte: Azevedo Neto, 1997, p. 34-38; 41-43.

Já em Tácito Borralho (2010) e Antônio Padilha (2014), os grupos são divididos em cinco grupos ou sotaques: Sotaque de Costa de Mão, Sotaque de Orquestra, Sotaque da

Baixada, Sotaque da Ilha e Sotaque de Zabumba. Cabe ressaltar que para esses dois autores, essas categorias não excluem outros tipos de formatos existentes em outras regiões do Maranhão. E que os cinco sotaques que são trazidos em suas pesquisas, apenas trazem à tona uma gama de grupos que se enquadram dentro dessas denominações, pois segundo eles, são os sotaques que possuem maior incidência, principalmente na zona urbana maranhense. (Padilha 2014; Borralho 2010).

Ainda em Azevedo Neto, essa definição de sotaques baseada em cinco estilos, não traduz a enorme diversidade de expressões contidas na manifestação. De acordo com ele é preciso primeiramente deixar claro que o termo no sentido em que é geralmente usado, não satisfaz. No sentido primeiro, sotaque é, entre os brincantes de Boi, sinônimo de ritmo (...)” (Azevedo Neto, 1997, pág. 24).

É possível observar no trecho em destaque acima, onde Azevedo Neto (1997), menciona justamente que, para os brincantes a denominação sotaque é sinônimo de ritmo. Nesse sentido, este trecho reforça a discussão em torno do uso do termo. Em que alguns autores sustentam a visão de que seu uso se deu a partir de sua aplicação acadêmica do termo, e para outros, como no caso de Michol Carvalho (1988), o termo traduz uma apropriação linguística que se “nativizou” entre os grupos.

Destarte, a questão sobre a sistematização e “academização” do Bumba Meu Boi a partir do termo sotaque, não se torna uma questão cara nesta dissertação, pois não me debrucei na pesquisa nesse intuito de resolver esta celeuma científica. Embora seja um dado importante, não se torna relevante no sentido que não será determinante para avaliar o real objeto de estudo desta pesquisa.

Porém, acho importante dar seguimento às formas de classificação deste folguedo para que seja possível clarificar ao leitor as principais linhas de pensamento que definiram o caminho que a pesquisa sobre o Bumba Meu Boi percorreu ao longo da história. Confrontando tais visões com dados empíricos que me deram indícios sobre como a manifestação se delineia nos dias atuais, desta forma pretendi observar o grupo Riso da Mocidade, pois o mesmo é amplamente conhecido por justamente reconfigurar os cânones que delimitam a prática em cinco sotaques mais recorrentes.

Esse foi um dos motivos que me fizeram escolher este grupo como foco nesta pesquisa, pois o mesmo se reinventa em uma profusão de sotaques, embora, costume se denominar “sotaque da ilha”. Mesmo se auto denominando assim, dentro da apresentação do grupo pude perceber que existe uma mistura de ritmos, com uso de instrumentos harmônicos de acompanhamento (característica expressa do sotaque de orquestra), por exemplo. Ressalto que sobre essas questões mais aprofundadas sobre o Riso da Mocidade, irei me ater especialmente no capítulo dois desta dissertação.

Voltando para esta questão, que estabeleceu formas de apresentação de acordo com o ritmo e regiões geográficas que definiram os cinco principais sotaques amplamente difundidos entre folclorista e pesquisadores. Observei, em especial no Maranhão que o Bumba Meu Boi passou por transformações em diversas regiões do Estado, culminando em uma variedade de sotaques que foram sendo criados conforme a realidade de cada contexto no qual a manifestação se estabeleceu. O Dossiê do IPHAN trata dessa questão de variantes de sotaques observando que em determinado “Boi” se adequa à sua realidade local no que concerne à constituição instrumental que cada grupo acaba se configurando. Contudo, um ponto crucial a ser observado é que em relação à quantidade de variantes existentes, haja visto que existem inúmeros grupos que realizam a brincadeira, e que não se enquadram nos cinco sotaques que mais são recorrentes no Estado do Maranhão.

Se desloco o foco para as regiões do interior do Maranhão, por exemplo, embora seja possível reconhecer também nesses lugares grupos que exploram os cinco sotaques já mencionados, mesmo que seja a forma mais usual da manifestação, não se torna a única, pois:

“(...)a classificação dos grupos de Bumba-meu-boi em sotaques apresenta problemas quando se trata de grupos de outras localidades do Estado que mostram variedade de instrumentos, indumentária e formas de elaboração não encontrados nos estilos já consolidados. É o caso dos Bois de Reis, da região de Caxias; dos Bois-bumbás, da região do Gurupi e Alto Mearim e Grajaú; e dos Bois de municípios como Alto Alegre do Maranhão e Bacabal e das regiões do Baixo Parnaíba e Lençóis Maranhenses, que têm estilos distintos dos cinco sotaques consagrados.” (IPHAN, ano pág. 10)

Baseado nesse trecho do documento, que balizou o tombamento do Boi como patrimônio do estado do Maranhão, é possível atentar para o fato da manifestação ter adquirido a diversidade de sotaques devido a capacidade de seus brincantes em adaptar a estrutura rítmica do Boi de acordo com os materiais sonoros disponíveis em cada região. Assim, os grupos foram criando formas peculiares na execução rítmica, principalmente.

A zabumba que existia entre sotaques de alguns grupos da região da baixada maranhense, por exemplo, foi substituída pelo surdo; a caixa ou tarol existente também na região da baixada em sua execução rítmica faz a mesma função rítmica da matraca. Por isso, é possível observar uma grande quantidade de formas de instrumentação que trazem como consequência variantes formais que conferem características particulares de cada grupo, e não necessariamente elas precisam ser enquadradas nesse modelo baseado nos cinco sotaques mais recorrentes, hoje amplamente divulgado no meio acadêmico, em especial o maranhense.

Desse modo, até certo tempo, o Bumba Meu Boi em suas origens possuía uma disseminação que era agrupada por correlação entre as regiões e os sotaques. Porém, com o tempo e a evolução dos grupos, principalmente nas zonas urbanas, os sotaques começam a migrar para outras regiões. O que antes era definidamente segmentado por tipo de sotaque e região de maior incidência, hoje possui um grau muito mais elevado de capilaridade em relação ao século XX.

O próprio Américo Azevedo Neto, que escreveu uma das obras mais importantes sobre o assunto, relacionou os sotaques a determinadas regiões do Maranhão (Azevedo Neto, 1997). Atualmente, no século XXI, essa lógica já não se sustenta mais devido o avanço dos grupos e a grande evolução da prática do folguedo maranhense. Um exemplo dessa transformação pode ser observado no trabalho do Gecult, que desenvolveu até meados de 2023 um mapeamento de grupos na Ilha (São Luís, Ribamar, Paço do Lumiar e Raposo).

O Grupo de Estudos Culturais no Maranhão (Gecult) é um grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão e integra a linha de pesquisa Comunicação e Práticas Culturais do Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (Obeec). O grupo foi responsável por catalogar terreiros de grupos na região da ilha, onde foi possível constatar que além do sotaque da ilha, já é possível encontrar grupos que praticam outros sotaques, como o da baixada e o de orquestra. O que

afirma o fato de a tradição estar sempre se reinventando, no intuito de desfazer todas as visões cristalizadas sobre suas variantes estéticas.

Nesse sentido, é possível perceber que para os dias atuais já não são tão definidos a segmentação de estilos por região. Pois o folgado se popularizou de tal forma, que essas variedades começaram a se espalhar no Maranhão de forma quase que indiscriminada. A seguir, adentro no principal elemento que caracteriza as diferentes formas musicais existentes no folgado.

1.9.1 – A musicalidade

A musicalidade dos grupos é fruto talento muitas vezes autodidata¹⁶ dos mestres compositores, da beleza da temática das letras e da riqueza de ritmos das toadas nos mais diferentes estilos. E essa pluralidade de ritmos pode ser explicada pela grande variedade de instrumentos como bumbos, maracás, ganzás, pandeirões, tambor-onça, chocalhos, palmas, cujubas, búzio (borá), marcações, retintas, matracas, zabumbas, pandeirinhos, banjos, clarinetes, saxofones, pistons, trombones e trompetes, entre outros.

Percussivamente falando, as bases rítmicas, independente do sotaque em que se enquadrem, possuem uma relação sonora verticalizada. Ou seja, os ritmos são compostos por linhas independentes que quando somadas (sobrepostas), causam um efeito de polirritmia. A cultura africana principalmente, carrega em sua essência essa característica onde várias linhas rítmicas se complementam. (Kubik, 1994)

¹⁶ adjetivo e substantivo de dois gêneros

que ou quem se instrui por esforço próprio, sem a ajuda de mestres.

Por este motivo existe uma construção rítmica, que carrega essa forte herança cultural dos povos “sequestrados de África” (Gilroy, 2001). Nesse sentido, observo dois pontos cruciais para a influência desses povos na prática do folgado em estudo nesta pesquisa; 1 – a já mencionada característica polirrítmica; 2 - a tradição de transmissibilidade oral ao qual esses povos são detentores (Bispo, 2015). Em primeiro, observo na polirrítmia uma sequência encadeada de ritmos interdependentes, tocados em ostinato¹⁷, que quando executados simultaneamente produzem um efeito sonoro vertical e complexo. Em segundo, esta tradição de transmissão da cultura de forma oral é também a dinâmica que rege a cultura do folgado do Bumba Meu Boi maranhense.

Com isso, é importante, antes de mais nada, reconhecer a dinâmica da cultura africana, que no maranhão também foi importante por contribuir para o enriquecimento do repertório cultural em vários aspectos. Em especial, na música, que guarda uma relação muito próxima com muitas variantes rítmicas em todo o Brasil (Vianna, 2002). De toda forma, é de grande importância, quando na ampliação desse repertório sonoro, que se instaure uma atmosfera criativa, que também guarda relações de ancestralidade (Gilroy, 2001). Talvez por essa razão, exista uma forte ligação com a ideia de ritual, pois a grande maioria dessa música ancestral “depositada” em nosso solo, tem a forte ligação com misticismo e religiosidade.

O que de sobremaneira também exerceu forte causas que impactaram no sincretismo entre a religião afro, o misticismo indígena e o catolicismo europeu, foi o fato de, tanto indígenas quanto negros, acuados pela expressa proibição de expressarem suas crenças, serem forçados a incluir em seus cultos, elementos da fé cristã em seus rituais (Rufino, 2018).

Podemos crer dessa forma, que nesse processo de mistura entre diferentes culturas, não somente aspectos relacionados a expressão da arte, mas também de aspectos que estão diretamente relacionados com as crenças desses três povos: o africano, o indígena e o

¹⁷ Ostinato é um termo musical que se refere a uma frase ou padrão rítmico ou melódico que se repete de forma insistente. A palavra tem origem italiana e significa "obstinado" ou "teimoso".

européu, foram determinantes para influenciar o surgimento do Bumba Meu Boi. Os dominados e os dominadores se imbricam nesse processo colonial brasileiro. (Rodrigues 2010) Os dominados nessa seara de proibição, seguiram aglutinando traços de uma cultura que não era sua, para ter direito à “sobrevivência da carne e da alma”.

Nesse jogo, a brincadeira também se ergue nessa lógica: a da subversão que fez emergir tão rica expressão e é fundamental em seu desenvolvimento conceitual. Podemos observar em Nina Rodrigues, essa questão do povo negro na condição de escravizado no trecho abaixo:

O Totemismo é, antes de tudo, nos povos selvagens, uma relação de parentesco sobre que descansa a organização da sua vida civil. Supõe necessariamente plena liberdade de direção e governo. Subordinados a governos constituídos como se acharam sempre os Negros no Brasil, regidos por leis e costumes que lhes foram impostos, era material para eles a impossibilidade de se disporem em tribos ou classes organizadas sob o regime dos totens. (Rodrigues, 2010, pág, 198).

Entendo que no contexto dessa pesquisa, a ideia de totemismo pode ser relacionada com a capacidade do povo negro em se reerguer em meio a tantas agruras. Por isso, compreendo que no âmago da manifestação em estudo, essa ideia de aglutinação por identificação cultural, também possa ter sido um motivo de resistência dos povos oprimidos do Maranhão. Continuando ainda nessa linha de pensamento, ainda em Nina Rodrigues (2010), podemos aferir esta questão com maior clareza no seguinte trecho:

Não é crível que a simples introdução neste país, que não modificou essencialmente a crença dos Negros, que lhes deixou intatas todas as suas tendências sociais, houvesse suprimido neles a disposição mental ao Totemismo. Resta apenas buscar sob que formas e aspectos ela se disfarça e se revela na nossa vida ordinária. Se não me iludo, havemos de encontrá-la na tendência e nos esforços para se constituir nos elementos de sobrevivência das nossas festas populares. (Rodrigues, 2010, pág, 199).

Consoante, para além dos fundamentos místicos e religiosos, é no aspecto musical polirrítmico que percebemos a construção do folgado em sua materialidade, pois o maranhão é um dos estados brasileiros que recebeu um grande contingente de povos escravizados da

África, e sendo assim o repertório negro se torna um elemento que contribuiu bastante para a formatação das variedades rítmicas existentes.

Devido ao fato de todas essas expressões de religiosidade terem a música como ferramenta de ligação, entre o corpo e o sagrado, o Bumba Meu Boi também carrega imbricado estas características. Assim como pode ser para um brincante a transcendência da personagem sob o ritmo e o suor da dança. Ou para um brincante do batalhão que toca seu tambor por horas a fio. É nítido nos pontos observados acima, como existe essa estreita relação no fazer da manifestação, numa forte ligação com aspectos rituais, semelhantes em diversas culturas primitivas e/ou ancestrais.

Da mesma forma percebe-se essa lógica mística na descendência indígena da manifestação. O maracá é um elemento sonoro e ritualístico que exerce um simbolismo importante também dentro do folguedo. É instrumento de poder, de comando, em seu sentido conceitual. E é o molho timbrístico que gera completude no toque de cada sotaque. Talvez por isso ele seja um dos instrumentos comuns a todos os sotaques existentes.

A contribuição indígena, também carrega um sólido legado que está conectado com a manifestação em todas as suas dimensões, não somente na sua musicalidade.

Quando Humberto Maracanã compôs Upaon-Açu, gravada em 2012 por Cláudio Pinheiro, falava que em alguns povoados moram seus descendentes. Na letra, deixou alguns nomes originais e outros conhecidos atualmente: Inhaúma, Taim, Tenda, Mojó, Cumbique, Uarapirã, Juçatuba, Iguaí, Tajipuru, Araçaju, Miritiua, Turu, Maracanã, Arapapa, Mapaúra, Itapicuraíba, Tibiri, Mocajituba, Itapera, Pirandiba, Parnauçu, Maioba, Pindaí, Ubatuba, Uçaguaba, Panaquatira, Igaraú foram dos tupinambás, mais precisamente, 12 mil, segundo Claude d'Abbeville. (d'Abbeville, 1614, tradução de Marques, 1874)

Observem na letra desta toada, que dentre várias aldeias citadas, algumas denominações acabaram virando nome de grupos de Bumba Meu Boi, em especial ao sotaque da ilha. O próprio Boi de Maracanã, é um exemplo disso:

Upaon-Açu
Bumba Meu Boi de Maracanã

Upaon-Açu é São Luís presente
Tinha vinte e sete aldeias
Hoje em alguns povoados
Moram os seus descendentes

Upaon-Açu é São Luís presente
 Tinha vinte e sete aldeias
 Hoje em alguns povoados
 Moram os seus descendentes

Inhaúma, Taim, Tenda, Mojó
 Cumbique, Uarapirã
 Juçatuba, Iguaí, Tajipuru
 Araçagy e Miritíua
 Turu e Maracanã
 Arapapa e Mapaúra
 Itapicuraíba
 Tibiri, Mocajituba
 Itapera e Pirandiba

Parnauaçu e Maioba
 Pindaí, Ubatuba e Vinhais
 Panaquatira e Igaraú
 As aldeias da Ilha
 Foram dos Tupinambás

Juniparã era uma aldeia
 Lugar dos índios chamada
 Hoje pelo povão
 Juniparã era uma aldeia
 Lugar dos índios chamada
 Hoje pelo povão

Japiaçu foi o seu morubixaba
 E de todas as aldeias
 Da Ilha do Maranhão
 Japiaçu foi o seu morubixaba
 E de todas as aldeias
 Da Ilha do Maranhão
 (Humberto Maracanã, 2012)

Logo na primeira estrofe o compositor faz menção a um número de aldeias que, deram origem a alguns povoados que surgiram na ilha de Upon-açu. Esses grupos étnicos, possuem fortes indícios de serem do grupo étnico Tupinambá, que fazem parte do grande tronco linguístico Tupy. Como essa gama de povos se concentrou principalmente na região do Vale do Itapecuru, os grupos que atualmente existem podem possuir estreita ligação étnica com esse povo.

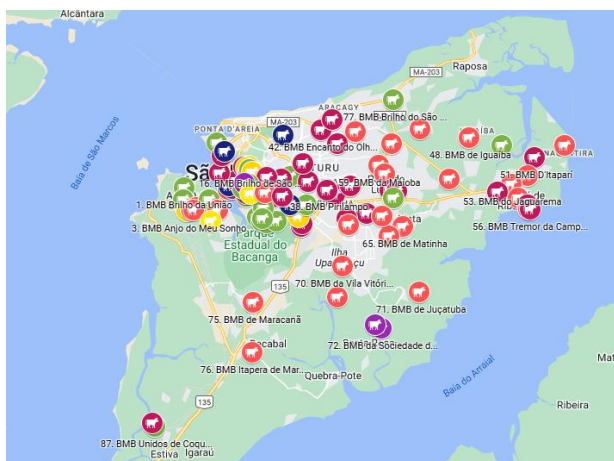
A história do Vale do Itapecuru inicia-se com a colonização europeia, isto é, com os franceses que fundaram a cidade de São Luís, em 1612. Pouco depois da fundação, os franceses; que parcialmente conheciam o Vale, enviaram uma pequena expedição ao rio Pindaré, chegando de lá com a notícia de uma numerosa tribo de índios, a quem denominaram Pinariens. Em 1615, logo após a expulsão dos franceses, os portugueses também enviam uma

expedição comandada por Bento Maciel Parente, que subiu o rio Pindaré, provavelmente até a altura da sua confluência com o rio Caru. Essa expedição visava encontrar ouro, mas não encontrou outra coisa senão a nação Guajajara, à qual fizeram cruel guerra.

Essa narrativa não conta somente a história desses povos nesta região, mas também é um importante fragmento fatídico, da presença desses povos. Embora muitos tenham sido exterminados, o local ainda guarda forte influência dos indígenas na cultura do Bumba Meu Boi, em especial dos grupos que vivem nessa região. E mesmo que tenha havido uma intensa campanha para a realização de uma limpeza étnica após a criação do Estado do Grão-Pará, por Marques de Pombal, ainda assim é possível reconhecer traços de ancestralidade do povo indígena nos grupos que resistem na cultura do Bumba Meu Boi nesse território, bem como em outras regiões do Maranhão.

Recentemente, um importante trabalho de mapeamento foi desenvolvido até meados de 2023 para catalogar grupos de Bumba Meu Boi da ilha. Onde existe uma predominância do sotaque (Ilha), mas que com o tempo estão sendo integrados grupos de sotaques da baixada e orquestra também. Associada ao Grupo de Estudos Culturais no Maranhão (Gecult), o projeto de pesquisa “Caminhos da Boiada” teve início em 2020. O trabalho teve por objetivo mapear e ampliar os caminhos trilhados pelos grupos de Bumba Meu Boi para que a população possa identificar e reconhecer seus terreiros.

Figura 5 - Mapa de terreiros de Bumba meu boi na região da “Ilha”



Fonte: Gecult <https://www.google.com/maps/> pesquisado em 23 de novembro de 2024

É possível observar no mapa uma grande incidência de terreiros que praticam o folgado, que constituem um imenso arcabouço territorial da cultura dentro do Estado do Maranhão. Um reduto dos indígenas centenas de anos atrás, hoje se tornou um lugar de resistência no que diz respeito a permanência de grupos folclóricos do Maranhão. Como próprio Humberto Maracanã expressou em sua toada.

Continuando nessa visão acerca das principais contribuições étnicas para a formação da manifestação maranhense, também podemos elencar a contribuição sonora que os europeus exerceram com sua cultura. Principalmente no que diz respeito à utilização de uma orquestração harmônica e melódica que foi primordial para o surgimento do sotaque de orquestra no Maranhão. (Padilha 2014).

Convém frisar, que a cultura portuguesa foi por muito tempo extremamente influenciada pela cultura árabe devido a invasão dos mouros à península ibérica. Portanto existem uma gama de elementos culturais que fazem parte da cultura lusitana, mas que foram absorvidos no período em que a península esteve sob domínio mouro. No que concerne especificamente à cultura musical, inúmeros instrumentos musicais que foram incorporados à cultura portuguesa nesse período, certamente hoje fazem parte da cultura maranhense, como podemos observar a forte semelhança entre o pandeirão e o daf. Adiante, irei abordar essa semelhança observando as características organológicas deste instrumento, bem como as diferenças de articulação de toques.

Figura 6 - Daf, instrumento de percussão Árabe.



Fonte: <https://www.musis.pt/daf/>. Pesquisado em 06 de dezembro de 2024

Seguindo a linha de raciocínio acerca dos elementos que foram fundamentais para a caracterização enquanto manifestação da cultura maranhense, é importante delinear os caminhos que proporcionaram o surgimento deste folguedo em linhas gerais.

Desta forma, não se pode negar que os fatos históricos foram bastante determinantes para se instaurar a dinâmica que propiciou o desenvolvimento do Bumba Meu Boi. O elemento musical exerce uma forte influência, e de acordo com alguns estudiosos é de que o ritmo é o principal elemento que caracteriza o sotaque. (Azevedo Neto, 1997; Padilha, 2014). Que embora haja outras diferenças que determinem as peculiaridades de cada grupo, o ritmo acaba sobressaindo nessa diferenciação, pois a dinâmica que este elemento exerce na configuração do todo acaba sendo determinante (Padilha, 2014).

O encadeamento das vozes rítmicas, segue uma lógica em que haja complementação, onde a duração de cada nota pode se intercalar entre sons que são executados na cabeça do tempo, sons que são executados em contra tempo ou sinopes e sons que realizam a dobra do ritmo. Para que essa organização rítmica aconteça, é necessário que a instrumentação percussiva possua uma diversidade sonora que propicie tal faceta. No que segue, trato agora especificamente de reconhecer nestas influencias culturais mencionadas acima, elementos que forma importantes para agregar na formação inicial dos ritmos.

CAPÍTULO 2

2 - A instrumentação rítmica de cada sotaque

Cada sotaque, portanto, é regido por essa lógica constitutiva do ritmo, onde as vozes rítmicas se encadeiam em ostinatos. A completude sonora de cada sotaque se dá, portanto, dessa sobreposição de linhas instrumentais percussivas que geram uma base sólida e de forte acento rítmico. Porém, essa amplitude que os sotaques se configuram são possíveis devido uma organização timbrística da percussão. Na música afro brasileira isso se dá por meio da junção de instrumentos de percussão de sonoridade grave, médio grave e aguda. Podemos observar o exemplo da trinca de tambores característica da cultura africana: Rum, Rumpi e Lé.

Figura 7 – Atabaques



Fonte: <https://www.xamanismo.com.br/ru-rumpi-le/> Pesquisado em 07 de dezembro de 2024

Acrescente a essa trinca o elemento sonoro que caracteriza a condução rítmica, conhecido como gã e recebe o nome de agogô.

Figura 8 - Agogô



Fonte: <https://andrejaued.webnode.com.br/> Pesquisado em 07 de dezembro de 2024

Essa combinação reflete a completude de timbres graves, médios e agudos ao qual a rítmica africana está fundada. Onde cada frequência tímbrica, se organiza em ritmos em ostinato para compor uma unidade sonora de ritmo.

O Maranhão, nas regiões do Vale do Itapecurú e da Baixada possuem também uma forte descendência com a cultura do povo africano Fon que deram origem aos cultos de Voduns, conhecido como Mina. Essa denominação se deu devido os escravos que vinham da costa leste do Castelo de São Jorge da Mina (atualmente República de Gana) eram conhecidos na região.

Figura 9 – praticantes da Mina da República de Gana



Fonte: <https://claudio-zeiger.blogspot.com/> Pesquisado em 09 de dezembro de 2024

Essa cultura africana se caracteriza pelo uso de instrumentos de percussão com elo de ligação em seus cultos de possessão. E trazem também em sua constituição instrumental a trinca de tambores. Nas culturas maranhenses de terreiro que deram origem a diversas manifestações é possível perceber a relação com essa trinca. No Bumba Meu Boi, no Tambor de Crioula existe essa lógica de construção dos sons de forma polirrítmica. No tambor de

crioula, por exemplo a denominação dos tambores segue de acordo com o maior para o menor da seguinte forma: Tambor grande ou falador, meia e crivador (grave, médio e agudo).

Figura 10 - Tambor de crioula do Maranhão



Fonte: <https://www.facebook.com/photo> pesquisado em dia 09 de dezembro de 2024

No Bumba Meu Boi essas semelhanças em relação à construção rítmica das vozes se aproximam no geral, com a ideia de polirritmia. Contudo nem todos os cinco sotaques apresenta a característica idêntica que se relaciona com a trinca de tambores proveniente da cultura africana no Brasil.

Seguindo a análise, agora observarei especificamente o instrumental percussivo, que possui em sua base três elementos que são comuns a todos os sotaques (Padilha, 2014; Borralho, 2010). O maracá, a onça e o apito são transversais a todos os sotaques e portanto, representam a base estrutural que no geral, rege a musicalidade do folguedo. Agora analisarei os instrumentos: maracá e tambor onça, buscando evidenciar suas origens na ancestralidade indígena e respectivamente africana.

O maracá, é um instrumento de percussão classificado como idiofonico sacudido (Reginaldo Carvalho, 1999), e que na cultura indígena exerce uma função musical que se relaciona diretamente com rituais que estão ligados com a religiosidade desses povos. No maranhão, especialmente os grupos indígenas que povoaram o Estado, estão associados com o grande grupo linguístico Tupy. Quando menciono sobre religiosidade, é importante que se compreenda, não no sentido eurocêntrico da expressão, mas que se amplie essa noção para um tipo de espiritualidade característica desses povos. (Zannoni; Barros, 2012). Dessa forma “é interessante observar o que diz Somé (2007, p. 26) sobre a concepção de espírito em sociedades tribais:

quando povos tribais falam de espírito, estão, basicamente, referindo-se à força vital que há em tudo. Podemos, por exemplo, citar o espírito de um animal, ou seja, a força vital daquele animal que nos ajuda a realizar o propósito de nossa vida e a manter nossa conexão com o mundo espiritual. (Zannoni; Barros, 2012 apud Somé, 2007).

Por isso, compreender a música desses povos, passa primeiramente por compreender aspectos que estão relacionados com a forte ligação espiritual que essa musicalidade possui. Desta forma, o maracá, por ser um instrumento importante nesses rituais, exerce uma função que extrapola o simples fazer musical; a música pela música.

Ainda segundo Zannoni e Barros (2012), o instrumento maracá é um objeto dotado de força que só pode ser manipulado por indivíduos que possuem uma alta hierarquia dentro das aldeias, com podemos observar no trecho a seguir:

Maracá, do tupi, mbara-ká (Bodin, 1978), instrumento idiofônico, de forma globular ou ovóide feito com o fruto da cabaceira. Ele é usado para marcar o

ritmo dos cantos nas cerimônias indígenas em geral. Sua confecção e uso são privativos de homens iniciados. A razão para isso é que, sendo instrumento usado por pajés na mediação com o mundo paralelo e também por chefes de ritos, função essa exclusiva de homens iniciados, as mulheres e os homens não iniciados não podem manipulá-lo. (Zanoni, Barros, 2012, Cad. Pesq., São Luís, v. 19, n. 2, pág. 28)

Figura 11 - Maracá indígena - instrumento utilizado em rituais



Fonte: <https://www.gov.br/funai/> Pesquisado em 09 de dezembro de 2024

Observando tais características acerca da cultura, indígena no Maranhão, podemos constatar que é evidente a forte influência desta cultura na utilização deste instrumento na composição do ritmo que aqui me proponho analisar.

Figura 12 - Humberto Maracanã tocando maracá



Fonte: <https://jornaldoporaop.wordpress.com/tag/pitombata/> Pesquisado em 09 de dezembro de 2024

O segundo instrumento, é o tambor onça, que é um membranofone friccionado e que exerce a função rítmica de “baixo contínuo” pois a sonoridade e a execução de sua técnica instrumental proporcionam um efeito de sub grave de sustentação rítmica. O contraponto

rítmico gerado entre esse instrumento e os demais trazem a sensação de completude sonora característica do Bumba Meu Boi.

O tambor onça é um membranofone reinventado no Brasil pelos negros escravizados de Angola e do Congo. Chamada de “mpwita” (em Angola), na língua Kimbundo é conhecida pelo nome kpuita. Conhecida também por Tambos-Onça ou Tambor-Onça, Omelê, Socador, Roncador, Porca, ou Onça e Ronca. Tem formato de um pequeno tambor com pele fixada a uma haste de madeira interna friccionada com um pano molhado reproduzindo um som parecido com um ruído de um porco (Santos, 2005).

Figura 13 - Região de Angola - África



Fonte: <https://www.britannica.com/place/Angola> Pesquisada em 09 de dezembro de 2024

Provavelmente, a mpwita, ou kpwita, foram os instrumentos que deram origem tanto à cuica, utilizada no samba, como também o tambor onça que é a base central do ritmo do Bumba Meu Boi. Mais uma vez, é possível assim observar a forte influência dos povos africanos na consolidação do instrumental e do ritmo.

Figura 14 - Mpwita angolana

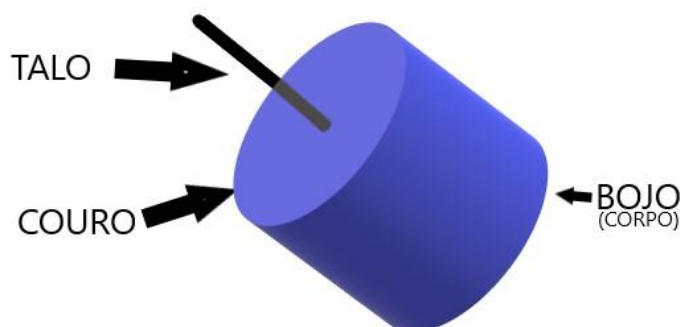


Fonte: <https://www.musis.pt/puita/> Pesquisado em 09 de dezembro de 2024

Esse instrumento originário de Angola (Bantu), possui uma outra variante que utiliza o talo de forma inversa (do lado de fora do bojo), conforme podemos observar na imagem ilustrativa abaixo. Em Padilha (2014), destaco uma observação a respeito desse instrumento que é bastante valiosa para compreender diversas origens deste instrumento, bem como variações do mesmo, conforme mencionei anteriormente:

O Tambor Onça – por ser uma espécie de cuíca, é veementemente discutido por vários autores que procuraram identificar a sua origem. Segundo Hornbostel, ela seria proveniente da África e teria chegado a Portugal através dos escravos vindos do Zaire para Lisboa. Vale ressaltar que é encontrado em vários países Europeus – Portugal, França, Bélgica - uma espécie de cuíca onde a haste é prendida à pele externamente, induzindo o tocador a segurá-la em baixo de um braço, enquanto a haste é manuseada pela outra mão. Já o modelo africano é, em geral, distinto pela posição interna da haste, assim como a posição de tocar – normalmente apoiado em frente do corpo, enquanto a outra mão manuseia a haste. “Nas sociedades africanas onde é usado, o instrumento parece desempenhar uma função semelhante: a simbolizar a voz misteriosa, seja do leopardo, do leão, ou do pássaro, etc. segundo o animal totêmico da tribo. Entre os kubas, por exemplo, ou entre os kongos, a cuíca simboliza o leão no acampamento de iniciação dos rapazes” (Mukuna, 1977: 114). Como no Brasil o animal que mais se aproxima do leão e do leopardo é a onça, passou a ser denominado tambor onça. (Padilha, 2014; pág. 52)

Figura 15 – Variação da mpwita existente em alguns países da Europa



Fonte: Dados da Pesquisa

Seu som característico varia entre as notas médio graves e graves, onde o som do ronco ou estrondo da onça é obtido esfregando um bambu ou um bastão de madeira, fixado na membrana, com um pano ou dedos molhados. Essa sonoridade alterna entre médio grave e sub grave. No tambor onça, essas duas sonoridades correspondem respectivamente ao movimento de fricção de fora para dentro e de dentro para fora do instrumento.

Resumindo, a mpwita ao “chegar” ao Brasil, trazida pela cognição do negro africano, pode ter sofrido alterações de acordo com os materiais existentes e a cuíca (samba) e o tambor onça (Bumba) possam ter passado por adaptações para chegarem aos modelos que conhecemos nos dias atuais. Oneyda Alvarenga (1977), já mencionava sobre esse instrumento ainda no ano de 1977:

Onça s.f. tambor friccionado brasileiro. Encontrado nas margens do meio do Rio São Francisco e nos folguedos, ou nas danças do *bumba-meu-boi* e *boi de zabumba* (danças relacionadas com a restauração), no Maranhão, e em toda a região nordeste do Brasil, onde este instrumento é conhecido como *tambor-onça* (ver Alvarenga, 1977, p. 213).

O que me remete a um eminente caráter de relação com manifestações folclóricas brasileiras, que no caso dessa pesquisa, me ateno especialmente a debater acerca de uma manifestação que possui traços de influências diversas e que é possível reconhecê-la como uma síntese da convergência cultural ao qual nosso território foi submetido por vários séculos.

Figura 16 - Cuíca e brincante tocando onça



Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/> <http://plone.ufpb.br/labeet/> Pesquisado em 09 de dezembro de 2024

Portanto, após analisar os dois instrumentos que considero de extrema importância cultural e rítmica do Bumba Meu Boi, trago a seguir uma lista comparativa com os instrumentais percussivos de cada um dos cinco sotaques mais recorrentes no Estado do Maranhão.

Realizei assim, um comparativo que indica semelhanças e dissensos no tocante a essa questão, analisando cada um dos cinco sotaques de forma breve, enfatizando linhas rítmicas e instrumentação percussiva de cada um. Em suma, é consensual que os cinco sotaques mais recorrentes no Maranhão possuem em comum na sua instrumentação rítmica, o uso do apito, tambor onça e maracá (Padilha, 2014; Borralho 2010). Abaixo elenquei em tabelas a orquestração rítmica de cada sotaque;

Tabela 6 - Sotaque da Ilha

Instrumentação percussiva
Pandeiro grave
Matraca
Maracá
Tambor onça

Fonte: Padilha (2014)

Tabela 7 - Sotaque da Baixada

Instrumentação percussiva
Pandeiro grave
Pandeiro médio grave

Pandeiro médio
Pandeiro de repique
Matraca
Maracá
Chocalho
Tambor onça

Fonte: Padilha (2014)

Tabela 8 - Sotaque de Costa de Mão

Instrumentação percussiva
Caixa
Maracá
Tambor onça

Fonte: Padilha (2014)

Tabela 9 - Sotaque de Zabumba

Instrumentação percussiva
Zabumba
Tambor de fogo
Pandeirito
Maracá
Tambor onça

Fonte: Padilha (2024)

Tabela 10 - Sotaque de Orquestra

Instrumentação percussiva
Zabumba
Tamborito ou tamborim
Maracá
Tambor onça

Fonte: Padilha (2014)

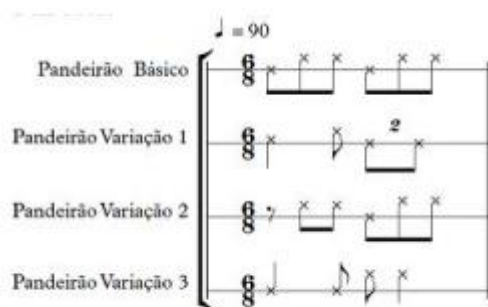
Cada estilo praticado, possui suas características delineadas principalmente por questões rítmicas que diferenciam um sotaque do outro. Na musicalidade de suas vozes é evidente essas diferenças, fazendo com que cada grupo obtenha um tipo de ritmo bastante peculiar de acordo com seu instrumental adotado. Abaixo seguem os ritmos de cada sotaque respectivamente conforme a sua orquestração rítmica.

O modelo que adotei acerca dos ritmos dos sotaques, transcritos em partitura são do Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha. Posteriormente, no capítulo dois, irei trazer padrões que foram coletados durante minha visita ao terreiro do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. Cabe ressaltar, que cada grupo que pratica um determinado sotaque possui características próprias de representação deste sotaque.

E, portanto, mesmo que os grupos integrem o mesmo grupo de sotaque conforme a classificação discutida aqui (matraca, baixada, costa de mão, zabumba ou orquestra), sua execução se torna única. No caso do Riso da Mocidade, irei mostrar mais adiante sua forma de interpretação do sotaque da Ilha, no intuito de tornar evidente essa diferenciação entre os grupos de mesmo grupamento rítmico.

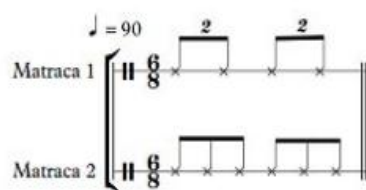
Sotaque da Ilha:

Figura 17 – Partitura pandeirão sotaque da Ilha



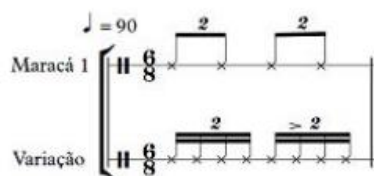
Fonte: Padilha (2014)

Figura 18 – Partitura matraca sotaque da Ilha



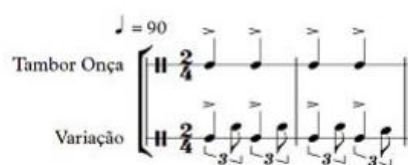
Fonte: Padilha (2014)

Figura 19 – Partitura maracá sotaque da Ilha



Fonte: Padilha (2014)

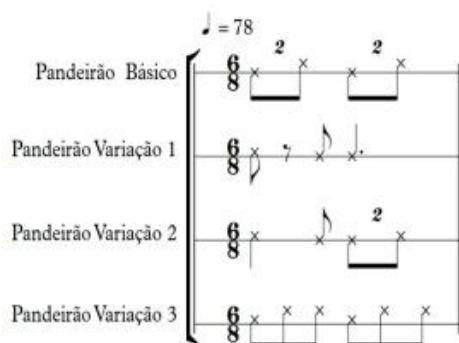
Figura 20 – Partitura tambor onça sotaque da Ilha



Fonte: Padilha (2014)

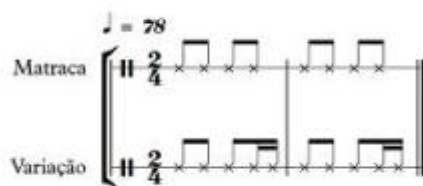
Sotaque da Baixada:

Figura 21 – Partitura pandeirão sotaque da Baixada



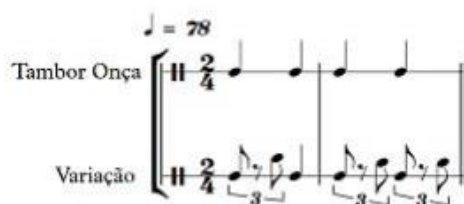
Fonte: Padilha (2014)

Figura 22 – Partitura matraca sotaque da Baixada



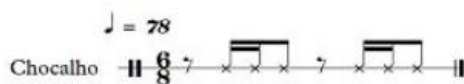
Fonte: Padilha (2014)

Figura 23 – Partitura tambor onça sotaque da Baixada



Fonte: Padilha (2014)

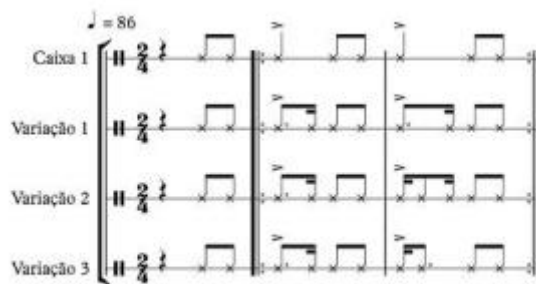
Figura 24 – Partitura chocalho sotaque da Baixada



Fonte: Padilha (2014)

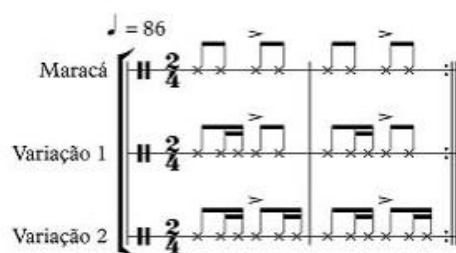
Costa de Mão:

Figura 25 – Partitura caixa sotaque de Costa de Mão



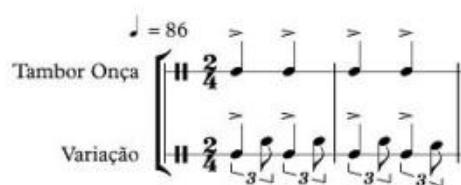
Fonte: Padilha (2014)

Figura 26 – Partitura maracá sotaque Costa de Mão



Fonte: Padilha (2014)

Figura 27 – Partitura tambor onça sotaque Costa de Mão



Fonte: Padilha (2014)

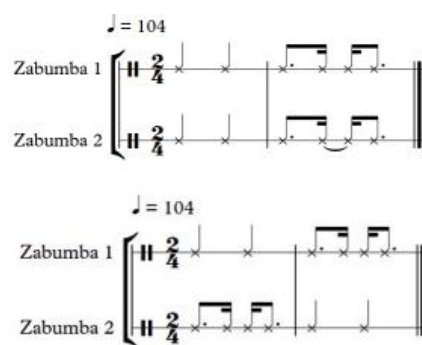
Sotaque de Zabumba:

Figura 28 – Partitura pandeirinho sotaque de Zabumba



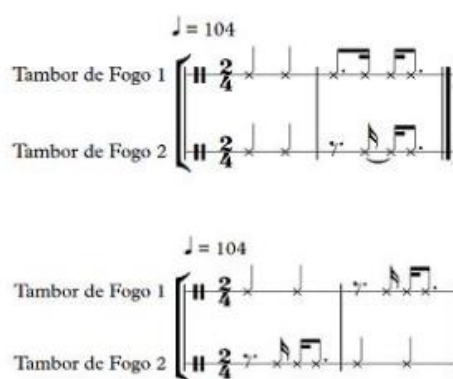
Fonte: Padilha (2014)

Figura 29 – Partitura zabumba sotaque de Zabumba



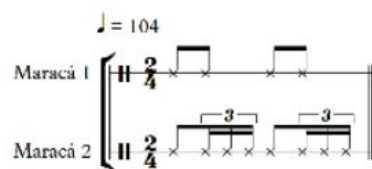
Fonte: Padilha (2014)

Figura 30 – Partitura tambor de fogo sotaque de Zabumba



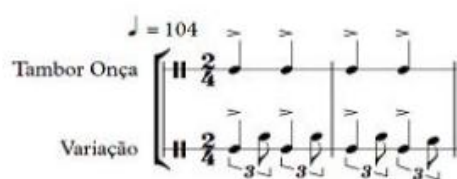
Fonte: Padilha (2014)

Figura 31 – Partitura maracá sotaque de Zabumba



Fonte: Padilha (2014)

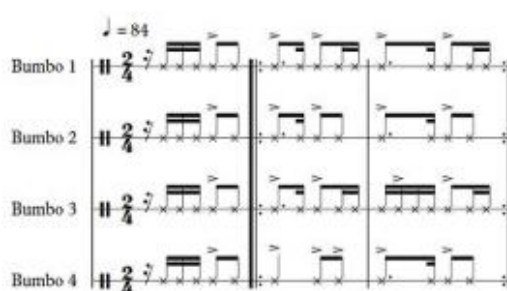
Figura 32 – Partitura tambor onça sotaque de Zabumba



Fonte: Padilha (2014)

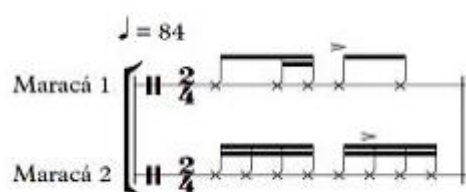
Sotaque de Orquestra:

Figura 33 – Partitura bumbo sotaque de Orquestra



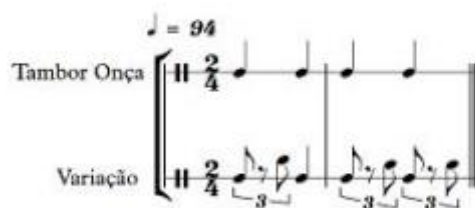
Fonte: Padilha (2014)

Figura 34 – Partitura maracá sotaque de Orquestra



Fonte: Padilha (2014)

Figura 35 – Partitura tambor onça sotaque de Orquestra



Fonte: Padilha (2014)

1.8.4 - As toadas

O Bumba Meu Boi mantém uma sequência de cantigas acompanhadas instrumentalmente, designadas por toadas. Ao amo compete puxar a toada, ou seja, entoar vocalmente a canção, que é sempre interpretada a solo e que dá lugar a uma espécie de resposta por parte dos outros brincantes, normalmente centrada apenas num verso ou em interjeições vocais.

Bumba Meu Boi define-se através de uma sequência composta por uma toada interpretada a solo pelo amo, seguida de resposta em coro com dança e acompanhamento instrumental. Várias são as temáticas apresentadas através das toadas, podendo falar do cotidiano, da política, da amizade, do amor, da natureza, da provocação dos adversários (toada de pique) reais ou apenas imaginário.

1.9 - O bailado

A dança do Bumba Meu Boi, também pode trazer diferenças principalmente no que diz respeito a organização espacial dos brincantes e suas dinâmicas de movimentação de acordo com o ritmo. Isso porque existe uma forma de dança que é específica de alguns sotaques, variante esta que também tem relação com as personagens que são inerentes a cada um dos sotaques (Padilha 2014).

Contudo essas características são evidentes para além de um contorno determinado pelas personagens que são características de cada um dos cinco sotaques. Pois além de uma personagem que faz parte de um sotaque específico, a influência étnica também pode delinear características dinâmicas do bailado de um grupo de Bumba Meu Boi. Existem grupos que guardam influências dos povos originários, outros trazem aspectos da cultura africana.

Segundo Padilha apud Azevedo Neto (2014), o Bumba Meu Boi de Zabumba, guarda fortes relações com a cultura africana. E não é tão somente na característica do seu instrumental percussivo e rítmico que carrega essa influência, mas também na estrutura coreográfica que se assemelha de certo modo com as dinâmicas de movimentação oriunda das culturas de terreiro dos negros africanos levados para a cidade de São Luís do Maranhão. Já o Bumba Meu Boi de Costa de Mão, carrega traços da cultura indígena em sua relação circular do bailado dos brincantes.

O Bumba Meu Boi de Orquestra, apresenta um tipo de organização coreográfica que se baseia em uma disposição espacial dos brincantes em forma de filas indianas. Essa característica, foi bastante influente em outros sotaques, como por exemplo no sotaque de Matraca, o próprio Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, que é objeto central nessa pesquisa, organiza seus brincantes (principalmente índios e índias) enfileirados. (Padilha, 2014)

1.10 - As indumentárias

A vestimenta característica, passa antes de mais nada, pelas personagens que compõem o batalhão de cada grupo, que mesmo possuindo “figuras” que são comuns a todas as nuances estéticas do folguedo, cabe a cada grupo interpretar e materializar através das indumentárias as características que são inerentes aos seus sotaques.

Esta indumentária passa pela representação de personagens que são “bonecos animados” (Borrvalho 2010), bem como da composição de outros componentes que fazem parte do imaginário popular dos brincantes, como o vaqueiro, por exemplo. Que representa um importante símbolo de resistência para o povo nordestino. Figuras reais se misturam a figuras míticas, místicas e simbólicas.

Essa dinâmica das personagens merece uma materialidade que evidencie tais atributos. O colorido, o brilho e o detalhes extremamente arquitetados para compor uma pomposa massa de brincantes que se emaranham numa dança hipnótica. Tecidos brilhosos, bordados, lantejoulas, miçangas, canutilhos, tules, veludos, penachos, espelhos e diversos outros materiais são a base que compõem essa singular composição visual. Por isso o Bumba Meu Boi é uma junção de vários elementos. A BNCC, por exemplo, classifica o Bumba Meu Boi como um tipo de manifestação multilinguagem, pois sua riqueza artística ultrapassa a segmentação estética de linguagens. O Bumba Meu Boi, chega a ser uma forma de arte que apresenta uma completude visual, sonora e performática pois engloba a música, as artes visuais, a dança e o teatro.

No próximo tópico dessa dissertação irei falar sobre a história do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, abordando a trajetória histórica do grupo que iniciou na cidade de Teresina e está até hoje sendo desenvolvida na cidade de Timon. A partir daqui em diante, a visão acerca do folguedo se afunila na prática do folguedo a partir deste grupo.

2.1 - O Riso da Mocidade “com seu povo varonil”

Figura 36 – Montagem de foto em diferentes épocas do prédio onde funcionou o antigo matadouro público municipal de Teresina. Posteriormente foi um Centro de Cultura e atualmente, Teatro municipal



Fonte: <https://www.oitomeia.com.br/> Pesquisado em 07 de novembro de 2024

Em meados de 1930, com a abertura de uma estrada para o Matadouro Municipal da cidade de Teresina, o espaço da urbe começou a ganhar novos contornos e novos bairros, especialmente na zona norte da capital. Essa região, que ficava entre o centro da cidade e uma área com vegetação baixa, passou a ser chamada de Matinha, devido essa característica da vegetação. Quando o local virou bairro, o nome foi mantido. Com a abertura desse matadouro, além do desenvolvimento da região, outra consequência, foi a necessidade de contratação de contingente para que o local pudesse funcionar. Desse modo, um grupo de

trabalhadores foi deslocado da cidade de São Luís do Maranhão para Teresina, com a finalidade de trabalhar naquele matadouro público.

Aqueles homens, conhecidos popularmente como fateiros¹⁸, tinham uma missão muito peculiar, pois os mesmos foram incumbidos do abate e corte de gado. Nesse processo migratório para a capital do Piauí, o que não se imaginava era que alguns destes trabalhadores, trouxessem em suas “bagagens” lapsos de memórias do seu lugar de origem: a ilha⁴. Entre essas memórias, uma tornou-se bastante determinante para delinear novos caminhos para a cultura popular na cidade de Teresina; a memória da tradição popular do Bumba Meu Boi praticado na cidade de São Luís; o sotaque de matraca ou também conhecido como sotaque da ilha.

Entre os trabalhadores que vieram da “ilha” para trabalhar no matadouro público na cidade de Teresina, três irmãos foram responsáveis por trazer esses saberes oriundos de São Luís e disseminá-los em Teresina. Eles criaram um dos maiores grupos de Bumba Meu Boi que ocorreu em Teresina. Posteriormente, esse grupo migrou para a cidade maranhense de Timon, vizinha à capital do Piauí. Neste trabalho, explicarei como se deu esse processo. Antes disso, irei me atentar principalmente na figura dos três irmãos que foram determinantes para a criação do Riso da Mocidade.

Para isso, entendo ser fundamental dar ênfase aos seus intérpretes – que foram de uma forma geral membros da geração mais velha – e àqueles que têm tido um papel ativo na sua sobrevivência e transmissão às gerações mais novas. Com esse objetivo, darei principal enfoque aos três colaboradores centrais dessa primeira fase do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.

Os irmãos, Mestre Passarinho, Bernardino e Anísio, que haviam sido trazidos com a incumbência de realizar o trabalho de abate e corte de animais no matadouro público, foram

¹⁸ Denominação regional aos profissionais que trabalham em matadouro no abate de animais (Ovinos, suínos, caprinos e aves).

também fundamentais para o desenvolvimento da cultura popular local, com a criação do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade no ano de 1930. Cabe ressaltar que devido a região de origem desses três irmãos, ser uma referência na prática do folguedo, especificamente do sotaque que predomina em São Luís do Maranhão, o grupo criado por eles possui forte influência do ritmo de matraca.

Esse detalhe se torna importante, pois o Piauí possui um tipo de Bumba Meu Boi bastante característico da região conhecido como sotaque de pancadaria¹⁹. Este fato, em específico, não será aqui aprofundado, pois esta pesquisa não está direcionada a descrever pontos referentes ao sotaque do folguedo que é praticado no Piauí. Contudo, é importante como um dado que confirma a vinda de um sotaque alheio à região, e que foi introduzido através de um processo migratório cultural, trazido por Passarinho, Bernardino e Anísio, por, provavelmente, terem algum tipo de ligação com o sotaque de matraca, quando ainda residiam na capital do Maranhão.

Esse fato explica, portanto, como um grupo de Bumba Meu Boi, surgido na capital do Piauí foi gerado a partir de elementos exógenos à cultura local, tendo sofrido influência do sotaque típico da região da ilha maranhense. Sua constituição estética tem uma forte influência do sotaque de matraca, que foi trazido através da memória destes três irmãos e brincantes que aportaram no Estado do Piauí em meados de 1930. Esses trabalhadores não só desempenharam suas funções de labor relacionadas com o abate do boi, como também desenvolveram, com tamanho empenho, a empreitada de desenvolver a brincadeira nos moldes aos quais estavam habituados brincar, quando ainda moravam em São Luís, provavelmente.

A cultura popular, na sua grande maioria está condicionada pela lógica da rememoração. Os conhecimentos (memórias) são transmitidos a partir de uma sistemática de

¹⁹ Sotaque de Bumba Meu Boi muito comum no Piauí (Mendes, 1994).

oralidade. Onde os detentores desse saber popular, o transmite por meio de diálogos estabelecidos com seus pares. Segundo Godoy (2001) apud Le Goff (1990):

A memória coletiva parece, portanto, funcionar nestas sociedades segundo uma "reconstrução generativa" e não segundo uma memorização mecânica. Assim, segundo Goody, "o suporte da rememoração não se situa ao nível superficial em que opera a memória da "palavra por palavra", nem ao nível das estruturas "profundas" que numerosos mitólogos encontram... Parece pelo contrário que o papel importante cabe à dimensão narrativa e a outras estruturas da história cronológica dos acontecimentos" ("événements") [ibid., p. 34].

Assim, ao aportarem na capital Teresina, os três irmãos responsáveis por deter conhecimentos acerca do sotaque da ilha, arregimentaram pessoas par que viessem a se tornar brincantes assim como eles eram em São Luís. Esses conhecimentos foram ensinados de forma oral, assim como em todo grupo de Bumba Meu Boi ocorre. Contudo, o mais curioso, é que eles partiram de um ponto inicial onde não existia nada semelhante na região em que eles foram deslocados para desenvolver um trabalho no matadouro municipal.

O grupo foi fundado com o nome de “Riso da Mocidade”, permanecendo com este nome até os dias atuais. No ano de 1981, com a morte do seu célebre amo Mestre Passarinho, o grupo passou a ser comandado por Mestre Maleiro, que resolve estabelecer a sede do grupo na cidade de Timon, que fica do outro lado do rio Parnaíba, delimitando a fronteira entre o Piauí e o Maranhão. Uma vez estabelecidos em Timon, o grupo passou a desenvolver, além da brincadeira, um trabalho de formação por meio da criação de um “boi mirim”.

Nas palavras do próprio Mestre Maleiro, em entrevista realizada na sede do grupo, no dia do ritual de “Morte do Boi”;

Eu comecei no “Boi” com oito ano, brincando debaixo do boizinho, depois fui rajado, tocador de pandeirão, matraca, Nêgo Chico(...) fui tudo no “Boi”. Quando meu tio Passarinho, que era o Amo do “Boi” ficou mais velho, ele chegou pra mim e disse: eu quero que você assuma o “Boi”. Aí eu assumi o “Boi”. (Mestre Maleiro em depoimento colhido no dia 27 de outubro de 2024)

A toada Riso da Mocidade (Hino), composta pelo Mestre e filho de Maleiro, Dino Maleiro, expressa bem essa trajetória desde o início do grupo:

Riso da Mocidade (Hino)

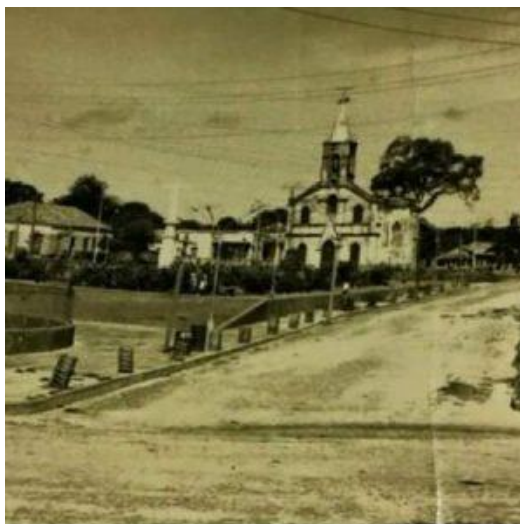
Em dezesseis de abril, de 1930
 Nasceu, um bonito Boi
 No bairro do Matadouro
 Sua história assim começou
 Ao comando dos três mestres irmãos
 Recém chegados do Maranhão
 Para brincar e alegrar os festejos de São João
 Passarinho, Bernardino e Anísio
 Vieram em grade missão
 E criaram o Riso da Mocidade
 Um “Boi” de muitas emoções
 Da história da cultura é um mito e um eterno campeão
 E os Mestres assim faleceram
 Suas licenças foi Deus quem lhe deu
 E o “Boi” para sempre viveu
 Sua história ninguém nunca esqueceu
 E o Mestre Maleiro assim disse
 O comando do “Boi” é meu
 Na cidade de Teresina, esse “Boi” sempre venceu
 Sua batucada vem matracando
 Com zabumba, cuíca e a onça,
 Chiadeira e castanhola, apito e violão,
 Com toadas e banjos, e pandeirões

É o Riso da Mocidade com seu povo varonil
 Agradando a nossa gente
 Mais distantes do Brasil

Do folclore do Piauí, ao folclore do Maranhão
 Esse “Boi” vai sempre viver
 De geração a geração
 Com ajuda de São Pedro, Santo Antônio e São João
 (Composição de Dino Maleiro)

2.2 - Timon em seu contexto inicial

Figura 37 - Primeiros registros fotográficos, mostrando a exuberância da igreja São José.



Fonte: <https://vejatimon.com/historia-cidade-timon-maranhao/> Pesquisado em 07 de novembro de 2024

Timon, é o 4º município mais populoso do Maranhão, com 174.465 habitantes. Possui 134 anos, desde sua fundação e sua origem remonta do século XIX. Sua mais provável gênese histórica é discutida pelo historiador e professor Raimundo Nonato Lima dos Santos, na sua dissertação de mestrado defendida no ano de 2007, intitulada “HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA CIDADE DE TIMON NA DÉCADA DE 1980”. Onde o mesmo refaz origem histórica da cidade, rebatendo a versão de que a cidade havia surgido às margens da estrada que ligava as capitanias do Maranhão e do Piauí. Para ele:

O povoado São José do Parnaíba, que deu origem à cidade de Timon, não nasceu às margens de nenhum caminho, como comumente ocorria no período colonial, mas às margens do rio Parnaíba. O caminho mais próximo da atual sede do município estava a doze léguas de distância, a Passagem de Santo Antônio, um ponto de travessia sobre o rio Parnaíba que ligava a então Capitania do Maranhão a do Piauí, através da principal estrada real, que saía da Vila de Caxias até a primeira capital do Piauí – Oeiras. (Santos, 2007, pág. 25)

Ainda segundo Santos (2007), um dos fatores que corroborou com o desenvolvimento do Povoado de São José do Parnaíba, foi a mudança da capital do Piauí de Oeiras para a Chapada do Corisco²⁰, como é possível perceber no trecho abaixo:

Com a transferência da capital da Província do Piauí, em 1852, de Oeiras para Teresina, na Chapada do Corisco, foi criado um porto – na margem esquerda do rio Parnaíba – diante da sede da nova capital. Esse porto, denominado Cajazeiras, assim batizado por haver inúmeras cajazeiras orlando o rio, impulsionou o transporte fluvial deste povoado, tornando-se um ponto de parada, de embarque e desembarque de mercadorias, carnes secas, couramas, solas, algodões, dentre outras (SANTOS, 2007, p. 62) e de gentes entre Pastos Bons e Caxias, que antes ocorria na Passagem de Santo Antônio. (Santos, 2007, pág. 25)

Desta maneira, a cidade de Timon, se desenvolveu tendo como base econômica e produtiva a sua cidade vizinha, Teresina. Nesse contexto a cidade cresceu e foi aos poucos adquirindo sua própria autonomia. E por ser uma cidade relativamente jovem, em aspectos culturais também, essa identidade foi se desenvolvendo tendo como Teresina, uma espécie de suporte e referência em termos de estrutura e desenvolvimento das suas expressões e costumes. Com o passar do tempo, e também com a migração populacional, passou a se desenvolver e criar seus próprios laços afetivos comunitários, reconhecendo seus traços característicos de costumes como um município cada vez mais autônomo em relação a Teresina. E mesmo tornando-se, dependente economicamente da nova capital do Piauí, com o tempo passou a adquirir sua própria dinâmica social com passar dos tempos.

Este recorte histórico e temporal, faz todo sentido no âmbito desta pesquisa. Pois foi a partir dos processos evolutivos desses dois lugares em vários sentidos, que o Grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, surgiu, e até hoje desenvolve suas atividades culturais. Pois

²⁰ Quando a capital do Piauí foi transferida de Oeiras, a região onde a atual capital, Teresina, se situa chamava-se “Chapada do Corisco”.

mesmo que tenha surgido na cidade de Teresina, é na sua vizinha Timon, que atualmente o grupo reside fazendo sua cultura ser reconhecida pela população da cidade.

A respeito da relação entre cidade e cultura, num senso comum elas são indissociáveis, onde quase se é possível compreender que sociologicamente existe uma razão epistemológica que estabelece uma via de mão dupla. Não é uma relação de causa e efeito simplória, pois há uma espécie de jogo que permeia o lugar enquanto espaço social, e a cultura enquanto dispositivo cognitivo desse/nesse lugar.

Quando nesse senso comum, busca-se uma definição do que seja cultura, é possível que se vá de encontro a palavras como nossa raiz, tradição, identidade, conhecimento passado de geração em geração, modo de vida. Na perspectiva das ciências sociais, podemos trazer a seguinte definição, em que a cultura:

Simboliza tudo o que é aprendido e partilhado pelos indivíduos de um determinado grupo e que lhe confere uma identidade dentro do grupo a que pertence. Simboliza tudo o que é aprendido e partilhado pelos indivíduos de um determinado grupo e que lhe confere uma identidade dentro do grupo a que pertence. É um conjunto complexo dos códigos e padrões que regulam a ação humana individual e coletiva. Não existindo culturas superiores, nem inferiores pois a cultura é relativa, designando-se em sociologia por relativismo cultural, ou seja, apesar de existir entre muitas sociedades traços culturais comuns há valores e normas diferentes que lhes confere padrões culturais distintos.¹ (Múltiplos Olhares em Ciência da Informação, v. 4, n.1, mar. 2014. Disponível no site: [Cultura: o que é, tipos, elementos, do Brasil - Mundo Educação](#))

A cultura é uma importante prática da sociedade em que a identidade emerge também de sua existência no meio social, ou seja, a cultura é um mecanismo de manutenção da identidade de um determinado lugar. Para Hall (2006), “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes” dessas identidades (Hall, 2006, pág. 47).

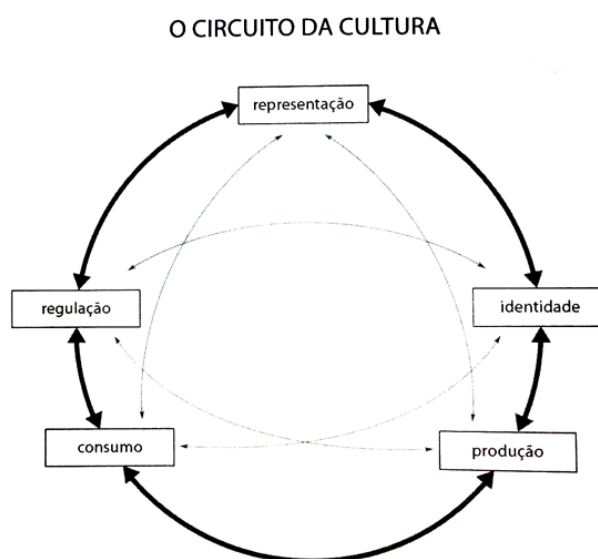
Seguindo a linha de raciocínio de Stuart Hall (2016), “toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados” (Hall, 2016, pág. 20). E ao pensar no Bumba Meu Boi como expressão de identidade e significados, podemos reconhecer em sua essência essa lógica como sendo parte operante e implícita de sua existência enquanto manifestação. “Boi” como gama de signos que remetem a significados, que por sua vez se relacionam com “sua árvore

genealógica”. E que se observada a sua gênese, existe diversidade de significados, que estão relacionados com a forma como o folguedo funciona nos dias de hoje. Bem como com as diversas bases étnicas que foram determinantes na sua formação.

A cultura, portanto, de acordo com essa visão pode ser relacionada a “sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e ideias” (Hall, 2016, pág. 20). Assim é o Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, que de forma pioneira chegou a Timon na primeira metade do século XX, e completa mais de 90 anos de atividade cultural, estimulando no seu ambiente geográfico a existência de sua arte, com seus Mestres resguardando o saber na prática do folguedo e no livre acesso ao aprendizado, mantendo viva a dinâmica da oralidade dos saberes ancestrais e populares.

Nesse contexto, conforme veremos mais adiante, Hall enxergava a representação com um teor político muito relevante, pois ele enxergava que o ato de representar, constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou ‘realidade’ (ontologia), da comunidade. Esse entendimento, permite que se reconheça a representação de uma cultura não somente por sua existência em si, mas por sua relação com seu lugar, assim não só a expressão da identidade do lugar se modifica na relação com o ambiente, mas o ambiente também se altera nessa interação.

Figura 38 – O círculo da cultura



Fonte: Hall, 2016, pág. 18.

Para Hobsbawn (1997), a expressão da arte não pode ser interpretada simplesmente, “em termos de sua estrutura interna, *indépendant de tout sujet, de tout objet, et de toute contexte*. Como acontece com todas as manifestações culturais (...)” (Hobsbawn, 1997, pág. 114). Assim como em Hall (2016), em Hobsbawn (1997) também é possível observar a relação complexa que existe entre a cultura e seu lugar de origem, atestando que as expressões guardam relações que são multifacetadas. A expressão enquanto identidade, age no espaço, no tempo e nas relações sociais dos indivíduos.

Em suma, a cultura representa uma relação intrínseca com seu espaço, sua geografia e seu povo. E desde que o grupo Riso da Mocidade migrou de Teresina para Timon, eles passaram a exercer um importante papel de construção de identidade, realizando um trabalho que se solidificou e é reconhecido não só pela população, como também pelo poder público, que enxerga hoje no grupo um genuíno elemento indissociável da cidade.

2.3 - O Riso da Mocidade atravessa o rio Parnaíba e se estabelece em Timon

A migração do Riso da Mocidade, encabeçada pelo seu então novo amo, Mestre Maleiro, rendeu frutíferos resultados para a consolidação desse lugar que criou suas próprias raízes, estabelecendo seus próprios movimentos culturais, firmando assim uma identidade local, onde até então não existia. O pioneirismo, rendeu frutos nas duas cidades. Despertando nas populações o interesse pela arte popular, bem como estimulando o surgimento de outros grupos que viram neste ineditismo, a oportunidade de fortalecer relações identitárias na cidade através de um movimento cultural tão vibrante. Operando ao mesmo tempo nos campos simbólicos e regulatórios conforme é possível perceber na “Figura 39”.

Esse movimento no tempo e no espaço geográfico do grupo Riso da Mocidade, não se inicia tão somente no momento em que a Capoeira²¹ do seu primeiro “Boi” é confeccionado. Mas a partir do instante em que os três irmãos Passarinho, Bernardino e Anísio, se deslocam

²¹ A capoeira é a armação que dá a base de sustentação para a confecção do “Boi”.

da região da ‘Ilha’ maranhense, para a capital do Piauí, Teresina. Nesse instante há uma iminente “invenção” da tradição a ser estabelecida nesse trânsito. (Hobsbawn, 1997).

Provavelmente, ao aporte dos irmãos em sua nova morada, em algum momento deve ter sido firmado um acordo tácito, o que firmemente provocou o surgimento de um batalhão, um guarnecer novamente, partindo de um ponto: a memória. Posso assim chamar de reinvenção, tirar da mente aquilo que estava cravado em suas memórias e posto em prática em um novo ambiente. Uma tradição quase reinventada. Para Erick Hobsbawn:

(...) “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente regulada por regra tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (Hobsbawn, Ano, pág. 09)

Fazendo um paralelo com a história dos irmãos vindos de São Luís, existe uma continuidade relacionada com esse passado tradicional, que foi reinventado em um matadouro público na cidade de Teresina e segundo Mestre Maleiro, o grupo foi criado em meados de 1930. Abaixo trago a transcrição retirada do documentário lançado no dia da morte do boi, na qual estive presente, no dia 28 de outubro de 2024, no trecho o Mestre Maleiro fala sobre como os três irmãos criaram e porque criaram o grupo:

Olha, tô aqui hoje para contar a história do grupo de bumba meu boi Riso da Mocidade e quando ele nasceu em 1930, no dia 16 de abril de 1930, ele foi fundado criado pelos três irmão que vieram lá de São Luís do Maranhão e foram trabalhar no matador Municipal em Teresina. Então a ideia de criar o grupo de Bumba Meu Boi porque eles gostavam muito da brincadeira né. E naquela época não tinha “Bumba Boi” em Teresina. E(...) foi passando o tempo, e a história dele foi crescendo. (Mestre Maleiro em depoimento retirado do documentário Boi Riso da Mocidade 94 Anos de Cultura, História, Amor e Arte)

Mestre Maleiro escolheu o bairro Parque União, para desenvolver as atividades do grupo. No local, um terreno amplo abriga a residência do Mestre, a oficina onde são confeccionados os instrumentos e as indumentárias, um depósito onde são guardados todos os materiais do grupo e uma grande arena onde são realizados os ensaios e apresentações do

grupo. Mestre Maleiro nasceu em 1940, e como já mencionado em relato do mesmo, no dia 27 de outubro de 2024, iniciou muito cedo na brincadeira. Em outro trecho do documentário sobre o grupo ele relata que ser da família dos fundadores do “Boi”, foi algo que o colocou dentro do ambiente e o despertou interesse em fazer parte também:

Eu nasci em 1940 né e meu nome é Antônio Gomes dos Santos mais conhecido por Mestre Maleiro, aí quando foi em 1948 com 8 anos de idade eu comecei a brincar no “Boi” como tô até hoje né. E sempre no Riso da Mocidade. Fui crescendo ali dentro daquela família daqueles amigos e quando foi 1954 já com 14 anos de idade e com muito interesse mesmo dentro da brincadeira fiz vários personagens também. E aí veio a ideia de eu fazer a minha primeira composição toada e ficou marcada dentro do grupo porque foi aprovada pelo Mestre Passarinho e ela era assim dessa maneira “morena que tá na janela o teu adeus é que me faz chorar, eu levo no meu peito uma grande dor, vamos aterrar estes grandes Cantador! eu levo no meu peito uma grande dor, vamos aterrar estes grandes Cantador!” (Mestre Maleiro em depoimento retirado do documentário Boi Riso da Mocidade 94 Anos de Cultura, História, Amor e Arte)

Figura 39 – Mestre Passarinho.



Fonte: Riso da Mocidade

Cabe enfatizar, que embora o grupo tenha sido criado em conjunto pelos três irmãos, Passarinho, Bernardino e Anísio, a principal figura dentro do grupo, nessa época foi Passarinho, que comandou o grupo como Amo até idos de 1981. Maleiro também traz essa lembrança em seu relato:

Eu tinha oito ano de idade. Era uma questão de família e morava todo mundo perto. O Mestre Passarinho quando veio lá da Maioba em 1930. Aí eles

deram aquela saudade de São Luís e montaram o grupo em Teresina. A carcaça do Boi era feita em São Luís e o boi personagem vinha com um nome. Teve ano que saiu com o nome de “Hei de vencer”, saiu com o nome de “Beija Flor”. O único nome que mudava era do boi, mas o nome do grupo sempre foi Riso da Mocidade.

Fiz todos os personagens. Mestre Passarinho era casado com a prima de minha mãe, aí começou a misturar a família. Aí eu fui crescendo vendo o Boi. Quando foi em 1948, aí eu brinquei pela primeira vez. Tinha oito anos, aí eu fui tomando gosto. As mães faziam questão de colocar o filho no Boi. Depois eu fui crescendo. Mas eu comecei a bater pandeiro, depois parti pro maracá. O primeiro personagem que eu fiz foi de vaqueiro, assim eu brinquei três anos de vaqueiro. Aí, tava com problema de miolo. Ai o povo perguntava: quem vai brincar no miolo? Passarinho dizia, bota o Maleiro. Aí eu dançava bem, e todo mundo gostava. Rapaz ele dança bonito! Aí passou o tempo e eu estava com dezesseis anos, a Catirina faltou. Aí o cumpade Boião (um veterano do grupo na época) disse, bota o Maleiro. Aí o Passarinho disse: pega Maleiro veste a roupa de Catirina. Foi uma graça nesse dia. Eu fiz três apresentação de Catirina. Outra época morreu um dos Caboco de pena, que eram sete. Nada de aparecer outra pessoa para ser caboco de pena. Aí Passarinho disse, Maleiro o pessoal disse que precisa de mais um Caboco de Pena, aí eu me vesti de Caboco de Pena. E com isso eu despertava aquele interesse. Fazia o boi, ajudava. Ajudava a fazer pandeiro. Eu comecei a cobrir os primeiros pandeiros e Mestre Passarinho disse: Ah rapaz o Maleiro é bom de cobrir pandeiro. Os pandeiro que ele cobre o couro não amolece. Aí o tempo foi passando, brinquei de primeiro rapaz, brinquei de doutor. Eu ainda com quatorze ano fiz minha primeira toada

E aí o tempo foi passando e eu crescendo e tornei adulto dentro do grupo e tempo passa e a gente vai criando mais amizade por esta coisa bonita esta brincadeira do Bumba Meu Boi e quando foi em 1981 o mestre passarinho faleceu mas antes dele falecer no dia 22 de agosto de 1981 numa apresentação lá na frente no teatro 4 de setembro ele cantou a última toada dele né e me chamou e reuniu todos aqueles componentes que estava ali junto com a gente e me entregou o apito e me passou o comando do grupo né que eu já vinha ao lado dele mesmo há uns anos já tava bem formado mesmo fazendo tudo quanto é personagem dentro da brincadeira e foi assim que eu assumi o comando do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. (Mestre Maleiro, em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Muito importante frisar que nessa trajetória, o êxito na investida de criação de um “Boi” como riso da Mocidade, guarda uma relação muito especial, quase lembrando a trajetória dos negros escravizados através do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), pois os três irmãos atravessam o Maranhão Rumo ao Piauí, para exercerem uma atividade de labor, e como um resquício de lembrança do seu lugar de origem reproduzem através da oralidade seu modo de expressar. A memória é o pilar que sustenta toda essa cadeia de formas de expressão cultural. Maurice Halbwachs (1990) afirma que:

(...) nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (Halbwachs, 1990, pág. 26)

Maurice Halbwachs, em seu livro *A Memória Coletiva* (1990), argumenta que a memória não é apenas um fenômeno individual, mas também um processo social e coletivo. Ele desenvolve a ideia de que nossas lembranças são moldadas, organizadas e sustentadas pelos grupos sociais aos quais pertencemos, como a família, a comunidade, a religião e outras instituições. A memória é socialmente condicionada, embora a memória individual exista, ela é sempre influenciada pelas estruturas sociais. Os indivíduos lembram dentro de um contexto social que dá significado às suas lembranças.

Ele destaca que a memória coletiva é fundamental para a coesão e a identidade de um grupo. Os grupos preservam certas memórias enquanto deixam outras se apagarem, moldando a percepção histórica e cultural. Halbwachs (1990) afirma que a memória individual só pode ser compreendida dentro do contexto da memória coletiva, já que as interações sociais determinam o que é lembrado e como é lembrado.

Assim, a memória compartilhada de Mestre Passarinho, constitui um sólido legado coletivo. E não diz respeito apenas aos brincantes que compartilham os saberes acerca do Bumba Meu Boi, mas o seu entorno também se conecta com essas memórias através da cultura. A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com grupos de convívio e grupo de referência peculiares a esse indivíduo (Bosi, 1983, pág. 16)

Assim, da mesma forma que os ancestrais “sequestrados de África”²² (Gilroy, 2001), tiveram que resgatar suas memórias e reviver sua cultura em um lugar diferente, em uma nova

²² Segundo Paul Gilroy, os negros escravizados foram “sequestrados” em um processo histórico e violento. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. (Gilroy, 2001)

cidade os três viajantes que trouxeram o Bumba Meu Boi para a capital do Piauí, pois até então era inédita sua existência de algo semelhante em solos piauienses. E tiveram que rememorar sua cultura, refazendo em outro solo, como reprodução de suas memórias através do folclore que carregavam com eles.

Mestre Passarinho comandou o grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade de 1930 até meados de 1981. Exatos cinquenta e um anos de dedicação brincadeira do Bumba Meu Boi. Ele foi totalmente consciente de sua missão cultural e escolheu alguém que pudesse continuar honrando seu legado:

Aí ele já tava sentindo a voz, o Mestre Passarinho. Aí ele disse “Maleiro” tu já sabe cantar as toadas do grupo, tu vai ficar cantando junto comigo”, aí eu disse, tá bom. Aí comecei cantando como segundo homem. Aí quando ele faleceu eu assumi o comando com 45 anos de idade. (Mestre Maleiro em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2024)

Com isso após a morte do célebre Mestre Passarinho, Mestre Maleiro resolve no ano de 1998, migra para a cidade de Timon, como uma forma de resgatar na prática do folclore as raízes maranhenses que foram trazidas pelo seu antigo Mestre. A esposa de Mestre Maleiro, Dona Luíza, relata que após a mudança para solos maranhenses, o grupo passou a buscar uma identidade do folguedo muito mais sintonizada com as práticas dos grupos das regiões da Ilha e da Baixada maranhense.

Diante do exposto acerca da transformação performática a qual o Riso da Mocidade passou nesse processo migratório, convém observar que o grupo é notadamente reconhecido por ultrapassar as barreiras dos “cânones” estéticos da brincadeira. Onde existe uma clara intenção em ultrapassar as fronteiras dos estilos misturando elementos de forma proposital, de algumas variantes entre as cinco existentes, reconhecidas como sotaques. Após a ida do grupo para a cidade de Timon, houve uma intensa busca por aprimorar a brincadeira. Dona Luíza conta que nessa busca, uma coisa que foi muito explorada foi a renovação dos usos de materiais para a confecção das indumentárias:

A roupa destacada mesmo como roupinha de balé, toda assanhadinha (sobre a forma das saias que eram armadas nas pontas como as saias de tule das

bailarinas). Você ver as roupas em Teresina, se botam uma menina de índia, bota de fita, com as penas despencadas. Eu fiz diferente com as saíngas todas levantadas. No começo foi difícil porque o Antônio não queria aceitar sair de calcinha box (as índias), ele só queria que botasse short, porque o pessoal ia achar ruim porque tinha muita menina mocinha pra sair de calcinha box. Antônio, você chega em São Luís é o que você vê. Então se você quer botar um grupo que chame atenção, tem que ser desse jeito. Nós mudamos todo o estilo do grupo, o grupo cresceu. Eu acho assim, que é um grupo que destaca. É o que se leva para São Luís todo ano e quando chega lá, se destaca no desfile do João Paulo, quando é sete horas da manhã o grupo já se apresenta.

Já teve a primeira reunião esse ano, e nosso presidente Lulu Maleiro diz o jeito do figurino este ano. Cada ano a gente bota um figurino diferente, nós botamos o reggae que chamou muita atenção, as cores do reggae. Aí a gente colocou as cores da bandeira do maranhão que chamou mais atenção! Rapaz tu é louco! Chamou muita atenção! Já estamos trabalhando o figurino deste ano (2025), que ainda está nos segredos do Lulu Maleiro. Depois que eu fiquei um pouco adoentada, que não tenho mais condição de tá na máquina direto...mas o Lulu é um presidente presente. Ele costura, ano passado ele já costurou. Agora não tenho mais condição porque é sete vértebra na coluna, que está com problema. Porque tinha mais uma lesão na coluna e uma hérnia de disco, aí fiquei uns dias sem andar. Aí o Lulu aí tá, tá homi mesmo pra fazer esse tipo de coisa sem precisar muito chafurdo.

Antigamente o pessoal só colocava paetê, lantejoulas e aquela asa de barata. Então a gente vai modificar, e aí agente começou a mudar o estilo do boi que antes era bordado com paetê, asa de barata, papelzin brilhoso de cigarro, né. E aqui depois que veio pra cá, o boi a gente mudou aquele boizão enorme, diminuiu mais um pouco né. Não é totalmente do tamanho que é em São Luís porque lá tem boi de todo tamanho, mas é um boi do tamanho certo e ele é enfeitado de canutilho e miçanga. Aquelas pedraria, agora támo bordando muito com pedra de pérola (madrepérola), ela dura mais. Aquelas pedra que tem tipo umas rodinhas pra se fazer flor umas oval, eu não tô trabalhando mais quase com elas porque, elas desbota com o suor, porque o brilho delas é em baixo e perde aquele brilho. Estamos trabalhando mais com miçanga e canutilho. Em São Luís eles trabalham muito com canutilho e miçanga, paetê miudinho, pra fazer os detalhes. E nós mudamos aqui. Nossos enfeites é mais caro. Compramos carretel de fita, pra diminuir o trabalho. Mas nós estamos trabalhando agora só com as contas. A minha netinha que me chamou ali agora, já sabe trabalhar com o trançado das contas.

E depois você vai pegar um sutiã daquele e enche de contas e fica bonito. As meninas vem pra ajudar a fazer o figurino. A sapatilha elas compra, cada qual compra seu sutiã. Eu digo pra elas: Nós temos uns quatro meses de ensaio, se preparem. Vocês vão comprar a sapatilha de vocês, o sutiã. Quando começar a enfeitar, vocês já estão com as coisas de vocês. É isso que elas estão fazendo. Só está pesado que as vezes meus menino (filhos) ajuda, tem mãe que tem três filhas, com ela quatro, né. Eu acho engraçado que ela veio brincar porque as filhas fazem parte da brincadeira, e ela tem aquela força de vontade e vem com as filhas depois do serviço, de noite. Dia de domingo ela está de folga vem também. Os filhos ajudam também a deixar as meninas em casa, por tem meninas que moram longe. Outra coisa, se você quer manter um grupo bom, grande, organizado, você tem que tratar as pessoas bem. A minha casa é de meus brincante. Quer uma água, entra bebe.

Quer um café eu faço cafezinho. Dia de ensaio faço o café boto água já ali na mesa pra facilitar tudo pra elas. Graças a Deus não estão se queixando não. O lulu também trata bem as mães as filhas. (Dona Luíza em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025).

Mestre Maleiro também fala sobre como as indumentárias foram se modificando com o uso de novos materiais para realiza a sua confecção:

Aí uma coisa que, em dois mil (ano), lá na Ilha só usavam a pena de ema. Hoje eles pegam a pena de ema e pinta ela de vermelho, de azul, de toda cor. Fica aquele colorido bonito. E as moças também era tudo nas pena de ema. Aí quando foi em dois mil(ano). O nosso fardamento aqui era todo colorido, aí quando chegamos lá na Madre Deus começaram logo a se admirar, né. Aí perguntando, rapa e pra lá tem essa pena bonita mesmo. Aí o Humberto Maracanã veio ver nosso grupo e olhou e disse. Rapaz essas penas são bonitas demais, disse ele. E Completou “rapaz ano que vem vou trazer dessas penas pra fazer as índias daqui assim também”. Ah meu amigo, quando foi em 2002, que era o ano da copa, nós chegamos lá e os Bois tudo colorido. A força daquela época era o verde e amarelo, branco, azul porque era o ano da Copa. Aí pegou, hoje todo grupo lá em São Luís usa essas penas. (Mestre Maleiro em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

O grupo se auto denomina sotaque da ilha, mas executas algumas toadas sob o ritmo da baixada, utiliza instrumento de harmonia (violão e banjo), que é uma característica do sotaque de orquestra e já chegaram a utilizar personagens como o cazumbá, em suas apresentações. É possível, nesse sentido, aplicar o conceito de “tradição inventada” proposto por Hobsbawn (1997). Portanto, a partir do relato de Dona Luíza é evidente essa forte característica do grupo, pois ela como mulher encarregada de confeccionar os figurinos, também contribuiu com essa perspectiva inovadora do grupo em misturar elementos de sotaques diferentes, num processo de “reinvenção da tradição do Bumba Meu Boi:

Eu fiz um trabalho que não existia no grupo. Lá só era homem ele trabalhava só com homens no grupo. Aí como eu sou do Maranhão e acho muito bonito as índias dentro do grupo, eu comecei a colocar índias meninas dentro do grupo, mocinhas, aquelas mulheres casadas que queriam brincar porque o marido estava brincando e achava o boi bonito. E comecei a preparar indumentária dessas mulheres, comecei a costurar, aí aqui no terreiro mesmo eu costurava. E aí dizia para elas como era para bordar antigamente, aí eu mudei foi indo passando o tempo a gente muda. Vai mudando né? Do modo

de fazer essas roupas, essas indumentárias. Porque vai mudando para você enriquecer o grupo, você vai mudando até o material em vez de você trabalhar só com miçanga e paetê, aí já comecei a colocar canutilho envolvendo canutilho. Aí depois vai passando os anos vou aumentando as meninas as índias aí já colocamos uns índios para ficar mais bonito mais chamativo. O grupo fica mais rico bonito porque você já está no Maranhão você tem que mudar todo o estilo você já não faz mais parte de lá do Piauí, você tá lá e tá aqui, tá lá e tá aqui! Aí quando nós passamos diretamente pro Maranhão que nós não estava mais só no Piauí. Vamos colocar mais pro Maranhão aí colocamos mais índias, índios cabocos de pena que era para ficar mais bonito colocamos cazumbá que é um personagem do Maranhão muito bonito a dança é bonita é um personagem que chama muita atenção do público. Aí todo ano eu tô em minha máquina bem ali na minha cozinha bem naquela parte de fora costurando. As meninas vêm, todo mundo para cá pro quintal, os meninos homens vêm bordar o chapéu deles. As meninas vêm bordar a roupinha delas primeiro que elas bordam é o sutiã delas eu dou eu dou todo do jeito delas bordar o sutiã. Minha filha olha! Eu quero é desse jeito! Compro o material, vou ensinar como é que é para elas fazer para sair do jeito que eu quero, aí todo ano o pessoal diz assim olha o ano passado a roupa foi no estilo do reggae. No outro ano nós já temos que mudar. No outro ano eu coloquei o quê? A bandeira do Maranhão né! coloquei preto vermelho branco e azul né, aí ficou bonito, chamou atenção. O cocar lindo também chamou muita atenção. Tá bonita a roupa! (Dona Luíza em depoimento retirado do documentário Boi Riso da Mocidade 94 Anos de Cultura, História, Amor e Arte.)

Com isso, tanto pelo ineditismo, como pela iniciativa de difundir o Bumba Meu Boi, o Riso da Mocidade hoje, é reconhecido com um dos principais grupos da cidade de Timon. Neste local, além de estabelecer morada, o Mestre criou um verdadeiro centro de cultura, com uma escolinha de boi mirim e um terreiro²³ para a realização dos ensaios e apresentações do grupo durante todo o ano. Durante esse período do Luíza conta que até o grupo se estabelecer de fato na cidade de Timon, onde ela vive junto com Mestre Maleiro, e onde montaram sua família que hoje também faz parte do grupo, os dois tiveram uma história de trânsito entre o Maranhão e o Piauí, até se estabelecerem de fato onde estão atualmente:

²³ Local onde são realizados os ensaios e apresentações do grupo de Bumba Meu Boi

Eu conheci o Antônio com vinte anos, ele foi para Itapecuru Mirim a trabalho. Foi quando a gente se conheceu e casou, montamos uma família, ainda tive três filhos lá (Itapecuru Mirim) aí houve muitas coisas(...)e a gente veio para cá (...) aí agente morou em Santa Inês, de Santa Inês pra Bom Jardim, a gente voltou para Itapecuru Mirim aí veio pra Teresina. Em Teresina ele começou a frequentar o Boi de novo. Aí o restante dos meus filhos eu tive aqui (Timon), que eu tive oito filhos. (Dona Luíza em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2024)

Antes de continuar esse processo de rememoração, afirmo que não pretendo abordar a falas dos brincantes do grupo Riso da Mocidade, como sendo a principal fonte de criação e reconhecimento das características que regem a prática do Bumba Meu Boi na cidade de Timon. Pretendo apenas trazer à tona, como o grupo pensa a sua tradição. Ou seja, a memória atrelada à realidade do grupo e não como legitimadora e determinante de como todos os outros grupos de Timon desenvolvem sua brincadeira. Mas o importante nesse processo, é perceber com o legado da cultura do Bumba Meu Boi se mantém.

Voltando ao ponto sobre a memória, Mestre maleiro comenta sobre como os Mestres são determinantes para a existência dos grupos, onde muitas vezes a ausência deles pode culminar inclusive com o fim da atividade de um determinado grupo. No trecho a seguir ele comenta como sempre foi bem recebido pelos Mestres em São Luís e destaca a importância desses fazedores de cultura:

E com esse entrosamento lá com eles, esse laço de amizade lá com eles tudo, tem aqueles que já se foram também como o Humberto, o Gilmar. Mas ficou aquelas raízes lá. Esse ano lá no desfile do João Paulo, dos cantadores que participaram do desfile do ano dois mil, esse ano só estavam na avenida três; eu, Zé Alberto, eu tenho oitenta e quatro e ele tem oitenta e cinco de idade. E o Chagas, que não é mais da Maioba. Esse ano só tinha nós três dos véi. Se o pessoal daqui tivesse esse trabalho, o Boi daqui não se acabava também. Mas de vez em quando acaba um boi em Teresina, principalmente dos que falecem. Em Teresina morreu Tubarão, o Boi acabou! Morreu a Dona Joana e Zé de Neuza o Boi acabou! Morreu Cristina o Boi acabou! Morreu Luís Brito o Boi acabou! Aqui em Timon morreu João Guilherme o Boi acabou! Morreu o João Neto o Boi Acabou! Morreu o Batista o Boi acabou! O único boi daqui de Timon que morreu o principal e não acabou foi o das Piranha (Localidade do interior de Timon). (Mestre Maleiro em relato colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Reitero, que ao trazer o foco para este grupo em específico, não pretendo criar uma fonte de oralidade que fundamente a prática do Bumba Meu Boi, de maneira geral na cidade de Timon. Desse modo, por se tratar de um trabalho que busca o foco especificamente neste

grupo, achei por conveniente não lançar mão de comparações com outros grupos, no intuito de trazer a reflexão sobre o impacto que o trabalho deste grupo em específico, provoca no ambiente social em que está inserido.

2.4 - A importância do “Riso” para Timon

Primeiramente, percebo que existe um impacto na comunidade tanto no que diz respeito à constituição espacial da sede do grupo, que possui um aspecto visual de centralidade geográfica. Tendo em vista que a rua que dá acesso ao espaço de apresentação, possui um direcionamento do público de forma a tornar facilitado o encontro com o grupo, por ser central e amplo. Em segundo, por ser um espaço que converge as atividades do grupo, com a convivência familiar, por ser o local onde o núcleo do Riso da Mocidade reside. Em relato colhido no dia 14 de janeiro de 2025, Mestre Maleiro conta sobre o impacto da ida do grupo para o local onde hoje é a sede atual do grupo:

Quando chegamos aqui tudo era mato, só tinha nós aqui e uma velhinha que mora aqui atrás. Não tinha igreja e aqui defronte tinha uma barbearia. Três anos que a gente estava aqui começou a chegar gente. O pessoal que foi chegando para morar aqui foi gostando da brincadeira, chagava nos ensaios as moças os rapazinhos. Aí juntando se tornou essa comunidade. Aqui ninguém reclama, começa ensaio aí começa a chegar gente. Quando é no dia da festa da fogueira tá tido mundo aqui. A comunidade aqui quando é no dia da morte do boi, vem almoçar aqui. Vem gente de fora também, mas o pessoal da comunidade começa a chegar e vai ficando. (Mestre Maleiro em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Este núcleo compreende Mestre Maleiro, o amo do grupo; sua esposa, Dona Luzia, que é responsável pela confecção das indumentárias, seus dois filhos, Lulu Maleiro, músico cantador e presidente da associação que constitui a pessoa jurídica do grupo; e o Mestre Dino Maleiro, que é músico violonista, compositor e cantador do grupo. Naturalmente, essa forma de organização do grupo reflete o “legado propínquo” ao qual trago nesta pesquisa como sendo fundamental para perpetuação da manifestação ao longo dos tempos. Lulu Maleiro também esteve presente na conversa que tive com Mestre Maleiro e dona Luíza. Ele falou das

mudanças do grupo, do incentivo da cultura popular, sobre as oficinas de ritmo e sobre o toque percussivo do grupo:

Sobre as mudanças no grupo

A gente muda porque o tempo exige que a gente mude. Por exemplo, o pandeiro de couro a gente deixou de usar porque o corpo de bombeiros proibiu fazer a fogueira. Aí você chega pra fazer uma apresentação num teatro você não pode fazer uma fogueira pra esquentar os instrumentos. Na tv também não. Aí pra não prejudicar as apresentações a gente teve que mudar pro nylon. Então a gente usa os instrumentos de nylon porque a gente quer buscar uma afinação mais próxima da do couro pra poder fazer. Olha a gente entrava num estúdio, pra gente fazer a gravação do nosso primeiro CD deu trabalho. A gente fazia uma toada aí lá na metade da toada tinha algum erro, quando ia grava de novo a afinação do pandeirão já tinha caído. Aí a gente ia pro fogo novamente. Hoje não, hoje a gente entra com os pandeirões de nylon, na mesma hora grava um CD de 15 músicas, não tem esse problema de afinação. Tudo hoje as mudanças que teve não foi porque a gente queria mudar não. Foi porque a gente teve que acompanhar a modernidade mesmo. Teve que acompanhar. Ó, os caboco de pena é de pena de ema, só que ninguém encontra pena de ema em canto nenhum. O último produtor de pena de ema que tinha era Floriano(Piauí), mas tá com dois anos que o pessoal de Floriano deixou o negócio de pena de ema de mão. Os grupos de São Luís iam comprar em Floriano, o presidente do Boi da Maioba de vez em quando me manda mensagem: Lulu, vê se tu encontra pena de ema aí em Floriano, porque o cara que vendia pra gente não tem mais. Eu digo, não! Aqui não tem mais pena de ema, só se for pro Sul. Por que pra essa nossa região não tem mais pena de ema. Aí a gente tem que fazer os Caboco de Pena agora com a pluma de avestruz e ela é bem mais cara. Ela me parece que está R\$ 62 a unidade. Uma fantasia de Caboco de Pena pega aproximadamente 450 a 500 penas. É muita pena, a pena de ema não vende mais. Aí falam: vocês mudaram o Caboco de Pena. Não! A gente não mudou, a gente foi obrigado a fazer isso. Antigamente tinha instrumento com couro de cobra. Hoje se o pessoal do meio ambiente ver um instrumento com couro de cobra eles vão te levar detido pra tu explicar a origem daquele couro. Hoje não dá mais! Eu estava um tempo desse até querendo fazer duas onça de couro de cobra. Só que se a gente fizer, corre o risco do grupo responder judicialmente. Porque é proibido. Então a gente tem que andar coma modernidade, mas a tradição é a mesma. Aí as pessoas dizem “está usando tambor de nylon, não está usando pena de ema, então perdeu a tradição”. Não! A tradição segue a mesma. Porque se hoje muita coisa é proibida então não tem como manter aquilo ali. A gente vê muitos grupos, tanto do Maranhão como do Piauí, já estão fazendo as mudanças no figurino por conta disso. Seria muito bom, o grupo seguir aquela coisa do passado. Aquela coisa de chegar na beira do fogo e esquentar seu instrumento, seria bom!

Sobre o apoio para a cultura popular

Mas infelizmente, a gente não pode. Porque tudo pra ser barrado, a gente não pode fazer algumas coisas e o apoio pra cultura popular está cada vez menor. Nosso grupo trabalha com projeto aí a gente consegue, e os grupos que não

trabalham com projeto? E os grupos que não são registrados? Porque pra você fazer um projeto você tem que ter um CNPJ. Como é que esses grupos estão se mantendo? Aquele negócio de ajuda do governo, nunca foi ajuda. O povo botou na cabeça que é ajuda! Não é! Se você recebe um valor da Prefeitura ou Estado. Mas em troca daquele valor você tem que fazer duas ou três apresentações. Então você não está recebendo uma ajuda, você está fazendo um serviço prestado. Eles estão pagando as apresentações que você vai fazer pra eles, não é ajuda. Ajuda é você chegar bem aqui e dar um valor pra ajudar o grupo em troca de nada. A diferença desse caso de dar um dinheiro e depois ter que apresentar, é que o grupo está recebendo antecipado, é só isso!

Teresina já chegou a ter 29 grupos e Timon 17 grupos. Hoje Timon tá aí pelejando com sete grupos. Teresina se não me falha a memória hoje tem 9. Ano passado acabou dois. Cada dia que passa a galera está deixando de mão. As empresas privadas é bem mais difícil, porém a lei de incentivo você é aprovado pelo estado mas você tem que correr atrás das empresas. Só que assim, a gente tem um grupo no interior do Maranhão (Timon), e a visibilidade não é a mesma dos grupos da capital. Então a galera apóia os grupos que foram aprovados pela lei de incentivo e que são da capital (São Luís). A capital é um dos maiores polos de turismo do nordeste. Então vcê apoiando um grupo de lá, seu nome não vai ser visto só pelo povo maranhense é pelos turistas de todo mundo que vai pra lá. Então a visibilidade lá é bem maior. Então a gente vai concorrer com esses grupos lá, não tem como. Porque nós não vamos dar retorno publicitário para as empresas, é complicado! Está mais que na hora de fazermos um projeto grande mesmo!

Sobre a multiplicação dos saberes:

Já temos muitos integrantes que foram alunos e hoje já estão ministrando oficina. A gente pega as oficina e vai colocando os próprios brincantes.

Sobre o toque da Ilha:

Desde as primeiras apresentações com o grupo, ainda com o mestre Passarinho o toque já era assim apressado, e nosso sotaque predominante é o sotaque da Ilha. Só que assim, teve mudanças na forma de tocar. Hoje o ritmo é um pouco diferente do que se fazia no passado. Mas isso não foi só no Riso da Mocidade. O ritmo do Boi de Teresina, surgiu por conta do riso da Mocidade. Porque o riso foi o primeiro grupo de Teresina. Então todos os outros grupos de Teresina são vertentes do Riso da Mocidade. (Lulu Maleiro em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Como foi possível observar no depoimento de Lulu Maleiro, temos clara a evidência do legado propínquo, pois se trata do filho que herdou uma cultura dos seus pais e se mantém firme no trabalho de permanência da cultura do Bumba Meu Boi na cidade de Timon. Este legado, se baseia principalmente na dinâmica oral de transmissão dos saberes. Segundo Le Goff (1990):

Nas sociedades sem escrita a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: a idade coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem, o prestígio das famílias dominantes que se exprime pelas genealogias, e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa. (Le Goff, 1990, pág. 431)

É possível perceber em Le Goff, que no caso do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, a relação com a “idade coletiva do grupo” e a relação com seus “mitos”, são preponderantes na permanência do folguedo enquanto manifestação. Atestando uma certa tradição, que nesse caso é de cunho popular. A memória vai sendo transmitida por um processo orgânico, onde muitas vezes a família se torna um ponto elementar e fundamental para a manutenção desses saberes.

Durante esse processo de rememoração e de desenvolvimento das atividades do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, o grupo passou por um longo processo de aceitação e legitimação de seu trabalho. O que culminou em um processo de institucionalização, através da constituição de uma pessoa jurídica que passou a representar o seu legado perante as políticas públicas voltadas para a cultura no Brasil. Dona Luzia relata como o grupo obteve ajuda para conseguir consolidar uma Associação:

Aci Campelo, que é nosso produtor, aquele que é produtor de teatro, de artes né. O Aci, graças a Deus ele fez um negócio aí que a gente ganhou dinheiro pra botar um Ponto de Cultura, né. Foi feita uma associação em Teresina que não foi pra frente, porque, logo, logo, fica aquele negócio: Boi e fulano de tal, tá precisando, porque um brincante a casa queimou! Aí pega o dinheiro todo e dá lá pra aquele brincante, porque a casa queimou. Não! Boi fulano de tal tá passando por um momento difícil, aí pega e dá aquele dinheiro para o Boi dele. Aí quando chegava a temporada, cadê o dinheiro? Não tem! Então grupo fica um grupo fraco. (Dona Luíza em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Sabe-se que a maioria dos grupos existem por uma persistência de seus brincantes, que mesmo em sua maioria oriunda de classes mais populares, movem esforços para que a brincadeira permaneça acontecendo.

Amadeu Amaral (1976) enfatizava a necessidade de uma coleta cuidadosa das tradições populares, e empenhava-se pelo desenvolvimento de uma atuação política em prol do folclore, visto como depositário da essência do “ser nacional”. Mário de Andrade procurou conhecer e compreender o folclore em estreito diálogo com as ciências humanas e sociais então nascentes no país. Para ele, o folclore, expressão da nossa brasilidade, ocupava um lugar decisivo na formulação de um ideal de cultura nacional. (Andrade, 1981). Nesta sessão busquei as referências que são essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Os relatos de Mestre Maleiro, Dona Luíza e Lulu Maleiro, que representam parte do núcleo fundamental do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. Como é o mais comum em manifestações desta natureza, a família representa essa base estrutural que se ramifica para os demais integrantes que fazem parte do grupo, que atualmente conta com cerca de 80 brincantes.

Nesses relatos trouxe as falas genuínas, que foram coletadas e colhidas por mim e revelam uma amostra histórica do percurso do grupo, que completou 94 anos de atividade no ano de 2024. Nesses relatos, não busquei interferir no resultado da coleta, apenas busquei encontrar contexto com minhas falas ao longo da dissertação. Nesse sentido, preservei a essência de cada fala como forma de evidenciar o pensamento autêntico dos fazedores da cultura do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.

2.5 - O legado propínquo como perpetuação do folguedo

Um relato importante de Mestre Maleiro evidencia em sua atitude a capacidade em receber um saber e ao mesmo tempo transmiti-lo para os mais jovens, no intuito de perpetuar uma cultura da qual ele viveu e vive intensamente. Nesse relato ele conta como foi a adaptação do grupo a diversas questões da tradição e compara como o Bumba Meu Boi é encarado em Teresina e no Maranhão:

Nosso grupo, principalmente de dois mil pra cá mudou muito. Saímos de Teresina em 1998 e viemos pra Timon. E tivemos que fazer essas mudanças para ficar no mesmo nível dos grupos de São Luís. Aí conseguimos o Ponto de Cultura a escolinha, tudo implantado aqui, né. Tivemos que acompanhar aquele ritmo lá da ilha para participar junto com eles porque como é que você ia sair daqui com uma coisa pequena para participar de uma coisa grande. Aí houve a necessidade de se fazer isso, cresceu o grupo, tanto na

percussão como nas toadas. Hoje o Riso da Mocidade está entre os dez primeiros grupos de São Luís. E olha que São Luís não tem só vinte grupos não. Esse ano no desfile do João Paulo, participaram do desfile 76 grupos de Bumba Boi de matraca e pandeirões. Nós abrimos o desfile sete horas da manhã do dia 30. No dia primeiro, sete horas da manhã ainda tinha dois grupos pra passar na avenida. Rolou o dia e anoite toda. Pra cá não se faz isso. Além de não ter, os poucos que tem não tem apoio. Eu tentei fazer isso aí muitas vezes em Teresina, promover noitadas. Os próprios dirigentes e brincantes dos grupos faziam por onde não acontecer. Existe uma diferença muito grande dos grupos do Piauí para os grupos do Maranhão, e também o apoio da cultura dos governos mermo que não dá essa importância como dão em São Luís. Outra coisa que acontece em Teresina a desunião, o destratamento. Aquela coisa pequena que um quer ser melhor do que o outro, aí não cresce nenhum nem o outro. Lá na Ilha é diferente. Quando a gente chega lá a gente se sente em casa. Todo mundo abraça, todo mundo procura. Nós não se julga melhor, a gente trabalha pra mostra o nosso melhor. Tem grupo que não aceita as mudança. Por exemplo, ainda hoje tem grupo que “se bate” contra a participação de mulher no Boi. Antigamente os grupos só brincava homem, até a Catirina tinha que ser um homem, não podia ser mulher. Há muitos anos atrás quando Mestre Passarinho era vivo, ele colocou mulher no grupo. Ave maria! Isso era uma discriminação tão grande. Mas aí conversando com esses pessoal de grupo a gente discutia sobre colocar umas moças no grupo, como índias porque aí ia chamar a atenção. (Mestre Maleiro em relato colhido no dia 14 de janeiro de 2025).

Em suma as ideias de Maurice Hawbawcs (1997) e de Jacques Le Goff (1990) se encaixam na perspectiva que abordo aqui nesta dissertação. Desta forma, conferir sentido a esta prática é um ponto de reflexão acerca de como podemos reconhecer na cultura a nossa própria identidade. No trecho abaixo é possível notar o quanto mestre Maleiro investiu seu tempo para fortalecer esse legado:

Eu tinha interesse não só pela brincadeira, como querer saber a definição da história. Eu fui estudar pra isso. Por sorte u conheci o Professor Noé Mendes, que me apurou e com e ele aprendi muito e ele aprendeu comigo. Eu saia na casa de um de outro, pra saber como é que tinha começado o boi, aí eu anotava. Quando reunia quando professor Noé Mendes ele perguntava “Maleiro você sabe quantos boi tem dentro de Teresina?”. Eu respondia, eu sei. Aí juntei com ele e começamos a pesquisa a história. Que começou no Piauí, em Floriano. Dois anos depois passou para o Maranhão. Nasceu no Piauí, mas a falta de interesse do governo e da população, aí por ali mesmo ficou. Já o Maranhão quando passou pro Maranhão todo mundo abraçou. Quando começou a espalhar chegou na Baixada, da Baixada pra Ilha, onde o primeiro grupo foi o de Ribamar, né. Aí logo depois foi o Guaíba. Dos tradicionais que começaram a divulgar a história do Bumba meu Boi no Maranhão, o mais novo é que se bate com o nosso aqui, que lá tem 96 anos e o nosso tem 94 anos. A Maioba tem cento e desesseis, o Guaíba tem duzentos. Aí expandiram a brincadeira do Bumba Meu Boi no Maranhão. O único grupo que surgiu e brincou o primeiro São João em 1930, e nunca

perdeu um ano. Nunca teve um ano pra dizer que o Riso da Mocidade não saiu, estando no comando dele (Passarinho), ou no meu.

2.6 - A estrutura das apresentações do Riso da Mocidade

O grupo Riso da Mocidade tem uma forma de organização das suas apresentações, diferente do que geralmente ocorre na tradição seguida pela maioria dos grupos do Maranhão, como é possível observar no quadro abaixo:

Tabela 11 – Calendário de atividades Bumba Meu Boi Riso da Mocidade

Primeiros ensaios	Se iniciam em fevereiro
Ensaio redondo	Até dia 10 de junho
Brincada e apresentações	Geralmente se iniciam dia 13 de junho
Batizado do Boi	Dia 23 de junho
Morte	Último domingo de setembro

Fonte: Lulu Maleiro

Desta forma o grupo, desenvolve suas atividades ao longo do ano e com suas peculiaridades relacionadas a alguns dias que são diferentes na realização da tradição do Boi. Mais um aspecto que podemos incluir dentro da lista de diferenças que o grupo se propõe a seguir em sua organização. Além de serem reconhecidos por sempre estarem inovando, seja agregando elementos que dizem respeito às personagens, aos ritmos e ao instrumental que mescla elementos sonoros do sotaque da ilha e de orquestra, o Riso da Mocidade se torna um grupo que possui uma identidade ímpar, quebrando vários padrões dentro da manifestação e recriando à sua maneira seu “espetáculo”.

2.7 - As personagens que são “exploradas” atualmente no Riso da Mocidade

O grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, atualmente explora as seguintes personagens listadas a seguir: Amo, Vaqueiros, Nego Chico, Catirina, Rapaz, Doutor, Boi, Caboclo de pena, Índias, Índios. Em relato colhido no dia 14 de janeiro de 2025, Mestre Maleiro descreve quais as personagens fazem parte do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade:

Os personagem continuam os mesmos. Mesma quantidade, é o Miolo, os Vaqueiros, os Caboco de Pena(...)o único que aumentou foi as Índias que não tinha lá e nós colocamos quando viemos pra cá. Mas os outros personagens, Nêgo Chico, Catirina, Doutor, Rapaz e o Amo. Antigamente a

gente chamava segundo Amo. Agora a gente chama segundo cantador e primeiro cantador. Aqui nós somos três (cantadores). É eu, Dino e Lulu, é três cantadores. (Mestre Maleiro em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Esses portanto são as personagens que são exploradas na brincadeira do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. Se levarmos em consideração as abordagens dos pesquisadores que balizaram esta dissertação, podemos perceber certas semelhanças com as estruturas de personagens já evidenciadas aqui. O que me faz concluir que este movimento de migração de São Luís para Teresina e depois para Timon, resguardou em sua essência aquilo que já faz parte dos cânones da manifestação, especificamente acerca do sotaque de Matraca, do qual o Riso da Mocidade é adepto em sua prática. (Padilha 2014; Borralho 2010)

Em suma, a partir do desenvolvimento dos conteúdos, em um primeiro momento relacionado com a exposição de aportes teóricos que tratam do surgimento e desenvolvimento do Bumba Meu boi; num segundo momento abordando a história do grupo Riso da Mocidade, agora parto para a etapa que considero fundamental como objetivo desta pesquisa. A partir desse desenvolvimento dissertativo, trabalho a seguir o recorte educativo da pesquisa, onde os aspectos explorados até este ponto da dissertação, serão parte de um plano de conteúdos que abordam o folguedo no contexto da escola pública na cidade de Timon. Portanto, esta pesquisa se encerra na criação de um planejamento onde os educandos irão aprender, a partir de uma pedagogia musical, a reconhecer a cultura do seu lugar e a valorizar a expressão popular timonense.

A inserção de um olhar etnográfico lançado como via de análise da manifestação, exerce uma função que amplia o sentido que a manifestação pode conter nesse contato com os educandos. Esta concepção da pesquisa é fundamental no desenvolvimento da abordagem em sala de aula, pois falar do Bumba Meu Boi, por levar em consideração suas múltiplas abordagens de caráter sociais e culturais. Isto insere o educando em um processo de aprendizagem amplo fazendo com que se reconheça o folguedo como parte de sua identidade local.

CAPÍTULO 3

Neste capítulo, pretendo a partir das características rítmicas do grupo de Bumba Meu boi em foco, evidenciar através de um registro musical escrito, por meio de uma breve partitura base para a construção das vozes que compõem a linha rítmica característica ao qual o objeto de estudo se direciona, o “Riso da Mocidade.

Assim, busquei uma relação de registro como forma de ampliar o acesso às culturas de caráter oral. E este apontamento exige uma estratégia que alinhe todas as dimensões características do folguedo. Mas partirei do ritmo, para desta maneira ampliar o entendimento do educando com aspectos sociais e de reconhecimento de identidade cultural local. Justificando o que amplamente levantei em termos de discussão, para embasar as relações que proponho entre cultura de tradição oral, construção de identidade cultural, educação básica e escola pública, por fim o ensino de arte (música) em sala de aula do ensino fundamental.

Em suma, neste ultimo capítulo, pretendo “conectar” todos os contornos conceituais, alinhavando através das estratégias de ensino, os conhecimentos acerca do Bumba Meu Boi. Este capítulo em suma, representa a síntese para uma abordagem do conteúdo. Compreendendo uma inserção da música étnica, nesse caso as toadas de Bumba Meu Boi que são tocadas pelo grupo Riso da Mocidade de Timon. Numa forte representação do trabalho acerca da diversidade cultural, da originalidade e de suas tradições. Trazendo a perspectiva do ensino à luz da BNCC, onde conta na quinta competência de arte, diz o seguinte:

Pesquisar e conhecer distintas matrizes estéticas e culturais – especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira – sua tradição e manifestações contemporâneas, reelaborando-as nas criações em Arte. (BNCC – 2018)

Com isso, no que diz respeito ao alinhamento aos propósitos proposto por este documento oficial da educação brasileira, não posso deixar de evidenciar que ao pesquisar acerca das formas de otimização dos processos educacionais em arte, busquei reconhecer as diversas facetas estéticas do folguedo do Bumba Meu Boi Maranhense, como um fenômeno socio cultural que converge arte e sociedade. E no cerne de sua formação traz um recorte da gênese de nosso povo. O maranhão de certo modo, é o lugar onde se situam os educandos da E.M.E.F. Luís Miguel Budarúiche, e esse contexto específico se torna um nicho capaz de transmitir a diversas nuances que a manifestação em foco nesta pesquisa, tonando o folguedo,

uma ferramenta fundamental para a compreensão etnográfica, por meio de uma experiência em sala de aula com os educandos. (Penna, 2012)

No seu sentido amplo, através da compreensão dos ritmos os alunos para uma apreciação mais aprofundada para além da ideia de ensino da música pela música, ou seja, carregada pura e somente do ensinamento de sua técnica (performance). Observando aspectos que são próprios do entendimento da manifestação como sendo parte de seu contexto, é possível perceber as nuances sociais como a origem de seus partícipes, bem como sua relação afetiva com o folguedo foi construída. O contexto na atitude educacional, exerce um papel fundamental para o aprofundamento das camadas que podem ser exploradas junto ao conteúdo em sala de aula.

3 - O instrumental percussivo e seus toques de acordo com Riso da Mocidade

O instrumental do grupo, que se autodenomina sotaque de matraca, é composto pelo pandeirão grande, matraca, maracá grande, apito, onça e violão. Em algumas gravações é possível perceber o uso do banjo em algumas dobras harmônicas. Como o grupo possui um projeto que visa ensinar crianças a tocar o ritmo do Bumba Meu Boi, é possível observar o uso do pandeirão médio. O mesmo é adotado pelo grupo, não por uma proximidade instrumental com o sotaque de baixada (embora o grupo também execute este ritmo também em suas apresentações), mas pelo fato de serem usados por crianças e pré adolescentes, no intuito de facilitar-lhes o manuseio no momento em que executam os toques característicos. Essa medida é adotada pelo fato dos pandeirões grandes, que acabam se tornando muito pesados para esses jovens aprendizes.

Nos toques dos pandeirões, existem movimentos com as mãos que diferenciam a sonoridade dos toques. Na percussão, a articulação desses movimentos em instrumentos membranofones percutidos com as mãos, recebe o nome de manulação²⁴. É possível observar dois toques básicos nessa articulação conforme é possível observar nas ilustrações abaixo:

Open tone grave – toque aberto grave – É executado com a posição da mão tendo como limite a cava interna da mão que fica no encontro do polegar, na borda do pandeirão. Ao tocar na membrana do tambor a mão sofre um rebote natural do instrumento (Vide “Figura 41”)

Figura 40 – Região da mão utilizada para executar o toque “aberto” (open tone), no pandeirão sotaque da Ilha



Fonte: Dados da pesquisa

²⁴ Na técnica percussiva o termo utilizado popularmente para denominar os movimentos executado com as mãos nos membranofones de percussão direta.

Slap tone – toque fechado agudo – É executado com a parte lateral da mão em formato de concha posicionada mais para dentro do pandeirão. Ao tocar o instrumento a mão repousa ligeiramente sobre a membrana do instrumento gerando um som estalado. (Vide “Figura 42”)

Figura 41 – Região da mão utilizada para executar o toque “agudo” (slap tone), no pandeirão sotaque da Ilha



Fonte: Dados da pesquisa

3.1 - Execução do toque no pandeirão

Figura 42 – Maneira de empunhar o pandeirão no sotaque da Ilha (execução rítmica do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade).



Fonte: Dados da pesquisa – registrado no dia 27 de outubro de 2024.

O sotaque da Ilha se caracteriza principalmente pela forma de tocar o pandeirão posicionado sobre o ombro. Não se sabe exatamente o motivo pelo qual a posição do instrumento é utilizada dessa forma. O instrumento em si, lembra bastante em formato e

sonoridade o Daf Árabe, que também é um membranofone com aro chato e que possui posicionamento ao tocar, próximo ao do sotaque da ilha.

Figura 43 - Mulher tocando Daf



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Daf_\(instrumento_musical\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Daf_(instrumento_musical)) Pesquisado em 07 de novembro de 2024

De acordo com dados históricos, a ocupação muçulmana na Península Ibérica foi intensa e perdurável, se prolongando do século VIII ao XV. Longe de ser um seguimento à parte, e apesar das relações alternadas com o mundo cristão, os mouros deixaram marcas inextinguíveis no território ibérico. Marcas que não foram simplesmente invalidadas com a retirada muçulmana, nem com a posterior cristianização dos territórios conquistados.

Por mais que não existem evidências concretas acerca da influência de tal cultura, não trago esse fator como determinante, mas como uma possibilidade diante de desdobramentos históricos que envolvem a cultura Árabe, Ibérica e consequentemente da relação ao processo colonial no Brasil. Apontando para um possível processo de hibridização²⁵ entre culturas. No processo de tradução cultural Stuart Hall (2003) sugere que:

²⁵ Conceito transportado da Química (Mistura entre átomos) para designar o processo de mistura entre culturas. (Hall, 2003)

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. (Hall, 2003, Pág. 88)

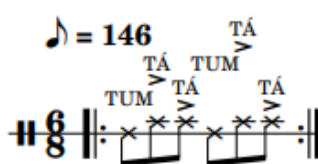
Destarte, A respeito do instrumental percussivo, mesmo que não haja tais evidências que comprovem esse processo de intercâmbio, é importante a busca pela compreensão de elementos que são reconhecíveis nessas distintas culturas.

3.2 - Partitura dos toques – Sotaque da Ilha – Riso da Mocidade

Os toques dos pandeirões que são utilizados no Grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade são compostos por quatro linhas rítmicas que se complementam. É composto por um ritmo base e por três variações que quando tocadas juntas, criam um efeito polirrítmico.

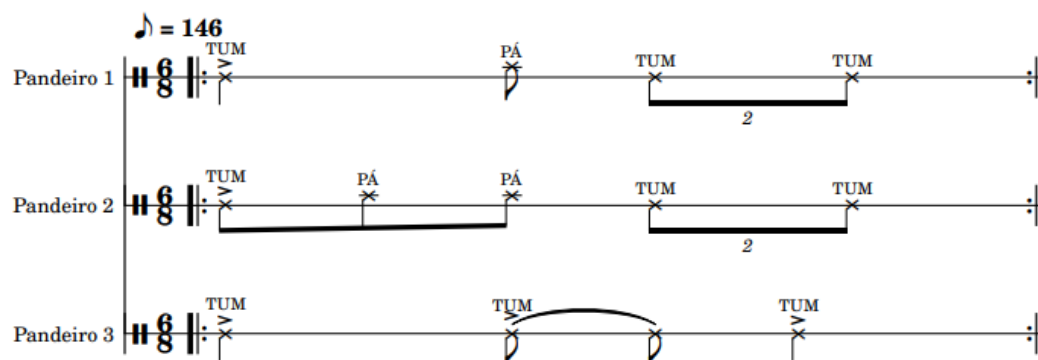
Abaixo, compartilho os toques que são praticados pelos brincantes do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.

Figura 44 – Partitura do toque base do pandeirão sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade



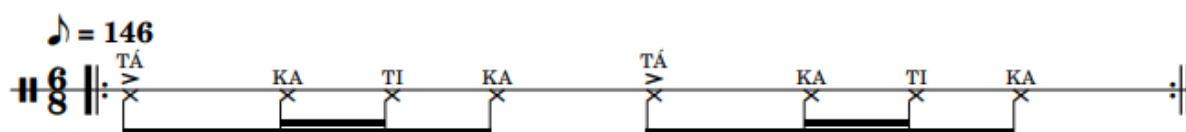
Fonte: Dados da pesquisa

Figura 45 - Partitura do toque base do pandeirão sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade



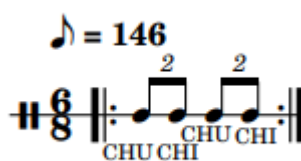
Fonte: Dados da pesquisa

Figura 46 - Partitura do toque da matraca sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade



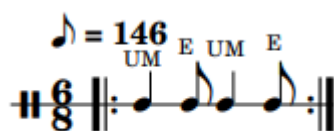
Fonte: Dados da pesquisa

Figura 47 - Partitura do toque da matraca sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 48 - Partitura do toque da matraca sotaque da Ilha do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade



Fonte: Dados da pesquisa

Para as partes dessa orquestração rítmica utilizada pelo grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, e transcritas por mim a partir de áudios dos instrumentos gravados no dia 27/10/2027, existe uma indicação de solfejo do ritmo. Primeiramente é necessário compreender que é possível aplicar duas formas de entendimento da musicalidade do folguedo: a compreensão das durações dos sons em cada voz rítmica e a assimilação do tempo musical através da percepção do encadeamento das vozes.

Por isso trago a relação com dois métodos que são de extrema importância para o estudo musical: Ettore Pozzoli, com seu livro “Guia Teórico-Prático para ensino do ditado musical” (1983) e José Eduardo Gramani, com seu livro “Ritmica” (1988)

Para Ettore Pozzoli (1983) “Com o solfejo, chega-se ao som, através da leitura do sinal (nota); com o ditado, por intermédio da percepção do som, chega-se ao sinal (nota)” (Pozzoli, 1983, pág. 5). De sobremaneira, para aplicar a técnica musical em sala de aula, aliando a teoria musical, ao conhecimento da cultura do Bumba Meu Boi, carece de uma sistematização de propositura didática aos educandos no ensino básico regular nas escolas públicas, principalmente.

Para José Eduardo Gramani:

O ritmo em nosso ensino tradicional é considerado um elemento eminentemente matemático; se conseguirmos somar $2 + 2$ saberemos executar o ritmo. Essa ideia, além de representar uma realidade parcial do fenômeno rítmico, colabora para que o mesmo se distancie muito do discurso musical, ocupando um lugar de pouca importância no estudo musical. (Gramani, 1988, pág. 11).

O que Gramani (1988) quer expressar em sua observação, é que a contagem puramente matemática automatiza o entendimento do pulso e do ritmo. E como foi possível observar nas partituras rítmicas do sotaque praticado pelo Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, os acentos vão variando de acordo com as vozes. Justamente o que o livro “Ritmica” traz como ponto crucial para o entendimento do estudo do ritmo. Com isso, observando esses dois autores, compreendo que o trabalho com o solfejo rítmico e a compreensão dos tempos musicais, além de constituírem um importante processo de ensino da teoria musical, podem representar um atrativo para os jovens estudantes, devido o aspecto da ludicidade, bem como a praticidade de uso em sala de aula devido demandar recursos que são acessíveis no ambiente escolar, como o suporte do quadro branco e a disposição para cantar as vozes rítmicas com o uso de sílabas e onomatopeias que servem para representação rítmica através de exercícios de aprendizado dos toques do sotaque da ilha.

Em seguida, represento através de uma sequência de imagens aspectos relacionados à teatralidade, à dança e à plasticidade material das figuras do Bumba Meu Boi, por meio de suas caracterizações como personagens da brincadeira.

3.3 – Personagens do Bumba Meu boi Riso da Mocidade

O grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade tradicionalmente segue a linha do sotaque da Ilha, que possui suas personagens características como já evidenciado ao longo desta dissertação. O seu célebre Amo, Mestre Maleiro afirma que essas personagens seguem a tradição. Contudo, observando as apresentações do grupo em algumas ocasiões, percebi que existem personagens que são mais recorrentes durante as performances do grupo. Na sequência de imagens que organizei, evidencio as principais personagens que mais aparecem durante as apresentações.



Fonte: Riso da Mocidade

Figura 50 - Catirina e Boi



Fonte: Riso da Mocidade

Figura 51 – Vaqueiro



Fonte: Dados da pesquisa. Registrado no dia 27 de outubro de 2024

Figura 52 – Amo (Mestre Maleiro)



Fonte: Gilmary Façanha

Figura 53 - Índias bailarinas



Fonte: Riso da Mocidade

Figura 54 - Caboclos de Pena e Índio Guerreiro



Fonte: Riso da Mocidade

Figura 55 – Rapaz



Fonte: Dados da pesquisa. Registrado no dia 27 de outubro de 2024

Figura 56 – Nêgo Chico



Fonte: Dados da pesquisa. Registrado no dia 27 de outubro de 2024

3.4 - A disposição evolutiva do bailado do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade

Conforme é possível observar na imagem, a base evolutiva do bailado tem uma formação em formato de fila indiana. Padilha (2014) afirma que essa disposição, que hoje é

muito usual nos grupos de Bumba Meu Boi maranhenses, partiu dos grupos do sotaque de Orquestra. No grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, houve uma época em que o grupo também buscou a influência desse sotaque não só na disposição do bailado, mas na própria rítmica e instrumentação. Como podemos observar nos relatos de Mestre Maleiro e sua esposa dona Luíza:

Depois de Mirando Norte tem a entrada para Itapecuru Mirim. Eu sou de lá! Eu focava muito naquele boi, no boi de Axixá. Quando eu tinha dez anos eu comecei a seguir o boi de Axixá. Toda vez que vinha pra minha cidade eu aperreava muito meu pai pra ver, eu era apaixonada. Mas a gente tentou botar aqui um boi de orquestra, não deu certo não. Só foi um ano. Não deu certo porque saia muito caro pra nós, por que a gente tinha que pagar os músicos. A partir do momento que eles saiam da casa deles você tinha que pagar o táxi quando chegasse, pagar o táxi para voltar e pagar o ensaio pagar a apresentação. Então, nosso grupo não recebia mundos e fundo, eu sou funcionária do Estado. O dinheiro do seu Antônio mais o meu não dava pra gente manter um grupo desses. Os meninos ainda tudo pequeno né! Pra gente levantar um grupo desses, que tá na altura de hoje. Foi uma dificuldade muito grande. (Dona Luíza em depoimento colhido no dia 14 de janeiro de 2025, na sede do grupo)

Figura 57 – Disposição de apresentação dos índios e índias



Fonte: Dados da pesquisa. Registrado no dia 27 de outubro de 2024.

Mestre Maleiro também comenta sobre a investida do grupo em arregimentar um grupo com o sotaque de Orquestra, como é possível observar neste outro relato:

Uma coisa que a gente está inovando aqui são os pandeirões que a gente está pegando lá da Ilha. As matracas e o chocalho já tinha desde o começo. Uma coisa que nós começamos aqui e se adaptamos foi os instrumentos de cordas, o violão e o baixo foi dando certo. Boi de orquestra já botei, mas gasta muito com os músicos (metais), aí fiquei só com a percussão, violão e o baixo. Mas deu certo, começaram a gravar instrumentos de cordas eu disse não, só tirei os instrumentos de sopro que gasta muito, e aí com as cordas agente faz a toada. (Mestre Maleiro em relato colhido no dia 14 de janeiro de 2025)

Concluo este capítulo, reiterando o meu compromisso em trazer nesta pesquisa um olhar que busca ampliar as possibilidades de transmissão desta tradição popular, com a proposição de atividades que possam contribuir com o ensino de arte na Educação Básica. Com isso, no capítulo seguinte irei explorar a partir de uma visão etnográfica e da educação musical, estratégias em sala de aula para o desenvolvimento do Bumba Meu Boi em sala de aula. Trago a ligação direta com a prática de um grupo em específico, mas com este trabalho procuro contribuir com o entendimento da manifestação em foco.

3.5 - Metodologia da pesquisa

A partir do confronto do termo “popular”, que delimita o saber de populações geralmente rurais, com a cultura “patrocinada” pelo movimento das grandes mídias, tidas pelo alcance das grandes massas (Canclini 2013), compreendo que em dado tempo da história, houve uma necessidade que fez emergir o desejo em reconhecer as culturas de saberes empíricos, como parte constituinte do saber de uma determinada sociedade. Esse conhecimento reúne contos, cantos, lendas e uma série de outros saberes que eram transmitidos através da oralidade. (Costa 2015.)

Por este motivo, considero que o estudo das culturas que são reconhecidas como práticas dos saberes ancestrais, fundamental para uma dada sociedade (Santos 2015). Para o professor e ativista quilombola, Nêgo Bispo (2015), nada é capaz de apagar o poder da oralidade enquanto cultura que resiste à opressão do tempo. Considerando esta singularidade empírica dos saberes tradicionais, este estudo sobre o bumba-meu-boi demandou um desenvolvimento peculiar na metodologia de coleta, tabulação e análise dos dados obtidos no decorrer da minha trajetória como mestrando.

Em princípio compreendendo como uma pesquisa aplicada, pois nesse enfoque, adotou-se um caráter ativo no processo de ensino, considerando a constituição de conhecimentos, sobretudo por estar direcionado a educandos do sistema público escolar.

(Goldberg 2004). Por conseguinte, de natureza qualitativa, pois neste sentido busco entende o objeto à partir do olhar dos participante. Nesse caso, estudantes do sétimo ano do ensino fundamental. Vale ressaltar também, os seus dados em sua maioria foram de fontes bibliográficas e empíricas, através das entrevistas semiestruturadas.

O objeto de pesquisa, converge a prática do bumba-meu-boi em sala de aula, o que exigiu a tabulação dos dados de maneira descritiva. Bem como sua análise proporcionou resultados que permitiram intervir enquanto participe da ação. Definindo desta maneira o caminho para a obtenção dos resultados utilizando a técnica da pesquisa-ação. Adiante, de acordo com Michel Thiollent (1988), a define da seguinte forma:

“a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.” (Thiollent, 1988, pág. 14)

De acordo com esse conceito, tornou-se essencial que o caminho metodológico, onde o saber científico deste trabalho tenha seguido o caminho que resultou em um tipo de ação ativa dos participantes, pois no desenvolvimento das atividades pedagógicas musicais, desenvolvi entre os anos de 2022 à 2024 na EMEF Luis Miguel Budarúiche que envolveram estudo e execução rítmica com matracas. A confecção dos instrumentos utilizados na execução do ritmo, era feita pelos próprios educandos em uma atividade para casa, onde os responsáveis pelo aluno eram desafiados a realiza-la em conjunto, auxiliando na execução da tarefa.

Porém a ação passou por um processo investigativo, onde me dediquei sobre como aprimorar tal ação educativa junto à escola. Para assim inserir a cultura popular do Bumba-Meu-Boi nas dimensões do ensino de arte, explorando seus aspectos musicais com alunos de Ensino Fundamental em Anos Finais.

“Podemos concluir sem ambiguidade que a pesquisa se configura como social “quando houver realmente uma ação por parte das pessoas ou grupos implicados no problema sob observação” (Thiollent, 1988, pág.15). E nesse caso existe. O trabalho que desenvolvo é ativo, pois demandou um processo prático para desenvolver conteúdos folclóricos, na

pesquisa em si e na criação de protótipos dos instrumentais percussivos do Bumba Meu Boi, que serão propostos aos educandos durante o período letivo na escola.

Além dos partícipes educandos, nesse tipo de processo o pesquisador desempenha “um papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados” (Thiollent, 1988, pág.15). Assim a pesquisa não é definida unilateralmente pela vontade expressa de quem pesquisa, mas sim pela própria natureza do fato social que demanda tal atitude (Thiollent 1988)

Porém, cabe lembrar que não se trata apenas de estimular atividades práticas dentro de um contexto temático proposto. Mas sim de, através da ação, gerar uma reflexão em torno do elemento cultural estudado, promovendo o enriquecimento da proposta de ensinar arte para além da apreensão de técnicas e estéticas de linguagens da arte em sala de aula.

Essa é uma das formas para que esses saberes sejam despertados nos seus atores, para que o conhecimento possa gerar desenvolvimento humano, para que novas ideias sejam descobertas, pois segundo Richardson (2012, p. 15) “A única maneira de aprender a pesquisar é fazendo uma pesquisa”.

Antes de mais nada, é preciso compreender que a pesquisa-ação é abordada aqui como um método capaz de direcionar como os dados colhidos em uma dada pesquisa científica podem ser direcionados para equacionar uma determinada situação coletiva. Por entender que, o mundo contemporâneo está a todo momento interligado ao processo investigativo nos mais variados setores da vida social.

Por este motivo, os aspectos sociológicos, antropológicos e etnomusicológico são fundamentais na constituição do discurso que foi desenvolvido durante todo o caminho que me propus traçar para atingir o êxito deste trabalho. Pois existe uma relação compartilhada dos objetos envolvidos na elaboração desta dissertação: os educandos e o bumba-meu-boi. Para isso, foi necessário organizar um procedimento racional e sistematizado, que tem como principal objetivo, elencar respostas aos problemas de pesquisa que, aqui são propostos (Gil 2002).

Ainda sobre as bases epistemológicas mencionadas no parágrafo anterior, completo que, por se tratar de elemento de natureza essencialmente cultural e, portanto, identitária. São de suma importância por evocarem as diversas facetas que determinam a relação do objeto com seu meio: social, histórico e político (Baumman 2012).

Diante deste espectro metodológico, a pesquisa-ação torna-se um atributo técnico, útil e funcional, pois em seu aspecto científico, é importante que ela se desenhe mediante a organização de um discurso ancorado nas ciências sociais. (Thiollent 1988)

Em suma, agir no que se deve “saber fazer” para a mobilização desses conhecimentos, para resolver demandas complexas da vida cotidiana. Como maneira de tornar o ensino ferramenta de construção e tomada de consciência por e para os educandos. A metodologia da pesquisa é uma ferramenta teórica determinante para alcançar estratégias que tornem o objetivo almejado, concreto (Goldberg 1999).

Adiante, neste capítulo, trago a caracterização do lugar ao qual a pesquisa se destina, enfatizando a sua história, sua relação com a comunidade e a forma como o ambiente escolar se estrutura para receber os educandos durante cada período letivo. Discorro sobre o papel da escola pública na cidade de Timon e realizo uma conexão com a abordagem da educação musical dentro da escola.

O Bumba Meu Boi é uma expressão cultural rica e complexa, muito representativa da diversidade cultural brasileira. Essa manifestação envolve música, dança, teatro e religião, refletindo as influências de diferentes etnias e culturas, como a indígena, a africana e a europeia. A análise do Bumba Meu Boi pelo viés do método etnográfico permite uma compreensão aprofundada de seus significados, práticas e simbolismos para as comunidades que o vivenciam. A etnografia, enquanto metodologia qualitativa, oferece uma lente privilegiada para captar essas nuances, ao buscar uma imersão intensa no contexto estudado e ao privilegiar a observação participante e a escuta dos próprios participantes.

A pesquisa-ação, como metodologia de investigação social, busca não apenas compreender os fenômenos dentro de um determinado contexto, mas também transformá-lo a partir da participação ativa dos envolvidos. Esse processo se mostra especialmente relevante ao analisar práticas culturais, como o Bumba Meu Boi, manifestação tradicional e complexa da cultura popular brasileira, cujas raízes se encontram na resistência e no sincretismo cultural. O Bumba Meu Boi envolve não apenas uma apresentação teatral e musical, mas também um espaço de reafirmação identitária e comunitária que reflete as dinâmicas sociais locais. Neste sentido, o presente trabalho aborda como a metodologia de pesquisa-ação, conforme definida por Michel Thiollent, pode ser aplicada na análise e no fortalecimento dessa manifestação cultural, promovendo uma investigação engajada e transformadora.

3.6 - Dimensionamento sociológico do folguedo

Eric Hobsbawm (1997) e Zygmunt Baumann (2012) oferecem perspectivas teóricas distintas, mas complementares, sobre tradição e cultura, que podem ser aplicadas para entender a manifestação do Bumba Meu Boi no que diz respeito a seu enquadramento sociológico.

A ideia de cultura, na segunda metade do século XVIII, foi criada para distinguir, de certo, os fatos da ação humana, das “leis” do mundo natural, ou melhor dizendo, da natureza em si. Nessa visão inicial, “Cultura” significava tudo aquilo que os seres humanos são capazes de fazer; enquanto a “natureza”, significava tudo aquilo a que devem obedecer. (Baumman, 2012)

De maneira geral, a direção que tomou o pensamento social durante o século XIX, até chegar em Émile Durkheim, com seu conceito de “fatos sociais” (Durkheim, 2001), acabou sendo o de “naturalizar” a cultura. Ou seja, os fatos culturais podem ser produtos humanos; contudo, uma vez produzidos, passam a confrontar seus antigos autores, passam a ser condicionados pela inflexível condição da natureza – culminando nos esforços dos pensadores sociais, que passaram a se concentrar na tarefa de mostrar a lógica desse conceito e de explicar como e por que desse embate “cultura – homem – natureza”. Só na segunda metade do século XX, de modo gradual, porém contínuo, essa tendência começou a se inverter: estaria assim chegando a era da “culturalização” da natureza? (Baumman, 2012)

Confrontar o Bumba Meu Boi com tal perspectiva, me fez pensar na relação histórica criada em torno desta figura, e de como essa transformação de um elemento natural, para um símbolo cultural se consolidou no Brasil, e em especial no Maranhão. O fato é que hoje, temos a conversão de um elemento que parte de uma ordem natural para uma perspectiva em que o homem carrega de significados que não só dão razão a existência do animal em si, mas do próprio homem enquanto indivíduo cultural. Como se a cultura fosse um pressuposto de sua própria existência. Assim, Baumman afirma que:

O conceito de cultura foi cunhado para distinguir e colocar em foco uma área crescente da condição humana destinada a ser “subdeterminada”, ou algo que não podia ser plenamente determinado sem a mediação das

escolhas humanas: uma área que, por essa razão, abriu espaço para a liberdade e a autoafirmação. (Baumman, 2012, pág. 10)

O fato do Bumba Meu Boi, ser uma manifestação que reaviva o imaginário e busca subverter uma condição que lhe foi imposta, por si só pode ser compreendido como uma atitude de “escolha” que pode ter determinado a busca por uma condição de “liberdade” e “autoafirmação”. Diante dessa visão inicial, Baumman (2012) compreende cultura como conceito, como estruturação e como práxis.

Contudo, não irei me ater a discutir o conceito do termo, haja vista que estou buscando compreender o Bumba Meu Boi como um fenômeno social. Portanto, convém reconhecer a cultura enquanto estruturação e prática. Não obstante, existe uma qualidade ímpar das ideias de sociedades sistematicamente estruturadas. E esta qualidade pode ser atribuída à presença de padrões passíveis de repetição. (Baumman, 2012). Transportando essa noção para o folguedo em questão, podemos aferir relação, pois suas “práxis” pressupõe uma sistemática repetição. A ideia do auto, suas personagens, a sequência das toadas e sua programação ao longo do ano estabelece um padrão. Esse padrão, pode até se modificar de região para região, contudo existe uma essência que carrega na noção do “mito fundador” da tradição, que unifica a condição da brincadeira.

Segundo Oskar Lange (1963), um sistema deve ser definido como um agregado de “elementos comunicantes”: Segundo esse pensamento, cada unidade do sistema comunica-se pelo menos com outra ou recebe comunicação de pelo menos outra unidade do sistema. Assim, não há no sistema unidades isoladas, que não se comunicam nem recebem comunicação de qualquer outra. Assim podemos concluir, mesmo que existam variantes estéticas do Bumba Meu Boi, elas coexistem e interagem entre si, gerando um ambiente de intercâmbio que retroalimenta a manifestação.

Partindo para uma perspectiva da história social, Eric Hobsbawm abre uma discussão sobre cultura, pelo viés da tradição, relacionando-as com a ideia de invenção social e histórica. Hobsbawm (1997), em seu conceito de “tradições inventadas”, argumenta que muitas tradições que consideramos antigas são, na verdade, de origem relativamente recente e foram criadas para servir a propósitos específicos. Segundo ele, essas tradições são muitas vezes inventadas para legitimar instituições, promover coesão social ou consolidar identidades nacionais e culturais. Na nossa reflexão estamos trazendo a comparação entre o pensamento

em “A invenção das tradições” que trata da legitimação do Estado a uma determinada prática que se torne tradicional para um dado povo, justamente por que o Estado enquanto corporação detentora da prática pública e política, assume o papel de chancela de práticas que muitas vezes podem vir a tornar-se “Tradição” e referência para determinado contexto. Aqui, segundo Padilha (2014), o Bumba Meu Boi sofreu um processo de “industrialização” que de certo modo lhe conferiu um status de símbolo cultural e turístico do Maranhão.

O grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, nesse processo de invenção, aglutinou através da figura de seu Mestre Maleiro e sua esposa dona Luíza, um processo de transformação que foi crucial para definir a forma que o grupo adquiriu nos dias de hoje. Onde cada vez mais, mesmo com a influência de seu primeiro mestre, Passarinho, que veio de São Luís trazendo em sua bagagem a experiência vivida quando estava na Maioba, passaram a buscar mais e mais a identificação do grupo com a dos grupos que se apresentavam sob o sotaque da ilha. No relato de dona Luíza, é possível ver esse movimento de aproximação do grupo com o sotaque da ilha. No trecho, que é parte da entrevista que fiz com ela no dia 14 de janeiro de 2025, nesse relato ela conta como foi a decisão de mudar alguns elementos no intuito de “melhorar” a apresentação do grupo:

“Antônio, pra gente botar um Boi bom e bonito, a gente tem que mudar aquele sistema do Piauí. Aquele toque “Bá!bá!bá (Em referênci ao toque utilizado na época que o Boi tinha sede em Teresina), tem que mudar, tem que repicar! Tem que fazer um movimento diferente, né. Botar umas índias, caboco de pena, que aqui não tem, caboco guerreiro. Aqui nós tem índio guerreiro, a índia guerreira, nós temos caboco de pena, índias bailarinas que fazem o balé, né.” (Dona Luíza, em relato realizado no dia 14/01/2025).

O grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, buscou em sua tradição, esse encontro com um sotaque da ilha que, segundo Padilha (2014) foi sendo moldado por uma visão urbana da manifestação, quase numa forma de dar visibilidade e aceitação ao folguedo, incluindo elementos que trouxeram uma identificação com esse Brasil que foi criado no imaginário turístico, como no caso do carnaval e outras manifestações nacionais que foram adotadas como símbolo de uma cultura de exportação.

No contexto do Bumba Meu Boi, a ideia de Hobsbawm pode ser vista na forma como esta “celebração” foi institucionalizada e promovida como um símbolo da cultura maranhense

e brasileira, inclusive na transformação de suas características natas para responder a um projeto de oficialização que representasse a imagem cultural do Estado. Embora o Bumba Meu Boi tenha raízes profundas em práticas culturais tradicionais, sua forma atual pode ser entendida como uma "tradição inventada" que serve para unir diversas influências culturais (europeia, africana e indígena) em uma única manifestação que fortalece a identidade cultural regional e nacional. A oficialização e a promoção do Bumba Meu Boi em festivais e eventos turísticos refletem essa construção de uma tradição que, embora enraizada no passado, foi moldada para atender às necessidades contemporâneas de coesão e identidade.

No cerne dessa perspectiva em “A construção ilusória da realidade. Resignação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música (Padilha 2014) – traz em seu olhar de pesquisa a perspectiva de influência do Estado, na configuração de sua realização enquanto elemento “espetacularizado”. Baumann (2012), por outro lado, que explora a ideia de "modernidade líquida", caracterizada por constantes mudanças e pela fluidez das estruturas sociais e culturais, assim podemos relacionar essa “liquidez” com esse aspecto de transformação deste folguedo.

Em um mundo onde as tradições e identidades estão em constante transformação, Baumann destaca a capacidade das culturas de se adaptarem e evoluírem diante das novas realidades. Trazendo rapidamente um espectro sobre o contexto do Batalhão Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, tornou-se reconhecido por ser um grupo que constantemente rompe com alguns cânones do Boi, mesclando sotaques e incorporando personagens. Diante disso, perceber que a transformação das tradições dialoga com seus contextos contemporâneos, absorvendo as mudanças que ocorrem com o passar dos tempos.

Aplicando a teoria de Baumann ao Bumba Meu Boi, podemos ver como essa manifestação cultural se mantém relevante em um contexto de modernidade líquida. O Bumba Meu Boi não é uma tradição estática; ele se adapta e se reinventa constantemente, incorporando novos elementos e respondendo às mudanças sociais e culturais. Essa capacidade de transformação é essencial para a sua sobrevivência e relevância em um mundo onde as fronteiras culturais são cada vez mais fluidas e as identidades estão em constante negociação.

Combinando as perspectivas de Hobsbawm e Bauman, o Bumba Meu Boi pode ser visto como uma tradição inventada que se adapta à modernidade líquida. Enquanto a institucionalização e a promoção do Bumba Meu Boi como símbolo cultural se alinham com a ideia de tradições inventadas de Hobsbawm, sua capacidade de adaptação e reinvenção contínua reflete a modernidade líquida de Baumann. (Bauman, 2012; Hobsbawm, 1997)

Essa síntese teórica nos permite compreender o Bumba Meu Boi não apenas como uma celebração cultural enraizada no passado, mas também como uma manifestação dinâmica e adaptável que continua a evoluir e a desempenhar um papel vital na construção e expressão da identidade cultural brasileira

3.7 - A Etnografia como Ferramenta de Análise

O método etnográfico, caracterizado por uma abordagem detalhada e próxima dos sujeitos estudados, oferece uma perspectiva única para o estudo de manifestações culturais como o Bumba Meu Boi. Conforme aponta Clifford (2002, p. 20), “o trabalho de campo etnográfico permanece como um método notavelmente sensível”. No contexto do Bumba Meu Boi, isso significa não apenas observar as encenações, os cantos e os trajes, mas também entender o valor simbólico e afetivo que os participantes atribuem a esses elementos.

O caráter participativo da etnografia é fundamental para o estudo de expressões culturais vivas, como o Bumba Meu Boi, onde a dinâmica social entre os envolvidos é parte essencial da manifestação. Na mesma linha de raciocínio, Clifford afirma que “como meio de produzir conhecimento a partir de um intenso envolvimento intersubjetivo, a prática da etnografia mantém um certo *status* exemplar.” (Clifford, 2002, pág. 20) Esse reconhecimento é particularmente relevante no Bumba Meu Boi, que envolve um coletivo de brincantes, músicos, coreógrafos e moradores locais, cujas vozes e experiências são essenciais para uma compreensão profunda do fenômeno.

3.8 - O Significado e a Importância do Bumba Meu Boi

Ao adotar o método etnográfico, o pesquisador se coloca em uma posição de aprendiz, buscando compreender o significado que o Bumba Meu Boi possui para as comunidades que o praticam. Conforme James Clifford (2002, pág. 22) descreve, “a etnografia está, do começo

ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual.” No caso do Bumba Meu Boi, a descrição densa permite entender como cada movimento, instrumento e figurino contribui para a construção de uma identidade cultural coletiva, ao mesmo tempo em que reflete e celebra a resistência cultural dos povos que originaram essa prática.

Essa abordagem também permite captar as transformações e adaptações pelas quais o Bumba Meu Boi passa, uma vez que se trata de uma manifestação dinâmica e mutável. Conforme o pesquisador observa e participa ao longo do tempo, torna-se possível identificar como o Bumba Meu Boi se adapta às mudanças culturais e sociais. Como destaca Malinowski (2005, p. 65), “a etnografia exige que o pesquisador permaneça em campo por um longo período, observando a prática cotidiana, para compreender os elementos centrais da cultura que estuda”. Dessa forma, uma etnografia do Bumba Meu Boi possibilita uma análise das continuidades e rupturas que essa expressão cultural enfrenta ao longo do tempo.

3.9 - Etnografia e a Preservação Cultural

Outro aspecto importante da etnografia no contexto do Bumba Meu Boi é o papel que ela desempenha na preservação e valorização da cultura local. O método etnográfico, ao registrar e interpretar os significados atribuídos a essa manifestação, contribui para o reconhecimento de sua importância cultural e histórica. Conforme sugere Clifford (2002) e Malinowski (1932), a etnografia permite que culturas desconhecidas sejam reconhecidas e valorizadas por meio da documentação cuidadosa e respeitosa de suas práticas e saberes. A documentação etnográfica do Bumba Meu Boi não apenas registra uma tradição, mas também pode servir como um meio de resistência cultural, ajudando as comunidades a reafirmarem sua identidade.

A etnografia, portanto, não é apenas uma metodologia de pesquisa; é uma ferramenta de preservação e resistência. O Bumba Meu Boi, analisado etnograficamente, torna-se mais do que uma prática cultural: ele representa a memória coletiva de uma comunidade, um símbolo de identidade e uma expressão de luta contra o apagamento cultural. O método etnográfico, ao colocar o pesquisador próximo dos participantes e do contexto, permite que ele capte as emoções, histórias e valores que o Bumba Meu Boi representa para seus praticantes, contribuindo para que essa manifestação cultural seja valorizada e respeitada por sua riqueza e singularidade.

O estudo do Bumba Meu Boi pelo viés do método etnográfico revela o valor desse tipo de abordagem para a compreensão e preservação das manifestações culturais. Ao permitir uma imersão na prática, o método etnográfico fornece uma visão profunda dos significados atribuídos pelos próprios participantes, contribuindo para o reconhecimento e valorização de suas vozes. Com isso, a etnografia não apenas registra uma expressão cultural, mas também fortalece a identidade e a memória coletiva das comunidades envolvidas. A pesquisa etnográfica sobre o Bumba Meu Boi reforça a importância da preservação cultural e do respeito pela diversidade que caracteriza a cultura brasileira.

3.10 - A relação etnomusicológica do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade

Segundo Nattiez (2020), “a etnomusicologia estuda a música de diversos grupos étnicos e comunidades culturais de todo o mundo” (Nattiez, 2020, pág. 417) e portanto, não seria diferente no contexto das culturas no Brasil, sobretudo no Maranhão, local potente onde assento essa pesquisa. Ainda segundo ele, a etnomusicologia foi “oscilando, ao longo de seu percurso histórico, entre a análise científica de sistemas musicais e a descrição etnográfica de seus contextos socioculturais” (Nattiez, 2020, pág. 417), a etnomusicologia não é somente uma “ramificação” da musicologia, mas também é um ramo tanto da antropologia, como da etnologia. (Nattiez, 2020).

E sendo assim, ela lida com um tipo de análise que vai além da puramente musical. E ao longo deste trabalho, lancei mão de aportes e métodos que justificam o caráter etnomusicológico contido neste trabalho. Sem contar, que a partir da minha orientação, com o Professor Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, pude compreender ainda mais o que está contido no cerne da questão de uma pesquisa etnomusicológica. (Padilha, 2014).

Desta forma, analisar o Bumba Meu Boi como música, implicou não somente o olhar sobre a técnica musical em si acerca do toque do sotaque da Ilha. Mas me fez trilhar caminhos ampliaram a visão acerca do folguedo, envolvendo suas dimensões histórica, social e musical. Ela trabalha com o objeto musical dessa forma “pois obriga a relativizar — destacando a especificidade de nossa cultura” (Nattiez, 2020, pág. 418), criando dessa forma uma ampliação da leitura do objeto pesquisado.

Merriam (1964, pág.7) define a música nestes termos: “A música é um produto do comportamento humano e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria se divorciada do comportamento que a produz”. Por este motivo, a análise que propus, se conecta com este viés, pois olha a música de um determinado lugar associada a seu contexto. “Essa definição, a primeira do gênero, considera a música um produto cultural” (Mukuna, 2008, pág. 14), e sendo assim, não pude deixar de considerá-la como tal.

Mukuna (2008), também coaduna dessa visão e especifica ainda mais a noção que o estudo etnomusicológico se propõe quando diz em um estudo realizado no ano de 1999:

Em outro estudo (Kazadi wa Mukuna, 1999, p. 184), argumentei que a meta final do campo da etnomusicologia, como disciplina sócio-humana, é contribuir para a compreensão dos humanos no tempo e no espaço por meio de suas expressões música. (Mukuna apud Mukuna, 2008, pág. 14)

Diante de tais perspectivas, presumo que a pesquisa a que me propus desenvolver durante o período de dois anos, inevitavelmente seguiu esse caminho. Pois o Bumba Meu Boi é uma manifestação que exige um olhar específico do pesquisado, quando o mesmo se propõe a identificar o fenômeno em seu espaço e tempo (contexto). Analisei o elemento Bumba Meu Boi, e o grupo Riso da Mocidade, percorrendo um caminho de pesquisa que me proporcionou perceber as diversas faces que este folclore possui, para desta forma inseri-lo como ação pedagógica no ambiente plural do ensino público.

3.11 - Educação musical – conceitos e práticas

A educação musical, tem sido uma disciplina amplamente discutida no meio musical, de pesquisa acadêmica e de aprimoramento do ensino da música não somente como elemento da técnica instrumental em si, da capacidade do indivíduo de apreender uma técnica para o aprendizado de algum instrumento musical.

Ilari e Mateiro (2011), consideram nessa perspectiva da Educação Musical, que o termo “pedagogia”, expressa um direcionamento mais abrangente, tendo em vista a grande complexidade existente no processo de ensinar música, quer seja em níveis mais especializados de seu ensino, ou no contexto da educação básica.

Ainda segundo as duas autoras, considerar a música parte da formação integral do ser humano; valorizar o uso do corpo; apresentar o canto e o ritmo como elementos fundamentais para o desenvolvimento musical; defender que a música pode ser para todos; considerar a aprendizagem musical desde muito cedo, são formas de compreender o ensino musical como uma ferramenta poderosa dentro do ambiente educacional. (Ilari; Mateiro, 2011).

A Lei n. 11.769/2008 (Brasil, 2008), que instituiu o ensino de música nas escolas brasileiras, gerou um processo de busca por estratégias que pudessem dar conta da demanda do ensino musical dentro da educação formal. Nesse contexto, compreender que como educador, é necessário ampliar as possibilidades do ensino. E a música, é uma possibilidade de ampliar essa barreira.

De antemão, não estou propondo o reconhecimento da música em si, enquanto forma de saber na escola, mas em conceitos, praticas, fatos, temas, habilidades, atitudes, valores que caracterizam essa pratica social a que chamamos música. Por este motivo, resolvi abordar uma expressão tão emblemática para o povo maranhense, como o Bumba Meu Boi.

Fonterrada (2008), traz um questionamento significativo, no que diz respeito ao ensino de música dentro das escolas:

Contraditoriamente, nas escolas de ensino fundamental e médio, a situação é de ausência quase total da música, pois as questões que cercam sua presença vêm de muito tempo atrás, anteriores à nova legislação e, embora esta contemple o ensino de artes e compreenda cada linguagem artística como disciplina autônoma, ainda não se conquistou uma situação particularmente favorável à presença da música nas escolas. (Fonterrada, 2008, pág 221)

Nesse sentido, lancei mão desta pesquisa, pois a operacionalização da música em sala de aula torna-se um caminho complexo. Pois ensinar música não é somente aplicar os modelos prontos, trabalhar os elementos da teoria musical e colocar o educando em contato de audição com uma música que é desconhecida para ele. Portanto, mover um conhecimento de forma ativa, com a participação do aluno, é essencial para o êxito em um processo de ensino musical. Por este motivo as ações que desenvolvi, são essenciais.

Pois propõem um olhar ativo, e não só o olhar, mas uma participação em que ele se torne parte do processo na atividade. Proporcionando autonomia e estimulando a capacidade criativa, pois é uma atividade que visa buscar no formato de oficina, as estratégias necessárias para tornar o aluno um agente essencial na aquisição do saber. Por este motivo esta ação

dentro da escola irá gerar um impacto positivo por ser uma ação de caráter educativo no campo da música, mas que amplia o reconhecimento do saber por parte do aluno. Isso se dá porque o elemento Bumba Meu Boi, carrega diversas camadas que possibilitam ampliar o olhar sobre o conhecimento que estará sendo aplicado em sala de aula.

3.12 - Contexto – E.M.E.F. Budaruiche

A Escola Municipal de Ensino Fundamental Luís Miguel Budaruiche, localizada na cidade de Timon, no bairro Vila Angélica, Rua São José S/N, foi fundada no ano de 1981 e atualmente atende mais de 2.000 alunos do seu entorno. Importante ressaltar que a escola possui um trabalho tradicional de música através da atividade da banda de fanfarra, que trabalha em todo o ano letivo seus ensaios para a realização de desfiles cívicos no dia 7 de setembro.

Essa vocação da escola, contribui para o desenvolvimento do trabalho musical em sala de aula. Devido essa forte característica da escola, desde 2022, eu desenvolvo em sala de aula uma oficina de confecção de matracas com alunos do sétimo ano do ensino fundamental. Nesta oficina, os alunos são estimulados a conhecer um pouco sobre a cultura do Bumba Meu Boi, através da confecção e manipulação das matracas em sala de aula. Em meados de 2023, ao ingressar no Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES, me deparei com a possibilidade de ampliação dessa proposta e desenvolvi um plano de aula que fala da cultura do Bumba Meu Boi como uma manifestação genuinamente maranhense.

Contudo, devido esse trabalho estar em um ambiente espacial situado na cidade de Timon, busquei relacionar a ação ao contexto que é mais próximo dos educandos, explorando o trabalho desenvolvido pelo grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. Desta forma, na pesquisa, pude coletar elementos que foram essenciais para promover uma incursão educativa através desse folgado.

Devido a minha formação acadêmica ser na área de música e devido também ter sido aprovado no programa strictu sensu dentro da linguagem de música, resolvi afunilar o recorte da pesquisa e da proposta pedagógica enfatizando o aspecto musical do grupo em foco neste estudo dentro do programa de mestrado.

Com isso, na pesquisa pude desenvolver uma proposta que amplia a orquestração rítmica do Bumba Meu Boi em sala de aula, que antes contava apenas com a matraca, e agora

irá abranger o maracá e o pandeirão. Para isso, criei primeiramente uma sequência de croquis, que serviram como base para o desenvolvimento dos protótipos que futuramente serão explorados dentro do ambiente escolar com os alunos do ensino fundamental. A seguir, apresento os croquis que foram desenvolvidos por mim durante o trabalho de pesquisa do Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.

3.13 - O Bumba Meu boi no contexto educacional da sala de aula

Partindo do objeto da pesquisa, um dos principais objetivos a serem atingidos é o da criação de um plano de aula que envolva os educandos no universo cultural do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade. Para isso, exploro logo abaixo, pontos referentes à um planejamento pedagógico que possa dar conta das dimensões que foram exploradas na pesquisa do Bumba Meu Boi. Segundo Veiga (2008):

“(...)um projeto de organização didática da aula significativa, que ultrapasse a concepção mecanicista de planejamento de ensino, é resultante de um processo integrador entre instituição educativa e o contexto social, efetivado de forma colaborativa pelos professores e seus alunos.” (Veiga, 2008, pág. 267)

Com isso, transformar o processo de ensino para uma perspectiva dialógica com o educando, pode servir de estratégia para que a sala de aula e o processo de aprendizagem possam criar bases muito mais sólidas do que as de um processo enrijecido e mecanizado. Adiante, proponho uma sistemática de conteúdo relacionado com o objeto de estudo, visando justamente atingir uma proposta que seja “colaborativa” entre professor e aluno.

O conteúdo a ser trabalhado com os educandos, estarão em conformidade com a BNCC e as estratégias de ensino propostas pela escola. Para o desenvolvimento do conteúdo histórico será promovido um encontro entre os educandos e os integrantes do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade na sede do grupo, que fica na cidade de Timon. (BNCC, 2018)

Os elementos em foco na exploração de atividades musicais em sala são o contexto em que a música é explorada (Mukuna, 2008), a confecção de instrumentos de percussão (Garcia,

2013) e a rítmica do sotaque de Bumba Meu Boi da Ilha (Padilha, 2014; Pozzoli, 1986; Gramani, 1988).

Dentre esses elementos musicais, a sequência de toadas do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade, deverá ser estudada pelos educandos através de uma aula de audição das mesmas. O professor deverá estimulá-los a perceber que cada toada faz parte de um respectivo momento, que essa forma de organização das músicas, fazem parte da tradição do Bumba Meu Boi. Representam o momento de apresentação do grupo (como num roteiro de apresentação). Assim segue a organização das toadas conforme a performance do grupo Bumba Meu Boi Riso da Mocidade.

Tabela 12 - A sequência de toadas do grupo de Bumba Meu Boi Riso da Mocidade

Momento 1	Guarnecer	São cantadas para reunir os brincantes para dar início a apresentação. https://youtu.be/fHwuYErxcw?si=e_tn1moazI9ECkJo
Momento 2	Chegada	São cantadas para pedir licença para brincar no local https://youtu.be/RI8OCdP3upU?si=hOxzXQBkuQ85Tipg
Momento 3	Urrou	São cantadas para exaltar a ressurreição do boi https://youtu.be/lABZlvm_EUs?si=5d_b7U39_By-pnbx
Momento 4	Lá vai	São cantadas no deslocamento do grupo para o terreiro ou local de apresentação. https://youtu.be/molYaCFDW34?si=ZAbJ_6EJG9QI_urE
Momento 5	Despedida	São cantadas para a despedida do grupo de seu local de apresentação. https://youtu.be/zSYOLD40a78?si=6Wd9BE4ddhkOWE84

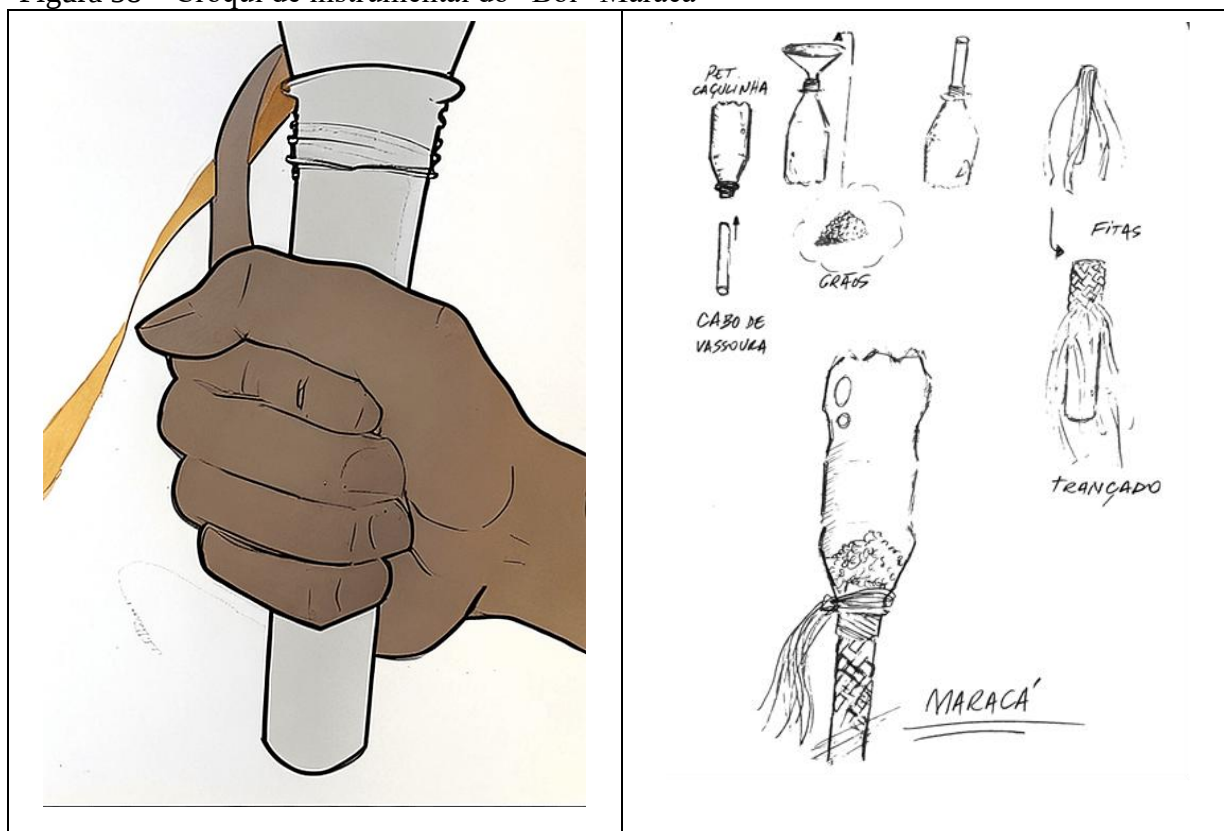
Fonte: Lulu Maleiro

Os croquis constituem uma parte importante tanto da pesquisa, como do desenvolvimento da aula. No caso da pesquisa, serviu como base para o desenvolvimento dos protótipos instrumentais que estão dispostos logo a seguir.

O MARACÁ

Tabela 13 - Modelo de atividade de confecção de maracá

Figura 58 – Croqui de instrumental do “Boi” Maracá



Fonte: Dados da pesquisa

Esse instrumento, representa aspectos da cultura indígena. Por este motivo, transversalmente nas aulas pode ser abordada a questão da relação dos povos indígenas com a natureza. Nesse sentido, como discurso educacional, a utilização dos materiais alternativos reaproveitáveis, pode ser explorado como forma de discutir questões contemporâneas como o meio ambiente.

Na ficha técnica de materiais que os educandos irão dispor serão utilizados:

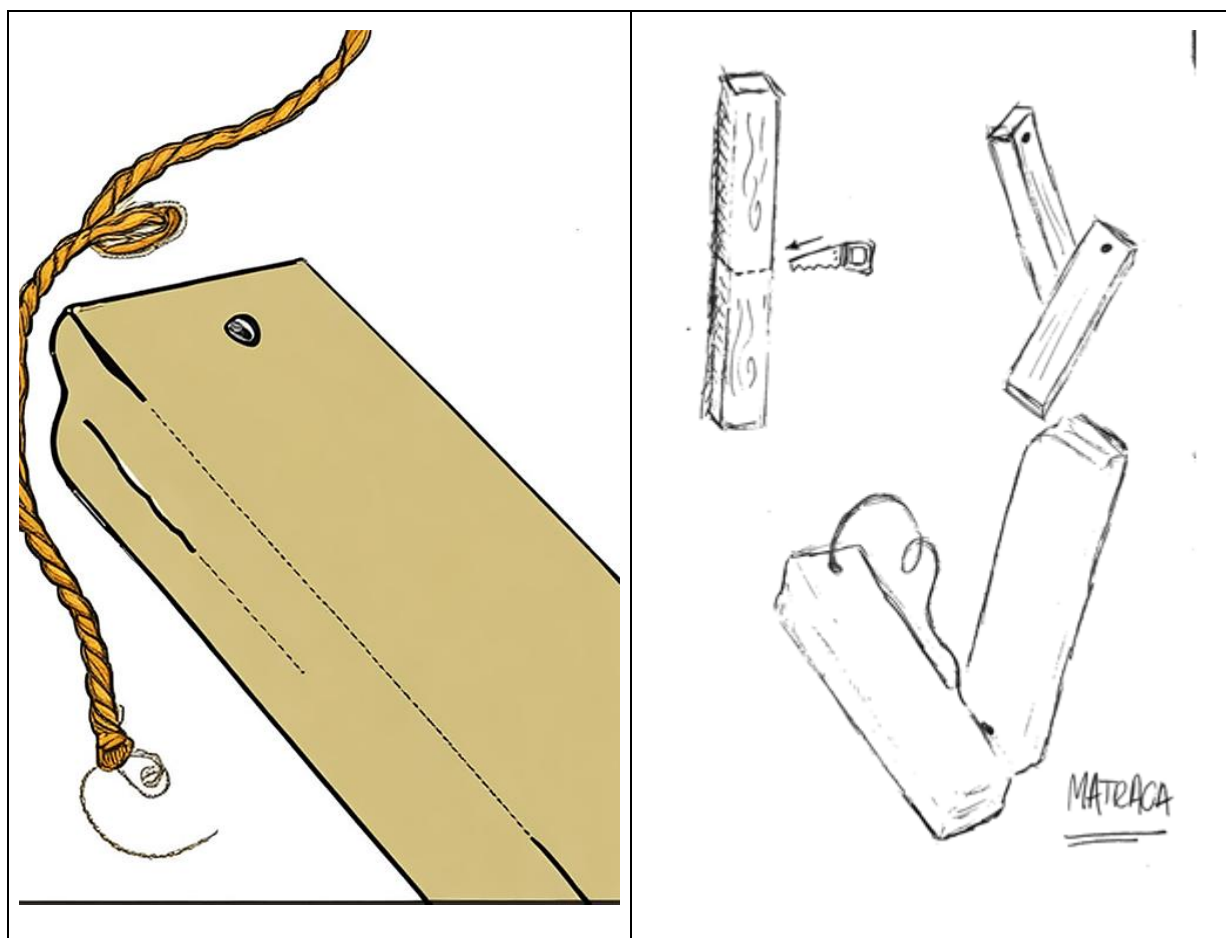
- Garrafa pet
- Grãos de areia
- Sacolas plásticas coloridas
- Cabo de madeira

Fonte: Dados da pesquisa

A MATRACA

Tabela 14 - Modelo de atividade de confecção de matraca

Figura 59 – Croqui de instrumental do “Boi” Matraca



Fonte: Dados da pesquisa

Este instrumento representa a o Sotaque da Ilha, pois é o principal elemento sonoro que caracteriza este ritmo. Geralmente nesse tipo de sotaque o público pode também fazer parte da “Brincadeira” utilizando-se de matracas para se inserirem no batalhão.

Na ficha técnica de materiais que os educandos irão dispor serão utilizados:

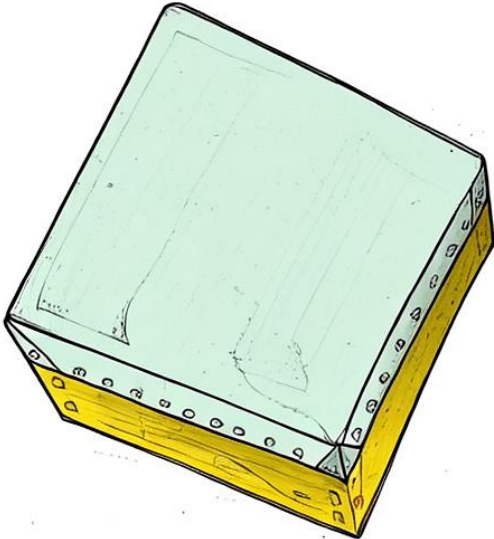
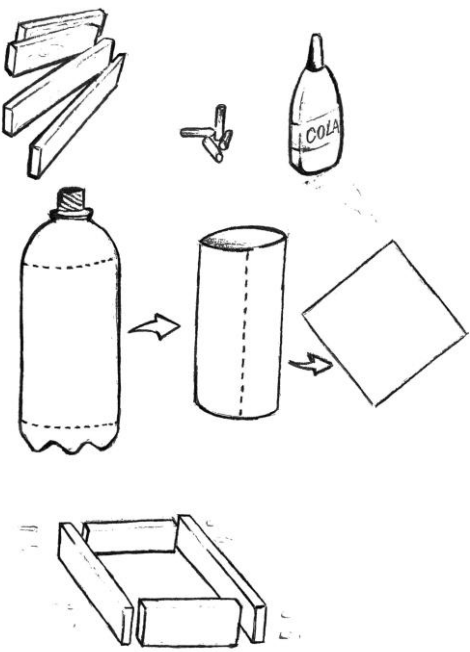
- Caibro de madeira
- Cordão ou barbante
- Lixa
- Serra ou serrote

Fonte: Dados da pesquisa

O PANDEIRÃO

Tabela 15 - Modelo de atividade de confecção de pandeirão

Figura 60 - Croqui de instrumental do “Boi” Pandeirão

	
Fonte: Dados da pesquisa	
Este instrumento é utilizado em três sotaques maranhenses de Bumba Meu Boi (Matraca, baixada e zabumba). Em seu formato original ele tem a forma arredondada. No sotaque de Matraca ou da Ilha ele é tocado sobre o ombro do brincante, o que proporciona uma propagação sonora com uma abrangência sonora no intuito de equilibrar sua massa sonora com a das matracas, que são utilizadas em maior número neste sotaque. Na ficha técnica de materiais que os educandos irão dispor serão utilizados:	

Fonte: Dados da pesquisa

O processo de aprendizado musical será desenvolvido através do estudo das vozes, primeiramente através do solfejo do ritmo, posteriormente coma execução dos ritmos com a palma das mãos até culminar com o reconhecimento das figuras musicais de som e de silêncio que são fundamentais para a assimilação musical. O intuito é torna-los aptos a executarem o mesmo ritmo com os instrumentos que serão confeccionados durante as oficinas.

Ao passo que os educandos estiverem familiarizados com a duração de cada som e coma repetição das células em ostinato, eles serão orientados a executar as vozes em conjunto em um primeiro momento. E por fim, executarão em conjunto o acompanhamento das toadas selecionadas para estudo. Neste caso, serão as toadas do grupo Riso da Mocidade que representam os seguintes momentos: Guarnecer, chegada, urrou, lá vai e despedida.

Ao final das etapas de confecção do instrumental percussivo e estudo dos toques, os educandos serão estimulados a realizar uma mostra de resultados no pátio da escola no horário do intervalo de aula. Por fim, os mesmos organizarão uma exposição com os instrumentos confeccionados durante o processo das aulas.

Considerações finais

A educação em arte, é uma ferramenta educativa que pode alavancar o conhecimento pela cultura, identidade e diversidade no Brasil. Cabe ressaltar que nossa cultura possui uma pluralidade expressiva em um território com dimensões continentais. Nesse sentido, a educação necessita ser multifacetada e inclusiva, buscando estratégias que ampliem o olhar do educando para o mundo que o cerca. A preparação para o mundo do trabalho é essencial, mas é preciso também que a escola seja um lugar de ideias que fortaleça o pensamento das crianças e jovens.

Nesta pesquisa, o primordial foi perceber que a formação docente caminha para esta perspectiva. Com isso, é importante enaltecer a rede que se criou ao longo dos anos no Brasil, em prol da educação no campo das Artes. O PROFARTES, representa esse elo de ligação entre docentes em diversos lugares do país. Fazer parte, nem que seja de uma forma mínima através da apresentação deste trabalho, me fez perceber o quanto é importante e enriquecedor o trabalho em rede. As conexões são essenciais para esse processo dentro da perspectiva do ensino de Arte. Digo Arte com “A” maiúsculo, orgulhoso de ter em meu currículo a formação nesse campo de conhecimento.

E neste trabalho, vejo toda essa gama de significados que o programa de Mestrado me proporcionou em dois anos. Especificamente sobre meu trabalho, me moverei com outros olhos caminhando junto com meus alunos. Em específico, sempre tive forte atração pelo Bumba Meu Boi, desde criança, quando os grupos ainda saiam em cordões pelas ruas atraindo a atenção dos curiosos. Assim, este trabalho representa uma parcela significativa da minha

história afetiva como professor, pois sempre busquei abordar esta manifestação cem sala de aula.

Agora bem mais preparado para o desafio de explorar em sala de aula uma manifestação tão rica e complexa como é o caso do Bumba Meu Boi. Por isso, entendo que esta pesquisa não só enriquece meu trabalho como professor da educação básica, mas põe à vista de outros interessados no assunto, as possibilidades que podem ser exploradas com as atividades que proponho nesse estudo. Concluo que, ao olhar para toda a trajetória durante essa formação, me considero completamente transformado e bem mais preparado para os desafios do dia a dia dentro da sala de aula, assim penso também que este trabalho também possa servir a mim, bem como a outros professores que encontram os mesmos desafios na educação musical.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982.

ANDRANDE, Mário de. “Onça”. In: *Dicionário Musical Brasileiro*. Itatiaia, Ministério da Cultura e USP (Belo Horizonte, Brasília, São Paulo), 1989.

ALVARENGA, Oneyda. et al. “Cuíca”. In: *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. v. 1. Pp. 213-4. Ed. M. A. Marcondes (São Paulo, 1977).

AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: Alumar, 1997.

AZEVEDO NETO, Américo (1983 - 1997). *Bumba boi no Maranhão*. (2ª ed) São Luís: Alumar. (Obra original publicada em 1983).

BAUMMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BISPO, Antônio dos Santos. *Colonização, quilombos – modos e significados*. 1. Ed. Brasília, 2015.

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

- BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **O tempo e os tempos**. In. NOVAES, Adauto (org) *Tempo e História*. 2ª ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BÖKÖNYI, S. (1990). **Animal Domestication in Prehistoric Europe**. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- BUDGE, E. A. W. **Osíris and the Egyptian resurrection**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- CANCLINI, Nestor Garcia (1981). **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. (1989/2011). **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 1951.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de (1995). **Matracas que Desafiam o Tempo: é o bumba meu boi do Maranhão**. São Luís: Autor.
- _____. (1996). **As mulheres no bumba meu boi**. Comissão Maranhense de Folclore, Boletim nº 5, de junho de 1996: 3.
- _____. org. (1999). **Memórias de velhos: depoimentos – uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense, vol. V**. São Luís: SECMA/CMF.
- CARVALHO, Reginaldo. **Organologia: princípios, histórico, anatomia, técnica, particularidade dos instrumentos musicais**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.
- CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. 25th anniversary edition. Berkeley: University of California Press, 2010.
- COOPER, E. (1996). **The Maasai and their cattle: Symbolism and status**. In: L. Hill, ed. **Animals in African Culture**. Oxford: Oxford University Press.
- CRUSH.; CONCEIÇÃO, A. L. da. **A construção da identidade afrodescendente**. Revista África e Africanidades (Belford Roxo, 2010 (2):8 www.africaeaficanidades.com

DEAN, W. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira.** Trad. C.K. Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1997 [1995].

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico.** São Paulo: Martin Claret, 2001.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HOBBSAWM, Eric J.; Ranger, Terence. **A Invenção das Tradições.** Cambridge University Press, 1997.

FERRETI, Mundicarmo. **Desceu na Guma: o caboclo no Tambor de Mina.** 2 ed. São Luís: Ediufoa, 1996. Disponível em: <https://www.gpmina.ufma.br/#>. Acesso: 10 ago. 2024.

FONTEERRADA, Marisa Trench De Oliveira. **De tramas e fios.** 2a ed. São Paulo: UNESP, 2008

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2003

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Novas regras do método sociológico: uma crítica positiva das sociologias interpretativas.** 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1996.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais.** Rio de Janeiro, Record, 3a ed., 1999.

GRAHAM, R. (2004). **Cattle in the Americas: An Economic and Cultural History.** Cambridge: Cambridge University Press.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1988

GUREVICH, A. Ya. *Categories of medieval culture.* London: Routledge, Kegan & Paul, 1985.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**, tradução: Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Vértice, 1990

MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). **Pedagogias em educação musical.** Curitiba: Ibpx, 2011

_____; SOUZA, Jusamara (org). *Práticas de Ensinar Música*, 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____; ILARI, Beatriz (org.). **Pedagogias em Educação Musical**. IBPEX: Curitiba, 2011. SOUZA, Jusamara. *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KAZADI WA MUKUNA. “**Preface**”, in *African Urban Studies* 6, inverno 1979-80, pp. VII-VIII.

_____. “**The Universal Language of All Time?**”, in *International Journal of Music Education* 29, 1997, pp. 47-51.

_____. “**Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin América: Brazil**”, in Jacqueline Cogdell Djedje (ed.), *Turn Up the Volume: a Celebration of African Music*, Los Angeles, The University of Califórnia Press, 1999, pp. 182-5.

_____. “**Prefácio**”, in Mônica Neves Leme. **Que Tchan É Esse? Indústria e Produção Musical no Brasil dos Anos 90**. São Paulo, Annablume, 2003.

LINHARES, Maria Yedda Leite. **Pecuária, alimentos e sistemas agrários no Brasil (Séculos XVII e XVIII)** - 2009.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 2005.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Evanston, Northwestern University Press, 1964.

NATTIEZ, Jean-Jacques; COELHO, Lucas de Lima (trad.); LACERDA, Marcos Branda (trad.). **Etnomusicologia**, p. 417-434. 2020

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

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

- POZZOLI, E. **Guia Teórico-Prático: para o Ensino do Ditado Musical**. São Paulo: Ricordi, 1983.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed., 20. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 476 p.
- ROTH, M. (1997). *The Code of Hammurabi: A New Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- SANTOS, C. Batuque book maracatu: baque virado e baque solto. (Recife 2005)
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SMITH, Adam. **A Riqueza das Nações: investigação sobre a natureza e suas causas**. Volume I e II. Coleção Os Economistas. S.P: Nova Cultural, 1985.
- THIOLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 1988.
- VAN MAANEN, J. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- VEIGA, Ilma P.A. "**Escola, currículo e ensino**". In: I.P.A. Veiga e M. Helena Cardoso (org.) *Escola fundamental: Currículo e ensino*. Campinas, Papirus, 2008.
- ZYSK, K. (1991). **The Sacred Cow: An Overview of Vedic Texts and Practices**. New York: Columbia University Press.

GLOSSÁRIO

Aboiar: Cantar utilizado para conduzir o gado, caracterizado por uma toada melódica e repetitiva, comum no sertão nordestino.

Apis: Boi sagrado da mitologia egípcia, associado aos deuses Ptah e Osíris, venerado como símbolo de fertilidade e renovação.

Auroque (*Bos primigenius*): Espécie extinta de boi selvagem, ancestral do gado doméstico moderno.

Auto: Representação teatral ou narrativa popular de origem medieval, geralmente associada a temas religiosos ou cívicos, adaptada em contextos culturais diversos como o do Bumba Meu Boi.

Bicho: Termo coloquial para animal, utilizado neste contexto para se referir ao boi enquanto ser domesticado.

Boi Calemba ou Balemba: Variante regional do Bumba Meu Boi encontrada no Rio Grande do Norte, destacada por suas características e denominação específicas.

Boi Surubi: Denominação do Bumba Meu Boi no Ceará, evidenciando as adaptações e ressignificações dessa manifestação em diferentes estados brasileiros.

Boi-Bumbá Humaitá: Variante do Bumba Meu Boi no Amazonas, que incorpora elementos locais e características próprias, ilustrando a diversidade cultural da celebração em diferentes regiões do Brasil.

Brincante: Participante ativo nas manifestações culturais, especialmente nas danças, músicas e encenações do Bumba Meu Boi.

Bumba Meu Boi: Manifestação cultural brasileira originada no Nordeste, que mistura música, dança, teatro e rituais, contando a história da morte e ressurreição de um boi.

Caboclo de pena: Personagem emblemático das manifestações folclóricas, geralmente associado às culturas indígenas e representado com indumentárias coloridas e penas.

Calendário folclórico: Período anual em que se organizam as celebrações e manifestações culturais populares, como as festas relacionadas ao Bumba Meu Boi.

Ciclo da brincadeira: Sequência de eventos e atividades que compõem as etapas de uma manifestação cultural, do planejamento às apresentações e rituais de encerramento.

Ciclo do Gado no Nordeste: Contexto econômico e social relacionado à criação de gado no Nordeste brasileiro, que forneceu elementos materiais e culturais fundamentais para o surgimento e desenvolvimento do Bumba Meu Boi.

Civilização do Couro: Termo usado para descrever a cultura que se desenvolveu no Brasil colonial, especialmente no Nordeste e Sul, em torno da criação extensiva de gado.

Commodity: Produto básico comercializado em larga escala no mercado global, como alimentos e matérias-primas.

Corpus Cênico: Conjunto de elementos que constituem a representação artística em uma manifestação cultural, como personagens, figurinos, música e dança.

Cosmologia indígena: Conjunto de crenças, mitos e interpretações sobre o universo e a vida, oriundos das culturas indígenas e presentes em diversas manifestações culturais brasileiras.

Cultura afro-brasileira: Patrimônio cultural formado pelas contribuições dos povos africanos ao Brasil, presente em manifestações religiosas, artísticas e folclóricas.

Cultura de Massa: Conceito que aborda a disseminação de manifestações culturais e tradições populares por meio de mídias como rádio e carnaval, contribuindo para a transformação e ampliação do alcance de manifestações como o Bumba Meu Boi.

Cultura indígena: Conjunto de práticas, saberes, expressões artísticas e espirituais originárias dos povos indígenas brasileiros.

Dança Dramática: Termo utilizado por Mário de Andrade para descrever manifestações folclóricas como o Bumba Meu Boi, que mesclam elementos cênicos, musicais e narrativos. Apesar de estar em desuso, o termo reflete um estágio importante da compreensão dessas expressões culturais.

Desejo Maternal (Tradição Popular): Costume popular, principalmente no Nordeste brasileiro, que atribui um caráter sagrado ao desejo de mulheres grávidas, acreditando que a satisfação do desejo é essencial para o bem-estar do bebê.

Domesticidade animal: Processo de adaptação e convivência entre humanos e animais para atividades econômicas, religiosas ou sociais.

Educação Musical: Abordagem pedagógica que utiliza elementos da música para promover o aprendizado e o desenvolvimento artístico dos alunos, aplicada no estudo do Bumba Meu Boi.

Encantados: Entidades espirituais ou seres míticos presentes nas crenças populares, especialmente nas práticas religiosas como o Tambor de Mina e nas manifestações culturais.

Etnomusicologia: Estudo da música em seu contexto cultural e social, abordagem utilizada para analisar os ritmos e tradições do Bumba Meu Boi.

Fazendeiro: Personagem que representa a figura de poder econômico e social nas narrativas do Bumba Meu Boi, geralmente associado ao conflito central da história.

Fertilidade: Qualidade relacionada à capacidade de produzir ou gerar abundância, seja na terra, no gado ou em simbolismos religiosos e culturais.

Folguedo: Termo que designa festas populares ou manifestações culturais tradicionais, como o Bumba Meu Boi.

Folguedo: Representação cênica de caráter popular, geralmente associada a festas e celebrações.

Hinterland: Termo usado para designar regiões do interior, geralmente menos desenvolvidas e com economia voltada para atividades rurais.

Indumentária: Vestimentas e acessórios típicos utilizados nas apresentações do Bumba Meu Boi, que refletem aspectos culturais e simbólicos.

Latifúndio: Grandes extensões de terra concentradas nas mãos de poucos proprietários, características da estrutura fundiária brasileira desde o período colonial.

Legado Propínquo: Conhecimento herdado diretamente das gerações anteriores, especialmente em culturas que utilizam a oralidade como principal meio de transmissão.

Mãe Catirina: Personagem do folclore brasileiro, central no mito do Bumba Meu Boi, conhecida por seu desejo que desencadeia o conflito narrativo.

Manifestação Folclórica: Representação cultural e artística tradicional de uma comunidade, transmitida entre gerações.

Maracá: Chocalho utilizado no Bumba Meu Boi, feito de cabaça ou materiais alternativos, que agrega textura ao ritmo.

Matraca: Instrumento de percussão utilizado no Bumba Meu Boi, feito tradicionalmente de madeira e responsável por marcar os ritmos característicos do sotaque da Ilha.

Mestre Maleiro: Figura central no grupo Riso da Mocidade, responsável pela preservação e transmissão dos saberes do Bumba Meu Boi na comunidade de Timon.

Misticismo: Elemento presente nas crenças e rituais associados às manifestações culturais, envolvendo práticas espirituais e simbólicas.

Mito do Desejo de Mãe Catirina: Narrativa central do Bumba Meu Boi, em que o desejo de uma mulher grávida, Mãe Catirina, de comer a língua ou fígado de um boi, desencadeia os

eventos que estruturam a celebração, simbolizando resistência, crítica social e renovação cultural.

Nandi: Boi sagrado na mitologia hindu, veículo do deus Shiva.

Neolítico: Período da pré-história caracterizado pelo desenvolvimento da agricultura, domesticação de animais e ferramentas de pedra polida.

Oralidade: Forma de transmissão de conhecimento cultural e histórico por meio da fala, sem a utilização de registros escritos, fundamental no Bumba Meu Boi.

Pai Francisco: Personagem central no mito do Bumba Meu Boi, representando o oprimido que desafia a ordem social ao sacrificar o boi mais estimado do fazendeiro para atender ao desejo de Mãe Catirina.

Pai Francisco: Personagem central no enredo do Bumba Meu Boi, marido de Mãe Catirina, que comete o ato de matar o boi.

Pandeirão: Tambor de grande porte utilizado no Bumba Meu Boi, que produz sons graves e complementa a polirritmia.

Pastoralismo: Sistema de organização social baseado na criação de animais domésticos, especialmente em comunidades nômades ou semi-nômades.

Patrimônio imaterial: Conjunto de práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que são reconhecidos como parte da cultura de um grupo ou comunidade.

Personagens fixos: Figuras tradicionais e recorrentes que compõem o enredo e a encenação do Bumba Meu Boi.

Polirritmia: Sobreposição de diferentes ritmos tocados simultaneamente, formando uma estrutura musical complexa, explorada no Bumba Meu Boi.

Religiosidade popular: Práticas e crenças religiosas informais e sincréticas, características de comunidades locais e presentes em diversas manifestações culturais brasileiras.

Renovação Cultural: Processo de resignificação e adaptação de manifestações culturais, como o Bumba Meu Boi, que preserva tradições enquanto incorpora novos elementos ao longo do tempo e em diferentes contextos regionais.

Ressurreição do Boi: Ato final e simbólico do Bumba Meu Boi, em que o boi, sacrificado durante a narrativa, é ressuscitado, simbolizando renovação, esperança e harmonia.

Riso da Mocidade: Grupo de Bumba Meu Boi da cidade de Timon, Maranhão, conhecido por sua longa tradição e mistura de elementos rítmicos de diferentes sotaques.

Ritual: Conjunto de práticas e cerimônias simbólicas que integram e estruturam as manifestações culturais, como o Bumba Meu Boi.

Satirização: Uso do humor e da crítica social como elementos narrativos e cênicos, marcantes nas histórias do Bumba Meu Boi.

Semiárido: Clima característico do sertão nordestino, marcado por pouca chuva, altas temperaturas e solos de baixa fertilidade.

Serapeum: Local de culto destinado aos bois sagrados Ápis no Egito Antigo.

Sertão: Região do interior do Nordeste brasileiro, conhecida por seu clima árido e desafios socioeconômicos.

Sincretismo: Fusão de elementos de diferentes culturas e religiões, presente em várias manifestações culturais brasileiras.

Sotaque da Baixada: Outra variante rítmica do Bumba Meu Boi, que se distingue pela utilização de tambores de onça e características musicais específicas.

Sotaque da Ilha: Variante rítmica do Bumba Meu Boi caracterizada pelo uso de matracas e outros instrumentos de percussão, predominante na região de São Luís e utilizada pelo grupo Riso da Mocidade.

Sotaques (do Bumba Meu Boi): Variedades regionais e estilísticas que caracterizam o Bumba Meu Boi, especialmente no Maranhão, incorporando diferentes influências culturais, religiosas e musicais.

Subversão Social (no Bumba Meu Boi): Ato simbólico presente na narrativa do Bumba Meu Boi, que inverte e questiona a ordem social colonial por meio da quebra de normas, como o sacrifício do boi mais estimado do fazendeiro.

Tambor de Mina: Prática religiosa afro-brasileira, especialmente no Maranhão, associada aos encantados e às manifestações culturais.

Toada: Canções que acompanham as apresentações do Bumba Meu Boi, narrando histórias e enaltecendo os personagens.

Tríade (Nascimento, Morte e Ressurreição): Simbolismo cíclico presente no Bumba Meu Boi, representando o ciclo da vida e renovação cósmica,

Trinca cultural: Expressão que representa a fusão de influências culturais de diferentes grupos étnicos (europeus, africanos e indígenas, no caso do Brasil).

APÊNCIDE A

Questionário para realização de entrevista com Mestre Maleiro

- 1 - Quando entrou no boi? Comente qual foi a sensação que esse contato inicial provocou no senhor
- 2 - Quais funções já desempenhou no boi? O que o senhor recorda dessa experiência de aprendizado no boi
- 3 - O que a experiência acrescentou a seu conhecimento e que foi determinante para o êxito de sua condução do grupo por um período tão longo
- 4 - De qual local da ilha os três irmãos passarinho, Bernardino e Anísio vieram
- 5 - Como era o boi liderado por Mestre passarinho. E o que mudou?
- 6 - Qual a contribuição de seus irmãos com o terror da floresta?
- 7 - Qual o motivo da mudança de nome de Terror da floresta para Riso da Mocidade
- 8 - A relação do grupo com o bairro Matadouro. E se o grupo chegou a se apresentar no encontro de bois de Teresina
- 9 - Como foi a escolha de migrar o boi para Timon?
- 10 - Como foi a escolha do local onde o boi teria a nova sede?
- 11 - Qual a importância que o boi tem para a comunidade e como ele é visto pela comunidade?

APÊNDICE B

Transcrição dos relatos colhidos na entrevista realizada na sede do Riso da Mocidade com
dona Luíza, Lulu Maleiro e Mestre Maleiro

Sobre a experiência do grupo em montar um Boi de Orquestra

Depois de Mirando Norte tem a entrada para Itapecuru Mirim. Eu sou de lá! Eu focava muito naquele boi, no boi de Axixá. Quando eu tinha dez anos eu comecei a seguir o boi de Axixá. Toda vez que vinha pra minha cidade eu aperreava muito meu pai pra ver, eu era apaixonada. Mas a gente tentou botar aqui um boi de orquestra, não deu certo não. Só foi um ano. Não deu certo porque saia muito caro pra nós, por que a gente tinha que pagar os músicos. A partir do momento que eles saíam da casa deles você tinha que pagar o táxi quando chegasse, pagar o táxi para voltar e pagar o ensaio pagar a apresentação. Então, nosso grupo não recebia mundos e fundo, eu sou funcionária do Estado. O dinheiro do seu Antônio mais o meu não dava pra gente manter um grupo desses. Os meninos ainda tudo pequeno né! Pra gente levantar um grupo desses, que tá na altura de hoje. Foi uma dificuldade muito grande.

O porque do Mestre Passarinho passou o comando do “Boi” para Maleiro

Aí quando o Passarinho morreu em 81, (antes disso) Ele tinha dado o boi pro Antônio, pois já vinha doente, né. Aí ele entregou o boi por Antônio, porque os dois sobrinhos que ele tinha em casa. Dois sobrinhos: um vivia na residência dele e outro tinha sua própria casa. Os dois alcoólatras. Então, ele entregou o “Boi” pro Antônio. Ele escolheu o Maleiro. Aí nós trouxemos o boi pra Timon.

Como dona Luíza conheceu o Mestre Maleiro

Eu conheci o Antônio com vinte anos, ele foi para Itapecuru Mirim a trabalho. Foi quando a gente se conheceu e casou, montamos uma família, ainda tive três filhos lá (Itapecuru Mirim) aí houve muitas coisas(...)e a gente veio para cá (...) aí agente morou em Santa Inês, de Santa Inês pra Bom Jardim, a gente voltou para Itapecuru Mirim aí veio pra Teresina. Em Teresina ele começou a frequentar o Boi de novo. Aí o restante dos meus filhos eu tive aqui (Timon), que eu tive oito filhos.

Foi quando Passarinho adoeceu com o tempo, entregou o Boi pra ele (Antônio) e a gente veio pra cá (Timon). A gente veio pra cá por que eu não me sentia bem lá em Teresina, porque tinha aquela zuada danada, que os aviões passavam e fazia barulho. Poque a gente morava na Rua Piauí (entre o aeroporto de Teresina e o Rio Parnaíba). Quando o avião saía ali no aeroporto era uma zuada danada.

Onde se situava o Boi

Passava a Rua Ceará, mais ou menos umas três ruas (Bairro Matinha)

Aci Campelo, que é nosso produtor, aquele que é produtor de teatro, de artes né. O Aci, graças a Deus ele fez um negócio aí que a gente ganhou dinheiro pra botar um Ponto de Cultura, né. Foi feita uma associação em Teresina que não foi pra frente, porque, logo, logo, fica aquele negócio: Boi e fulano de tal, tá precisando, porque um brincante a casa queimou! Aí pega o dinheiro todo e dá lá praquele brincante, porque a casa queimou. Não! Boi fulano de tal tá passando por um momento difícil, aí pega e dá aquele dinheiro para o Boi dele. Aí quando chegava a temporada, cadê o dinheiro? Não tem! Então grupo fica um grupo fraco. Brincante daquela época gostava muito de beber. Aí trouxemos um grupo pra cá, que só viviam bebo. Eles vinham pra cá de pé. Aí a gente conversou, eu disse: Antônio, pra gente botar um Boi bom e bonito, a gente tem que mudar aquele sistema do Piauí. Aquele toque “Bá!bá!bá (Em referênci ao toque utilizado na época que o Boi tinha sede em Teresina), tem que mudar, tem que repicar! Tem que fazer um movimento diferente, né. Botar umas índias, caboco de pena, que aqui não tem, caboco guerreiro. Aqui nós tem índio guerreiro, a índia guerreira, nós temos caboco de pena, índias bailarinas que fazem o balé, né.

As indumentárias

A roupa destacada mesmo como roupinha de balé, toda assanhadinha (sobre a forma das saias que eram armadas nas pontas como as saias de tule das bailarinas). Você ver as roupas em Teresina, se botam uma menina de índia, bota de fita, com as penas despencadas. Eu fiz diferente comas sainhas todas levantadas. No começo foi difícil porque o Antônio não queria aceitar sair de calcinha box (as índias), ele só queria que botasse short, porque o pessoal ia achar ruim porque tinha muita menina mocinha pra sair de calcinha box. Antônio, você chega em São Luís é o que você vê. Então se você quer botar um grupo que chame atenção, tem que ser desse jeito. Nós mudamos todo o estilo do grupo, o grupo cresceu. Eu acho assim, que é um grupo que destaca. É o que se leva para São Luís todo ano e quando chega lá, se destaca no desfile do João Paulo, quando é sete horas da manhã o grupo já se apresenta.

Já teve a primeira reunião esse ano, e nosso presidente Lulu Maleiro diz o jeito do figurino este ano. Cada ano a gente bota um figurino diferente, nós botamos o reggae que chamou muita atenção, as cores do reggae. Aí a gente colocou as cores da bandeira do maranhão que chamou mais atenção! Rapaz tu é louco! Chamou muita atenção! Já estamos trabalhando o figurino deste ano (2025), que ainda está nos segredos do Lulu Maleiro. Depois que eu fiquei um pouco adoentada, que não tenho mais condição de tá na máquina direto...mas o Lulu é um presidente presente. Ele costura, ano passado ele já costurou. Agora não tenho mais condição porque é sete vértebra na coluna, que está com problema. Porque tinha mais uma lesão na coluna e uma hérnia de disco, aí fiquei uns dias sem andar. Aí o Lulu aí tá, tá homi mesmo pra fazer esse tipo de coisa sem precisar muito chafurdo.

Antigamente o pessoal só colocava paetê, lantijoula e aquela asa de barata. Então a gente vai modificar, e aí agente começou a mudar o estilo do boi que antes era bordado com paetê, asa de barata, papelzin brilhoso de cigarro, né. E aqui depois que veio pra cá, o boi a gente mudou aquele boizão enorme, diminuiu mais um pouco né. Não é totalmente do tamanho que é em São Luís porque lá tem boi de todo tamanho, mas é um boi do tamanho certo e ele é enfeitado de canutilho e miçanga. Aquelas pedraria, agora tamo bordando muito com pedra de pérola (madrepérola), ela dura mais. Aquelas pedra que tem tipo umas rodinhas pra se fazer flor umas oval, eu não tô trabalhando mais quase com elas porque, elas desbota com o suor, porque o brilho delas é em baixo e perde aquele brilho. Estamos trabalhando mais com miçanga e canutilho. Em são Luís eles trabalham muito com canutilho e miçanga, paetê miudinho, pra fazer os detalhes. E nós mudamos aqui. Nossos enfeites é mais caro.

Compramos carretel de fita, pra diminuir o trabalho. Mas nós estamos trabalhando agora só com as contas. A minha netinha que me chamou ali agora, já sabe trabalhar com o trançado das contas.

E depois você vai pegar um sutiã daquele e enche de contas e fica bonito. As meninas vem pra ajudar a fazer o figurino. A sapatilha elas compra, cada qual compra seu sutiã. Eu digo pra elas: Nós temos uns quatro meses de ensaio, se preparem. Vocês vão comprar a sapatilha de vocês, o sutiã. Quando começar a enfeitar, vocês já estão com as coisas de vocês. É isso que elas estão fazendo. Só está pesado que as vezes meus menino (filhos) ajuda, tem mãe que tem três filhas, com ela quatro, né. Eu acho engraçado que ela veio brincar porque as filhas fazem parte da brincadeira, e ela tem aquela força de vontade e vem com as filhas depois do serviço, de noite. Dia de domingo ela está de folga vem também. Os filhos ajudam também a deixar as meninas em casa, por tem meninas que moram longe. Outra coisa, se você quer manter um grupo bom, grande, organizado, você tem que tratar as pessoas bem. A minha casa é de meus brincante. Quer uma água, entra bebe. Quer um café eu faço cafezinho. Dia de ensaio faço o café boto água já ali na mesa pra facilitar tudo pra elas. Graças a Deus não estão se queixando não. O lulu também trata bem as mães as filhas.

Sobre as mudanças

Lulu: a gente muda porque o tempo exige que a gente mude. Por exemplo, o pandeiro de couro a gente deixou de usar porque o corpo de bombeiros proibiu fazer a fogueira. Aí você chega pra fazer uma apresentação num teatro você não pode fazer uma fogueira pra esquentar os instrumentos. Na tv também não. Aí pra não prejudicar as apresentações a gente teve que mudar pro nylon. Então a gente usa os instrumentos de nylon porque a gente quer buscar uma afinação mais próxima da do couro pra poder fazer. Olha a gente entrava num estúdio, pra gente fazer a gravação do nosso primeiro CD deu trabalho. A gente fazia uma toada aí lá na metade da toada tinha algum erro, quando ia grava de novo a afinação do pandeirão já tinha caído. Aí a gente ia pro fogo novamente. Hoje não, hoje a gente entra com os pandeirão de nylon, na mesma hora grava um CD de 15 músicas, não tem esse problema de afinação. Tudo hoje as mudanças que teve não foi porque a gente queria mudar não. Foi porque a gente teve que acompanhar a modernidade mesmo. Teve que acompanhar. Ó, os caboco de pena é de pena de ema, só que ninguém encontra pena de ema em canto nenhum. O ultimo produtor de pena de ema que tinha era Floriano, mas tá com dois anos que o pessoal de Floriano deixou o negócio de pena de ema de mão. Os grupos de São Luís iam comprar em Floriano, o presidente do Boi da Maioba de vez em quando me manda mensagem: Lulu, vê se tu encontra pena de ema aí em Floriano, porque o cara que vendia pra gente não tem mais. Eu digo, não! Aqui não tem mais pena de ema, só se for pro Sul. Por que pra essa nossa região não tem mais pena de ema. Aí a gente tem que fazer os Caboco de Pena agora com a pluma de avestruz e ela é bem mais cara. Ela me parece que está R\$ 62 a unidade. Uma fantasia de Caboco de Pena pega aproximadamente 450 a 500 penas. É muita pena, a pena de ema não vende mais. Aí falam: vocês mudaram o Caboco de Pena. Não! A gente não mudou, a gente foi obrigado a fazer isso. Antigamente tinha instrumento com couro de cobra. Hoje se o pessoal do meio ambiente ver um instrumento com couro de cobra eles vão te levar detido pra tu explicar a origem daquele couro. Hoje não dá mais! Eu estava um tempo desse até querendo fazer duas onça de couro de cobra. Só que se a gente fizer, corre o risco do grupo responder judicialmente. Porque é proibido. Então a gente tem que andar coma modernidade, mas a tradição é a mesma. Aí as pessoas dizem “está usando tambor de nylon, não está usando pena de ema, então perdeu a tradição”. Não! A tradição segue a mesma. Porque se hoje muita coisa

é proibida então não tem como manter aquilo ali. A gente vê muitos grupos, tanto do Maranhão como do Piauí, já estão fazendo as mudanças no figurino por conta disso. Seria muito bom, o grupo seguir aquela coisa do passado. Aquela coisa de chegar na beira do fogo e esquentar seu instrumento, seria bom!

Sobre o apoio para a cultura popular

Mas infelizmente, a gente não pode. Porque tudo pra ser barrado, a gente não pode fazer algumas coisas e o apoio pra cultura popular está cada vez menor. Nosso grupo trabalha com projeto aí a gente consegue, e os grupos que não trabalham com projeto? E os grupos que não são registrados? Porque pra você fazer um projeto você tem que ter um CNPJ. Como é que esses grupos estão se mantendo? Aquele negócio de ajuda do governo, nunca foi ajuda. O povo botou na cabeça que é ajuda! Não é! Se você recebe um valor da Prefeitura ou Estado. Mas em troca daquele valor você tem que fazer duas ou três apresentações. Então você não está recebendo uma ajuda, você está fazendo um serviço prestado. Eles estão pagando as apresentações que você vai fazer pra eles, não é ajuda. Ajuda é você chegar bem aqui e dar um valor pra ajudar o grupo em troca de nada. A diferença desse caso de dar um dinheiro e depois ter que apresentar, é que o grupo está recebendo antecipado, é só isso!

Teresina já chegou a ter 29 grupos e Timon 17 grupos. Hoje Timon tá aí pelejando com sete grupos. Teresina se não me falha a memória hoje tem 9. Ano passado acabou dois. Cada dia que passa a galera está deixando de mão.

As empresas privadas é bem mais difícil, porém a lei de incentivo você é aprovado pelo estado mas você tem que correr atrás das empresas. Só que assim, a gente tem um grupo no interior do Maranhão (Timon), e a visibilidade não é a mesma dos grupos da capital. Então a galera apóia os grupos que foram aprovados pela lei de incentivo e que são da capital (São Luís). A capital é um dos maiores polos de turismo do nordeste. Então vcê apoiando um grupo de lá, seu nome não vai ser visto só pelo povo maranhense é pelos turistas de todo mundo que vai pra lá. Então a visibilidade lá é bem maior. Então a gente vai concorrer com esses grupos lá, não tem como. Porque nós não vamos dar retorno publicitário para as empresas, é complicado! Está mais que na hora de fazermos um projeto grande mesmo!

Sobre a multiplicação dos saberes

Já temos muitos integrantes que foram alunos e hoje já estão ministrando oficina. A gente pega as oficina e vai colocando os próprios brincantes.

Sobre o toque da Ilha

Desde as primeiras apresentações com o grupo, ainda com o mestre Passarinho o toque já era assim apressado, e nosso sotaque predominante é o sotaque da Ilha. Só que assim, teve mudanças na forma de tocar. Hoje o ritmo é um pouco diferente do que se fazia no passado. Mas isso não foi só no Riso da Mocidade. O ritmo do Boi de Teresina, surgiu por conta do riso da Mocidade. Porque o riso foi o primeiro grupo de Teresina. Então todos os outros grupos de Teresina são vertentes do Riso da Mocidade.

Mestre Maleiro

Nosso grupo, principalmente de 2000 pra cá mudou muito. Saímos de Teresina em 1998 e viemos pra Timon. E tivemos que fazer essas mudanças para ficar no mesmo nível dos grupos de São Luís. Aí conseguimos o Ponto de Cultura a escolinha, tudo implantado aqui, né.

Tivemos que acompanhar aquele ritmo lá da ilha para participar junto com eles porque como é que você ia sair daqui com uma coisa pequena para participar de uma coisa grande. Aí houve a necessidade de se fazer isso, cresceu o grupo, tanto na percussão como nas toadas. Hoje o Riso da Mocidade está entre os dez primeiros grupos de São Luís. E olha que São Luís não tem só vinte grupos não. Esse ano no desfile do João Paulo, participaram do desfile 76 grupos de Bumba Boi de matraca e pandeirões. Nós abrimos o desfile sete horas da manhã do dia 30. No dia primeiro, sete horas da manhã ainda tinha dois grupos pra passar na avenida. Rolou o dia e anoite toda. Pra cá não se faz isso. Além de não ter, os poucos que tem não tem apoio. Eu tentei fazer isso aí muitas vezes em Teresina, promover noitadas. Os próprios dirigentes e brincantes dos grupos faziam por onde não acontecer. Existe uma diferença muito grande dos grupos do Piauí para os grupos do Maranhão, e também o apoio da cultura dos governos mermo que não dá essa importância como dão em São Luís. Outra coisa que acontece em Teresina a desunião, o destratamento. Aquela coisa pequena que um quer ser melhor do que o outro, aí não cresce nenhum nem o outro. Lá na Ilha é diferente. Quando a gente chega lá a gente se sente em casa. Todo mundo abraça, todo mundo procura. Nós não se julga melhor, a gente trabalha pra mostra o nosso melhor.

Tem grupo que não aceita as mudança. Por exemplo, ainda hoje tem grupo que “se bate” contra a participação de mulher no Boi. Antigamente os grupos só brincava homem, até a Catirina tinha que ser um homem, não podia ser mulher. Há muitos anos atrás quando Mestre Passarinho era vivo, ele colocou mulher no grupo. Ave maria! Isso era uma discriminação tão grande. Mas aí conversando com esses pessoal de grupo a gente discutia sobre colocar umas moças no grupo, como índias porque aí ia chamar a atenção.

Como o grupo sai em São Luís

O Boi atualmente está com oitenta componentes, quando a gente chega na Ilha tem brincante esperando a gente pra fazer parte do grupo, quando sai o arrastão com 140 brincantes. Maracanã e Maioba quando entra na avenida é mil e quinhentos a duas mil pessoas. A comunidade toda acompanha. Lá os turista faz questão de tá dentro da brincadeira. A gente mostra que o Bumba Meu Boi de hoje é diferente, é uma atividade cultural, isso chama a atenção também.

Como Maleiro iniciou no boi

Eu tinha oito ano de idade. Era uma questão de família e morava todo mundo perto. O Mestre Passarinho quando veio lá da Maioba em 1930. Aí eles deram aquela saudade de São Luís e montaram o grupo em Teresina. A carcaça do Boi era feita em São Luís e o boi personagem vinha com um nome. Teve ano que saiu com o nome de “Hei de vencer”, saiu com o nome de “Beija Flor”. O único nome que mudava era do boi, mas o nome do grupo sempre foi Riso da Mocidade.

Fiz todos os personagens. Mestre Passarinho era casado com a prima de minha mãe, aí começou a misturar a família. Aí eu fui crescendo vendo o Boi. Quando foi em 1948, aí eu brinquei pela primeira vez. Tinha oito anos, aí eu fui tomando gosto. As mães faziam questão de colocar o filho no Boi. Depois eu fui crescendo. Mas eu comecei a bater pandeiro, depois parti pro maracá. O primeiro personagem que eu fiz foi de vaqueiro, assim eu brinquei três anos de vaqueiro. Aí, tava com problema de miolo. Ai o povo perguntava: quem vai brincar no miolo? Passarinho dizia, bota o Maleiro. Aí eu dançava bem, e todo mundo gostava. Rapaz

ele dança bonito! Aí passou o tempo e eu estava com dezesseis anos, a Catirina faltou. Aí o cumpade Boião (um veterano do grupo na época) disse, bota o Maleiro. Aí o Passarinho disse: pega Maleiro veste a roupa de Catirina. Foi uma graça nesse dia. Eu fiz três apresentação de Catirina. Outra época morreu um dos Caboco de pena, que eram sete. Nada de aparecer outra pessoa para ser caboco de pena. Aí Passarinho disse, Maleiro o pessoal disse que precisa de mais um Caboco de Pena, aí eu me vesti de Caboco de Pena. E com isso eu despertava aquele interesse. Fazia o boi, ajudava. Ajudava a fazer pandeiro. Eu comecei a cobrir os primeiros pandeiros e Mestre Passarinho disse: Ah rapaz o Maleiro é bom de cobrir pandeiro. Os pandeiro que ele cobre o couro não amolece. Aí o tempo foi passando, brinquei de primeiro rapaz, brinquei de doutor. Eu ainda com quatorze ano fiz minha primeira toada. Aí ele já tava sentindo a voz, o Mestre Passarinho. Aí ele disse “Maleiro” tu já sabe cantar as toadas do grupo, tu vai ficar cantando junto comigo”, aí eu disse, tá bom. Aí comecei cantando como segundo homem. Aí quando ele faleceu eu assumi o comando com 45 anos de idade.

Na parte do conhecimento da história do Bumba Meu Boi

Eu tinha interesse não só pela brincadeira, como querer saber a definição da história. Eu fui estudar pra isso. Por sorte u conheci o Professor Noé Mendes, que me apurou e com e ele aprendi muito e ele aprendeu comigo. Eu saia na casa de um de outro, pra saber como é que tinha começado o boi, aí eu anotava. Quando reunia quando professor Noé Mendes ele perguntava “Maleiro você sabe quantos boi tem dentro de Teresina?”. Eu respondia, eu sei. Aí juntei com ele e começamos a pesquisa a história. Que começou no Piauí, em Floriano. Dois anos depois passou para o Maranhão. Nasceu no Piauí, mas a falta de interesse do governo e da população, aí por ali mesmo ficou. Já o Maranhão quando passou pro Maranhão todo mundo abraçou. Quando começou a espalhar chegou na Baixada, da Baixada pra Ilha, onde o primeiro grupo foi o de Ribamar, né. Aí logo depois foi o Guaíba. Dos tradicionais que começaram a divulgar a história do Bumba meu Boi no Maranhão, o mais novo é que se bate com o nosso aqui, que lá tem 96 anos e o nosso tem 94 anos. A Maioba tem cento e dezesseis, o Guaíba tem duzentos. Aí expandiram a brincadeira do Bumba Meu Boi no Maranhão. O único grupo que surgiu e brincou o primeiro São João em 1930, e nunca perdeu um ano. Nunca teve um ano pra dizer que o Riso da Mocidade não saiu, estando no comando dele (Passarinho), ou no meu.

Personagens segundo Mestre Maleiro

Não, os personagem continuam os mesmos. Mesma quantidade, é o Miolo, os Vaqueiros, os Caboco de Pena(...)o único que aumentou foi as Índias que não tinha lá e nós colocamos quando viemos pra cá. Mas os outros personagens, Nêgo Chico, Catirina, Doutor, Rapaz e o Amo. Antigamente a gente chamava segundo Amo. Agora a gente chama segundo cantador e primeiro cantador. Aqui nós somos três (cantadores). É eu, Dino e Lulu, é três cantadores. Uma coisa que a gente está inovando aqui são os pandeirões que a gente está pegando lá da Ilha. As matracas e o chocalho já tinha desde o começo. Uma coisa que nós começamos aqui e se adaptamos foi os instrumentos de cordas, o violão e o baixo foi dando certo. Boi de orquestra já botei, mas gasta muito com os músicos (metais), aí fiquei só com a percussão, violão e o baixo. Mas deu certo, começaram a gravar instrumentos de cordas eu disse não, só tirei os instrumentos de sopro que gasta muito, e aí com as cordas agente faz a toada.

Figurino segundo Mestre Maleiro ao chegar em São Luís ele conta que o figurino do grupo se tornou um atrativo para os demais grupos:

Aí uma coisa que, em dois mil (ano), lá na Ilha só usavam a pena de ema. Hoje eles pegam a pena de ema e pinta ela de vermelho, de azul, de toda cor. Fica aquele colorido bonito. E as moças também era tudo nas pena de ema. Aí quando foi em dois mil(ano). O nosso fardamento aqui era todo colorido, aí quando chegamos lá na Madre Deus começaram logo a se admirar, né. Aí perguntando, rapa e pra lá tem essa pena bonita mesmo. Aí o Humberto Maracanã veio ver nosso grupo e olhou e disse. Rapaz essas penas são bonitas demais, disse ele. E Completou “rapaz ano que vem vou trazer dessas penas pra fazer as índias daqui assim também”. Ah meu amigo, quando foi em 2002, que era o ano da copa, nós chegamos lá e os Bois tudo colorido. A força daquela época era o verde e amarelo, branco, azul porque era o ano da Copa. Aí pegou, hoje todo grupo lá em São Luís usa essas penas. E com esse entrosamento lá com eles, esse laço de amizade lá com eles tudo, tem aqueles que já se foram também como o Humberto, o Gilmar. Mas ficou aquelas raízes lá. Esse ano lá no desfile do João Paulo, dos cantadores que participaram do desfile do ano dois mil, esse ano só estavam na avenida três; eu, Zé Alberto, eu tenho oitenta e quatro e ele tem oitenta e cinco de idade. E o Chagas, que não é mais da Maioba. Esse ano só tinha nós três dos véi. Se o pessoal daqui tivesse esse trabalho, o Boi daqui não se acabava também. Mas de vez em quando acaba um boi em Teresina, principalmente dos que falecem. Em Teresina morreu Tubarão, o Boi acabou! Morreu a Dona Joana e Zé de Neuza o Boi acabou! Morreu Cristina o Boi acabou! Morreu Luís Brito o Boi acabou! Aqui em Timon morreu João Guilherme o Boi acabou! Morreu o João Neto o Boi Acabou! Morreu o Batista o Boi acabou! O único boi daqui de Timon que morreu o principal e não acabou foi o das Piranha (Localidade do interior de Timon)

O terreiro

Quando chegamos aqui tudo era mato, só tinha nós aqui e uma velhinha que mora aqui atrás. Não tinha igreja e aqui defronte tinha uma barbearia. Três anos que a gente estava aqui começou a chegar gente. O pessoal que foi chegando para morar aqui foi gostando da brincadeira, chagava nos ensaios as moças os rapazinhos. Aí ajuntando se tornou essa comunidade. Aqui ninguém reclama, começa ensaio aí começa a chegar gente. Quando é no dia da festa da fogueira tá tido mundo aqui. A comunidade aqui quando é no dia da morte do boi, vem almoçar aqui. Vem gente de fora também, mas o pessoal da comunidade começa a chegar e vai ficando