

PRÁTICAS DE ENSINO DA MÚSICA DE RABECA NO RIO GRANDE DO NORTE

Emerson Carpegianne de Souza Martins – UFRN

Agostinho Jorge de Lima – UFRN

Resumo: O presente artigo é parte de um estudo etnomusicológico acerca da música de rabequeiros no Rio Grande do Norte. Observou-se que o ensino-aprendizagem é um elemento basilar na configuração dessa cultura musical e tem grande influência nos processos de continuidade e mudança da música de rabequeiros. Constatamos que em cada contexto os agentes culturais estabelecem procedimentos de transmissão de conhecimento musical que são mais adequados às necessidades da prática musical nesses próprios contextos. São discutidos os procedimentos de transmissão de conhecimento entre rabequeiros idosos e de origem rural; e entre jovens rabequeiros nos centros urbanos. Para a realização da pesquisa, de caráter qualitativo, realizamos entrevistas semi-estruturadas com dois grupos de rabequeiros. Tomamos como aporte para o trabalho de campo, a descrição e análise de dados, as concepções teóricas e metodológicas de autores como (NETTL, 1983), (MERRIAM, 1964) e (SOUZA, 1996).

Palavras-chave: Rabequeiros; práticas musicais; ensino-aprendizagem.

A cultura musical de rabequeiros tem suas formas de transmissão de conhecimento, ensino-aprendizagem, pautadas principalmente na oralidade. Essas formas ou processos podem se efetivar quase que indiretamente, através do escutar, ver e imitar os rabequeiros por parte da pessoa que quer aprender tocar o instrumento; ou de modo mais direto, onde o mestre rabequeiro ensina alguns procedimentos básicos de música e técnica do instrumento ao aprendiz. Em ambos os casos há indivíduos que são portadores de um conhecimento e que o repassam a outros que, por sua vez, irão futuramente repassar esse conhecimento, ampliando o lastro de saber cultural. A esse respeito Roque Laraya observa que “... toda a experiência de um indivíduo é transmitida aos demais, criando assim um interminável processo de acumulação” (LARAYA, 2000, p. 53).

E essa experiência é transmitida em diversos espaços da vida social. Seja no contato entre um mestre rabequeiro e um aprendiz ou em atividades coletivas; na apresentação de um grupo de cultura popular ou nos contatos informais entre pessoas de mesma comunidade, no dia-a-dia. Como observa Carlos Brandão “Em cada comunidade, em cada mínima aldeia existem redes, pequenas estruturas locais de reprodução do saber. Isto parece inexistente ou pelo menos invisível ao longe (...). Mas por toda parte há parteiras... mestres de todos os tipos de saber e ofício. (BRANDÃO, 1982, p. 39).



Toda comunidade tem seus espaços e agentes de transmissão de saber e formas e maneiras peculiares de ensino-aprendizagem. Alan Merriam argumenta que:

Deveria-se observar que, embora em algumas sociedades não-letradas faltem instituições educativas formais, isso não significa que de alguma maneira elas não possuam um sistema educacional. [...] Obviamente se a cultura permanece, visto que a cultura é um comportamento aprendido, tem de haver aprendizagem. (MERRIAM, 1964, p. 146).

A transmissão do conhecimento musical ocorre, entre os rabequeiros, a partir de suas atividades. Quanto mais intensas forem essas atividades, mais intensa será a transmissão do conhecimento.

Mestres de folguedos, brincantes e rabequeiros afirmam que há poucas décadas atrás a apresentação de boi-de-reis, cavalo marinho, teatro de bonecos e a realização de bailes de forró ocorriam semanalmente em comunidades interioranas. E que os rabequeiros tocavam em todas essas manifestações, sendo, portanto, instrumentistas importantes nesse âmbito cultural. Lima observa, por exemplo, que “... alguns grupos de cavalo-marinho e boi-de-reis alocados na periferia de centros urbanos se desintegraram ou sofreram profundas mudanças musicais, visto a perda de rabequeiros” (LIMA, 2004, p. 148).

A presença constante de rabequeiros em diversas atividades musicais de uma comunidade é um estímulo para que crianças e adolescentes se interessem em tocar o instrumento, visto a possibilidade de um maior contato com os rabequeiros e a escuta mais intensa de suas músicas. Processos informais de ensino-aprendizagem através da imitação – com o escutar, olhar, memorizar fragmentos de músicas, observar os procedimentos de manuseio da rabeca – tornam-se mais eficazes. Sendo a imitação, segundo Merriam, “... [uma] importante etapa da aprendizagem musical e que ela pode bem ser um primeiro passo universal no processo” (MERRIAM, 1964, p. 147).

Nesse primeiro momento de aprendizagem o sujeito tem um maior contato com o folguedo que com o próprio mestre de rabeca. Ou seja, o aprendizado da música de rabeca está, de certa forma, condicionado à apreensão dos diversos aspectos de um folguedo. Nesse sentido “... o aprendizado da manifestação antecede o aprendizado do instrumento” (GRAMANI, 2009, p. 58). Mas é o aprendizado do instrumento e sua música que consolida o aprendizado da brincadeira e instaura a possibilidade de ela ser transmitida a outras pessoas. E isso se efetiva em um longo processo onde os próprios agentes culturais de determinado grupo, contexto ou comunidade estabelecem, intrinsecamente, etapas a serem cumpridas até a aceitação de uma pessoa como rabequeiro e como membro de determinado grupo.



Seu Oliveira comenta que na infância, ficava prestando atenção quando os rabequeiros tocavam no sítio que ele morava; e essas apresentações de rabequeiros eram muito freqüentes. Acerca da aprendizagem em longo prazo e a partir da inserção do indivíduo nas atividades culturais, Nketia observa que:

[...] a exposição a eventos musicais e a participação são mais enfatizados que o ensino formal. A organização da música tradicional na vida social permite que o indivíduo adquira seu conhecimento musical em lentas etapas e amplie a experiência da música da sua cultura através dos grupos sociais nos quais ele é gradualmente incluído e através das atividades nas quais ele participa. (NKETIA, 1974, p. 59-60).

Os rabequeiros mais idosos comentam que era comum que eles construíssem suas próprias rabecas, na tentativa de aprender o instrumento. Um próximo passo era aprender a afinação do instrumento, pois sem isso não tinham como executar as músicas. Em entrevista Seu Manoel dos Santos diz que ter sua própria rabeca, mesmo que de qualidade muito inferior às rabecas dos mestres, era um aspecto importante na aprendizagem e que chamava a atenção dos mestres de rabeca, que viam neles garotos interessados em aprender o instrumento. Ele comenta que “Eu via o povo tocando nos rio e achava muito interessante, né? Aí eu com dezesseis anos eu fiz a minha primeira rabeca [...]. Eu fiz pra mode aprender e comecei. Logo, logo comecei apontando... alguma coisa. [...] Muito não, mas aprendi a tocá” (MANOEL DOS SANTOS, 2009).

Essa é uma etapa onde há um contato mais direto com o mestre de rabeca. Quando o iniciante já sabe afinar o instrumento o mestre toca algumas músicas e pede que ele as repita. Quando ele não sabe afinar é o rabequeiro quem afina à medida que ensina alguma música. A aprendizagem da afinação é um passo importante, visto que a partir de então o iniciante tanto pode aprender sozinho a tocar algumas músicas como pode aproveitar melhor o contato com o rabequeiro. Quando o iniciante já sabe tocar algumas músicas, e tem conquistado a confiança do rabequeiro, seu mestre deixa que use sua rabeca naqueles momentos que ele não está tocando. Mas, o mais comum é que o mestre recomende aos pais do iniciante que comprem uma boa rabeca para ele, visto que para todo mestre rabequeiro o instrumento é algo muito pessoal. Quando o iniciante está aprendendo com algum membro de sua família, em algum momento lhe é concedido o direito de tocar no instrumento da família, mas por pequenos momentos, pois se tem medo que ele quebre o instrumento. Seu Geraldo Alexandre diz que:

Eles deixava o violino, a rebecca assim num canto. Meu pai sabia também tocar, né? [...] Eu dizia: Pai, chega aqui pai, afina aqui. Afina aqui pra eu ir pra baixo do pé de manga, pro mode eu relá ali pra vê se sai alguma coisa.



[...] Relava, relava aí quando dava umas coisinha [tocava algumas músicas], corria, vinha e guardava com medo dele num brigá. Deu quebrá as corda, né? (GERALDO ALEXANDRE, 2009).

Com a crise na economia rural, ocorreu uma migração para a periferia de centros urbanos, como Natal. Com esses migrantes vieram seus folguedos populares, seus mestres e brincantes. Na periferia dos centros urbanos essas pessoas têm mais dificuldades para por em prática suas brincadeiras, seus folguedos – isso devido a fatores como a mudança nas formas de lazer e trabalho; o menor contato diário entre os brincantes etc. E isso concorre para a gradativa diminuição das apresentações, diminui a atuação dos rabequeiros o contato dos jovens com eles e afeta a manutenção de um processo de ensino-aprendizagem onde o escutar, olhar e imitar são importantes como etapa inicial. Daniella Gramani aponta esse mesmo problema no Paraná, na brincadeira do fandango, afirmando que “... ter poucos tocadores implica também em ouvir pouco a rabeça e ter poucos exemplos a serem seguidos. Isso realmente pode acarretar num obstáculo para o aprendizado do instrumento (GRAMANI, 2009, p. 112).

Apesar desse problema três novos rabequeiros se formaram de uma maneira que combinou a vivência com os rabequeiros tradicionais e a aprendizagem em escolas de música. Esses rabequeiros – Luizmário Machado, Josenilson Morais e Francisco Canindé – tiveram contatos, na juventude, com folguedos onde havia rabequeiros e relatam que foi a partir disso que tomaram gosto pelo instrumento. Mas, eles não aprenderam a tocar rabeça a esse tempo de suas vidas. Iniciaram o aprendizado musical em conservatórios e estudaram violino e viola. Anos depois, quando já possuíam certa formação nesses instrumentos, é que começaram a estudar rabeça.

O rabequeiro Josenilson Morais iniciou seus estudos de rabeça depois de cinco anos de estudo de violino. Ele comenta que:

Eu tocava forró no violino. Tinha um grupo de forró e a gente tocava na noite. Aí Luizmário me viu tocando e disse que eu tinha talento pra tocar rabeça. Que comprasse uma rabeça e fosse pra casa dele todo domingo que ele me ensinaria. Eu tinha uns dezessete anos. Daí comecei a aprender rabeça (JOSENILSON MORAIS, 2009).

Posteriormente manteve contato com Seu Cícero, rabequeiro do boi-de-reis e mestre Manoel Marinheiro. Com ele aprendeu grande parte do repertório de música de rabeça desse folguedo. Nesse processo ele relata que combinou os procedimentos de ensino do mestre, tocar para que o outro repita ou toque junto, com os procedimentos apreendidos nas escolas



de música: estudo de técnicas, abordagem gradativa do repertório conforme o grau de complexidade etc.

Francisco Canindé é formado em Educação Artística pela UFRN, onde estudou violino. Seu interesse pela rabeca vem desde a adolescência quando escutava o rabequeiro Chico Tomaz tocar em bailes de rabeca. Com a migração para centros urbanos ele relata que os bailes e apresentações de boi de reis na sua cidade foram desaparecendo e que isso impossibilitou o aprendizado de rabeca naquela época, pois “esses bailes foram desaparecendo. A rabeca... Seu Chico Tomaz mudou-se de lá” (FRANCISCO CANINDÉ, 2009).

Esses rabequeiros tocam em bandas onde há instrumentos como guitarra e teclado e nos grupos de boi-de-reis. São professores de rabeca e dão aulas individuais e coletivas. Utilizam a música tradicional de rabequeiros e música popular urbana, como base para o ensino. É comum que no trabalho com vários alunos o ensino coletivo anteceda o individual e que no processo de ensino iniciem sempre com a aprendizagem de músicas e, junto a isso, o abordam questões técnicas. O repertório musical é organizado de maneira a se começar estudando músicas mais simples até aquelas de maior complexidade. Um aspecto importante na prática de ensino desses rabequeiros é que eles procuram manter contato entre os alunos e os rabequeiros de folgedos. Nesses contatos os rabequeiros tocam para eles e eles tocam para os mestres de rabeca. Isso possibilita que o estilo tradicional de toque da rabeca seja transmitido e se associe a novos procedimentos de execução instrumental.

Josenilson Moraes já deu aulas de rabeca na ONG “Conexão Felipe Camarão”, que atua propicia atividades educacionais e culturais a pessoas carentes da Zona Oeste de Natal. Um curso de formação de rabequeiros nessa instituição dura cerca de um ano e meio. Quando os alunos terminam o curso são incentivados a tocar sozinhos, formar seus grupos e, alguns, a ensinar alunos novatos a tocar rabeca.

Chegou-se à compreensão de que os modelos de ensino-aprendizagem são forjados em determinados contextos a partir de necessidades de manutenção e continuidade de práticas culturais. Como a continuidade de manifestações populares implica, quase sempre, em mudanças em alguns de seus aspectos, os processos de transmissão de conhecimento também se modificam. Na atuação dos rabequeiros mais antigos, na periferia de Natal e dos jovens rabequeiros – que têm conseguido fazer a música de rabeca adentrar em novos segmentos socioculturais – a cultura musical de rabequeiros se mantém mudando em alguns de seus aspectos. Para essa continuidade foi muito importante a consolidação de práticas de ensino-



aprendizagem que combinam o procedimento informal de ensino dos rabequeiros mais antigos com outros advindos da experiência de jovens rabequeiros em escolas de música.

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Lutar com a palavra: escritos sobre o trabalho do educador*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GRAMANI, Daniella. *O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. 2009. 174f.

LARAYA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

LIMA, Agostinho. As músicas de rabeça no Brasil. *Revista Vivência*, Natal, n. 27, p. 48-60, 2004.

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

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press, 1983.

NKETIA, Kwabena. *The music of Africa*. New York: W.W. Norton Company, 1974.

SOUZA, Jussamara. Contribuições teóricas e metodológicas da sociedade para a pesquisa em educação musical. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 1996, Paraná. *Anais do simpósio paranaense de educação musical*. 1996, p. 11-40.

ENTREVISTAS REALIZADAS EM TRABALHO DE CAMPO.

CÍCERO JOAQUIN DE OLIVEIRA. Entrevistado pelos autores em julho de 2009. São Gonçalo/RN. Gravação em MD.

FRANCISCO CANINDÉ DA SILVA. Entrevistado pelos autores em setembro de 2009. Bom Jesus/RN. Gravação em MD.

GERALDO ALEXANDRE DA SILVA. Entrevistado pelos autores em outubro de 2009. Natal/RN. Gravação em MD.

JOSENILSON MORAIS DA SILVA. Entrevistado pelos autores em outubro de 2009. Natal/RN. Gravação em MD.

MANOEL MARTINS DOS SANTOS. Entrevistado pelos autores em Julho de 2009. Bom Jesus/RN. Gravação em MD.



OLIVEIRA DOS SANTOS. Entrevistado pelos autores em agosto de 2009. Natal/RN.
Gravação em MD.



IX Encontro Regional da ABEM Nordeste
II Fórum Norte-Rio-Grandense de Educação Musical
Natal, 17, 18 e 19 de junho de 2010