

Bumba-meu-boi do Maranhão no Morro do Querosene: uma proposta de estudo do sotaque da Ilha no contrabaixo

Tamiris Duarte Carpin e Leandro Barsalini¹

UNICAMP – PPG – Mestrado

SIMPOM: *Música Popular*

tamiris.duarte@gmail.com

Resumo: Fundamentado na convivência e no trabalho ao lado de Mestre Tião Carvalho e do Grupo Cupuaçu, este artigo apresenta características musicais e extramusicais do Bumba-meu-boi do Morro do Querosene, bem como os instrumentos musicais utilizados e suas funções no batalhão e, a partir disso, propõe uma série de estudos de acompanhamento no contrabaixo, com base nas práticas e saberes tradicionais da manifestação. Este artigo é parte de minha pesquisa de mestrado sobre a construção de linhas de baixo para repertórios de cultura popular e está inserido em diversos campos metodológicos como pesquisa artística e etnografia. Acredita-se que este material ajudará na construção e elucidação de uma proposta de linguagem a ser assumida pelo contrabaixo durante a performance do repertório oriundo desta tradição.

Palavras-chave: Contrabaixo; Música Popular Brasileira; Bumba-meu-boi; Cultura Popular; Performance.

Bumba-meu-boi of Maranhão in Morro do Querosene: a proposal to study the Ilha's musical accent on the bassguitar.

Abstract: Based on the social-living and the work with with Mestre Tião Carvalho and Grupo Cupuaçu, this article presents musical and extramusical characteristics of the Bumba-meu-boi of Morro do Querosene as well as the musical instruments used and their functions. It also proposes a series of follow-up studies on the bassguitar, based on the traditional practices and knowledge of the manifestation. This article is part of my masters research on building bass lines for popular culture repertoires and is embedded in various methodological fields such as artistic research and ethnography. We believe that this material will help the construction and elucidation of a proposal of language to be assumed by the bass during the performance of the repertoire originating from this tradition.

Keywords: Bassguitar; Brazilian Popular Music; Bumba-meu-boi; Popular Culture; Performance.

Meu contato formal com os repertórios de cultura popular teve início durante a graduação em Música Popular pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). A musicalidade brasileira já estava presente na minha trajetória como instrumentista mas,

¹Orientação: Prof. Dr. Leandro Barsalini e Co-orientação: Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho.

devido ao contato com estudos de viés etnomusicológico, pude voltar meus olhos para fontes mais tradicionais dos saberes musicais, sem que se apresentassem filtrados pela mídia ou pela indústria fonográfica. Meu projeto de graduação consistiu num caderno de arranjos no qual apresentei alguns desses conhecimentos adquiridos e, paralelamente fui convidada a integrar o projeto Três Marias, como contrabaixista, cantora e percussionista. O grupo Três Marias foi formado em Brasília e radicado em Porto Alegre e tem sua produção musical embasada em vivências e trocas com mestras e mestres de saberes tradicionais. Entre esses mestres parceiros está Tião Carvalho: músico, compositor, cantor, dançarino, ator, brincante, educador e líder comunitário, considerado um Mestre da cultura popular brasileira por deter conhecimentos sobre danças, cantigas, brincadeiras e festividades populares.

José Antônio Pires de Carvalho (Cururu, 1955), Mestre Tião Carvalho, é maranhense radicado em São Paulo e, entre outros grandes feitos, é fundador do grupo Cupuaçu, do qual é diretor artístico e realiza a festa de Bumba-meu-boi no Morro do Querosene em São Paulo há mais de 30 anos, contribuindo para difundir a cultura popular e a cidadania, recebendo o título de Cidadão Paulistano e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo (2017) por esse trabalho. Durante o ano de 2017, com seu consentimento e apoio, convivi mais ativamente com Mestre Tião na cidade de São Paulo e presenciei, participei e registrei partes das três festas do ciclo do boi no Morro do Querosene além de integrar, como contrabaixista, o grupo de músicos que acompanha seu trabalho artístico solo.

Este artigo apresenta, por vezes, referenciais não acadêmicos julgados relevantes, principalmente no âmbito musical, tendo em vista a complexidade do tema e a carência de material. Entre esses referenciais estão a experiência de Mestre Tião Carvalho, a experiência de músicos maranhenses, retratada em livros não acadêmicos e blogs, e a experiência da autora como instrumentista.

1. Bumba-meu-boi

A festa do Bumba-meu-boi, patrimônio imaterial da cultura brasileira segundo o Iphan, é o folguedo mais popular do Maranhão². A festa popular composta por música, dança e encenação é praticada quase que na totalidade do estado e acontece no período de São João. A narrativa e a encenação da brincadeira envolvem personagens de três povos principais que deram origem à miscigenação do Brasil: o africano, o índio e o português; o repertório

² Site do IPHAN Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/ma/pagina/detalhes/547> Acesso em novembro de 2017.

musical da tradição apresenta correspondentemente influências musicais, africanas, indígenas e europeias que se misturam em toadas estruturadas principalmente em divisões binárias com a coexistência de duas unidades de pulsação, semínima e semínima pontuada, cujas subdivisões são duas colcheias e três colcheias respectivamente.

Pelo menos duas importantes narrativas permeiam os festejos de Bumba-meu-boi do Maranhão: a lenda de Catirina e Pai Francisco, casal de negros africanos escravizados no Brasil, e a história do boi encantado de São João. A primeira trata-se do episódio em que Catirina (ou Catarina), grávida, teria sentido um desejo de comer língua de boi. Diante disso, Pai Francisco, seu esposo, rouba um boi de seu patrão, dono da fazenda, e durante a matança do boi, é descoberto. Pai Francisco, então, é preso e incumbido da missão de “dar um jeito” no boi, sob pena de ser morto ele próprio. Toda a fazenda é mobilizada para salvar o boi: chamam-se os pajés, que conseguem ressuscitar o boi do fazendeiro. Nessa versão a festa é a comemoração pela recuperação do boi e pela vida de Pai Francisco, bem como uma “represália à tirania e opulência dos então fazendeiros e senhores donos de engenhos da época colonial” (REIS, 1980, p. 7). A segunda história é sempre predominante na narrativa de Tião Carvalho sobre a tradição de Bumba-meu-boi. Em 17 de junho de 2017, durante sua fala na segunda festa do ciclo do boi no Morro do Querosene, Tião conta publicamente:

(...) ambos se batizaram: São João batizou Cristo, Cristo batizou João. Mas só que ele ganhou um boi, pequeno. Só que esse boi, esse boi dança, ele é diferente dos outros bois, ele dança. E todos os amigos de São João, no dia 23 pra 24, às vésperas do São João, costumavam ir pra casa de São João pra brincar com esse boi e tocar igual que nós estamos aqui reunido pra cantar por causa desse boi lindo de São João, que dançava sempre na festa dele e todos admiravam. (Tião Carvalho, transcrição minha).

Em determinado ano, um dos santos que têm seus dias festivos posteriores ao dia de São João pede emprestado o boi encantado. São João inicialmente recusa-se, mas acaba cedendo. O santo leva o boi emprestado e o boi dança lindamente em sua festa. Segue-se uma série de empréstimos sucessivos do boi de João entre os santos, até que:

(...) uma determinada hora bate uma determinada fome e... e não tem comida. O que que eles fizeram? Abateram o boi de São João e comeram. Quando vai dar a notícia pra São João ele ficou muito muito muito muitíssimo triste (...) Ele é aquela depressão profunda, né. É aquilo que nós chamamos hoje. E aí ele vem a óbito por causa desse boi. (Tião Carvalho, transcrição minha).

Nesta narrativa, a festa do boi é feita em agradecimento às graças alcançadas pelos devotos de São João preparando “um monte de amigos e amigas lindamente (...) pra fazer festa com um boi muito bonito pra dançar pra São João” (Tião Carvalho, transcrição minha).

O ciclo da festa do boi do Morro do Querosene está dividido em três festas anuais: “de Nascimento (ou renascer), Batizado e Morte do Boi. Cada uma destas festas representa parte do ciclo de vida de um boi encantado que a cada ano ganha novo nome, novos padrinhos, novas toadas e traz sentido aos ciclos vitais”, conforme informações do site do Grupo Cupuaçu³. O grupo tem como cantores principais Tião Carvalho, o primeiro Amo, e Henrique Menezes (São Luís do Maranhão, 1971), o segundo Amo, mas recebe mestres e mestras convidados de várias partes do país para participarem e também puxarem alguns momentos da festa. Musicalmente o sotaque⁴ de boi predominante no Morro do Querosene é o sotaque da Ilha, no qual a polirritmia 3 contra 2 é um dos elementos mais presentes ritmicamente em sua formação musical de voz e percussão. Nas vozes temos os puxadores e o coro, formado por todos os presentes que se sentirem à vontade com essa função: dançantes e outros personagens da festa ou não, experientes ou não, parte da comunidade do morro ou não. Na percussão temos, em sua maioria, os músicos do Grupo Cupuaçu tocando pandeirões, matracas e tambor-onça e, quase que como regra, o Amo tocando maracá e apito.

2. Os instrumentos musicais do Boi

2.1 Pandeirões

Os pandeirões são instrumentos de percussão grandes e graves, semelhantes a pandeiros de couro sem platinelas, segurados na posição vertical e tocados com a mão. Em Frungillo (2003), a ocorrência que apresenta mais semelhança com o pandeirão em sua descrição é *pandeirola* e é descrita como “tamborete de uma pele entre 16” e 20” de diâmetro, casco de madeira entre 2” e 4” de largura. É segurado por uma das mãos e tocado com a outra, usado em festas de ‘bumba-meu-boi”” (p. 245) Os pandeirões são afinados com o calor do fogo, minutos antes do início da festa, durante o *guarniceu* ou *guarnecer*: momento em que o batalhão⁵ está reunido ao pé da fogueira com esta finalidade. Cada pandeirão tem duas notas: o toque agudo e o toque grave. Geralmente os pandeirões se apresentam em três

³ Disponível em www.grupocupuaçu.org.br. Acesso em dezembro de 2017

⁴ Sotaques são acentuações rítmicas distintas que variam de grupo pra grupo e de região para região. Ver (LEITÃO, 2013, p. 94-96).

⁵ Grupo dos músicos que tocam na festa do boi.

tamanhos e afinações diferentes, mas essa variação pode ser maior, de acordo com o número de músicos do batalhão. Sobre o toque dos pandeirões do Boi da Ilha, temos um depoimento de Chico Pinheiro, clarinetista, maestro e arranjador maranhense:

Então se a gente botar de pandeirões, dez pessoas tocando pandeirão no Boi da Ilha, a gente vê coisas totalmente diferentes nos dez, né? E a gente vai ver células, células que a gente encontra em todas as partes do mundo. E se a gente apurar o ouvido, dá pra ouvir células de tudo quanto é ritmo que a gente conhece no mundo. (LEITÃO, 2013, p. 96).

É assim, também, que acontece na festa do Morro do Querosene: as células rítmicas de cada pandeirão não são fixas e não se repetem completamente iguais ao longo das toadas.

2.2 Matracas

As matracas são duas placas de madeira que, percutidas uma contra a outra produzem um som agudo. Vários músicos tocam cada um seu par de matracas, optando por um dos padrões abaixo, desde que as duas células rítmicas estejam presentes no batalhão.



Em Frungillo (2003) a ocorrência mais semelhante é *tréculas*, que se encontra definido como um idiofone de choque: “série de lâminas de madeira com cerca de 8” de comprimento e 3” de largura, (...). São seguradas com as mãos e entrechocadas em movimentos rápidos. Pode ser encontrado com as denominações *matraca(s)* e *tabuinha(s)*” (p. 357).

2.3 Tambor-onça

O tambor-onça é semelhante a uma cuíca, mas possui um ronco mais grave. Com uma haste de madeira presa no centro da membrana de couro pelo lado interno, o som é obtido friccionando-se a haste com um pedaço de tecido molhado. A função musical do tambor-onça é dar unidade ao batalhão, geralmente marcando o pulso binário, mas pode apresentar também variações, dependendo do sotaque. A variação mais comum do sotaque da Ilha está representada no segundo compasso da figura a seguir:

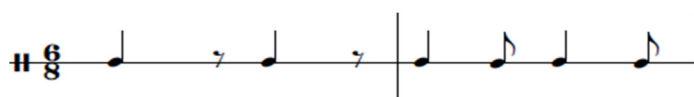


Figura 2: células rítmicas do tambor onça no sotaque da Ilha.

Segundo Leitão (2013) “o tambor onça é o baixo do Boi da Ilha” (p.96) e “tem propriedades de dar unidade às diversas células rítmicas dos pandeirões, ele deixa a percussão uniforme” (p. 103) atuando como centro rítmico. Este tambor aparece apenas como *onça* em Frungillo (2003) - como também é chamado por vezes pelos brincantes do Morro do Querosene, definido como um membranofone de fricção: “Um dos nomes da cuíca feita rusticamente com casco aproveitado de caixas e tambores industrializados, chamado também tambor-onça (Brasil)” (p.231).

2.4 Maracá

O maracá é um chocalho de tamanho médio que, na festa do Morro do Querosene, se apresenta feito em metal e enfeitado com fitas coloridas. Ele é tocado pelo Amo e é, juntamente com o tambor-onça, um dos primeiros instrumentos de percussão a entrar na execução das toadas, geralmente depois da primeira exposição dos versos feita pelo Amo, à capela. Quando o Amo começa a tocar seu maracá, os outros músicos sabem que podem começar a acompanhá-lo, mas não há contagem de compassos definida para a entrada de cada instrumento. O apito é usado, também pelo Amo, para avisar ao batalhão que chega o final da toada após os gritos de “Ê, boi!”, sempre presentes depois de várias repetições dos versos.

3. Uma transcrição e sua análise descritiva

A seguir, apresento uma análise de uma transcrição que fiz da execução da toada “O Guarneçê”, registrada em áudio e vídeo no dia 17 de junho de 2017, feita pelo grupo Cupuaçu na festa do Batizado do Boi no Morro do Querosene. Esta toada é uma composição de Mestre Coxinho⁶ e está registrada no LP “Bumba meu boi – Sotaque do Pindaré”, de 1972, lançado pela gravadora Fontana/Phonogram. Neste LP onde a autoria não está referenciada.

Já que a polirritmia é um elemento muito presente no sotaque da Ilha, tecnicamente seria possível fazer a transcrição tanto em 2/4 como em 6/8, ocasionando o aparecimento de quiálteras nas duas opções. Optei pela fórmula 6/8 com base na divisão rítmica da melodia do canto, de forma que priorizasse o não aparecimento de quiálteras neste pentagrama.

⁶ Coxinho nasceu em Bartolomeu dos Santos na ribeira do Mearim, em Fazenda Nova, povoado próximo de Lapela, em Vitória do Mearim, hoje cidade de Conceição do Lago-Açu. Morreu aos 81 anos como cantador de Bumba-meu-boi e patrono da cadeira nº 7 da Academia Arariense-Vitoriense de Letras, ocupada pelo artista plástico Airton Marinho. Está representado na xilogravura “Uma ceia com Irmã Dulce” ao lado de Lampião, João do Vale, Luiz Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense e outras nove personalidades da história da arte e da humanidade. Ver Blog do Bóis.

Uma característica de várias tradições afro-brasileiras é a estrutura de canto responsorial: quando há um cantor que canta sozinho determinado verso e, em seguida, há um coro que responde, seja repetindo o mesmo verso, seja cantando um verso diferente que completa a ideia do primeiro. A fim de facilitar a comunicação neste texto, a esta execução solo do primeiro verso daremos o nome de *pergunta* e à repetição ou continuação feita pelo coro, chamaremos *resposta*, como é usual nos grupos que apresentam essa prática. A seguir, a letra da toada: *Ô amanheceu, o galo cantou / Ê, vaqueiro, vai na igreja que o sino dobrou / É pra reunir, vamos guarnecer / essa é ordem que São João mandou*. O primeiro verso da toada é executado sem nenhum tipo de acompanhamento. Na repetição seguinte o Amo o começa a tocar o maracá na metade do primeiro verso, compasso 26 da transcrição.

The image shows a musical score for a piece starting at measure 25. The score is written for a solo singer (Amo) and a chorus (Coro). The Amo staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Ô! A - ma - nhe - ceu, o ga - lo can - tou Ê!". The Coro staff is empty. The Mar. (Maracas) staff shows a rhythmic pattern of four groups of four eighth notes. The Mat. 1 (Matraca 1) staff shows a rhythmic pattern of two groups of two eighth notes. The Mat. 2 (Matraca 2) staff is empty. The Onça (Tambor-onça) staff shows a rhythmic pattern of four groups of two eighth notes. The Pand. 1 (Pandeiro 1) and Pand. 2 (Pandeiro 2) staves are empty.

Figura 3: entrada dos instrumentos de percussão.

Entendemos que a transcrição é uma representação do que se ouve e optamos por grafar a célula rítmica do maracá da forma ilustrada, mas vale ressaltar que a segunda semicolcheia é consequência do movimento e da constituição física do instrumento, não sendo articulada intencionalmente pelo músico. Ainda no mesmo compasso aparecem as matracas marcando quíalteras de duas colcheias e no compasso seguinte temos o tambor-onça marcando cada tempo do compasso com uma nota longa. As matracas marcando as seis colcheias do compasso aparecem de forma pontual até o compasso 61, quando se consolidam enquanto grupo rítmico e assim permanecem até o final da toada.

Os pandeirões aparecem de forma pontual nos compassos 29 e 37, mas é no compasso 49 que temos a primeira entrada deles enquanto estrutura rítmica de base, isso acontece no início da resposta ao segundo verso. Pode-se notar um crescimento na densidade da textura do arranjo, mesmo que ele tenha sido construído coletiva e instantaneamente. Isso reflete a consciência do grupo sobre a função hierárquica que cada músico e/ou instrumento ocupa dentro do batalhão. No compasso 65 temos os pandeirões tocando duas células rítmicas diferentes ao mesmo tempo:

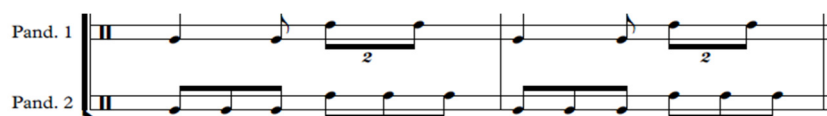


Figura 4: células rítmicas dos pandeirões na transcrição.

É o Amo, com seu maracá, que determina o instante em que deve começar o acompanhamento da percussão. Tantas repetições dos versos quantas forem da vontade do Amo acontecem e, durante estas repetições, os músicos que tocam os pandeirões passeiam pelos toques que lhes parecem pertinentes de acordo com seus conhecimentos musicais adquiridos até então, não ficando presos a células rítmicas estritamente definidas.

3. Uma proposta de estudo no contrabaixo elétrico:

O contrabaixo é um instrumento que não é encontrado em grupos de música de rua de cultura popular como, por exemplo, nos batalhões de bumba-meu-boi do Maranhão. Apesar disso, como uma contrabaixista que trabalha, no momento, majoritariamente com repertórios de cultura popular, não são raras as situações em que me vejo na necessidade de criar linhas de baixo para gêneros musicais que originalmente não têm uma função musical definida para este instrumento. É prática comum entre os instrumentistas da seção rítmica⁷ a improvisação de padrões rítmicos e melódicos a partir de cifras cordais e indicações literais de gênero como “samba” ou “baião”, que geralmente aparecem no canto superior esquerdo nas partituras:

Normalmente a parte dos instrumentos de base não vem escrita “nota por nota”, e sim apenas são indicados os acordes por meio de cifras, e definido o ritmo conforme o estilo. A partir destas indicações é que os músicos aplicam um determinado padrão rítmico a uma harmonia, estruturando a base do que chamamos de “levada”, “batida”, ou em inglês, “groove”. A levada é

⁷ Entende-se por seção rítmica o grupo de instrumentos que desempenham um papel rítmico e/ou harmônico dentro de um conjunto, esse grupo de instrumentos também é conhecido por base, ou “cozinha”. (CARVALHO, 2006, p. 14).

fundamental na definição dos estilos da música popular, sendo que muitas vezes ela é o único elemento de diferenciação entre um estilo e outro. (CARVALHO, p. 14).

Muitas vezes, sequer trabalhamos com música escrita, aprendendo os repertórios “de ouvido” ou através da oralidade, restando apenas a harmonia e as orientações dos colegas músicos sobre o gênero, ou sobre a levada, que podem acontecer através de palavras ou através de “comunicações musicais”, quando um músico reproduz em seu próprio instrumento o padrão que deve ser feito por seu interlocutor.

Pretende-se aqui apresentar uma proposta de aproximação do contrabaixista com o gênero musical *boi* através de pequenos estudos com enfoque de abordagem idiomática e da prática musical de repertório, a partir de arranjos elaborados com base nos padrões e características musicais observados na transcrição e também durante a minha prática pessoal como instrumentista ao lado de grupos de cultura popular.

A notação utilizada no pentagrama do contrabaixo está referenciada em Oppenheim (1981) quando se trata da técnica de *slap*. Esta técnica consiste principalmente em duas articulações específicas: um ataque percussivo feito com o dedão da mão direita na corda, que faz com que ela toque o braço do contrabaixo e seus trastes de metal produzindo a sonoridade desejada (p. 2) e uma puxada na corda com o primeiro dedo da mão direita que faz com que ela retorne percutindo o braço e os trastes. Respectivamente, estas duas articulações são representadas por T (do inglês *thumb*, que significa polegar) e P (do inglês *pop*, que significa estourar), (p. 4). Além disso usaremos LH (do inglês *left hand*, que significa mão esquerda) para representar que o som deve ser produzido pressionando os dedos da mão esquerda contra a corda do contrabaixo na casa correspondente à nota desejada de modo percussivo ou, quando se tratar de uma nota morta, simplesmente percutir as cordas com os dedos da mão esquerda. Nos dois casos não deve haver qualquer interferência da mão direita do instrumentista.

O primeiro exercício consiste em reproduzir a célula rítmica do tambor-onça, inicialmente com a terceira corda solta, nota lá. O sinal de tenuto indica que o decaimento da nota, que é característico do instrumento, deve ser minimizado tanto quanto for possível:

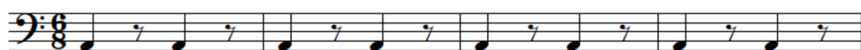


Figura 5: exercício 1 - imitação do tambor-onça.

O exercício seguinte propõe uma reprodução do som das duas células rítmicas feitas pelas matracas, sendo cada uma executada por uma das mãos do instrumentista, todas com sons abafados (notas mortas), representadas por figuras musicais com cabeças de x:



Figura 6: exercício 2 - imitação das matracas.

A seguir apresenta-se uma variação possível para o exercício anterior, trocando as notas abafadas por notas com alturas definidas, no caso, pela nota mi produzida pela quarta corda solta.



Figura 7: variação 1 do exercício de imitação das matracas.

Recomenda-se também praticar esta célula rítmica com notas em corda presa, por exemplo, o dó da terceira casa da terceira corda, pois isso ampliará as possibilidades melódicas e harmônicas embora requeira uma pequena adaptação da técnica: neste caso o primeiro dedo da mão esquerda estará parado na casa correspondente à nota desejada enquanto os outros 3 dedos da mesma mão produzem o som percutido contra as cordas do instrumento:



Figura 8: variação 2 do exercício de imitação das matracas.

Os próximos dois exercícios representam as células rítmicas tocadas pelos pandeirões, mas é importante lembrar que essas levadas são majoritariamente improvisadas e que apresentamos aqui apenas uma proposta de aproximação do instrumentista com o gênero musical:



Figura 9: exercício de imitação dos pandeirões.

A seguir, uma proposta de mistura das duas células apresentadas anteriormente:

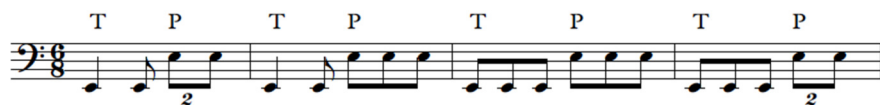


Figura 10: variação do exercício de imitação dos pandeirões.

É possível imitar as células rítmicas de mais de um instrumento ao mesmo tempo, como no exercício seguinte, que mistura pandeirões e matracas, apresentado em corda solta e em corda presa:



Figura 11: exercícios imitando matracas e pandeirões.

Considerações finais e perspectivas

Este trabalho está inserido em diversos campos metodológicos como etnografia (transcrições, gravações e observação participante), pesquisa artística e pesquisa guiada pela prática (desenvolvimento dos estudos e suas estratégias). Além disso, destaco a importância da convivência e do trabalho artístico desenvolvido ao lado de Mestre Tião que contribuem para a fundamentação dos aspectos musicais desenvolvidos aqui. A utilização simultânea de diferentes metodologias deve-se à variedade de aspectos utilizados na pesquisa na área da performance em música popular em um âmbito geral, ainda muito recente, e mais especificamente às particularidades e necessidades desse trabalho.

Acredita-se que este material ajudará na construção e elucidação de uma proposta de linguagem a ser assumida pelo contrabaixo durante a performance deste repertório de tradição afro-brasileira, comunicando os resultados à comunidade acadêmica em geral e ao músico contrabaixista que queria fazer uso prático deste material em seus estudos, sobretudo aquele ainda em formação, que precisa ter um conhecimento mínimo do papel do instrumento nesse contexto. Além disso, propor exercícios e formas de acompanhamento para gêneros de tradição oral ao contrabaixo pode ajudar na valorização da cultura popular, aprimoramento e aprofundamento sobre as musicalidades brasileiras que estão apartadas da academia ou dos circuitos fonográficos tradicionais.

Dando seguimento a este trabalho pretendo apresentar um arranjo e sua análise descritiva explicando e relacionando os procedimentos usados, as ideias e o “comportamento” do baixo (e dos outros instrumentos) com as práticas musicais do grupo observado. O arranjo será escrito para formação de baixo trio (baixo, guitarra e bateria) que uso no trabalho artístico que desenvolvo em paralelo com esta pesquisa acadêmica.

Referências

BLOG DO BÓIS – Disponível em: <http://hbois.blogspot.com.br/2013/04/coxinho-recebe-homenagem-com-lancamento.html> Acesso em 17 de dezembro de 2017

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Unicamp. Campinas, 2006.

GRUPO SOTAQUE DO PINDARÉ. *LP Bumba meu boi – Sotaque de Pindaré*. Produção: Roberto Menescal. Gravadora Fontana/Phonogram. Brasil, 1972.

LEITÃO, Rogério. *Batucada Maranhense. Análise Rítmica dos Ciclos Culturais. A visão de um baterista*. Sao Luís. 2013

OPPENHEIM, Tony. *Slap it! Funk Studies for the Electric Bass*. Theodore Presser Company, Pennsylvania, 1981.

REIS, José Ribamar Souza dos. *Bumba meu boi o maior espetáculo popular do Maranhão*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 1980. 64p. il (Série Monografias, 18).

SITE DO GRUPO CUPUAÇU. Disponível em www.grupocupuaçu.org.br Acesso em dezembro de 2017

SITE DO HENRIQUE MENEZES. Disponível em <https://www.henriquemenezes.com.br/bio> Acesso em outubro de 2017

SITE DO IPHAN – Patrimônio Imaterial – MA. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/ma/pagina/detalhes/547> Acesso em novembro de 2017