

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ- REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIÊNCIA

DIVERSIDADE CULTURAL DOS RITMOS MUSICAIS DO AMAZONAS
E A EDUCAÇÃO MUSICAL

Voluntário: Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro

MANAUS
20011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ- REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIÊNCIA

RELATÓRIO FINAL
PIB-H/0042/2010
DIVERSIDADE CULTURAL DOS RITMOS MUSICAIS DO AMAZONAS
E A EDUCAÇÃO MUSICAL

Voluntário: Ygor Saunier Mafra Careiro Monteiro
Orientador: Profª Drª Rosemara Staub de Barros Zago

MANAUS
2011

RESUMO

A idéia de produzir um trabalho que abordasse diversidade cultural dos ritmos musicais do Amazonas, surgiu primeiro durante os anos residindo e observando a música produzida por grupos no interior do Amazonas e só depois reconhecer o seu valor cultural, segundo por uma situação observada em uma viagem à Brasília onde vários grupos de várias regiões brasileiras apresentavam suas manifestações culturais e o Amazonas ficava de fora por não ter um material com registros musicais Amazonense. Sabe-se que a cultura é dinâmica, no entanto percebemos que, nossa região vive o fenômeno da chamada “Importação de Cultura”, o que se deve principalmente à carência de registros formais de itens relevantes de nossa cultura popular. Registros estes, que seriam responsáveis pelo conhecimento de nossas próprias raízes, ou seja, somos obrigados a importar cultura porque pouco conhecemos ou registramos nossa própria cultura.

Este trabalho permitiu-nos saciar uma antiga exigência relacionada à carência de um material didático, voltado para os ritmos oriundos do estado do Amazonas. A busca sobre suas referências históricas serve como um complemento, para assim, entender melhor sua origem e sua forma de execução, fomentando um processo de difusão da típica cultura amazonense, através da aplicabilidade dos resultados desta pesquisa nas escolas do estado do Amazonas, na área da educação musical.

Os ritmos típicos do estado do Amazonas, que se encontram em estado letárgico, praticamente esquecidos no tempo e sufocados nos pequenos espaços limitados aos grupos urbanos folcloristas, comunidades ribeirinhas e interioranas e tribos indígenas, migrarão do status de cultura “não expressa” e transmitida apenas através da oralidade, para o status de uma cultura devidamente expressa em uma obra específica, que funcionará como uma ferramenta de ensino-aprendizagem no campo da educação musical e como um convite ao embarque na genuína cultura musical do estado do Amazonas.

Espera-se que, com a catalogação dos ritmos típicos do estado do Amazonas, utilizando ainda como ferramenta auxiliar referenciais históricos acerca da origem dos mesmos, que são a expressão viva de nossa cultura, tenhamos uma referência mais forte à o que, assumimos o risco de chamar, identidade cultural amazonense.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa do Amazonas.	10
Figura 2 - Estado do Amazonas com destaque em vermelho para a região do Baixo Amazonas.	11
Figura 3 - Região do Baixo Amazonas e seus sete municípios.	12
Figura 4 - Ygor Saunier e Tambores do Gambá.	17
Figura 5 - Curumim tocando o Tamborinho.	18
Figura 6 - Caracaxá do Gambá.	18
Figura 7 - Flautas indígenas.	19
Figura 8 - Rabeca medieval, rabeca tradicional e rabeca de cabaça.	20
Figura 9 - Chocalhos em recipientes.	20
Figura 10 - Chocalhos abertos.	20
Figura 11 - Gambá de Corte.	21
Figura 12 - Heliomar o Cacetão, tocando Guinzo.	22
Figura 13 - Tambor de Marcação do Gambá.	23
Figura 14 - Célula rítmica do Tambor de Gambá para o ritmo Gambá de Maués.	24
Figura 15 - Célula rítmica do Tambor de Gambá para o ritmo Gambá de Maués.	25
Figura 16 - Célula rítmica do Caracachá do Gambá de Maués.	26
Figura 17 - Célula rítmica do Tambor de Corte do Gambá de Maués.	27
Figura 18 - Célula rítmica do Guinzo.	28
Figura 19 - Célula rítmica do Tambor de Marcação.	28
Figura 20 - Grade Rítmica do Gambá.	30
Figura 21 - Foto do Boi Caprichoso na arena do Bumbódromo.	32
Figura 22 - foto do Boi Caprichoso na arena do Bumbódromo.	33
Figura 23 - Caixinha.	35
Figura 24- Surdo Maracanã.	36
Figura 25 - Surdo de Marcação.	37
Figura 26 – Surdo de Corte.	38
Figura 27 - Repique.	38
Figura 28 - Cheque-cheque.	40
Figura 29 - Rocar.	40
Figura 30 - Caixinha (Transcrição).	44
Figura 31 - Surdo de Marcação (Transcrição).	45
Figura 32 - Palminha (Transcrição).	46
Figura 33 – Teix eira de Manaus.	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	6
1.1 Entendendo o conceito de “Identidade cultural”.....	6
1.2 O Fenômeno da “Importação Cultural”.....	8
CAPÍTULO II – INFORMAÇÕES GEOPOLÍTICAS DA REGIÃO.....	10
2.1 O Amazonas.....	10
2.2 O Baixo-Amazonas.....	11
CAPÍTULO III DESCRIÇÃO METODOLÓGICA.....	13
CAPÍTULO IV - RITMOS MUSICAIS INCIDENTES NA REGIÃO DO BAIXO-AMAZONAS.....	14
4.1 MAUÉS: O GAMBÁ.....	15
4.1.1 Origem:.....	15
4.1.2 Os instrumentos:.....	16
a. Tambor de Gambá.....	17
b. Tamborinho.....	17
c. Caracaxá.....	18
d. Flauta:.....	19
e. Rabeca.....	19
f. Violão.....	20
g. Cheque (Chocalho em recipiente):.....	20
h. Gambá de corte.....	21
i. Guinzo de Paneiro.....	22
j. Tambor de marcação.....	23
a. Tambor de Gambá.....	24
b. Tambourinho.....	24
c. Caracachá.....	25
d. Tambor de corte.....	26
e. Guinzo.....	27
f. Tambor de Marcação.....	28
g. Grade Rítmica do Gambá.....	29
4.2 O Boi Bumbá de Parintins.....	31
4.2.1 Origem.....	31
4.2.2 Dos Bois - Bumbás.....	32
4.2.3 Os Instrumentos.....	34

4.2.4 Organologia dos Instrumentos:	35
4.2.5 Formas de Execução e transcrições:	41
4.3 O Beiradão do Amazonas	44
CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES	47
FONTES E REFERÊNCIAS	48

INTRODUÇÃO

Falar sobre a diversidade cultural popular amazonense é falar sobre um desafio enorme em encontrar registros dessa natureza. Por outro lado, existe a transmissão de várias manifestações através da oralidade, o que automaticamente nos estimula a busca por saciar uma antiga exigência relacionada à carência de um material didático, voltado para os ritmos oriundos do estado do Amazonas.

A busca sobre suas referências históricas serve como um complemento, para assim, entender melhor sua origem e sua forma de execução, fomentando um processo de difusão da típica cultura amazonense.

Neste primeiro momento de nosso estudo, quando já iniciamos a catalogação dos ritmos musicais do Amazonas, pudemos perceber a imensa ligação que temos com o Nordeste, principalmente, por ser este o portal de entrada ao Brasil em função do mar, por onde tudo chegava ao Brasil.

Esta ligação se fortalece em função de uma grande emigração de nordestinos para o Amazonas, ocorrida durante a segunda metade do século XIX - Período Áureo da Borracha - quando mais de 200 mil nordestinos, chamados popularmente de “soldados da borracha” vieram trabalhar nos seringais para se refugiar da grande seca e da fome de devastaram seus estados de origem. É claro que, neste processo, os nordestinos trouxeram consigo não só sua força de trabalho, como também, seus costumes e sua cultura, hoje já inseridos na identidade cultural dos povos amazônicos.

Embora o processo de formação da identidade cultural do povo amazonense tenha sofrido fortíssimas influências de variadas culturas, como a cultura européia, bem como, de culturas oriundas dos países sulamericanos (principalmente, os que dividem com o Brasil os territórios Amazônicos – Colômbia, Equador, Venezuela, Bolívia, Peru, Guianas Francesa e Inglesa e Suriname) e, ainda, tenha aglutinado também costumes e traços culturais trazidos por migrantes de outros estados que aqui se instalaram, é extremamente importante ressaltar ainda que “os povos indígenas deixaram suas marcas profundas na cultura amazonense em vários segmentos: na culinária, na medicina, na língua e principalmente nas danças e folguedos” ressalta Melo (2004).

Partindo do pressuposto que, onde se tem um folguedo, temos danças e, conseqüentemente, temos a música e seus elementos rítmicos, sobre os quais,

inevitavelmente, essas danças irão se desenvolver, adquirimos assim, a motivação da qual necessitávamos para que iniciássemos este estudo.

CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Defenderemos aqui, a idéia que traz o ritmo musical como identidade cultural. Uma comunidade ou povo usa um ritmo para se expressar, passando assim, a ter um novo portal de entrada à sua cultura.

[...] estimular o conhecimento dos ritmos típicos de uma determinada região, é de suma importância, pois um ritmo, de uma determinada região, passa a ser uma ferramenta poderosa usada para expressar a cultura de um povo (MEIRA DANTAS, 2010).

A observação feita pelo autor supramencionado foi um dos maiores estímulos para que pudéssemos dar início à elaboração deste estudo, onde, o maior intuito é o de contribuir para a valorização e resistência da cultura regional local, suavizando o incômodo processo de importação cultural, trazido como consequência da Globalização.

A carência de registros formais de itens relevantes no que concerne à cultura musical genuinamente amazônica, nos estimula a importar culturas musicais ao redor do mundo, já que pouco conhecemos ou em quase nada registramos nossa própria cultura musical de origem, registros estes, que seriam responsáveis, inclusive, pelo conhecimento de nossas próprias raízes sociais, que implica diretamente no processo de formação da “identidade cultural”.

1.1 Entendendo o conceito de “Identidade cultural”

Sobre identidade cultural, é importante trazermos rapidamente o conceito da palavra “identidade” e, imediatamente, relacioná-la aos conceitos de cultura, para que possamos compreender, de fato, o processo no qual estamos inseridos.

Segundo Brito (2001, p. 17) “as identidades são representações inevitavelmente marcadas pelo confronto com o outro e pelo próprio reconhecimento social da diferença. A construção das imagens com que os sujeitos se percebem passa pelo entrelaçamento de suas culturas, nos pontos de interseção com as vidas individuais”.

Em concordância com Brandão (1986, p.7), temos ainda que, a idéia de identidade de um indivíduo “tem a ver tanto com os dramas individuais de sua

biografia, quanto com os dramas sociais da história do grupo e da cultura de que é parte”.

Ora, já somos capazes de compreender “identidade” através das contribuições feitas pelos autores supramencionados, agora, é importante entendermos “cultura”, sendo este o elemento central de nosso objeto de estudo.

A palavra cultura é empregada em vários sentidos. Ela tem sua raiz no latim *colere, cultus* – cultivar, aquilo que é cultivado, significado ligado às atividades agrícolas [...].

No que respeitar ao ser humano, a cultura expressa o modo de viver, o modo como se encara as coisas e o mundo, o sentido da vida [...].

Cultura também significa o aprimoramento das faculdades superiores do homem: inteligência, vontade, memória, associadas à educação, formação escolar e estudo, referindo-se também ao acesso às manifestações artísticas (pintura, teatro, escultura, música) e os meios de comunicação de massa (televisão, rádio, cinema, jornais e revistas). Trata-se da cultura subjetiva, própria de cada um com o significado de “cultivo do espírito”. É neste sentido que se identificam aqueles que têm, ou não, uma cultura artística, uma cultura clássica, ou ainda, uma cultura científica.

Todas as pessoas grupos e povos possuem uma identidade cultural, preocupando-se com aspectos da realidade social, incluindo os padrões de comportamento dos grupos humanos, as crenças, os valores (OLIVEIRA, 2001, p. 28).

Complementando, dentre as definições cita-se a de “Edward B. Tylor antropólogo inglês, definiu cultura, em 1871, como um “complexo total de conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes, e quaisquer outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (FLEURY; SAMPAIO, 2002, p. 284).

De posse dos conceitos acerca de “identidade” e “cultura”, somos capazes então, de conceituar, de maneira genérica e didática o que venha a ser “identidade cultural”. É claro que, este é um tipo de conceito amplamente discutido por inúmeras correntes de pensamento ao redor mundo, no entanto, apenas para fins didáticos, tentaremos aqui, elaborar nossa própria definição, baseada em contribuições de outros autores.

Portanto, para nós, identidade cultural é o auto-reconhecimento dos costumes, crenças, arte, leis, hábitos e aptidões inerentes de um determinado grupo social, e que confrontando com o outro, naturalmente passa pelo próprio reconhecimento social da diferença.

1.2 O Fenômeno da “Importação Cultural”

Adentrando no campo da Didática, observamos logo ao idealizar este estudo que, os ritmos catalogados na região do Baixo Amazonas, podem funcionar como uma ferramenta eficaz de ensino-aprendizagem no campo da educação musical na região amazônica, bem como, um convite ao embarque na genuína cultura do Estado do Amazonas, tão rica em matéria-prima.

Esses ritmos trazem consigo uma enorme carga de vivências, associação com o meio em que vivem, carga histórico-hereditária, enfim, toma características próprias em cada meio onde se instala, por isso, autores como Guerra-Peixe fizeram pesquisas no âmbito popular sobre apropriação de práticas musicais, com o intuito de enfatizar as diferenças das formações sociais, apropriação de culturas de outras sociedades, com destaque no caso brasileiro.

[...] a interferência mutua de esferas de produção musical segmentadas de modo amplo e arbitrário por rótulos como “indígena”, “folclórica”, “popular” e “de concerto” em escala global. Explora-se em tal debate, sob ângulos renovados, que incluem a ética da apropriação, os processos de tradução entre culturas ou a distribuição assimétrica de poder entre grupos e indivíduos que produzem música, uma área temática que já constitui parte significativa da literatura, musicológica internacional, a que propomos denominar “sistema de créditos musicais” apropriações ou “empréstimos” entre práticas musicais emergindo em diferentes conjunturas socioeconômicas pelo mundo afora, entre estratos diferenciados em formações sociais relativamente distintas, e, com destaque no caso brasileiro, problematizando a criatividade popular em relação de apropriação recíproca com a música de concerto a partir do final do século XIX (GUERRA-PEIXE, 2007).

Os ritmos típicos do estado do Amazonas, que se encontram em estado letárgico, praticamente esquecidos no tempo e sufocados nos pequenos espaços limitados aos grupos urbanos folcloristas, nas comunidades ribeirinhas, interioranas e nas tribos indígenas, migrarão neste estudo do status de cultura “não expressa” transmitida apenas através da oralidade, para o status de uma cultura devidamente expressa em uma obra específica musical.

Desta maneira, podemos através do levantamento e registros dos ritmos musicais incidentes na região do Baixo Amazonas, trabalhar nas escolas a difusão contínua da cultura amazonense.

Segundo Ribeiro (1988) são poucos, com efeito, os especialistas interessados em pesquisa de acervos museológicos no campo da etnologia indígena e cultural popular. É de se prever, contudo, que a catalogação mecânica das coleções

propiciará oportunidades como: 1- atrair um maior número de estudiosos para essa subdisciplina da antropologia; 2- atrair, inclusive, os próprios artífices indígenas que encontrarão num acervo museológico recuperado os documentos vivos das manifestações materiais da sua cultura; 3- oferecer um instrumento para cuidar melhor das preservações das coleções.

CAPÍTULO II – INFORMAÇÕES GEOPOLÍTICAS DA REGIÃO

2.1 O Amazonas

Conheçamos algumas das características geopolíticas do estado do Amazonas. O Amazonas é uma das 27 unidades federativas do Brasil, sendo a mais extensa delas, com uma área de 1.570.745,680 km², classificando-se na nona maior subdivisão mundial, sendo maior que as áreas da França (547.030,0 km²), Espanha (504.782,0 km²), Suécia (357.021,0 km²) e Grécia (131.940,0 km²) somadas. Seria o décimo oitavo maior país do mundo em área territorial, pouco maior que a Mongólia, com seus 1,564,116 km². É maior que a área da Região Nordeste brasileira, com seus nove estados; e equivale a 2,25 vezes a área do Texas (696.200,0 km²), segundo maior estado dos Estados Unidos.

Os 62 municípios do estado do Amazonas possuem uma área de 25.335 km², superior à área do estado de Sergipe. São cortados pelos grandes rios amazônicos, em cujas margens estão as propriedades rurais e as habitações dos ribeirinhos.

O Amazonas é também o 2º estado mais rico da região Norte, responsável por 32% do PIB da região. Possui o maior Índice de Desenvolvimento Humano (empatado com o Amapá), o maior PIB per capita, a 4ª menor taxa de mortalidade infantil, além 3ª menor taxa de analfabetismo entre todos os estados das regiões Norte do Brasil (AMAZONAS..., 2011).

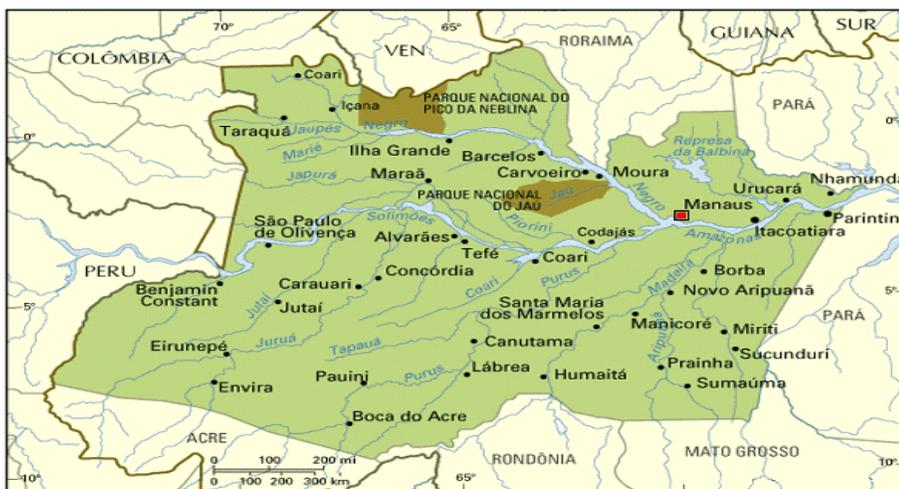


Figura 1 - Mapa do Amazonas.

FONTE: Retirado de < <http://webcarta.net/carta/mapa.php?id=230&lg=pt>>.

2.2 O Baixo-Amazonas

Analisando a vasta amplitude do nosso estado continental, decidimos direcionar a pesquisa para a antiga Mundurucânia, hoje político geograficamente conhecida como Baixo Amazonas. Para melhor entendermos essa realidade, é importante conhecermos um pouco de suas características geopolíticas.

A população total do território é de 230.847 habitantes, dos quais 97.492 vivem na área rural, o que corresponde a 42,23% do total. Possui 9.130 agricultores familiares, 3.450 famílias assentadas e quatro terras indígenas. Seu IDH médio é de 0,68 (SISTEMA..., 2011).

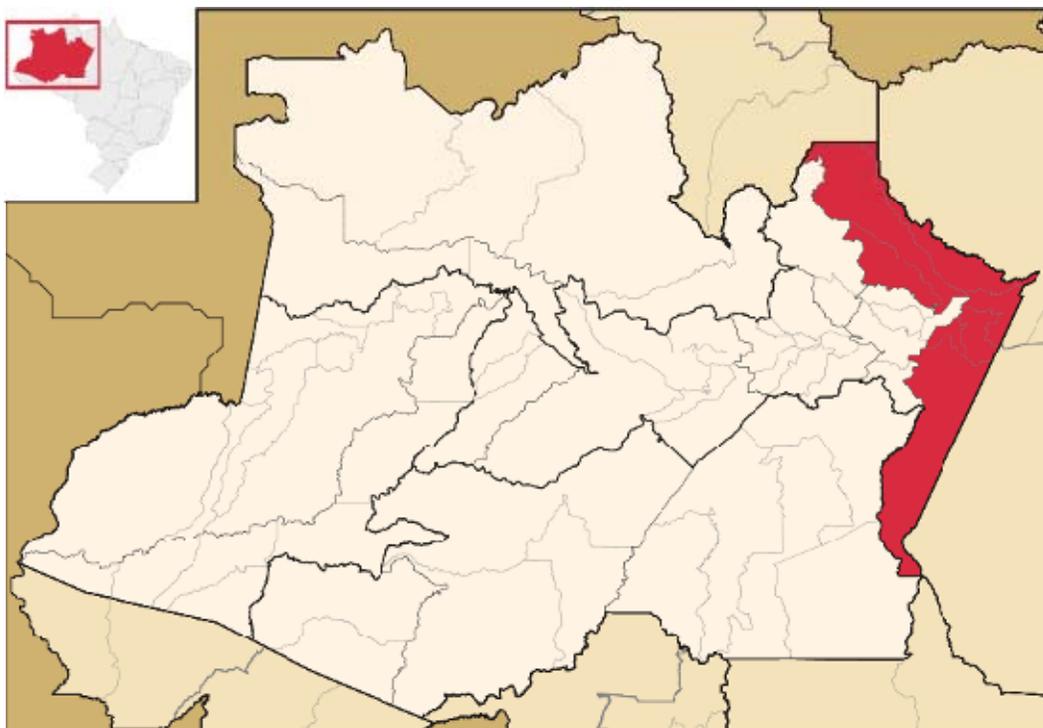


Figura 2 - Estado do Amazonas com destaque em vermelho para a região do Baixo Amazonas.

FONTE: Retirado de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Amazonas_Micro_Parintins.svg>. Acessado em: 20 fev. 2011

O nome do território que congrega a extensão dos municípios de Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Maués, Nhamundá, Parintins, São Sebastião do Uatumã e Urucará, é chamado de Baixo Amazonas, por causa do maior rio em volume de águas do mundo com um deflúvio médio anual estimado em 250.000.

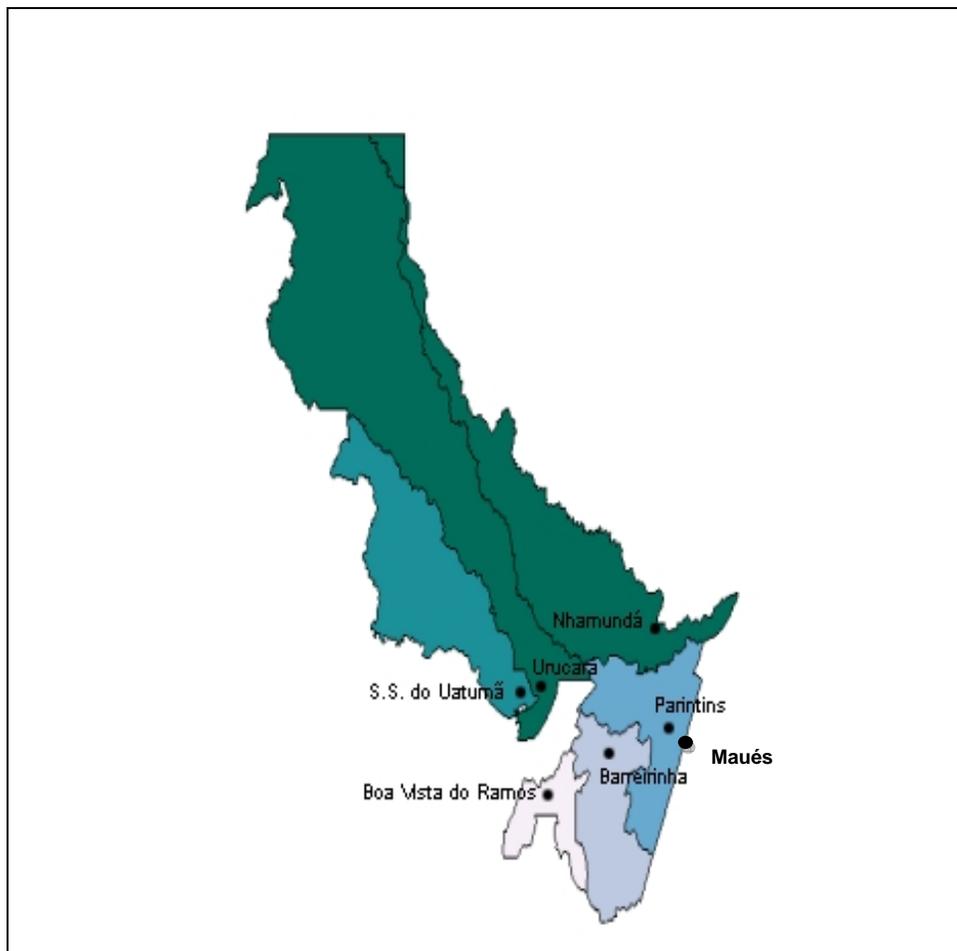


Figura 3 - Região do Baixo Amazonas e seus sete municípios.

FONTE: Retirado de <www.seplan.am.gov.br>. Acessado em: 05 jan. 2011.

CAPÍTULO III DESCRIÇÃO METODOLÓGICA

Para o percurso metodológico usamos técnicas e métodos de catalogação dos ritmos típicos do estado do Amazonas, bem como, método analítico-descritivo, como leituras e fichamentos de textos específicos, entrevistas, coleta de dados e análise de documentos relacionados à cultura popular amazonense.

Foi realizado visitas *in loco*, para a catalogação dos ritmos executados de forma genuína, apenas em regiões do interior do estado, a saber:

- Museus da capital e do interior do estado;
- Comunidades ribeirinhas, cidades do interior e tribos indígenas para audição e transcrição das células rítmicas, de elementos melódicos e harmônicos;

No tocante ao material documental, os critérios utilizados para a seleção foram os seguintes:

- Fontes bibliográficas que se reportem à História da música mundial e da música brasileira;
- Fontes bibliográficas relacionadas aos processos históricos a que se submeteram o Brasil e o estado do Amazonas;
- Fontes bibliográficas relacionadas aos processos de Estruturação Musical;
- Fontes bibliográficas relacionadas aos estudos em Antropologia e Cultura Popular;
- Fontes bibliográficas que abordem a cultura do estado do Amazonas.

CAPÍTULO IV - RITMOS MUSICAIS INCIDENTES NA REGIÃO DO BAIXO-AMAZONAS

Nos primeiros dias de janeiro de 20011, fizemos uma viagem a Maués onde pudemos fazer a catalogação do nosso primeiro ritmo, o Gambá. Escolhemos Maués, por uma questão de ordem cronológica histórica por ser a primeira cidade descoberta do baixo amazonas e que também vai nos servir como base para a pesquisa.

Segundo dados da secretaria de desenvolvimento sustentável, (...)Em meados do século XVIII tem início o povoamento da Mundurucânia, região compreendida entre os rios Madeira e Amazonas. Os índios Mundurucus, habitantes primitivos da região, constituíram sério obstáculo ao desenvolvimento da população civilizada. Eram de índole guerreira e tinham costumes bárbaros. Lobo D'Almada, governador da capitania, procurou atrair os Mundurucus ao “convívio social dos brancos” para que se realizasse com mais proveito para o seu governo o desenvolvimento daquela região. Por volta de 1795 foram fundadas as aldeias Canutama, Juruti e Luséa (atual Maués). Em 1798 é fundada por Luís Pereira da Cruz e José Rodrigues Preto a povoação de Luséa. A sua denominação provém da combinação dos nomes de seus fundadores, isto é, da primeira sílaba do nome do primeiro e da última sílaba do segundo, com o acréscimo de um “a”. Os índios, todavia, chamavam-na “Uacituba”. Em 1832, a povoação de Luséa foi “teatro de barbaridades praticadas pelos índios Maués, que em seu furor assassinaram diversos indivíduos”. Em 1833, por força do Ato de 25 de Junho daquele ano, Luséa é elevada à categoria de Vila. Data PTDRS Baixo Amazonas⁸ conseqüentemente daí a criação do município e do termo judiciário. Por ocasião da Cabanagem a Vila de Luséa foi cenário de sangrentas lutas entre os Cabanos e “legalistas”. Em 1835, os Cabanos dominavam o Baixo Amazonas.

Em Maués fizemos visitas, entrevistas e coleta de materiais áudio visual onde faremos uma edição para o trabalho final, entretanto, segue uma prévia desse que é o primeiro exemplo de muitos que iremos catalogar da cultura musical do Baixo-Amazonas.

3.1 MAUÉS: O GAMBÁ

3.1.1 Origem:

Sua chegada ao Brasil ocorreu na segunda metade do século XIX. Vindos da África no auge da cultura do cacau e da cana, os tambores chegaram à costa brasileira, mais precisamente nos Estados da Bahia e do Maranhão. A veracidade desta informação se confirma nos versos, que abordam o cacau e suas plantações, os cacauzeiros e o mar, cantados nas tradicionais rodas.

O que nos convence que, de fato, o Gambá veio do Nordeste para o Norte do Brasil, são dados coletados no interior do município de Maués, onde nos foram fornecidos inclusive, o nome do mais antigo dos “Mestres de Gambá”, ainda vivo, “Bebé Baiano”, bem como de seu pai, o “Baiano”. Ora, baiano é aquele que vem da Bahia, logo, confirmamos a veracidade desta migração com uma simples informação como esta.

O fato de estes tipos de dados não estarem registrados na linguagem escrita, sendo o conhecimento transmitido apenas através da oralidade, nos prejudica na obtenção de dados precisos, pois, parte de percepções empíricas e, na maioria das vezes, sem a preocupação de manter a forma original, estando o conhecimento à mercê de “toques pessoais” do transmissor da informação.

Quando chegou a costa brasileira, o que chamamos hoje de Gambá, era apenas um conjunto de tambores sem denominação alguma que, com o decorrer das migrações do nordeste para o norte do país, foram se diversificando tanto em nomenclaturas quanto em formas de execução rítmica conforme as regiões onde se instalavam. Por exemplo, no Maranhão, estes tambores passaram a ser conhecidos como tambor de crioula; no Macapá, como Marabaixo; no Pará, excepcionalmente, foram agregados ao Carimbó e por fim no Amazonas com o Gambá, tendo em vista que também no Pará se toca gambá, no Amazonas foi onde teve uma maior incidência, mais precisamente na antiga Mundurucânia que engloba: Itaituba, Parintins, Maués, Barreirinha, Boa Vista dos Ramos e Borba. No baixo e médio Amazonas foi onde ficou preservado o gambá com forte influência indígena principalmente com a inserção de instrumentos indígenas

O Gambá é tocado e dançado de duas formas: a religiosa e a profana.

No religioso tem um caráter mais solene com uma batida mais tranqüila só de marcação somente no tamborinho enquanto se reza as ladainhas e orações

inseridas pela igreja, às vezes em Latim. Todo esse ritual é proveniente do período de catequização dos índios amazônicos.

No profano, depois das celebrações religiosas, se vai ao barracão (lugar coberto onde as pessoas da comunidade ribeirinha fazem reuniões) para a celebração festiva com danças, brincadeiras e por fim como diz o Mestre Bebé Baiano “o Pau surra até de manha” expressão que quer dizer, executar uma determinada atividade duradoura com fervor. Desta forma a festa se seguia até o dia amanhecer ao som do animado ritmo do Gambá e muita dança.

3.1.2 Os instrumentos:

1 - Tambor de Gambá	}	Principais instrumentos originais de percussão
2 – Tamborinho		
3 – Caracaxá		

4 – Flauta	}	Instrumentos melódicos e Harmônicos.
5 – rabeça		
6 – violão		

7 – Cheque	}	Instrumentos alternativos criados pelo grupo Pingo de Luz,o Gambá de Maués que foram inseridos depois como forma de dar mais swing ao ritmo.
8 - Gambás de corte		
9 - Guinzo (paneiro)		
10 - Tambores de marcação		

3.1.2.1 Organologia dos Instrumentos

a. Tambor de Gambá

Tronco de árvore oco preferencialmente copiúba, piranheira, itaúba e outras madeiras nobres da Amazônia, com couros de animais silvestres amazônicos, a afinação é feita pelos mestres da tradição oral e griôs, afinado por ouvido educado pelos seus ancestrais e é percutido com a palma da mão e ponta dos dedos e palmas fazendo uma espécie de contraponto rítmico.



Figura 4 - Ygor Saunier e Tambores do Gambá.

FONTE: Visitação ao Ponto de Cultura no Município de Maués- AM.

b. Tamborinho

Espécie de caixa feita de madeira ³ripeira, com o formato cilíndrico e com peles mais finas de animais silvestres como: guariba, Maracajá etc..., possui pele bateadeira e resposta que são fixadas com cipós ou cordões, a pele resposta possui uma corda com uma espécie de chumbo, conta ou miçanga, com a mesma função da esteira utilizada nas caixas claras tradicionais.



Figura 5 - Curumim tocando o Tamborinho.

FONTE: Visitação ao Ponto de Cultura no Município de Maués- AM. (foto: Ygor Saunier).

c. Caracaxá

Espécie de reco-reco primitivo feito de Bambu ou Taboca. , esse instrumento é percutido com o que eles chamam de palheta (pedaço de madeira fina com aproximadamente 15 e 20 centímetros com ponta arredondada), é tocado igual ao reco-reco.



Figura 6 - Caracaxá do Gambá.

FONTE: Visitação ao Ponto de Cultura no Município de Maués- AM (foto: Ygor Saunier).

d. Flauta:

Instrumento em que uma corrente de ar dirigida contra um gume do receptáculo faz o ar vibrar e m seu interior. Apresenta-se em forma globular, tubular, cônica, circular e etc. O sopro pode ser dirigido contra o gume pelos lábios do executante ou, ao atravessar uma estreita passagem – o aeroduto – ir de encontro ao gume formado por um orifício lateral, por esta razão distinguem-se as flautas em: com aeroduto e sem aeroduto. (RIBEIRO, 1999, p. 2000).



Figura 7 - Flautas indígenas.

Fonte: Retirado de <www.hemi.nyu.edu>. Acessado em: 20 jun. 2011

e. Rabeca

A palavra rabeca foi usada durante a idade média para designar um Rebab, instrumento importado do Norte da África. Posteriormente, passou a designar qualquer instrumento folclórico parecido com o violino de cultura popular. De timbre mais baixo que o do violino, tem um som fanhoso e sentido como tristonho. Suas quatro cordas de tripa são afinadas, por quintas, em sol-ré-lá-mi. O tocador encosta a rabeca no braço e no peito, friccionando suas cordas com arco de crina, untado no breu. É juntamente com a viola, um instrumento tradicional dos cantadores nordestinos. Muitas pessoas confundem a rabeca com o violino, apesar de não terem o mesmo som e timbre. (RABECA...2011)



Figura 8 - Rabeca medieval, rabeca tradicional e rabeca de cabaça.

FONTE: Retirado de <<http://barroecordas.blogspot.com/2009/10/os-tres-tipos-de-rabeca.html>>. Acessado em: 20 jun. 2011

f. Violão

Designação comum a instrumentos de cordas dedilháveis, introduzidos no Brasil pelos jesuítas, e encontrados, com pequenas variações de forma, entre algumas tribos indígenas. Assemelha-se pelo feitio à viola tendo caixa de ressonância e braço longo. (RIBEIRO, 1999, p. 2000).

g. Cheque (Chocalho em recipiente):



Figura 10 - Chocalhos abertos

FONTE: Retirado de: <www.amoakonoya.com.br> e <www.aldeiadossventos.com.br>. Acessado em: 18 mai. 2011.



Figura 9 - Chocalhos em recipientes

FONTE: Retirado de: <www.amoakonoya.com.br> e <www.aldeiadossventos.com.br>. Acessado em: 18 mai. 2011.

Divide-se em dois grandes grupos: chocalhos abertos ou chocalhos em recipientes. No caso do chocalho aberto, várias peças sonoras são amarradas com

cordéis em forma de fieira, de cacho ou ao longo de uma vara, entrechocando-se quando sacudidas amarrado ao corpo ou pela mão do executante. No caso dos chocalhos em recipientes, além de se entrechocarem, as peças golpeiam as paredes internas de seu invólucro. Para isso são geralmente providas de cabo. Os chocalhos em recipientes são feitos de: cabaça, cerâmica, cestaria, carapaça de tartaruga, crânio de macaco etc. Os elementos sonoros internos são: unhas de animais, dentes e principalmente sementes amazônicas citadas no item 9.

h. Gambá de corte

Tambor construído também com tronco de árvores amazônicas, mas esse possui uma fenda aberta de um extremo ao outro, com a mesma função sonora da fenda dos Bloques. Colocado em posição horizontal e suspenso por um cavalete, a fenda é provida de três ou quatro aberturas circulares onde são percutidas as baquetas (RIBEIRO, 1999, p. 205).



Figura 11 - Gambá de Corte.

FONTE: Visitação ao Ponto de Cultura no Município de Maués- AM (foto: Ygor Saunier).

i. Guinzo de Paneiro

É formado por um nipe de paneiros (utensílio domestico dos indígenas, serve como recipiente para transporte de farinha de mandioca, guaraná, cará, castanha etc...), grande médio e pequeno, ele é confeccionado com fibras amazônicas como: cipó titica, Ambé e outros. O Guinzo consiste em colocar sementes em seu interior e movimentando o paneiro pra cima e pra baixo ou pros lados e tem um alto caráter improvisativo criativo de quem o executa, possui um som parecido com o cheque, porém o som se modifica dependendo da semente utilizada que são: semente de guaraná torrado, Caramuri, Tento, Tucumaí e outros. Segundo o percussionista Heliomar Marques Cacetão, paneirista do grupo Pingo de Luz, a semente Tucumaí é a semente que mais caracteriza o verdadeiro som do instrumento.



Figura 12 - Heliomar o Cacetão, tocando Guinzo.

FONTE: Visitação ao Ponto de Cultura no Município de Maués- AM (foto: Ygor Saunier).

j. Tambor de marcação

Tambor feito de tronco de arvores amazônicas e possui suas faces com aproximadamente 22” e couro silvestre. Foi inserido recentemente pelos percussionistas do Pingo de Luz (Gambá de Maués). É tocado verticalmente e suspenso por um cavalete de madeira e percutido com duas baquetas grossas resultando em um som mais grave.



Figura 13 - Tambor de Marcação do Gambá.

FONTE: Visitação ao Ponto de Cultura no Município de Maués- AM (foto: Ygor Saunier).

3.1.2.2 Formas de execução e transcrições

Agora tomaremos liberdade para tratar do ritmo do Gambá à sua maneira musical de se executar. Tendo em vista que o objetivo deste trabalho trata de ritmos musicais, dedicaremos a atenção especificamente para os principais instrumentos de percussão do Gambá. Faremos um estudo separado instrumento por instrumento, sempre procurando de alguma forma registrar o que se produz em cada instrumento no que diz respeito a som, seja por meio de partituras ou gráficos ilustrativos.

Ao final faremos uma grade ilustrativa de percussão contendo todo o ritmo do Gambá registrado através deste trabalho e escrito para quem quiser tocar.

a. Tambor de Gambá

Podemos dizer que esse é o principal instrumento do ritmo do Gambá, além de ter sido o que deu origem ao ritmo, esse instrumento é responsável por toda a base rítmica, é o que chamamos de “chão do ritmo”. O Tambor de Gambá mantém a célula rítmica estável exercendo uma função de guia do ritmo, é percutido com a palma da mão e ponta dos dedos, vale ressaltar que bate-se palmas de forma improvisada fazendo uma espécie de contraponto rítmico entre uma estrofe e outra.

Nota técnica:

- 1- Usa-se a ponta dos dedos na parte superior da pele para obter um som mais agudo. Na partitura indicado no terceiro espaço.
- 2- Usa-se a palma da mão no centro da pele para obter um som mais grave. Na partitura indicado no primeiro espaço.

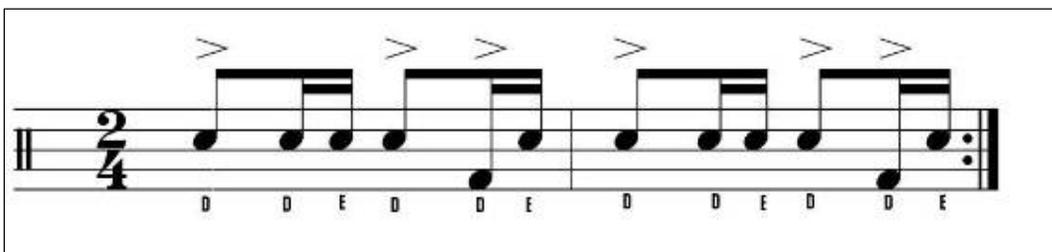


Figura 14 - Célula rítmica do Tambor de Gambá para o ritmo Gambá de Maués.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz.

b. Tambourinho

O Tambourinho funciona como uma espécie de caixa clara. É o instrumento utilizado para condução do ritmo, no primeiro tempo temos uma síncope de mão direita e uma acentuação no contratempo do segundo tempo, sempre preenchendo com semicolcheias em notas fantasmas todo o compasso. É tocado com um par de baquetas, o tambor possui pele batedeira e resposta que são fixadas com cipós ou cordões, a pele resposta possui uma corda com uma espécie de chumbo, conta ou miçanga, com a mesma função da esteira utilizada nas caixas claras tradicionais e a afinação possui um timbre que valoriza os harmônicos do tambor.

Nota técnica:

- 1- A mão direita executa as síncopes e acentos procurando percutir com a baqueta mais ao centro do tambor, procurando um som mais encorpado acompanhado do som da esteira.
- 2- A mão esquerda executa as semicolcheias fantasmas com o intuito de preenchimento do compasso e uma forma de swingar (fazer dançar).

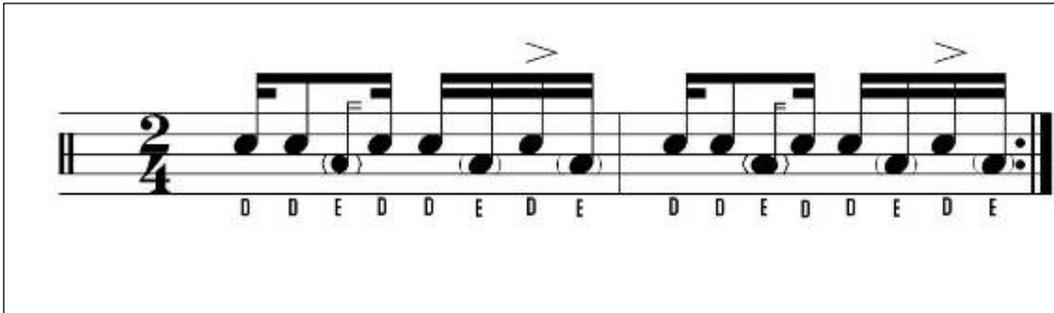


Figura 15 - Célula rítmica do Tambor de Gambá para o ritmo Gambá de Maués.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz.

c. Caracachá

Esse instrumento é percutido com o que eles chamam de palheta (pedaço de madeira fina com aproximadamente 15 e 20 centímetros com ponta arredondada). A passagem da palheta sobre a superfície dentada produz uma série de pequenas percussões. Dada a velocidade do movimento, dão a impressão de um som contínuo. A sonoridade é ampliada caso a peça dentada for oca. No Gambá é tocado igual ao reco-reco, friccionando a palheta para baixo e para cima sobre uma superfície com pequenas incisões, formando dentes ou ranhuras, ele é usado como marcação do contratempo o que dá um efeito dançante, vale ressaltar que esse acento no contratempo é muito comum nos ritmos amazonenses.

Nota técnica:

- 1- Tocam-se todas as semicolcheias. O primeiro movimento, de fricção para baixo, executa a primeira semicolcheia. O segundo movimento, de fricção para cima, executa a segunda semicolcheia e assim sucessivamente para todas as semicolcheias.
- 2- O acento ocorrente nos contratempos é executado sempre com o movimento de fricção para baixo e possui um movimento mais longo do que os outros.

- 3- Usaremos setas na partitura para ajudar na indicação dos movimentos da palheta.

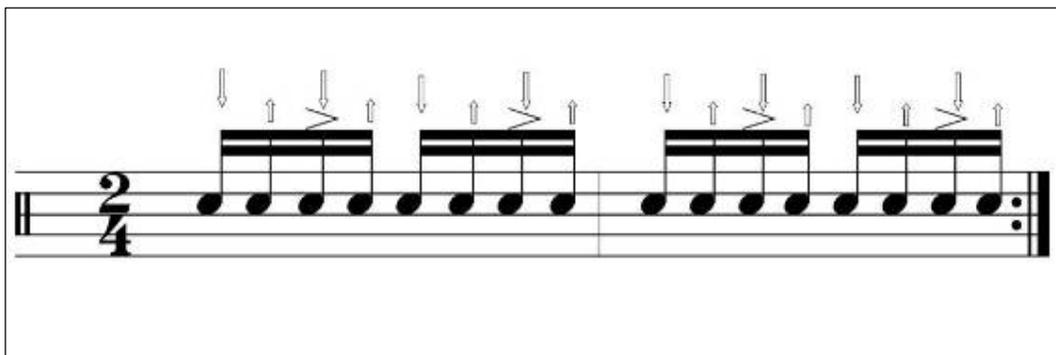


Figura 16 - Célula rítmica do Caracachá do Gambá de Maués.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz.

d. Tambor de corte

Pode-se dizer que este instrumento é o mais livre de todos para improvisação, Enfatiza o primeiro tempo com um Flam (técnica de percussão que consiste em: tocar duas notas quase juntas, para conseguir esse efeito, deve-se tocar com as duas mãos, uma depois da outra em um intervalo mínimo de tempo). Esse instrumento é colocado em posição horizontal e é suspenso por um cavalete, a fenda é provida de três ou quatro aberturas circulares onde são percutidas as baquetas. O Tambor de corte passa boa parte do tempo em improviso, mas segue uma célula rítmica que será demonstrada a seguir.

Nota técnica:

- 1- A baqueta deve percutir próximo às fendas abertas do tambor, afim de obter um som mais para o médio e agudo.

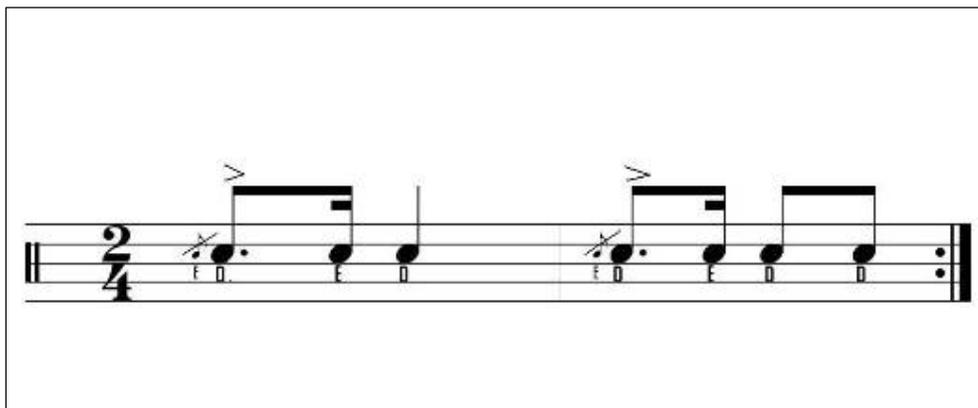


Figura 17 Célula rítmica do Tambor de Corte do Gambá de Maués.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz

e. Guinzo

Tocar o Guinzo consiste em: colocar sementes em seu interior e movimentando o panelo pra cima e pra baixo ou pros lados e tem um alto caráter improvisativo criativo de quem o executa, possui um som parecido com o cheque, porém com uma gama maior e possibilidades de sonoridade em função de o panelo ser bem maior do que os recipientes tradicionais do Cheque. O som se modifica dependendo da semente utilizada que podem ser: semente de guaraná torrado, Caramuri, Tendo, Tucumaí e outros. Segundo o percussionista Heliomar Marques Cacetao, panelista do grupo Pingo de Luz, a semente Tucumaí é a semente que mais caracteriza o verdadeiro som do instrumento, ele afirma que essa semente possui um brilho mais expressivo que as outras.

Nota técnica:

- 1- Movimenta-se o Panelo para cima e para baixo, afim de obter um som de sementes entrecocando-se dentro do ritmo.
- 2- Sua célula rítmica é a mesma do Caracachá, inclusive os movimentos para cima e para baixo do panelo. Com os dois instrumentos tocando a mesma célula rítmica, temos dois timbres diferentes que dão um interessante efeito ao ritmo.

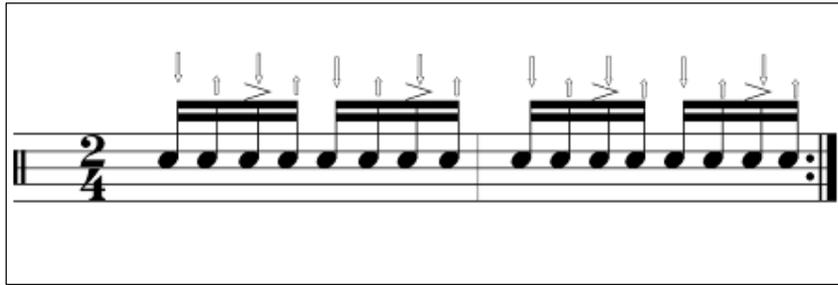


Figura 18 Célula rítmica do Guinzo.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz.

f. Tambor de Marcação

Foi inserido recentemente pelos percussionistas do Pingo de Luz (Gambá de Maués). É tocado verticalmente e suspenso por um cavalete de madeira e percutido com uma baqueta grossa em uma mão e a outra, executa notas fantasmas para preenchimento rítmico. No Gambá ele é principal responsável pelo acento no contratempo do segundo tempo, com essa marcação podemos assim afirmar que essa é uma característica marcante do gambá, fato este que o diferencia dos outros ritmos brasileiros

Nota técnica:

- 1- Com a baqueta, o músico percute ao centro do tambor a fim de obter o máximo de graves possível. Importante deixar a pele soar. Na partitura representamos no primeiro espaço.
- 2- Com a palma da outra mão, o músico abafa e preenche o restante dos tempos. Na partitura representamos com um X no terceiro espaço, vejamos na ilustração.

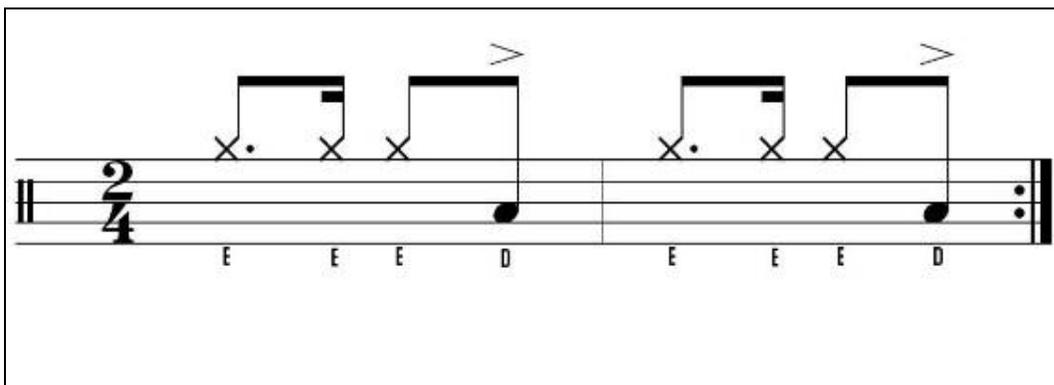


Figura 19 - Célula rítmica do Tambor de Marcação.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz.

g. Grade Rítmica do Gambá

Enfim, tentamos formatar uma grade da percussão do ritmo do Gambá, para uma melhor visualização de como funciona o ritmo e ter acesso a uma leitura vertical dele. Pretende-se também, elaborar uma visão baterística do ritmo, com o propósito de aproximar o ritmo do Gambá ao modelo tradicional dos grupos musicais ao redor do mundo. Esse é o primeiro de muitos ritmos espalhados pelo Amazonas a serem catalogados através deste trabalho.

Grade da percussão do Gambá

The image displays a musical score for the rhythmic grade of Gambá, consisting of six staves. The time signature is 2/4. The instruments and their respective rhythmic patterns are as follows:

- Tambor de Gambá:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Tambourinho:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Caracachá:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Tambor de marcação:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Guinzo:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Tambor de marcação:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped in pairs.

Figura 20 - Grade Rítmica do Gambá.

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do grupo de Gambá de Maués Pingo de Luz.

3.2 O BOI BUMBÁ DE PARINTINS

3.2.1 Origem

Existem muitas versões e poucos registros acerca da origem do Boi Bumbá de Parintins, fato este comum na maioria das manifestações passadas através da oralidade, no entanto nos embasaremos aqui na pesquisa de campo feita para um teste de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, do Profº Drº Sérgio Ivan Gil Braga onde o próprio afirma: "... o que se pode notar é quase total inexistência de material informativo, sobretudo em relação aos dois grupos cujas apresentações hoje constituem, no entanto, o cerne da manifestação, o boi-bumbá Garantido e Caprichoso. Existem muitas opiniões sobre a origem desses dois bumbas, ao ponto de observarem a atenção dos cultuadores da tradição, preocupados em determinar a genealogia da transposição cultural, que poderia estar radicada no início do século XX e difundida a partir do Piauí, Maranhão, Ceará, Pará ou, como querem alguns, Manaus (Mendes de Oliveira, 1977; Vieira Filho, 1977; Andrade, 1978; Menezes, 1972 e Saunier 1989).

O Boi Bumbá é uma manifestação presente em todas as regiões do estado do Amazonas e em quase todos os municípios no período do mês junho nas festividades juninas. Porém o boi foi se modificando no decorrer do tempo e conforme o lugar onde se instalava, alguns brincantes de boi de época afirmam que: "naquela época, um grupo de pessoas representando personagens ou figuras do Boi Bumbá, saíam pelas ruas da cidade, festejando nas casas dos mais abastados a encenação da *venda da língua do boi*. Esta constava do seguinte: em troca da representação da *matança* do boi, o dono da casa compraria a *língua* do suposto animal, ou seja, retribuiria a dádiva com uma importância em dinheiro dada aos *brincantes*. Na ocasião, o grupo de figuras era composta pelo *Pai Francisco* (peão da Fazenda), *Catirina* (uma mulher gestante, esposa de pai Francisco), *O amo do Boi* (dono do animal), *Vaqueiro* (figura que denuncia pai Francisco ao Amo, responsabilizando-o pela morte do boi), *Índios guerreiros* e seu *Tuchaua* (chefe político), *Padre, Pajé* (Curandeiro e chefe religioso indígena) e *Lamparineiros* (responsáveis pela iluminação do trajeto percorrido pelos *Brincantes*, no tempo em que não havia luz elétrica). A encenação do brinquedo era acompanhada com *Batida de tambor, Pauminhas* (nome dado às matracas) e cantos de *Toadas*. Como os brincantes ganhavam espaço público, não raro os bois bumbas se defrontavam,

muitas vezes generalizando os confrontos em brigas de rua e acusações mutuas. Ao que tudo indica, a preferência dos parintinenses foi sendo rápida ao longo do século entre Garantido e Caprichoso, criando uma verdadeira genealogia familiar na simpatia a este ou aquele boi.

3.2.2 Dos Bois - Bumbás

Segundo Braga é difícil, entretanto, precisar o ano de fundação de Garantido e Caprichoso. Na versão de Maria Monteverde, filha de Lindolfo Monteverde, nascido em Parintins e fundador do Garantido, este teria surgido em 1915.



Figura 21 - Foto do Boi Caprichoso na arena do Bumbódromo.

FONTE: Retirada de <www.geynabrelaz.com.br>. Acesso em: 22 jun. 2011.

O boi Bumbá Garantido Caracteriza-se pelas cores vermelho e branco e seu símbolo é o coração vermelho na testa. Em Parintins os brincantes o intitulam de “O Boi do Povão”.

Já o Boi Caprichoso, na versão que se considera oficial deste *boi*, teria sido fundado em 1913, por Emídio Vieira, natural de Manaus.



Figura 22 - foto do Boi Caprichoso na arena do Bumbódromo

FONTE: Retirada de <www.geynabrelaz.com.br>. Acesso em: 22 jun. 2011.

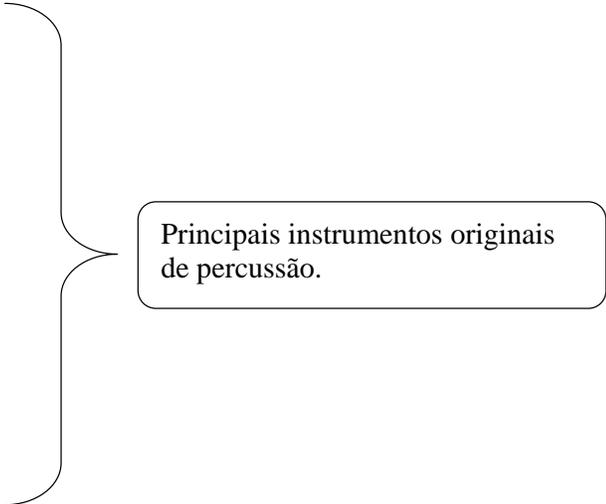
O boi Bumbá Caprichoso Caracteriza-se pelas cores, azul e branco e seu símbolo é uma estrela de cinco pontas também exposta na testa. Entre os brincantes em Parintins se intitulam a “Raça de sangue azul”.

Segundo o Profº Drº Ivan Gil Braga em seu trabalho, o festival de Parintins teve início no dia 12 de Junho de 1966, como o primeiro festival folclórico oficial. O local foi a quadra da catedral e ali foram realizados mais 8 festivais. A partir desta data, os Bois-Bumbás garantido e Caprichoso adquiriram caráter competitivo durante as suas apresentações, com vista a conquista da simpatia popular e do julgamento final que acarretaria ao título de melhor do festival. Tinha início, dessa forma, a *espetacularização* de uma manifestação popular que até então ganhava o espaço das ruas da cidade, onde o enfrentamento dos Bumbás era aleatório e incisivo. Com a consolidação gradual de um espaço de características fixas para

apresentação e institucionalização de critérios para julgamentos da competição (regulamentos), a demanda organizacional do evento atingiu níveis jamais imaginados por seus idealizadores. De 1975 à 1976, o festival passou a ser realizado no terreno pertencente ao antigo instituto de previdência e assistência do Amazonas (IPASEA). Em 1977, foi transferido para a quadra da CEE – Comissão Central de Esporte da Paroquia do Sagrado Coração de Jesus. Em 1978 e 1979, o festival foi realizado no terreno que hoje pertence ao clube *Ilha Verde*. Nesse momento, os organizadores do festival envidavam esforços para a aquisição de um espaço que localize de modo permanente a festa folclórica, contando com recursos da própria comissão organizadora do festival, o que somente seria conseguido mais tarde, sobretudo com a participação do poder público. De 1980 a 1982 o festival passou a acontecer no estádio *Tupi cantanhede*; o tablado construído na ocasião possuía 30m quadrados e já era todo de madeira. Em 1983, o festival teve de ser realizado no chamado *Bumbódromo Antigo* onde posteriormente foi construído o *Bumbódromo Novo*, com recursos do Governo do Estado do Amazonas, e inaugurado em 1988 com a denominação de Centro educacional e desportivo *Amazonino Mendes*, onde atualmente é realizado o festival.

3.2.3 Os Instrumentos

- 1- Caixinha (Tarol)
- 2- Surdo de Marcação
- 3- Surdo de Corte
- 4- Palminha (maraca)
- 5- Repique:
- 6- Rocar é o que parece pincha
- 7- Surdo Maracanã
- 8- Surdo de Apoio
- 9- Atabaqui
- 10- Cheque-chueque



Principais instrumentos originais de percussão.

- 1- Charango
- 2- Violão
- 3- Metais
- 4- Teclado
- 5- Baixo

Instrumentos Harmônicos e
Melódicos

- 1- Metais
- 2- Teclados
- 3- Bateria

Instrumentos inseridos depois e
usados em shows de cantores
de boi nos dias de hoje.

3.2.4 Organologia dos Instrumentos:

a. Caixinha:



Figura 23 - Caixinha

FONTE: Foto de Agenor Junior (Tocador de caixinha oficial do Caprichoso)

A caixinha, conhecida antigamente como *Tarol*, ela é presa à cintura do músico por uma alça ou correia.

Possui aro 14' e uma esteira com 40 fios por dentro e uma outra esteira de 40 fios por fora, totalizando ao todo 80 fios, dessa forma com uma única caixinha podemos produzir um efeito sonoro de várias caixas tocando ao mesmo tempo e o resultado passa a ter um som mais encorpado.

Essa caixa é conhecida como caixa de guerra pelos instrumentistas do Boi, por ser uma caixa com potência singular. Ela não possui afinação independente, ou seja, ao apertar a pele bateadeira (pele onde se percute com a baqueta), a resposta (pele da parte de baixo do tambor onde se acoplam as esteiras) afina simultaneamente.

b. Surdo Maracanã:



Figura 24- Surdo Maracanã

FONTE: Retirado de: < www.emporiodosom.com > . Acessado em: 10 jun. 2011.

O Surdo Maracanã é o maior dos tambores com aro 22". Por ele ser um tambor muito grande, escolhe-se sempre os mais fortes para tocar o Surdo Maracanã, pois ele é o que dá a chamada de início dos tambores do Boi, possui um som bastante grave e volume suficiente para que todos ouçam seu toque.

c. Surdo de Marcação e Surdo de Corte:



Figura 25 - Surdo de Marcação e Surdo de Corte.

FONTE: Foto de Agenor Junior (Tocador de caixinha oficial do Caprichoso)

Surdo de Marcação : O Surdo de Marcação é a “Locomotiva” da batucada, para isso esse tambor precisa ser grande, logo ele possui um aro de 20” de circunferência. Sua pele bateadeira possui duplo revestimento, pois com isso, consegue um timbre bem grave e durabilidade da pele. É tocado com baquetas grossas e com a ponta macia, sempre procurando o som mais grave possível

Surdo de Apoio: Possui as mesmas características do Surdo de Marcação exceto pelo seu aro que mede 18”, um pouco menor para exercer sua função que é dar apoio ao Surdo de Marcação.

d. Surdo de Corte:**Figura 26 – Surdo de Corte**

FONTE: Foto de Agenor Junior (Tocador de caixinha oficial do Caprichoso)

O Surdo de Corte possui aro 18” e possui pele bateadeira com revestimento de uma outra pele abafadora, essa pele de cor preta também ajuda na durabilidade da pele, além de possibilitar um som mais seco, sem emissão de harmônicos indesejados. Esse instrumento possui um som mais agudo do que o de Marcação.

e. Repique:**Figura 27 Repique**

FONTE: Retirado de < www.percussionista.com.br> . Acessado em: 10 jul. 2011.

O repique, também é conhecido como repique de mão, ele possui aro 10' e seu casco é de alumínio e cilíndrico, possui também parafusos afinadores paralelos, ou seja, quando se afina a pele de cima, a pele de baixo afina concomitantemente. Como as caixinhas, ele também é preso á cintura com uma correia ou alça. Seu timbre é agudo e o que o diferencia da caixa, é que ele não conta com esteiras.

f. Palminha



Figura 26 – Palminha

Fonte: Brincante ritmista tocando Palminha (imagem tirada do site www.portalamazonia.com.br)

A Palminha é constituída de dois blocos de madeira percutindo-se entre si. Foi inserida para substituir as palmas humanas, daí originou-se seu nome, pelo fato de executar o que seria feito com as palmas das mãos dos brincantes. O resultado sonoro com as madeiras é bem mais eficiente do que as palmas, com mais volume e um timbre mais agudo, criando assim um efeito diferente no meio dos tambores graves. Portanto logo a palminha caiu no gosto de todos.

Cheque-cheque:



Figura 28- Cheque-cheque

FONTE: Retirado de <www.filhosdeumbanda.com>. Acessado em: 15 jul. 2011.

O Cheque-cheque é também conhecido como Ganzá, esse instrumento pertence à família dos chocalhos em recipientes, além de se entrechocarem, as peças golpeiam as paredes internas de seu invólucro. Para isso são geralmente providas de cabo. Os chocalhos em recipientes são feitos de: cabaça, alumínio, cerâmica, cestaria, carapaça de tartaruga, crânio de macaco etc. Os elemento sonoros internos são: unhas de animais, dentes e principalmente sementes amazônicas.

g. Rocar:



Figura 29 - Rocar

FONTE: Brincante ritmista tocando Cheque-cheque (imagem tirada do site www.boigarantido.com.br)

O Rocar usado no Boi de Parintins, é constituído por uma base de ferro ou alumínio com três ou mais barras paralelas com pegadores para as duas mãos. Ele é todo preenchido com platinelas, pequenas placas circulares de metal que quando percutidas entre si produz um som estridente e agudo, dando um efeito de brilho ao ritmo.

3.2.5 Formas de Execução e transcrições:

a) Caixinha (Tarol):

Tem a função de condução, levadas e preparações nas toadas, trabalha a maior parte do tempo em semicolcheias, usa-se um par de baquetas com tamanhos e espessuras relativa a cada músico.

Nota técnica:

Os músicos usam a pegada *traditional grip* ou pegada clássica/tradicional, acredita-se ser influências das Mach Bands por se tratar de um instrumento típico de March Bands.

Transcrição:

The image shows a musical transcription for the Caixinha (Tarol) in 2/4 time. The notation is on a single staff with a treble clef. The time signature is 2/4. The notes are quarter notes, and there are accents (>) above the notes. The notes are labeled with 'D' and 'E' below them, indicating the notes D and E. The sequence is: D, E, D, E, D, E, D, E, D, E, D, E, D, E.

Figura 30: Caixinha do Boi de Parintins

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do Boi de Parintins.

b) Surdo de Marcação:

O Surdo de Marcação é a “Locomotiva” da batucada, esse instrumento quase não faz floreios e preparações pois tem a função de conduzir de forma segura e com

precisão para todos os instrumentistas, ele é o chamado de “chão” dos tambores, também é considerado um tambor grande por conter um aro de 20” de circunferência.

Nota técnica:

O Surdo de Marcação é tocado com uma baqueta apenas, ela é maior do que as outras e possui ponta envolvida com material aveludado, afim de obter um som mais grave do instrumento.

Deve-se percutir ao centro da pele para obter o som mais grave e alto possível.

Transcrição:

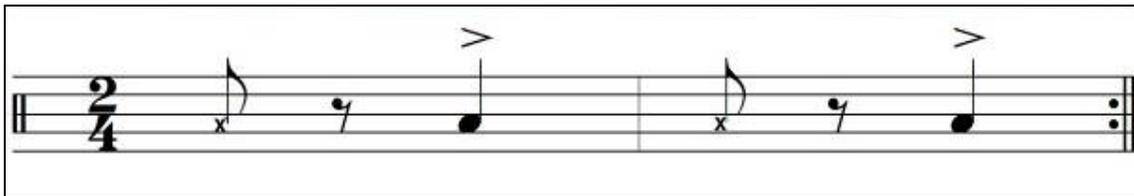


Figura 31: Surdo de Marcação do Boi de Parintins

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do Boi de Parintins.

c) Surdo de Corte:

Esse instrumento, diferente do Surdo de Marcação, ele se comporta de maneira mais livre quase sempre usando tercinas entre os tambores, esse instrumento também é o responsável pelas preparações e *Fill's* de uma batucada.

d) Palminha (maraca):

Com dois blocos de Madeira, o instrumentista percuti um ao outro obtendo um som estridente com tendência para as frequências de médio e agudo.

Nota técnica:

A Palminha é quem toca a Clave de Bumbá meu boi, com uma síncope no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo, é um dos instrumentos mais fáceis de tocar, por ser pequeno e possuir célula rítmica simples

Transcrição:

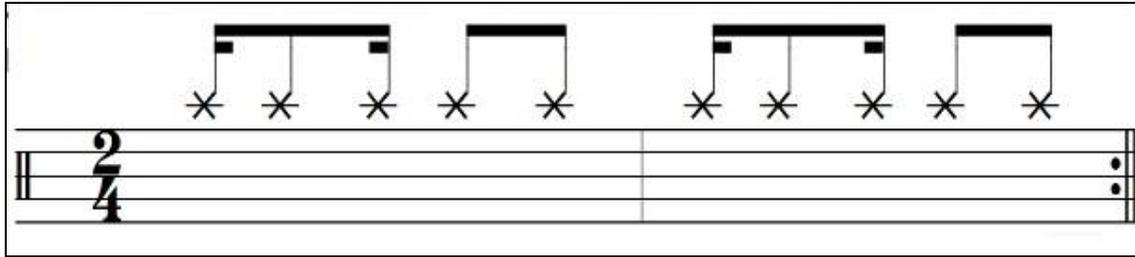


Figura 32: Palminha do Boi de Parintins

FONTE: transcrito por Ygor Saunier do Boi de Parintins.

e) Repique:

O Repique se comporta de maneira mais livre, na qual o instrumentista que o executa tem mais liberdade de improvisação e toca fazendo contraponto rítmico com a caixinha, sua célula assemelha-se a das Palminhas.

f) Rocar:

O Rocar dá o que os instrumentista chamam de “Molho” , ele trabalha em semicolcheias fazendo o preenchimento dos silêncios dos tambores também pode ser considerado de condução, possui várias platinelas acopladas a produzindo um som agudo.

Surdo Maracanã:

Este instrumento é um dos mais importantes, pois é o responsável pelo início da batucada, tem a função de chamar a atenção de todos os ritmistas para o início, isso se dá com dois toques bem fortes. No decorrer da apresentação, o Surdo maracanã faz a mesma célula rítmica do Surdo de Marcação.

g) Surdo de Apoio:

O surdo de apoio, como o próprio nome já diz, ele serve de apoio ao Surdo de Corte, ele trabalha fazendo uma espécie de contraponto rítmico com o tambor de Corte, possui uma característica mais de improvisação no meio dos tambores.

h) Atabaque:

O Atabaque era usado antigamente nas rodas de Boi Bumbá, mas caiu em desuso em função da inserção de novos instrumentos, mas, ainda hoje se usa o Atabaque em rodas pequenas de Boi, onde o Atabaque exerce a função de todos os tambores, a célula rítmica fica próxima de um samba de roda.

3.3 O BEIRADÃO DO AMAZONAS

Em função da quase inexistência de registros acerca do assunto, usufruiremos do privilégio da observação residindo, tocando com grupos musicais nos “Beiradões” (próximo às margens dos rios) do interior da cidade de Maués na qual iniciamos nossas atividades musicais como baterista, para caracterizar e definir o Beiradão de forma clara neste trabalho.

Para melhor entendermos o que é o “Beiradão” vamos fazer uma pequena análise das diferenças entre Gênero, Estilo e Ritmo segundo Houaiss (2001).

Gênero Musical: é a maneira de distribuir os intervalos dentro de um tetracorde, na teoria grega antiga.

Ritmo Musical: é o padrão rítmico que define um gênero, a alternância padronizada de sons e silêncio.

Estilo Musical: é o conjunto de tendências e características formais, conteudísticas, estéticas, dentre outras, as quais identificam ou diferenciam uma obra, um artista, etc, ou ainda determinado movimento ou período.

Como exemplo para os itens citados à cima temos para gênero musical a Bossa Nova, rock’n roll, baião; para o ritmo musical: Maracatu, Gambá de Maués e; para estilo musical: harmonia, Fraseado, articulações .

A partir destas definições supramencionadas, percebemos que o Beiradão é um estilo musical por ser um conjunto de tendências e características estéticas, conteudísticas. Para reforçar o entendimento façamos uma comparação do Beiradão com o Forró do Nordeste, pois ambos têm um mesmo sentido existencial, ou seja, o sentido de dar nome a um estilo.

O “*Ritmo Forró*” segundo Gledson Meira, não existe, pois *Forró*, é um nome oriundo do Inglês *For all* (festa para todos) e que depois passou a ser chamado popularmente pelos nordestinos de *Forró*, é o nome dado pelos colonizadores Ingleses ao lugar onde aconteciam as festas na qual as pessoas iam para dançar: Xote, baião, Frevo etc. Porém com o decorrer dos anos convencionou-se uma levada em conjunto com novos instrumentos como bateria, guitarra e baixo elétrico que a partir daí passaria a se chamar de *Forró*, um ritmo dançante com as mesmas células dos ritmos nordestinos tocados com Zabumba e triangulo, só que desta vez com bateria.

Desta mesma forma se dá o Beiradão, pois diz respeito a um lugar onde as pessoas vão para dançar: Carimbó, Lambada e o próprio Forró, pois no norte do país, Beiradão, significa à beira (próximo às margens) dos rios, por exemplo: “O *círio de Nazaré seguirá por todo esse Beiradão...*”. Logo o estilo musical Beiradão significa Música tocada na beira dos rios, comumente em festas realizadas na “Sede” (Espaço físico onde a comunidade ribeirinha se reúne para atividades como: Festas, reuniões políticas, convivências etc...).

Trabalhamos nesta pesquisa com a obra de *Teixeira de Manaus*, é considerado referência no que diz respeito ao estilo e dono de um sucesso memorável em todo o estado do Amazonas.

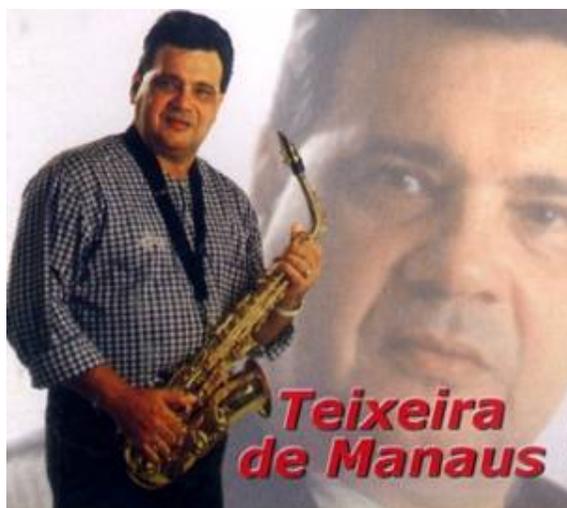


Figura 33 - Teixeira de Manaus

FONTE: Foto da capa do disco Homenagem ao Artista (imagem tirada do site www.bemol.com.br)

Teixeira de Manaus atua há cerca de 40 anos com instrumentalista e há 25 anos no mundo fonográfico como intérprete, compositor e produtor, com 15 discos gravados. Contratado por grandes gravadoras ganhou um disco de ouro no ano de 1983, em decorrência de seu trabalho reconhecido em vários países como Estados Unidos, Argentina, Bélgica, Portugal, Alemanha e França, contribuindo com a elevação do nome da cidade de Manaus, no que diz respeito à divulgação da cultura local.

Teixeira de Manaus é considerado um dos patrimônios da música do Norte, tanto que em 2003 recebeu da Câmara Municipal a Medalha de Ouro "Cidade de Manaus", concedida àqueles que se destacam por sua contribuição ao cenário

artístico de Manaus e do Amazonas, preservando e valorizando a cultura de sua terra.

Teixeira tem seus discos vendidos em praticamente todo o estado do Amazonas, percebe-se que ele foi o maior divulgador deste estilo Musical que é composto pelos principais instrumentos que compõe um grupo musical comum que são: Bateria, baixo, guitarra, teclado, percussão e saxofone.

Em visitação in loco aos lugares por onde observamos o Beiradão tocando, ninguém consegue ficar parado. Em entrevista com Ítalo Jimenez (saxofonista renomado da cidade de Manaus), ele afirma: *“O Beiradão com seu ritmo envolvente e dançante está implícito no DNA do Amazonense que, quando começa tocar, todos se aproximam para dançar e ninguém consegue ficar parado”*.

Portanto percebe-se que o Beiradão com uma forte influência no fraseado melódico do Carimbó do Pará, realmente atrai multidões que se identificam com tal estilo pela sua batida acelerada e ritmada e fraseados sincopados.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Ser protagonista de uma atividade tão pouco explorada em nossa região foi uma verdadeira aventura em busca de um passado sem registros, no entanto, é única a experiência de adentrar nesse mundo desconhecido pela maioria de nossos cultuadores, que é o da música feita pelos Amazonenses, sem excluir aqueles cuja manifestação se mostra da maneira mais pura, que são os ribeirinhos e os músicos do interior do estado, e todos aqueles que podemos considerar aqui verdadeiros “mestres da tradução oral”, onde heroicamente e sem deixar morrer, vão passando as manifestações através da oralidade de gerações em gerações, proporcionando assim, manter viva a cultura amazonense que até então se encontra em estágio quase letárgico.

O Estado do Amazonas possui uma geografia impar, por se tratar do maior estado brasileiro em território. Com suas extensões continentais, não permitiu-nos fazer todo o trabalho de campo desejado, é impossível imaginar que em um ano de pesquisa com os entraves corriqueiros da vida, fosse possível alcançar os 62 municípios e principalmente as comunidades ribeirinhas desses municípios.

No decorrer do trabalho pudemos perceber uma certa resistência por parte de algumas músicos em Manaus, isso se deve pela dificuldade enfrentada em viver de sua arte nesta cidade. Em função destas dificuldades, os músicos criam uma impressão negativa no que diz respeito a falar sobre sua arte para um terceiro interessado nela.

Hoje é possível entender o motivo pela qual o *Forró* em Manaus possui um sucesso sem igual, pois a ligação que temos com o Nordeste brasileiro foi uma das descobertas surpreendentes desde o auge da borracha, logo, percebe-se que das gerações atuais, em sua grande maioria, possuem alguma ligação familiar com algum Nordeste. (Dado obtido nas entrevistas de campo)

Contudo nossa pesquisa teve seu objetivo alcançado, e com a certeza de que não paramos por aqui, o trabalho funcionou apenas como uma mola propulsora para continuar com os estudos sobre os ritmos musicais do Amazonas e ser protagonista de uma nova era de descobertas, para que a partir daí, dar o nosso contributo para a riquíssima e dinâmica Cultura Amazonense.

FONTES E REFERÊNCIAS

BRITO, Rosa Mendonça de. **O Homem Amazônico em Álvaro Maia**. Manaus: Editora Valer, 2001.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil, **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.

BRANDÃO, C. R. **Identidade e Etnia**: construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense S. A, 1986.

DANTAS, Glédson Meira, **Ritmos nordestinos na Bateria**: a importância de exemplos áudio-visuais no auxílio ao aprendizado. Material de estudo do curso internacional de verão de Brasília. Brasília: [s. n.], 2010.

ENTREVISTA 1: músicos do Gambá de Maués, no próprio município no dia 3 de janeiro de 2011.

FLEURY, Maria Tereza; SAMPAIO, Jáder dos Reis. **Uma discussão sobre cultura organizacional**. In: AS PESSOAS na organização. São Paulo: Gente, 2002.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O Grande Livro do Folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2004.

GUERRA-PEIXE, Cezar. **Estudos de folclore e musica popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

OLIVEIRA, Rita de Cássia a Silva (org.). **Sociologia**: consensos e conflitos. Ponta Grossa: UFGP, 2001.

RIBEIRO, Berta G., **Dicionário do Artesanato Indígena**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988

SOUZA, Jusamara. **Aprender e Ensinar Música no cotidiano**. Porto Alegre. Editora Sulinas, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um tema em debate. 34 ed. São Paulo, 1997.

VISITAÇÃO 1: Ponto de Cultura. Localizado na Av. Dr Pereira Barreto, no município de Maués no dia 4 de janeiro de 2011.

VISITAÇÃO 2: Museu do Índio. Localizado na av. Dr Pereira Barreto, no município de Maués no dia 4 de janeiro de 2011.

AMAZONAS: wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em:<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonas>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

VERIFICAR INFORMAÇÕES PARA FAZER AS REFERÊNCIAS DAS SEGUINTE CITACÕES:

SISTEMA DE INFORMAÇÕES TERRITORIAIS. [Características geopolíticas Baixo-Amazonas]. Disponível em: <<http://sit.mda.gov.br>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

RABECA. wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em:<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Rabeca>. Acesso em: 20 jun. 2011)

HOUAISS, Antônio; **VILLAR**, Mauro Salles. Dicionário **Houaiss** da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, **2001**.

Teixeira de Manaus, http://www.cmm.am.gov.br/noticia_simples_2006.asp?ID=4312