

KAUÊ BELISÁRIO DA SILVA

**O SOTAQUE NA PRÁTICA DA RABECA
CAIÇARA COMO TRAÇO REVELADOR
DA MEMÓRIA CULTURAL**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

KAUÊ BELISÁRIO DA SILVA

**O SOTAQUE NA PRÁTICA DA RABECA
CAIÇARA COMO TRAÇO REVELADOR
DA MEMÓRIA CULTURAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com habilitação em instrumento.

Orientador: Prof. Marcelo Jaffé.

São Paulo

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Silva, Kauê Belisário da

O sotaque na prática da Rabeca Caiçara como traço revelador da memória cultural: 780 / Kauê Belisário da Silva ; orientador, Marcelo Jaffé. -- São Paulo, 2019.
34 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Sotaque 2. Rabeca Caiçara 3. Musica Tradicional 4. Memória Cultural I. Jaffé, Marcelo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

AGRADECIMENTOS

São tantas pessoas a agradecer que ainda estão aqui e já se foram dessa terra... Pessoas que estiveram comigo durante esse processo de graduação e que de certa forma, também escreveram esse trabalho, entre elas, agradeço:

À minha família pelo apoio, sempre disposta a ajudar e que me apresentou às artes, em especial, à música.

À Marcelo Jaffé que com uma generosidade ímpar, gentilmente me cedeu seus ombros, compartilhando o caro conhecimento de uma vida dedicada à música.

À Betina Stegmann pela inspiração, pela confiança e contato com a rabeca.

À Robert Suetholz por toda a ajuda.

À Nelson Rios pelo entusiasmo e pela torcida.

À Pedro Paulo Salles que desde o primeiro momento me recebeu na Universidade com grande atenção.

À Mônica Lucas pelas ricas experiências musicais.

À Ricardo Ballesteros pelos questionamentos e discussões.

Aos professores e funcionários do CMU.

À Aurea Ambiel pelo carinho.

À Leila Satin pelo incentivo.

À Ary Giordani pelos contatos.

À Fernando Alcântara pelas explicações.

À Leandro Diéguez pela receptividade, hospitalidade e contribuição com a pesquisa; bem como ao Grupo Fandanguará, ao Mestre Aorélio Domingues e Grupo Mandiquera, à José Carlos Muniz e Grupo Canutilho Temperado, à Marcelo Mendonça e Grupo de Fandango de Superaguí.

À meus amigos que eu amo e que não vou citar para não esquecer ninguém.

RESUMO

SILVA, Kauê Belisário da. O Sotaque na prática da Rabeca Caiçara como traço revelador da memória cultural. 2019, 34p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: O presente trabalho volta-se, através da música, para a construção da memória guardada nas ricas manifestações culturais populares tradicionais através de uma escuta dirigida ao sotaque que emerge da prática de instrumentos trazidos ao Brasil, sobretudo, por meio da colonização portuguesa que data do século XVI e que se instalam em diversas regiões do país. Entre esses instrumentos, a rabeca que é tocada pelos caiçaras nas áreas litorâneas do Sudeste e Sul, constitui o recorte do estudo baseado em uma pesquisa de campo que pretendeu observar as marcas da oralidade na criação de referências estéticas vindas dos elementos ambientais e das relações interpessoais que se manifestam continuamente na arte e no cotidiano. O trabalho procura trazer essa informação ao ambiente acadêmico formal e confrontá-la com pressupostos que estabeleceram novos paradigmas para o fazer musical ocidental após a criação do conservatório, no século XVIII, congregando diferentes olhares dialogando com musicólogos, filósofos, sociólogos e mestre da cultura.

Palavras-chave: Sotaque. Rabeca Caiçara. Música Tradicional. Memória Cultural.

ABSTRACT

Abstract: This paper focuses, through music, on the construction of the memory stored in the rich traditional popular cultural manifestations through a listening directed to the accent that emerges from the practice of instruments brought to Brazil, mainly through the Portuguese colonization dating from the 16th century and settled in various regions of the country. Among these instruments, the rabeca that is played by the caiçaras in the southeastern and southern coastal areas, constitutes the clipping of the study based on a field research that aimed to observe the marks of orality in the creation of aesthetic references coming from environmental elements and interpersonal relations. that continually manifest themselves in art and daily life. The paper seeks to bring this information to the formal academic environment and confront it with assumptions that established new paradigms for Western music making after the creation of the conservatory in the 18th century, bringing together different perspectives by dialoguing with musicologists, philosophers, sociologists and the master of culture.

Key-words: Accent. Rabeca Caiçara. Tradicional Music. Cultural Memory.

SUMÁRIO

Lista de figuras	p. 10
Introdução	p. 11
Capítulo 1: Memória, Identidade, Oralidade	p. 13
Capítulo 2: Encontros, rupturas, escrita, ensino formal	p. 18
Capítulo 3: O Lagamar e o Caiçara	p. 22
3.1 Música: Relações de ensino-aprendizado e o Fandango	p. 25
3.2 A Rabeca e o Sotaque	p. 28
Conclusão	p. 33
Referências bibliográficas	p. 34

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Lagamar com destaque para Iguape, Cananéia, Ilha do Cardoso, Ariri, Guaraqueçaba, Superagui, Paranaguá, Ilha dos Valadares e Morretes (Fonte: Google Maps)..... p. 23

INTRODUÇÃO

A composição do tema deste trabalho se deu a partir de uma busca pessoal por reconectar referências e tratar de um questionamento sobre a relação visceral que desenvolve, o indivíduo e sua cultura, no ambiente das comunidades populares tradicionais e consequentemente, com as manifestações artísticas oriundas desse contexto.

Se a cultura é a expressão da realidade de um povo, a arte é a via mais eficiente de se comunicar com essa realidade, expressa o que as pessoas têm de mais íntimo e sensível em sua existência. Mas não nos deixemos enganar por uma contemplação demasiadamente romântica: essa realidade é instável e profundamente afetada pelas transformações do mundo, portanto está em constante mutação e a cultura, por sua vez, acompanha esse movimento. Os equilíbrios entre o antigo e o novo, entre a tradição e a efusão criativa, ou seja, o que se conserva e o que se transforma, entre o sagrado e o profano, o universal e o particular, são questões que sempre me intrigaram. Assim como de que maneira, a simplicidade pode ser ao mesmo tempo a mais alta sofisticação e como a música, nosso princípio norteador, é absolutamente indissociável das demais áreas do conhecimento.

Nesse contexto, partindo da ideia de que a maneira como o ser humano se apropria das ferramentas através das quais se expressa tem um reflexo direto na forma e no conteúdo da expressão em si, imaginei que seria apropriado, passar por uma experiência “imersiva”, por assim dizer, que me transportasse, ainda que com todas as ressalvas, para esse universo.

Visitei então, a cidade de Guaraqueçaba no decorrer do “1º. Revive - Encontro de Fandango Mestre Janguinho”, um rico evento de celebração da cultura caçara no qual me deparei com uma riqueza incomensurável de possibilidades musicais.

Um importante impulso nesse processo foi o contato com Marcelo Jaffé, que a propósito de conceber para o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, uma programação comemorativa dos 100 anos das atividades da Semana de Arte Moderna de 1922 e imbuído da prática da música brasileira em parceria com músicos de formação e atuação no campo da música dita “popular”, nos apresentou uma proposição que parte da disparidade numérica que caracterizou a formação da população brasileira: aproximadamente 5 milhões de africanos escravizados em razão de 700 mil imigrantes europeus entre 1530 - do início do período de colonização portuguesa até 1888, ano da abolição da escravatura.

Sua argumentação passa pela ideia de que os escravizados, encarregados de executar a música nos eventos sociais, receberam uma educação musical precedente à revolução francesa, portanto, alheia ao processo de padronização trazido pelas estruturas rígidas do conservatório burguês. Logo, a chamada música popular brasileira poderia ser entendida como um polo de conservação daquele fazer musical multifacetado, à maneira dos grandes mestres europeus.

Essa e outras discussões, têm me atentado para a importância fundamental na conquista da consciência política - entendida em um sentido amplo, em referência à descoberta das possibilidades de atuação nas transformações da sociedade em que se vive. O que passa necessariamente pela descoberta da própria identidade, que é inevitavelmente, proferida pela arte.

CAPÍTULO 1:

MEMÓRIA, IDENTIDADE, ORALIDADE

Começo estabelecendo um diálogo com a Antropologia Filosófica de Ernst Cassirer (1994) - filósofo Alemão, neokantiano que desenvolveu uma interpretação sobre a cultura humana como um conjunto de símbolos - para entender a necessidade humana de pertencer a grupos, assunto cuidadosamente abordado em aula, a fim de discutir a urgência na criação de códigos de comunicação que organizem o viver coletivo, diretamente relacionado à manutenção da sobrevivência da espécie.

A compreensão dessa necessidade começa por entender a revolução intelectual através da qual o ser humano passa a perceber a realidade por meio de abstrações, hipóteses formuladas com base nas informações que recebe do meio, ou seja, um conjunto de representações mentais:

“O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana.” (CASSIRER, 1994, [s.n.]).

Esse sistema de representações simbólicas, segundo ele, é a chave para a compreensão do universo da linguagem e da cultura humana. Origem dos processos mediante os quais, a humanidade atribui significados aos fenômenos, sejam eles corporais, sociais ou ambientais.

Assim, uma transformação na relação entre o ser humano e o ambiente, a partir do domínio da agricultura, marca o momento em que ele desenvolve maior estabilidade na interação com o meio - constituindo um *habitat* e consequentemente um *habitus* (não por acaso, essas são palavras que guardam um mesmo radical morfológico) - e então, uma perspectiva temporal outra, que está ligada aos ciclos de plantio e colheita; à observação e especulação sobre os movimentos dos corpos celestes:

“Quando uma comunidade de camponeses semeia o campo, está confiando sua vida à terra e ao tempo. A colheita só irá ocorrer após diversas lunações. A invenção da agricultura, elemento fundamental daquilo a que chamamos revolução neolítica, é também a exploração de uma nova relação com o tempo. Não que os homens do

paleolítico tenham desconhecido o ato de postergar ou a previsão de eventos a longo prazo. Mas, com a agricultura, é a própria sobrevivência da comunidade que passa a depender da lenta maturação dos grãos no solo, da existência de estoques enquanto se espera a colheita.” (LEVY, 2008, p. 87).

Esse conjunto de códigos e hábitos que estão na base da construção da identidade de uma determinada comunidade, nos esclarece a noção de cultura que será o fio condutor para esse trabalho. Em outras palavras, uma associação entre as representações mentais, geradas a cada experiência vivida, rende o tecido da memória dos indivíduos, acessado consciente ou inconscientemente, quando se deparam com um símbolo que lhe remeta - ou dialogue com - aquela sensação de pertencimento.

O fenômeno da identidade cultural está ligado à manifestação primeira da organização memorial, as narrativas primordiais que contam a história da comunidade, assim produzem um inventário que compõe a Memória Mítica. Nela, cosmogonias e genealogias, estabelecem uma relação direta com os antepassados e com os elementos da natureza.

Jacques Le Goff (2013), um importante historiador francês, representante da Nouvelle Histoire, associada à Terceira Escola de Annales - corrente que revisita a produção historiográfica ocidental a partir de novas perspectivas - cita dois médicos que nos propõem uma ideia sobre o universo da construção memorial que está vinculado à linguagem verbal:

“Pierre Janet “considera que o ato mnemônico fundamental é o “comportamento narrativo” que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, [...]” (FLORES, 1972, p. 12). Aqui intervém a “linguagem, ela própria produto da sociedade” (ibidem). Desse modo, Henri Atlan, estudando os sistemas auto-reguladores, aproxima “linguagens e memórias”: A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento de nossa própria memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo [...]. (1972, p. 461)” (FLORES, 1972, p. 12; 461; ATLAN, 1972, p. 461 citados por LE GOFF, 2013, p. 389).

Os limites físicos do nosso corpo já haviam sido superados, com a construção de instrumentos, (em geral, de percussão ou sopro) por meio dos quais o ser humano pode expressar-se em uma linguagem, sobretudo emocional que podemos chamar de música. No entanto, o desenvolvimento e controle das coordenações musculares ligadas ao aparelho fonador, que resulta na produção de sons articulados, abre um leque de possibilidades no anseio de compartilhar o conhecimento.

Em um trabalho que, aborda as relações humanas do ponto de vista da informação, observando o advento da linguagem virtual, o filósofo e sociólogo Pierre Levy (2008), nos oferece uma leitura bastante interessante sobre o assunto, partindo do que ele chama de oralidade primária, referindo-se às sociedades que não sofreram transformações decorrentes do contato com a escrita ou naquelas em que esse contato se deu de maneira tardia: “Na oralidade primária, a palavra tem como função básica a gestão da memória social, e não apenas a livre expressão das pessoas ou a comunicação prática cotidiana.” (LEVY, 2008, p. 77).

Ele continua, explicando que nessas sociedades, “quase todo o edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos. A inteligência, nestas sociedades, encontra-se muitas vezes identificada com a memória, sobretudo com a auditiva.” (LEVY, 2008, p. 77). Por esse motivo, as manifestações culturais dedicariam um lugar especial ao som e ao sentido da audição, pois estão ligadas às regiões mais primitivas da memória.

“Dramatização, personificação e artifícios narrativos diversos não visam apenas dar prazer ao espectador. Eles são também condições *sine qua non* da perenidade de um conjunto de proposições em uma cultura oral. Pode-se melhorar ainda mais a lembrança recorrendo às memórias musicais e sensoriomotoras como auxiliares da memória semântica. As rimas e o ritmos dos poemas e dos cantos, as danças e os rituais têm, como as narrativas, uma função mnemotécnica.” (LEVY, 2008, p. 82).

O conceito do “espectador” é questionável, já que a cisão entre artista e público está atrelada a procedimentos vinculados a uma época específica que remonta a sociedades burguesas no século XIX em uma tentativa de reafirmação das divisões sociais. A recitação, a música, a dança, estando entre as memórias sensoriomotora e declarativa - são um veículo de assimilação e transmissão dessas narrativas, percebidas de uma maneira global, em outras palavras, atividades que interagem não somente com estruturas intelectuais, mas também corporais e uma ferramenta extremamente eficaz na construção de processos de identificação.

“não devemos - nem podemos - separar, nem por comodidade didática, o que em si mesmo é uma unidade dialética, e não um dualismo: o ato do pensamento, o movimento da representação, o corpo do cérebro, o organismo dos ecossistemas, o indivíduo da sociedade, etc.” (FONSECA, 2008, p. 45).

Por isso, arte, filosofia, religiosidade, ciência, podem ser entendidas como ramificações de um mesmo tronco, vivenciadas de maneira interdependente, não-dual como na divisão platônica entre corpo e intelecto.

“Não há, portanto, como opor um “pensamento mágico” ou “selvagem” a um “pensamento objetivo” ou “racional”. Face às culturas “primitivas”, na verdade *orais*, estamos diante de uma classe particular de ecologias cognitivas, [...]” (LEVY, 2008, p. 82).

E então, ele completa: “Os membros das sociedades sem escrita (e portanto sem escola) não são, portanto, “irracionais” porque creem em mitos. Simplesmente utilizam as melhores estratégias de codificação que estão à sua disposição, [...]” (LEVY, 2008, p. 83).

Nesse contexto, a transmissão do conhecimento se dá por meio de relações humanas, centradas na figura de “especialistas da memória” (LE GOFF, 2013, p. 393). Pessoas extremamente respeitadas, agregadoras e difusoras do conhecimento que podem atuar como sacerdotes, historiadores, professores, médicos, contadores de história, artistas, conselheiros, etc...

Le goff (2013), elucida que:

“Não se desenvolve em torno deles uma aprendizagem mecânica automática. Mas segundo Goody, nas sociedades semescrita, não há unicamente dificuldades objetivas na memorização integral, palavra por palavra, mas também o fato de que “este gênero de atividade raramente é sentido como necessário”; “o produto de uma rememoração exata” aparece nas sociedades como “menos útil, menos apreciável que o fruto de uma evocação inexacta”.” (GOODY, 1977a, p. 38 citado por LE GOFF, 2013 p. 393).

Isso, porque tratam de saberes integrados, difundidos através de situações em que esses mestres-anciãos funcionam como agregadores sociais, tornando-se referências culturais. São chamados griottes, pajés, bardos, aedos, etc.

Sobre as referências, estudos recentes (DE CARVALHO; CRISTIA, 2015. ILARI, 2002), a partir de experimentos com o ambiente acústico intrauterino de gestantes e bebês recém-nascidos até o primeiro ano de vida, apresentam informações reveladoras. Eles mostram que os bebês apresentam alta sensibilidade e predileção pelo timbre da voz materna, pela nuance fonética e prosódia do idioma materno, tal como pelo contorno melódico das frases que contêm informações afetivas que estão vinculadas à sensação de segurança do bebê e serão base na construção das relações que o acompanharão por toda a vida, são o âmago na formação da identidade do indivíduo e gênese do sotaque, que como vimos, provém de informações

coletivas, culturais. Ou seja, de uma relação de parte pelo todo: um todo interligado, orgânico que, por sua vez, se realimenta através da memória.

Sendo a conduta humana tão marcada pela cooptação cultural, a música, tanto quanto as demais formas simbólicas, pode ser entendida com um "lugar de memória" (PAYER, 2009), via de acesso à um universo repleto de monumentos histórico-culturais concretos ou não, do qual o indivíduo é parte, tornando-se, ele próprio, um símbolo. É possível perceber essa ideia, observando fenômenos migratórios e como os indivíduos ao deslocarem-se, levam consigo, ferramentas de rememoração da própria trajetória.

CAPÍTULO 2:

ENCONTROS, RUPTURAS, ESCRITA, ENSINO FORMAL

Se imaginarmos a trajetória de um indivíduo que migra do acolhimento de sua comunidade de origem, em direção a um ambiente urbanizado, transformado pelos adventos da escrita e da impressão, podemos inferir que ele, provavelmente, se depara com uma grande sociedade marcada pelo encontro intercultural e pelo dinamismo cosmopolita para o qual esse encontro corrobora.

Um olhar para quaisquer culturas, no qual esses encontros não sejam contemplados, corre o risco de ser um olhar idealizado como o foram determinadas abordagens no século XIX, sobre as culturas populares, que nelas, vislumbravam uma “pureza” idealizada, (DAUFENBACH, 2008, p. 33) que lhes era conveniente na tentativa de encontrar uma identidade única que contemplasse em sua totalidade, as jovens grandes estado-nações: o que Eric Hobsbawm (1997) chama de “Invenção das tradições”. Contudo, análises posteriores encontraram evidências de intercâmbio entre a grande maioria dos povos através dos tempos e dos espaços por toda a história da humanidade, a diferença encontrada por nosso imigrante está na intensidade, diversidade e velocidade com que essas trocas acontecem, o que resulta em uma cultura chamada urbano-massiva, em parte, resultados das bagagens trazidas pelos que ali chegam e também, das interações que ali acontecem, condicionadas por aquele espaço, naquele momento.

Nathan Wachtel (1995, p. 113) nos explica que aculturação é um termo que “desejaria designar todos os fenômenos de interação que resultam do contato de duas culturas.”.

Essa ideia é reveladora para nossa discussão, pois algumas das trocas culturais ocorridas ao longo da trajetória humana se estabelecem com base em tensões de poder e os elementos que perpassam as culturas em contato, o fazem com influência dessas tensões. Estamos falando aqui, de uma conduta imperialista no prescrever um grande padrão filosófico-comportamental que suplanta as pequenas organizações socioculturais, o que se observa na formatação de grandes sistemas formais de educação.

“A repressão sobre a cultura popular se inicia quando as duas culturas se distanciam por influência da Igreja, devido às doutrinas católica e protestante da submissão das almas, via catequese pacífica, bem como a Inquisição e a caça à feitiçaria, de natureza mais violenta. A dissolução da cultura popular se dá também pela centralização dos Estados, pela administração unificada dos impostos, da segurança e da língua, garantidas pelas políticas nacionais de educação do século XVIII e XIX, que se transformam numa luta com os dialetos regionais. A proliferação de idéias iluministas, que impõem valores de universalidade e racionalidade, também contribuíram para esta diluição ao se contraporem às práticas populares consideradas irracionais e baseadas na superstição.” (DAUFENCK, 2008, p. 19).

Entendemos, dessa maneira, que a necessidade de “inventar tradições” (HOSBAWM, 1997) sintetiza um momento que desemboca no ensino de música, no fim do século XVIII.

Incitada pela inspiração inglesa que tinha representantes não-nobres no parlamento desde meados do século XIII, a emergente classe burguesa - que, não obstante, o grande poder econômico, concentrado ao longo de mais de dois séculos, desde o chamado renascimento urbano, durante o fim do século XV - passa a almejar participação nas decisões políticas; fator central na constituição do estado nacional francês: a Revolução Francesa.

Nesse contexto, a grande solução para as transformações decorrentes da revolução foi o surgimento de uma instituição que acolhesse o grande número de pessoas que passam a ter acesso a bens imateriais mediante pagamento - leia-se “educação, cultura” - até então, restritos aos círculos aristocráticos. Essas instituições assimilaram as políticas educacionais do século XVIII, através da elaboração de cursos baseados em conteúdos programáticos fechados, fundamentados pelos ideais iluministas e na distribuição de métodos impressos que sintetizassem um projeto pedagógico: estava preparado o contexto para a fundação pela Convenção, em 1795, do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris.

Assim, a divisão do aprendizado em disciplinas fez com que o músico, gradativamente, deixasse de experimentar todo o processo envolvido na concepção do fenômeno musical. Ou seja, a antiga figura do Mestre de Capella - Filósofo, compositor-arranjador, cantor, multi-instrumentista e educador, figura análoga ao mestre-ancião, nas sociedades oralistas - é desmembrada em diferentes indivíduos que passam a aprender e atuar com base em cada uma dessas “habilidades” de maneira isolada.

Em seu “O Discurso dos Sons”, Nikolaus Harnoncourt (1988), um importante estudioso da chamada interpretação historicamente orientada, nos oferece contribuições significativas sobre o assunto:

“Cherubini colocou um termo na antiga relação mestre-aprendiz no conservatório. Ele encomendou às grandes autoridades da época obras didáticas, que deveriam realizar, na música, o novo ideal de *égalité* (igualdade). Foi nesse contexto que Baillot escreveu sua *Arte do violino* e Kreutzer seus *Estudos*. Os mais importantes professores de música da França precisavam consignar as novas ideias num sistema rígido.” (HARNONCOURT, 1988, p. 30).

Novas preceptivas pedagógicas são concebidas para atender uma nova necessidade estética:

“Tecnicamente, tratava-se de substituir a retórica pela pintura. Foi assim que se desenvolveu o *sostenuto*, a grande linha, o *legato* moderno. Evidentemente a grande linha melódica já existia antes, mas constituída perceptivelmente de pequenas células reunidas num bloco.” (HARNONCOURT, 1988, p. 30).

Vemos que essa nova disposição estética oriunda da ópera italiana que se difunde pela Europa (especialmente a parte ocidental), influenciando estilos nacionais, tornando coadjuvantes, os estilos regionais, reveste a esfera do conservatório. Associada a uma concepção de virtuosismo que gradativamente passa a estar vinculada à destreza mecânica, ela acaba por gerar uma estética que está voltada para si mesma, metalinguística, por assim dizer. Esse processo tem o seu ápice nas primeiras décadas do século XX, quando o princípio unificador do conservatório que pretendeu homogeneizar a experiência musical - antes de caráter particular - acaba por uniformizar também as interpretações, gerando performances que reverenciam um padrão na manipulação do instrumento (escolas técnicas), sendo ele, aplicado a todo o repertório e colocando de lado, peculiaridades a exemplo das sutilezas características: os sotaques.

“Para Leroi-Gourhan, a evolução de memória, ligada ao aparecimento e à difusão da escrita, depende essencialmente da evolução social e especialmente do desenvolvimento urbano: “A memória coletiva, no início da escrita, não deve romper o seu movimento tradicional a não ser pelo interesse que tem em se fixar de modo excepcional num sistema social nascente. Não é pois pura coincidência o fato de a escrita anotar o que não se fabrica nem se vive cotidianamente, mas sim o que constitui a ossatura duma sociedade urbanizada, [...]” (LEROI-GOURHAM, 1964-165, p. 67-68 Citado por LE GOFF, 2013, p. 396).

Aquí, nos encontramos com uma importante questão a ser discutida que podemos considerar um resultado de todo esse processo: o distanciamento entre o interlocutor e o próprio discurso. Isso acontece porque tal distanciamento retira o conteúdo textual de seu respectivo contexto, pressupondo assim, a necessidade de uma interpretação visto que nas culturas orais, ela não é necessária, pois o discurso está vinculado às necessidades cotidianas ou como descreve Harnoncourt (1988, p. 13), sobre a relação da música com o tempo, dizendo que como: “era parte essencial da vida, ela tinha forçosamente que nascer do presente. Ela era a língua do indizível e só os seus contemporâneos podiam compreendê-la.”.

“Jacky Goody observa que as religiões universalistas, aquelas que em princípios são independentes dos modos de vida e do lugar geográfico, são todas baseadas em textos [...]. Poderíamos dizer o mesmo sobre as sabedorias ou éticas que se apoiam sobre princípios universais e uma argumentação racional, como o estoicismo ou certas formas de budismo: são morais escritas. Você pode converter-se ao islamismo ou adotar os princípios do estoicismo em Berlim, Nova Iorque ou Hong Kong. Por outro lado, se desejar praticar a religião [...] dos Bororós ou dos Azende (cuja cultura é puramente oral), você não vai ter outra alternativa a não ser viver com eles.” (LEVY, 2008, p. 91).

Temos então, que a interpretação funciona como um elo que intermedeia a relação entre o locutor e o produtor do discurso, ela possibilita que eles reatem distâncias que os separam cronológica e geograficamente. Harnoncourt (1988, p. 31) assinala, a respeito da interpretação, para a mentalidade do músico contemporâneo, que ele:

“recebe uma formação, cujo método é muito pouco compreendido, tanto pelo seu professor, quanto por ele mesmo. Ele aprende os sistemas de Baillot e de Kreutzer, que foram concebidos para seus contemporâneos, e os aplica à música de épocas e estilos inteiramente diversos. Aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há cento e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se compreendem mais... Um violinista com a mais perfeita técnica de Paganini e de Kreutzer não deveria acreditar-se ‘dono’ das ferramentas necessárias para executar Bach ou Mozart. Para tal, ele precisaria conhecer as condições técnicas e o sentido da música “eloquente” do séc. XVIII” (HARNONCOURT, 1988, p. 31).

À medida que adotamos esses métodos de maneira acrítica e indiscriminada, adotamos também, conteúdos a ele subjacentes sem que nos demos conta e então, provocamos um problema (central para nossa abordagem), que está relacionado ao fato de que esses conteúdos foram formulados com base em uma outra visão de mundo, portanto com outras referências. O empenho da interpretação revela-se então, fundamental e as reflexões e que resultam nas performances historicamente orientadas são, a meu ver, um exemplo dessa comunicação, na música “de concerto”, entre mundos, aparentemente, distantes.

CAPÍTULO 3:

O LAGAMAR E O CAIÇARA

A região do Lagamar ou Complexo Estuarino-Lagunar de Iguape-Paranaguá - uma faixa costeira de cerca de 200 quilômetros, que abriga uma reserva florestal de mais de 200 mil hectares de mata atlântica, um Santuário Ecológico devido a biodiversidade - passa pela região da Ilha dos Valadares nas cidades de Paranaguá, pela Ilha de Superagui em Guaraqueçaba, Antonina, Morretes, etc., situados ao norte do Paraná e pelas regiões do Ariri e da Ilha do Cardoso na cidade de Cananéia, Iguape, etc., no litoral do estado de São Paulo.

Nesse ambiente, encontra-se uma encantadora manifestação na qual música e dança profanas nos remetem aos bailes de fandango, cuja origem não é unânime entre os estudiosos, porém Daniella Gramani (2009, p. 20) nos mostra que o século XVIII aparece como uma data consenso indicada por eles. A Xiba, as Cirandas, etc., estão entre as manifestações profanas encontradas em torno de Ubatuba e Paraty, no Rio de Janeiro, onde também é possível assistir uma redescoberta das origens culturais, através do trabalho de pesquisadores e artistas que recorrem à sabedoria e conhecimento dos mestres.

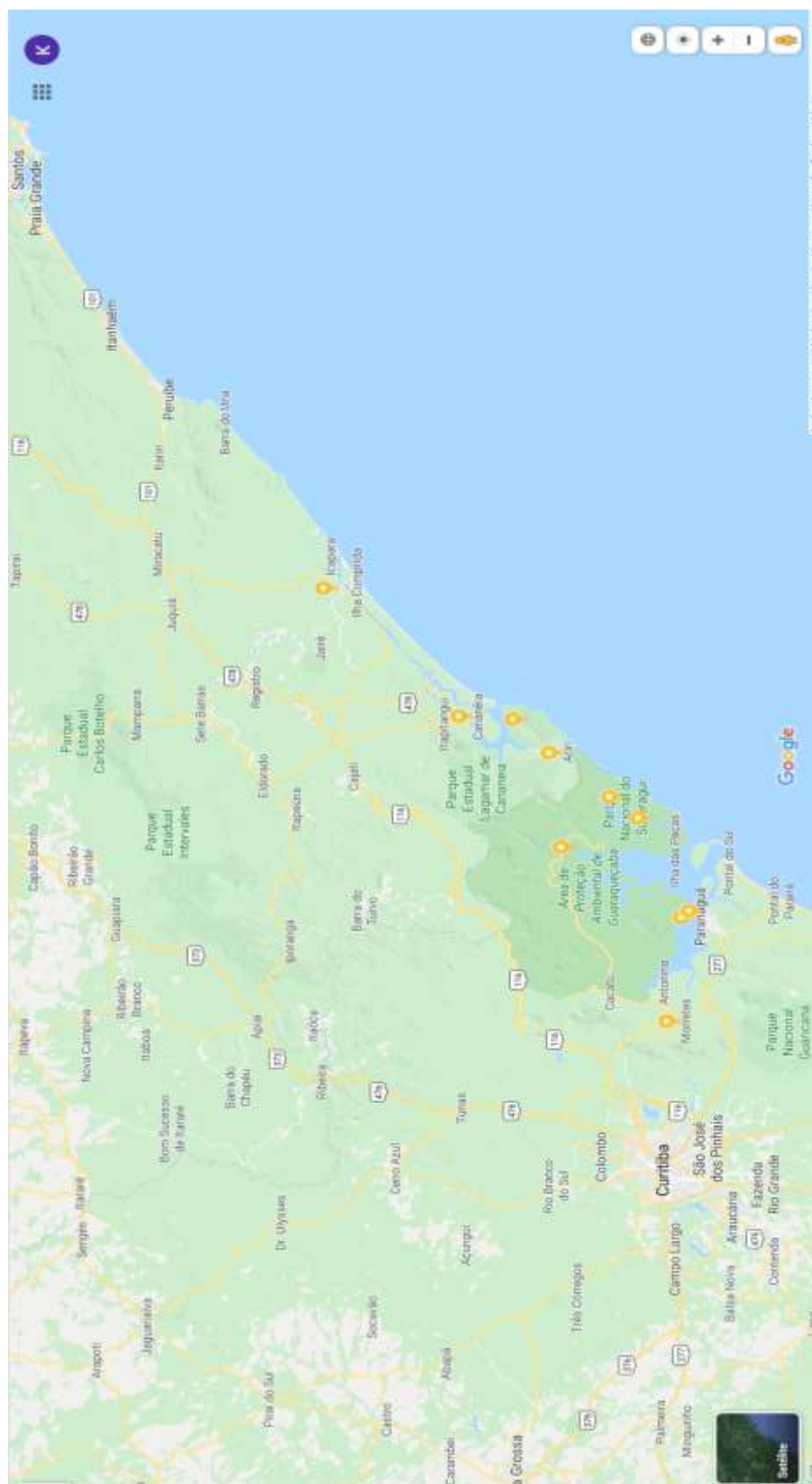


Fig.1 – Lagamar com destaque para Iguape, Cananéia, Ilha do Cardoso, Ariri, Guaraqueçaba, Superagui, Paranaguá, Ilha dos Valadares e Morretes (Fonte: Google Maps).

Entender a história do fandango é entender uma parte importante da formação da população brasileira, pois ele nasce de um encontro étnico entre o colonizador português, o indígena (autóctone) e o negro. Eles dividiam um cenário que se torna o símbolo fundamental na construção de ambas as culturas: O mar.

O Atlas ambiental da Área de Proteção Ambiental de Guaraqueçaba ([s.n.]) ensina que até a ocupação dos Carijós, pertencentes ao tronco Tupi-Guarani, por todo o litoral Sul do Brasil

-

“hábeis em descer do planalto à planície litorânea pelo caminho de Peabiru e seus ramais. Esse antigo caminho indígena ligava o Império Inca localizado nas cordilheiras dos Andes ao litoral paulista, com ramificações para o litoral paranaense e catarinense.” (Atlas, publicado no site da prefeitura de Guaraqueçaba).

- os Tupiniquins eram os únicos habitantes do litoral no Paraná, situados, sobretudo na Baía de Paranaguá. Ele também nos diz que a colonização portuguesa institui um marco com a Fundação da Vila de São Vicente, em 1632 e conta que notícias comunicaram a presença de Portugueses em Superagui, em 1545; na Ilha de Cotinga, entre 1550 e 1560 e do Navegador alemão Hans Staden no Canal de Superagui, procurando abrigo de uma tempestade. Ele relatou: “índios usando peles de animais ferozes para se proteger do frio.” (Atlas da Área de Proteção Ambiental de Guaraqueçaba citado pelo site da prefeitura de Guaraqueçaba). ¹

A fixação no local, por parte dos colonizadores se deu com o ciclo da mineração que inicia com a descoberta de ouro nos rios Ribeira, Açungui e Serra Negra, depois com os bandeirantes. Com o fim desse ciclo, as comunidades passam a viver da agricultura de subsistência, até que em 2009, segundo Gramani (2009, p. 36), “no município de Guaraqueçaba existem cerca de 40 comunidades distribuídas em uma grande extensão continental e uma série de ilhas.”.

Um decreto federal do dia 7 de Janeiro do ano 2000 define que:

"Povos e Comunidades Tradicionais são grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição." (Decreto Federal nº. 6.040 de 7 de fevereiro de 2000).

¹ Disponível em: <<https://www.guaraquecaba.pr.gov.br/?meio=614>> acessado em 14 nov. 2019

A partir dessa síntese, apesar de ainda bastante abstrata, voltamos nosso olhar para as comunidades caiçaras, que Antônio Carlos Diegues (2000), importante cientista social - em uma publicação a respeito de saberes tradicionais e biodiversidade - nos apresenta:

“Entende-se por caiçaras aquelas comunidades formadas pela mescla da contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravos africanos. [...] apresentam uma forma de vida baseada em atividades de agricultura itinerante, da pequena pesca, do extrativismo vegetal e do artesanato. Essa cultura se desenvolveu principalmente nas áreas costeiras dos atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e norte de Santa Catarina.” (DIEGUES, 2000, p. 42).

3.1 Música: relações de ensino-aprendizado e o Fandango

"É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança" (Provérbio africano)

Esse aforismo parece bastante representativo, na perspectiva das comunidades tradicionais, para as relações de ensino-aprendizado, pois sugere processos educacionais que se desenvolvem lúdica e coletivamente. Ao mesmo tempo, por outro lado, percebo que a ausência de padrões é uma constante com a qual, venho me deparando durante toda a pesquisa.

Em entrevista, Leandro Diéguez, músico atuante de grande importância no projeto de manutenção da cultura caiçara na cidade de Guaraqueçaba, relata que:

“[...] é um grande desafio para nós, [...] criar metodologias para ensinar a prática do fandango. O Fandango, em sua essência, se aprende naquele convívio de comunidade, com os parentes, quando tem os bailes, observando, vivenciando e com a família Pereira eu ainda aprendi dessa forma [...], eles nunca pegaram na minha mão e falaram é aqui que você faz o ponto, é aqui que você toca. É a mesma coisa da afinação. A gente tem uma afinação chamada Intaivado que vem do oitavado, creio eu: e aí, eles nunca chegaram a explicar para a gente como é a afinação viola. A gente acaba aprendendo observando, ouvindo. Então eu nunca tive esse professor para pegar na minha mão e falar assim: “toca aqui, aqui, você faz esse solo”, foi mais observando e vivenciando.”²

Também em entrevista, esses mestres, me deram pistas importantes sobre os lugares onde os encontros acontecem. Leandro me conta que a Família favoreceu a aproximação dele com a música:

² Entrevista concedida a mim durante o 1º. Revive – Encontro de Fandango Mestre Janguinho

“Desde que eu me entendo por gente, desde criança fui muito influenciado na música, a aprender a tocar os instrumentos, o violão. Tenho uma família de músicos: Meu pai toca violão, meu tio que me ensinou. [...] Na minha infância, [...] quando vim morar para Guaraqueçaba, comecei a participar dos grupos da Igreja, tocar na Igreja e logo fui inserido em um grupo de Teatro de Bonecos e [...] eu ficava responsável para fazer toda a parte musical das apresentações das peças e aí, como o grupo de Teatro de bonecos, nosso, iniciou com a proposta de pesquisar lendas aqui da região e resgatar a cultura caiçara, a gente logicamente, tava trabalhando em cima de algumas questões do Fandango e no grupo, a gente não tinha ninguém que tocava, que sabia tocar. Aí eu, o Marcelo, [...] nós começamos a acompanhar os mestres. O falecido pai dele era mestre de Fandango também; e o avô, Mestre de Bandeira de Romaria do Espírito Santo, tocava rabeca e a gente começou a aprender com eles. Eu comecei a aprender com o avô dele e com o Mestre Leonildo [...] da Família Pereira, aprendi um pouco com o Nilo, com o Heraldo que é um jovem também da Família Pereira também, acho que é dois ou três anos mais velho que eu [...]”.

Ainda que ausentes os padrões, ao menos de maneira sistemática, são recorrentes, na literatura, depoimentos como esse, de onde podemos extrair valiosas compreensões. Não existem fases preliminares à prática, à compreensão musical ou mesmo, à relação dos indivíduos com os instrumentos, o que significa que a música como arte fim é apresentada a eles, desde os primeiros contatos e é por eles perseguida, durante todo o decurso. Da mesma forma, não existem momentos excepcionais para as relações de ensino-aprendizado: os mestres funcionam, sobretudo, como modelos, suscitam a inspiração, por vezes, provocam, entretanto, em geral não interferem, ou pelo menos, não diretamente, no desenvolvimento do aprendiz. Esse desenvolvimento tem como base a imitação e a experimentação de onde pode pressupor para ele, a criação de um ambiente profundamente afetivo, lúdico, intuitivo e altamente estimulante, do ponto de vista criativo.

Leandro Diéguez e Marcelo Mendonça (a quem Leandro se refere), são figuras importantes para a vida cultural na cidade de Guaraqueçaba, fazem parte de uma comissão organizadora das atividades que fazem alusão à aprovação da lei, sancionada em 4 de Setembro de 2015, que institui o dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”, no dia 6 de Outubro e que almeja no artigo 5º a:

I - Promoção e divulgação dos mestres, espaços e grupos locais.

II - Aulas, palestras e oficinas.

III - Apresentações e bailes com grupos locais ou visitantes

IV - Intercâmbios e encontros entre fandanguheiros e grupos.

V - Publicações de pesquisa histórica e material didático pedagógico.

VI - Exibição de documentários nas escolas, praças e comunidades.

VII - Exposições permanentes e temporárias nos espaços públicos.

VIII - Concurso municipal de pesquisa, música poesia e desenho.”

Art. 6º:

“Construir o Memorial do Fandango Caiçara, espaço físico destinado a preservação e difusão da cultura Caiçara, bem como homenagear em logradouro público o “MESTRE JANGUINHO”. (DIÁRIO OFICIAL GUARAUQUEÇABA, 2015).

Conquista essa, que contrasta com um século XIX marcado por atitudes repressoras em relação ao fandango que “Na legislação da época, [...] aparece ao lado de batuque, sugerindo que não haveria uma distinção entre os dois.” (GRAMANI, 2009, p. 22) e como explica Pereira (1996): “Não houve um município paranaense que não criasse algum entrave legal à realização dessas manifestações.” (PEREIRA, 1996 citado por Gramani, 2009, p. 22).

Gramani (2009, p. 22) diz que essas, foram iniciativas tomadas com base em uma busca por parte de fazendeiros, comerciantes e industriais do mate por “exemplos no hábito da burguesia europeia.” e que estiveram ligadas a uma mudança no fato de que “Durante o século XVIII, a maioria da população paranaense era analfabeta, incluindo os membros da elite.” e que “os hábitos da oligarquia e dos comerciantes e artesãos eram bastante semelhantes.”.

Essa realidade, ainda hoje, parece ter implicações para os próprios caiçaras que nem sempre se apropriam, de maneira consciente, dessa identificação, ainda que mantenham práticas cotidianas e características de uma maneira atávica.

Esse conceito do Atavismo é de extrema importância para a compreensão dos fenômenos de intercâmbio cultural no Brasil, uma vez que a formação do povo é baseada em artifícios coloniais que recaíram sobre indígenas e negros escravizados. São relativamente recentes, os frutos de estudos a respeito do chamado decolonialismo, no entanto, eles têm feito retirar, paulatinamente, do brasileiro, uma imagem ainda subjugada de si mesmo.

3.2 A rabeca e o sotaque

A rabeca ou rebecca, é um instrumento cuja procedência não é precisa. Porém, algumas pistas nos remetem a antigos cordofones árabes, tangidos por arco, como o rabab (ou rebab),

introduzidos na Europa pela presença persa, junto à ocupação muçulmana na península Ibérica e o ar'abebah, utilizados pelas tribos Berberes na África do Norte. (PACHECO e ABREU, 2001 citados MARTINS; PIMENTEL; CORRÊA, 2011, p. 54) “[...] confeccionados com apenas uma ou duas cordas e uma caixas de ressonância em formato de pêra, recoberta por um couro.” (idem) Foram, por esse continente, disseminados durante o chamado “período medieval”.

Afinadas em uma 5ª. justa, os rabab, instrumentos encontrados na região da Andaluzia, eram apoiados no chão ou sobre os joelhos e os rabel ou rebec, tocados acima do peito. Porém esses, também encontrados na Península Italiana e na França. Possuíam três cordas, também afinadas em 5ªs. (SOLER, 1995, p. 106-105 citado por LINEMBURG, 2015, p. 43-44).

Vindos ao Brasil, com a colonização portuguesa (GRAMANI, 2009, p. 55) podem ser encontrados em diversas manifestações culturais. Muito difundido nos folguedos de Cavalo-Marinheiro, nos bailes de forró, além das Marujadas, Festas de São Gonçalo, na região Norte; nos Fandangos do Sul e Sudeste; e nas Cirandas, Folias de Reis, Bandeiras do Divino, etc...

Interessante notar que Jorge Linembrug Junior (2005, p. 39) apresenta outra voz; a de Eduardo Fonseca Junior, que levanta outra hipótese, em entrevista ao site “Brasileiros na Holanda”, sugerindo que a presença da rabeca no nordeste, tenha sido uma herança da ocupação holandesa na região de Pernambuco:

“O nordeste brasileiro, e, em especial Pernambuco considerada a “jugular da cultura popular brasileira, além de apresentar em suas manifestações culturais o violino holandês lá chamado de “rabeca”, tem um número de, pelo menos um milhão de órfãos de olhos verdes, descendentes de cerca de 80.000 holandeses que lá estiveram no século XVII dos quais, milhares lá ficaram para sempre.” (Entrevista de Eduardo Fonseca Junior Concedida ao site “Brasileiros na Holanda”).³

Linemburg (2015) esclarece que em Portugal (e até mesmo no Brasil) o termo rabeca era empregado, até o fim do século XIX, para designar o próprio violino e que existem menções na literatura, à Nicolò Paganini como o “rei dos rabequistas”, tal como a ideia de que eram chamadas de “aulas de rabeca”, as classes de violino, no Conservatório de Lisboa até 1835,

³ Disponível em: <<http://www.brasileirosnaholanda.com/wp/eduardo-fonseca-os-brasileiros-holandeses/>>
Acessado em 12 nov. 2019

(LINEMBURG, 2015, p. 41) também é bastante esclarecedora e ilustra “[...] que a palavra violino praticamente não existia na cultura portuguesa até meados do século XX, sendo este instrumento musical conhecido em todas as camadas sociais como Rabeca.” (BERGMANN FILHO, 2013, p. 705 citado por LINEMBURG, 2015, p. 41).

Apesar da semelhança entre eles, em relação ao princípio de produção do som e ao corpo do instrumento, estudiosos indicam que a rabeca tenha uma identidade própria, tanto do ponto de vista da construção e da manipulação, quanto da consequente personalidade musical.

As escolas de Liuteria a quem se atribui a produção dos primeiros instrumentos “da braccio” - a viola, o violino, assim como as Liras da Braccio - no norte da Itália, na segunda metade do século XVI, são relativamente recentes à propagação da rabeca no continente europeu, o que nos diz que rabeca e violino não tem uma relação de descendência, mas que possivelmente guardam um ancestral comum.

José Eduardo Gramani, violinista, realizou uma profunda pesquisa com rabequeiros da região do Lagamar e é um dos maiores representantes dessa visão, como expressou veementemente: “A rabeca é um instrumento. Não é uma imitação de instrumento. Não é um violino mal acabado. Não! A rabeca é outro instrumento.” (GRAMANI, 2002).

Daniella Gramani, sua filha, diz em publicação baseada na pesquisa do pai, que

“Entender as rabecas como independentes do violino, e não como um “violino mal-acabado”, foi fundamental para que eu também pudesse compartilhar do fascínio do gramani por elas.[...]. Elas não se comportavam como um violino, cada uma tinha características tão únicas que era impossível admiti-las como parte da mesma família. As características sonoras normalmente descartadas num violino, eram o que mais atraía de uma rabeca para outra. Enfim, liberdade e variedade timbrística dentro de um instrumento. A não-padronização. diria Zé Gramani.” (GRAMANI, 2002)

A expressão “rabecas brasileiras”, por Luiz Henrique Fiaminghi (2009), expressa a variedade de universos que circunda esses instrumentos. Sobre essa riqueza, fazendo uma citação à pesquisa de Eduardo Gramani que se voltou para as rabecas brasileiras ele conta que:

"um dos aspectos que mais chamou a atenção de J. E. Gramani em relação às rabecas foi a não padronização destes instrumentos. Cada rabequeiro, uma rabeca. Cada rabeca, uma música. Cada música, uma interpretação. O inesperado som da rabeca é uma ode a não-padronização, o que estava perfeitamente de acordo com uma percepção do mundo voltada aos sub-textos contidos nos discursos oficiais." (FIAMMINGHI, 2009, p. 20)

Esses instrumentos, apresentam construção sobretudo em caixeta cavoucada (sobre uma só peça) ou na fôrma, com três ou quatro cordas; cavalete plano, o que favorece o tocar de duas cordas simultaneamente, compondo uma sonoridade característica sobre um bordão que também poderíamos considerar um sotaque proveniente da música médio-oriental. O arco reto ou côncavo, feito principalmente, em canela e timbopeva (um tipo de cipó) ou crina que, com a ajuda do breu, produz a fricção com as cordas. Essas características condicionam questões musicais que tem a ver com a função do instrumento dentro do conjunto composto, em geral, pela viola, machete, adufe (ou adufo) e o surdo, além dos tamancos, calçados pelos bailarinos que também tem uma função musical rítmica.

Segundo os fandangueiros, a rabeca “enfeita o fandango” (MARTINS, PIMENTEL, CORRÊA, 2011, p. 56) Todavia, além de florear a tessitura, também tem uma função rítmica composta sobre células repetidas que acompanham a harmonia.

Sobre a música Sacra, entrevistei Mestre Aorélio Domingues:

“A gente tem dois momentos um sagrado, um profano. O Profano é o fandango, que a gente faz como entretenimento, pode fazer qualquer hora, qualquer dia. Agora, no período Pascal, a gente tem a Romaria do Divino. A gente fica 40 dias da Quaresma sem tocar, nenhum fandangueiro aqui, esse pessoal que você está vendo aqui, ninguém toca na Quaresma e daí já é a preparação para a Romaria e daí você pode pegar na viola e na rabeca para ensaiar a Romaria. Essa música que parece medieval e é, porque a Romaria do Divino, [...] se instituiu em 1300 em Helen Keller, Portugal, e aí quando chega no Brasil, como não tinha padre para todas as regiões, ela adentra as comunidades porque as pessoas tinham muita fé no Espírito Santo, em Portugal eles acreditavam muito e daí isso veio para o Brasil e acaba sendo difundido principalmente pela Folia do Divino porque ela ia de casa em casa, ela é instituída pelos franciscanos que são mais humanistas. A Igreja era muito voltada para os ricos, os franciscanos inventaram a Folia do Divino em 1300 que é período medieval, para fazer um culto para os pobres; para visitar, levar a Igreja dentro da casa das pessoas e não as pessoas dentro da Igreja e daí se difundiu e é vivo até hoje porque está aí e as pessoas não param. Então por isso que quando a gente toca, as pessoas: “Nossa, parece uma música medieval!” e é! É música medieval viva como em poucos lugares do mundo. Em Portugal você não encontra mais a música medieval viva, com uma função, [...] é a mesma música lá daquela época.”⁴

Nesse momento, o indago sobre a sensibilidade do material artístico tradicional, dizendo que o estudo desse conhecimento depende de que ele esteja vivo. E ele me responde que: “Ela

⁴ Entrevista concedida a mim durante o 1º. Revive – Encontro de Fandango Mestre Janguinho

defende um território. Esse território é nosso, essa mata aqui, que a gente preservou com os índios é nossa, nosso território!”.

Mestre Aorélio, ao falar sobre o território, claramente não está partindo de uma perspectiva capitalista, porém descrevendo a amálgama entre uma cultura e o ambiente em que vive. Sobre ela, Diegues explica de uma maneira notável:

“Além do espaço de reprodução econômico, das relações sociais, o território é também o *locus* das representações e do imaginário mitológico dessas sociedades. A íntima relação do homem com seu meio, sua dependência maior em relação ao mundo natural, comparada ao do homem urbano-industrial faz que ciclos da natureza (a sazonalidade de cardumes de peixes, a abundância nas rochas) sejam associados às explicações míticas ou religiosas. As representações que essas populações fazem dos diversos habitats em que vivem, também se constroem segundo maior ou menor controle de que dispõem sobre o meio físico.” (DIEGUES, 2000, p. 21).

Como vimos, essa íntima relação é expressa pela arte e ao mesmo tempo, a sua exegese. Sobre referências construídas a partir dos elementos físicos do ambiente é possível notar de maneira sutil, abordando um problema, relativamente recente, sofrido pelos caiçaras:

Uma das ações de proteção ambiental, aplicadas à região do lagamar, datada de meados da década de 1980, que censuravam o extrativismo em larga escala, se por um lado, empregaram diversas ferramentas de preservação da fauna e flora nativa, impôs restrições ao plantio e colheita da caixeta, madeira que é usada para além da construção dos instrumentos musicais, para a confecção de artesanato e utensílios domésticos, canoa de pesca, etc...Assim tornando-se um monumento simbólico que testemunha práticas culturais e provoca uma carga emocional nas pessoas. Logo, a substituição da madeira é tal que nossa abordagem a enxerga como um indício de aculturação, uma vez que a substituição da madeira para a confecção dos instrumentos implicaria uma mudança no resultado sonoro.

Mestre Aorélio me apresentara, na ocasião, uma música responsorial recitada de improviso, onde as figuras rítmicas resultam em compassos assimétricos porque estão atreladas à prosódia do texto com a rabeca dobrando a linha vocal e ornamentando-a. As respostas, cujas vozes costuram um tecido coral, aparecem no meio de uma modulação para a região mediante cromática da terça menor. Enquanto se seguem, trechos de interlúdio, onde a rabeca apresenta linhas melódicas ornamentadas, - possivelmente, influenciada pela ideia de Romaria - minha escuta sugere uma métrica ternária composta que cria a imagem de uma procissão - Como na

figura retórica do andante, amplamente usada na Música Poética do século XVII e XVIII. Ou uma métrica ternária simples com figuração rítmica típica das danças da região Sul do Brasil, como a Guarania, o Chamamé, a polca Paraguaia, etc., onde a influência da colonização espanhola trouxe consigo, outros referenciais estéticos.

Ele me apresenta ainda, outra peça, agora em compasso quaternário preenchida com figuras rítmicas sincopadas, carregadas pela rabeca, de um sotaque tipicamente brasileiro.

CONCLUSÃO

“As transformações do mundo contemporâneo, o fim da hegemonia europeia e os movimentos de decolonização fizeram estourar esse esquema: O ocidente sofre hoje, por intermédio de uma outra crise, uma nova forma de aculturação, tomando consciência, precisamente, da relatividade das culturas e dos tempos da história.” (Wachtel, 1995, p. 128).

Esse é um dos desafios que o mundo ocidental moderno trouxe para a contemporaneidade: Reinventar os critérios que regem as relações. Ele parece finalmente ter percebido a necessidade alarmante de repensar a própria conduta, frente ao resultado autofágico de sua atitude ao longo da história. Esse trabalho procura, através da música, contribuir nesse sentido.

Conscientizar-se do seu próprio discurso, é uma maneira mais responsável de o artista lidar com a realidade em que vive e perceber como ela é invariavelmente, construída de maneira coletiva, assim como ele, como dito no início, é um prospecto dessa realidade. Em nossas sociedades ocidentais pós-modernas, tanto a oralidade primária quanto a secundária, sobrevivem simultaneamente, em decorrências das diversas influências culturais que coexistem em um mundo múltiplo, repleto de vozes que soam carregando suas memórias.

Concluo que o sotaque é resultado da proximidade e da transcendência afetiva nas relações interpessoais em uma comunidade e nas relações entre pessoas e o meio abiótico que adquirem valor simbólico tornando-se referências: "a coisa de importância vital não são os tijolos e as pedras individuais, mas sua *função* geral como forma arquitetônica. No domínio da fala, é a função simbólica geral dos materiais que lhes dá vida e "os faz falar" (CASSIRER, 1994, [s.n.]).

Diante de tudo isso, podemos entender que falar significa, portanto, falar (e principalmente tocar) com sotaque.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASSIRER, Ernest. Antropologia filosófica. *Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Ed: Martins Fontes, São Paulo, 1994.
- DAUFENBACH, Vanessa. *Mario de Andrade e a cultura popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.
- DE CARVALHO, Alex; CRISTIA, Alejandrina. A Descoberta da língua materna pelos bebês. *Revista Lingüística/Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v. 11, n. 1, p. 57-70, 2015.
- DIEGUES, Antônio Carlos. (Org.) *Biodiversidade e comunidades tradicionais no Brasil*. São Paulo: [s.n.], 2000. Disponível em: <http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/750/2/Biodiversidade%20e%20comunidades%20tradicionais%20no%20Brasil.pdf;Saberres>>. Acessado em 11 nov. 2019.
- FIAMINGHI, L. H. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.16-21.
- GRAMANI, Daniella da Cunha. *O aprendizado e a prática da rabeca no Fandango Caiçara: Estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- _____. (Org.) *Rabeca: o som inesperado*, [s.l.]:[s.n.], 2002.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- ILARI, Beatriz Senoi. Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, Porto Alegre, v.7, 83-90, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão...[et al.]. 7ª. ed. Revista. Capinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LEVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 1ª. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2008.
- LINEMBURG-JR, Jorge. *As Rabecas brasileiras na obra de Mario de Andrade: uma abordagem prática*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- MARTINS, Patrícia; PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana. (Org.). *Dossiê de registro do Fandango Caiçara: expressões de um sistema cultural*, [s.l.]:[s.n.], 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20Fandango%20Caiara.pdf>>. Acessado em 11 nov. 2019.
- PAYER, Maria Onice. O Trabalho com a língua como lugar de memória. *Synergies Brésil*, [s.l.], n.7, pp.37-46, 2009.
- FONSECA, Vítor da. *Desenvolvimento psicomotor e aprendizagem*. ArteMed: Porto Alegre, 2008.
- WACHTEL, Nathan A Aculturação. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Org.) *História: Novos Problemas*. Trad. Theo Santiago. 4ª. ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves Editora S.A., 1995, p. 113-129.