

Marabaixo: Processo ensino/aprendizagem na música de tradição oral

Maria de Nazaré da Silva Azevedo
Universidade de Brasília/ Música em Contexto
MESTRADO
SIMPOM: *Etnomusicologia*
azevedonazart@gmail.com

Resumo: O Marabaixo, autêntica manifestação de cultura popular do Amapá, de tradição secular, revela o sincretismo religioso brasileiro, os negros homenageiam o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade. O artigo objetiva compreender principais aspectos do processo ensino/aprendizagem do saber musical do Marabaixo, da construção e execução do instrumento, analisando as concepções, estratégias e situações de transmissão vivenciadas no grupo. Os estudos (2008/2010) foram direcionados à Associação Folclórica Marabaixo do “Pavão” - AFOMAPA - pessoas tradicionais, que fazem do Marabaixo sua vida, o seu sentido de existência vivenciada no período pascoal, bem como a dos mestres do saber. Os pressupostos teóricos são alicerçados na etnomusicologia, com observação participante (relato etnográfico) nos diferentes contextos. A mesma revela aspectos fundamentais de transmissão oral caracterizados pela experimentação, imitação e a prática coletiva como principais meios de ensino/aprendizagem dos saberes musicais em culturas de tradição oral como o Marabaixo.
Palavras-chave: Marabaixo; práticas de ensino/aprendizagem; saber musical.

Marabaixo: Teaching/ learning process in oral tradition music

Abstract: The Marabaixo is an authentic manifestation of Amapá's popular culture and a secular tradition that reveals the Brazilian religious syncretism including the Divino Espírito Santo and the Santíssima Trindade of the Afro-Brazilian people. This article aims to understand the main aspects of the teaching/learning process of Marabaixo musical knowledge, from the construction and performance of the instrument and songs, analyzing the conceptions, strategies and situations of transmission experienced in the group. The studies (2008/2010) were directed to the Marabaixo Folk Association of the "Pavão" - AFOMAPA - traditional people, who make Marabaixo their livelihood, their sense of existence lived during the easter cycle, as well as those of the Masters of knowledge. The theoretical assumptions are grounded in ethnomusicology, with participant observation (ethnographic reporting) in its different contexts. It reveals fundamental aspects of oral transmission characterized by experimentation, imitation and collective practice as the main means of teaching/learning of musical knowledge in cultures of oral tradition such as the Marabaixo.

Keywords: Marabaixo; teaching/learning practices; musical knowledge.

1. O ensino-aprendizado sob a perspectiva da transmissão musical em culturas de tradição oral

"O homem é o único ser possuidor de cultura" (LARAIA, 1996, p. 29), característica esta inerente ao ser humano. Por questões de aquisição de conhecimentos e de

sua sobrevivência, cria estratégias, situações para encontrar sua própria identidade e por conseguinte a do outro, buscando convencionar concepções acerca de suas atitudes, comportamentos, linguagens e experiências essenciais para sua sobrevivência em sociedade. Dentre as várias possibilidades de expressão e transmissão da cultura em geral e daquela de tradição oral, temos a música como indispensável instrumento de comunicação e linguagem. Nesta perspectiva Bruno Nettl afirma que “cada povo tem seu próprio sistema musical o qual reflete e expressa os valores fundamentais e as estruturas culturais de sua sociedade” (NETTL 1992 apud QUEIROZ, 2010, p. 118).

Numa perspectiva de caráter etnográfico constatou-se que o Marabaixo, como cultura de tradição oral, serve-se da música para consolidar, difundir e transmitir sua historicidade, seus valores socioculturais e religiosos. Tais fatos tornam-se visíveis nos “ladrões”¹ de suas cantigas, revelando uma forma de resistência e sobrevivência ao expressar seus valores, o seu jeito de ser, de sentir e de construir a vida. Para maior percepção do processo de ensino/aprendizagem na transmissão de sua prática musical, buscamos referenciais teóricos especificamente na etnomusicologia enquanto área que estuda a música na cultura e como cultura (MERRIAM, 1964) visando compreender este complexo universo. A singularidade da área destaca-se pela pluralidade que constitui o seu campo de abrangência, reconhecendo as múltiplas diferenças e possibilidades existentes nas culturas, incluindo as de tradição oral. Nesta perspectiva sua ferramenta principal é a pesquisa de campo uma vez que as experiências e vivências adquiridas oportunizam estudiosos a compreenderem significadamente a relação homem/música. Paralelamente, buscamos referenciais também na educação musical cuja essência está pautada em qualquer situação que envolva a transmissão de saberes musicais, considerando processos ou situação de ensino/aprendizagem da música de uma determinada sociedade, como confirma Queiroz (op.cit.).

Com base na complexidade de fatores que envolvem a relação do ser humano com a música e, da mesma forma, nas estratégias que cada sociedade cria para consolidação, difusão e transmissão dos seus saberes referentes ao fenômeno musical, etnomusicólogos e educadores musicais têm se dedicado a refletir e a compreender a natureza da música, bem como o que, e de que forma, tais aspectos dessa natureza são aprendidos e/ou ensinados. (QUEIROZ, 2008, p. 2).

As observações aqui apresentadas foram fundamentadas em referências no campo da etnomusicologia a partir de Blacking (Quão musical é o homem?, 1973) e de reflexões no

¹ Ladrão(ões) são versos improvisados criticando ou exultando situações vivenciadas na comunidade e será abordado nas páginas seguintes.

campo da educação musical a partir de Green (Como músicos populares aprendem, questionando: “o que é ser educado musicalmente?”, 2001). Ambos abordam questões sobre a natureza do fazer musical assim como as dimensões da música que podem e/ou devem ser ensinadas em cada sociedade considerando sua singularidade ao selecionar naturalmente o que é essencial em seu universo. Em se tratando de culturas de tradição oral, outras reflexões de autores como Arroyo (1999), Lucas (2006) e Queiroz (2004) têm demonstrado as múltiplas formas que cada grupo estabelece para transmitir os conhecimentos essenciais para sua prática musical, em processo conforme a dinâmica sociocultural de cada sociedade:

De maneira geral, as pesquisas em torno da dinâmica da transmissão musical em culturas de tradição oral têm revelado que o fazer musical é assimilado e vivenciado através de uma percepção ampla em que ouvir, ver, fazer e sentir são elementos indissociáveis para a incorporação da música. (...) Segundo a autora [Arroyo, 1999] “a situação de aprendizagem [no Congado] é uma situação coletiva de performance. [...] Como em várias culturas musicais, orais, a cultura musical congadeira é auditiva, visual e tátil. (ARROYO apud QUEIROZ, 1999, p. 177).

O processo de ensino/aprendizagem do saber musical da associação folclórica Marabaixo do “Pavão” caracteriza-se pela manutenção e transmissão de sua tradição e religiosidade. Pertencente ao universo da oralidade, apresenta um caráter dinâmico e flexível contando com os próprios rituais como contexto fundamental de aprendizagem. Este espaço inclui a dança, textos do canto, gestos, movimento no espaço e as funções de cada música enquanto procedimento ritual de cumprimento de obrigações.

A música envolve e conduz os rituais. Tocar é um ato de oração, unido num gesto único ao canto e à dança. Não há músicos no sentido profissionalizante do termo, e sim pessoas que desde sempre têm o direito e a liberdade de expressarem e vivenciarem a fé musicalmente, conforme a habilidade de cada um e a possibilidade de atuação estabelecidas pelo contexto ritual. (LUCAS, 2006, p. 77-78).

O Marabaixo enquanto manifestação cultural torna-se espaço privilegiado do conhecimento no qual os Mestres são os próprios atores sociais que dele fazem parte. Pessoas humildes dotadas de grande sabedoria cujo conteúdo ultrapassa as fronteiras do ensino formal, abarcando as experiências dos mais antigos por sua vivência histórica, religiosa e cultural: o Ciclo do Marabaixo como espaço do conhecimento, lá se constrói, lá se vive.

A gente começou desde pequeno né, influenciado pela minha mãe D. Antônia Grande, da comunidade de Campina Grande. Ela levava a gente

pr'as rodadas de Marabaixo. Ela participava do grupo da Favela da finada Gertrudes e lá nós começamos à participar junto com ela e, quando nós migramos de volta pra comunidade de Campina Grande a gente levou já “o conhecimento” e criou um grupo lá, encabeçado por ela, inclusive até no histórico do nosso grupo, leva, cita-se o nome dela como incentivadora do grupo. (Elson do Carmo Costa)²

A experiência, a imitação e o ouvir são aspectos fundamentais no processo de aprendizagem. Queiroz (2005), analisando especificamente os grupos de Catopês de Montes Claros-MG, observa que a aprendizagem não necessariamente ocorre em situações específicas de ensino mas nas diversas situações vivenciadas durante o ritual. É na etno-pedagogia do “aprender a fazer fazendo” que a aprendizagem acontece quando as correções são acrescentadas a gestos de experimentos e imitação, configurando-se numa aprendizagem contextualizada no universo de performance da manifestação.

As crianças, os netos, aprenderam em casa, escutando, batendo lata, brincando no quintal. Ele [Mestre Pavão] comprou duas caixas de Marabaixo pequena, estão ali penduradas, e eles pegavam as caixas [fazendo gestos de toque] eles furavam, eles batiam e foram levando até hoje. (Mônica do Socorro Ramos).³

A imitação, enquanto elemento manifesto no processo ensino/aprendizagem, baseia-se na percepção visual, auditiva e tátil (ARROYO, 1999, p. 177) e é indispensável na transmissão de conhecimentos em culturas de tradição oral. Ao observar o outro tocando, o jeito de pegar um instrumento, de cantar e dançar integrando-se harmonicamente no todo, o indivíduo participante busca referências para a prática no Ciclo. Esses são indicadores fundamentais para o processo de aprendizagem de música, uma vez que imitando os gestos, movimentos e posturas vão se consolidando na performance musical.

Eu não precisei passar em oficina; eu desde criança tinha curiosidade né, e eu sempre vendo os mais antigos tocarem, cantarem eu ficava ali “matutando” sozinho, entendeu? E eu sabia que tinha condições de tocar, cantar, mais eu não tinha oportunidade, mais a partir do momento que eu tive oportunidade eu comecei colocar isso pra fora e o pessoal começaram à perceber e ver que eu tinha competência pra tocar caixa, cantar! (Elson do Carmo Costa).⁴

² Elson do Carmo Costa (Mestre Jacundá), 39 anos na entrevista concedida em sua residência a Nazaré Azevedo em 25/02/2010. Atualmente com 47 anos.

³ Mônica do Socorro Ramos, 42 anos na entrevista feita na residência do Mestre “Pavão” em 29/01/2010. Atualmente com 50 anos.

Mestre “Jacundá” revela assim que a condição de aprendizagem está vinculada à própria prática da vivência na tradição, ou seja, no rito. Longe da formalidade do ensino, com data e hora para aprender. O interesse pelo tocar, cantar foi gerado a partir da experiência coletiva, observando atentamente as possibilidades de internalizar tais atos, pois sua aprendizagem foi contextualizada e arraigada em significados da tradição.

2. Da construção do instrumento ao toque das caixas e cantigas do Marabaixo

Expressões como bater, percutir, friccionar são as mais variadas formas para se manipular um instrumento como a Caixa de Marabaixo. Enquanto objeto de estudo organológico, a Caixa de Marabaixo pertence à família dos membranófonos, instrumentos de percussão que produzem som por meio de uma membrana esticada em vibração (OLING; WALLISCH, 2004).

[...] Aquela dança coletiva, sentíamos através da originalidade de improvisação do canto ou do passo, o gênio do ritmo e o poder de exprimi-lo [...] é verdade que àqueles tambores não exerciam claramente, sobre eles o poder transfigurador que, em África, exercem os instrumentos de percussão de outro tipo, do tipo que, em S. Luís do Maranhão, nos terreiros MINA-GÊGE, se chamam HUN ou se chamam HUN-pli. Mas o fato é que nessa primeira exibição do Marabaixo, na comunidade negra de Curiaú, registramos movimentos e atitudes de dançarinos as mais estranhas e emocionantes[...] Saltos elásticos de alguns jovens, tais os dos bailarinos acrobatas, ou negaças fulminantes de capoeiras, ali nos estavam reafirmando um conceito justíssimo, não de um antropologista, mas de um viajante fascinado[...] Mestre Julião, de súbito, como se fosse envolvido pela fascinação daqueles ritmos e daquelas atitudes, entrou a substituir um dos tocadores das “caixas”, arrebatando-lhe o instrumento. E então, pela expressão da sua voz e pela segurança dos seus toques, a dança atingiu o seu pathos. E nela fomos envolvidos também. (PEREIRA, 1936, p. 97).

Esta citação é um dos primeiros documentos de descrição do Marabaixo, feito por um antropólogo em sua vinda à Amazônia. Por meio de tal descrição de imediato se alcança uma dimensão expressiva de significados, cuja memória, está sacralizada nos antepassados dos afrodescendentes. As fontes sonoras do rito fazem “soar” o Marabaixo como ato de transcendência. Nele se envolve, nele se transcende.

Instrumentos como a voz humana e o tambor sempre estiveram presentes na história da humanidade pois sua função original volta-se a poderosos mecanismos de sobrevivência física e mental da raça humana. Destinados essencialmente para a comunicação, era uma forma encontrada para afastar o inimigo ou os maus espíritos e agradar

os deuses, assim vencendo o medo. O homem na sua descoberta do som na exploração de materiais fez com que certos utensílios adquirissem funções de enviar sinais e de conduzir cerimoniais rituais, como no tambor soprando através de troncos de árvores escavados, desenvolvendo assim diversos instrumentos musicais (OLING; WALLISCH, 2004).

O Mestre “Pavão” esticava as caixas dele, o Mestre “Pavão”, pintava as caixas dele, esticava [afinava], ele nunca fez caixa de Marabaixo. A primeira pessoa que fazia caixa de Marabaixo se chama seu Sussuarana, era a primeira pessoa; só ele que fazia a caixa de Marabaixo! Hoje já temos uns quatro a cinco pessoas que fazem: Pedro Bolão, o Nena, e tem o Mestre Jacundá que fazem caixa como antigamente! A caixa de Marabaixo que o seu “Pavão” tocava se encontra na casa de Dona Biló [Laguinho], que é uma caixa de Marabaixo de madeira de tronco de pau![...] Aquela caixa ela tem aproximadamente uns 60 anos. (Mônica do Socorro Ramos)⁵



Fig. 2 - Caixa usada por Mestre “Pavão”



Fig. 1 - Mestre Jacundá e seu Ofício

As transformações sobre a organologia original do instrumento (Fig. 1)⁶, que antes era feita de tronco de árvore escavado, tiveram significativas mudanças como a escassez dos recursos naturais bem como dificuldades de locomoção e/ou sustentação ao tocar - a caixa fica dependurada no ombro do tocador que executa de pé por longos períodos. Atualmente materiais como PVC, zinco, compensado, que além da leveza do material são de mais fácil manuseio, são alternativas encontradas pelos artesãos para substituir ‘o tronco de pau’.

Entre os exímios construtores de caixa, focamos a vivência de Elson do Carmo Costa (39 anos) - Mestre “Jacundá” (Fig. 2), que além de confeccionar instrumentos para o AFOMAPA participava no ‘soar’ destes durante a manifestação do Ciclo.

Eu sou conhecido até mundialmente por aí, eu já participei do I Encontro dos Mestres do Mundo em Limoeiro do Norte do Ceará, tava todos os países

⁵ Mônica do Socorro Ramos, em 29/01/2010.

⁶ Imagens gentilmente cedida pela Associação Folclórica Raimundo Ladislau. Fotografia feita na casa da Tia Biló em 17/02/2010.

reunidos lá, e eu estava lá presenteando a confecção do Marabaixo, a caixa do Marabaixo, cantei Marabaixo, toquei... (Elson do Carmo Costa).⁷

Mestre Jacundá descreve o ato de aprendizagem no ambiente do rito como ofício,

A caixa de Marabaixo eu aprendi com um rapaz lá de Campina Grande, ele foi meu professor na arte de montar e cobrir a caixa; eu preparei o corpo da caixa [Zinco] né, eu levei a primeira que a gente fez com ele, ele foi me ensinar mais não saiu essas coisas[...] com o tempo me ensinou como era que cobria, como se fazia o aro e como o material não estava descansado, ele não ficou bem do jeito que a gente queria, sabe? Ele não tinha ido na fôrma o material, ele foi enrolado na hora, mas a partir disso aí, eu fui me aperfeiçoando, e cheguei até a fôrma que ta hoje, você pode ver que esse instrumento aqui ele ta, ta bem boliado o aro dele! (Elson do Carmo Costa)⁸

Sobre o processo de construção do instrumento, Jacundá afirma que,

Hoje as pessoas estão utilizando mais zinco para fazer o corpo dela, antigamente era de madeira mesmo! Encontravam já ele furado lá na floresta né, um pedaço de madeira e “aparava”, na época quem tinha serrote, serrava senão aparava no terçado [espécie de facão] mesmo! Esse aro ali de madeira [mostra uma caixa pequena] essa madeira é chamada corobeira [...] A corobeira é que é feito o aro. Esse aqui é que faz o berço da caixa, ela é ainda antigo, eles sempre faziam o aro [Fig. 3]. Ela tem que passar na fôrma, a gente enrola ela aqui [mostra a peça na fôrma] e lá passa uns dias aqui enrolado igual como ta ali [mostra uma pronta]... na hora em que a gente vai beneficiar ela ta descansada, ela fica bem redondinha, e têm também o cacau, o cacau também é utilizado para fazer esse corpo aqui; esse é de pvc desse pequeno aqui [mostra o instrumento], mas também a gente faz de madeira. Esse nó aqui, que é o afinador [localizado na extremidade superior da caixa], foi eu que inventei! também porque os tradicionais eles são com borracha né, coloca uma borracha e amarra de um lado e outro[...] e continua. Esse couro de animal aqui [Fig. 4], esse aqui é de carneiro, a gente utiliza o couro de carneiro, de bode, da sucuri, mas é difícil porque tá proibido né, pelo IBAMA [referindo-se à sucuri], é mais isso aqui [mostra uma peça de couro], a gente pega ele com todo pêlo né, no meu caso eu compro no matadouro ele salgado. Eu tenho um preparado já [e mostra-o], a gente compra com todo pêlo coloca de molho, ele passa de quatro à cinco dias de molho no cal e depois a gente raspa ele, e aí ele fica peladinho, fica limpinho próprio pra colocar né?! Ele aqui tá preparado, só que continua cru, entendeu? Só que ele tá, já foi usado produto químico nele e já não dá, solta mais, exalar aquele cheiro. Aí quando a gente vai cobrir o instrumento, a gente talha ele aqui [mostra a forma-madeira talhada em círculo] ...na hora em que a gente vai cobrir né, a gente talha ela dependendo do tamanho do diâmetro da caixa lá, a gente talha aí, coloca de molho na pedra hume com

⁷ Elson do Carmo Costa, em 25/02/2010.

⁸ Elson do Carmo Costa, em 25/02/2010.

água, que é pra ele ficar forte pra aguentar o toque né, com a baqueta! [...] Ai depois a gente faz com a cobrição[...] ele tem que ser molhado. Ele tá molhado pra gente enrolar e depois a gente prega ele todinho. Depois coloca aqui e pronto! ele seca ele fica enrolado aqui. Só tira daí no dia em que furar de novo, a gente precisa trocar! (Elson do Carmo Costa)⁹

Na busca do som perfeito, considera que,

Toda caixa de Marabaixo além dos outros acessórios [alça e baquetas] ela tem essa resposta aqui [miçangas presas numa linha em náilon no fundo], a gente toca aqui [bate no couro] e elas respondem lá [ao fundo]. Então, isso toda caixa tem quando a gente monta ela, a gente estica e deixa numa posição na hora em que uma pessoa for tocar. Ele vai experimentar, não está do jeito que ele quer, tem uns que querem um som mais grave, outros mais agudo, aí ele vai controlando aqui no afinador! Quanto mais sobe [afinador – representado por um nó] fica mais grave, quanto mais baixa o afinador, mais ele fica agudo. Sempre foi assim, até com as borrachas! [tradicional] (Elson do Carmo Costa).¹⁰



Fig. 3 - O aro circunferência da caixa



Fig. 4 - O corpo e o couro na caixa, tambor cilíndrico

Sobre o afinador (Fig. 6) descreve que,

Esse nó aqui, que é o afinador [localizado nas extremidades superior da caixa], foi eu que inventei![...] Então a gente, pra gente deixar nome na história, a gente tem que criar uma história né?! No meu caso, eu crio a minha marca e graças à Deus eu sou conhecido pela ‘minha marca’. Onde as pessoas chegam que me conhece diz: ‘ esse foi o mestre Jacundá que fez’, isso é motivo de alegria pra mim, entendeu? (Elson do Carmo Costa)¹¹.

⁹ Elson do Carmo Costa, em 25/02/2010.

¹⁰ Elson do Carmo Costa, em 25/02/2010.

¹¹ Elson do Carmo Costa, em 25/02/2010.



Fig. 5 - O Mestre mostra 'a resposta'



Fig. 6 - O afinador, a 'sua marca'

Neste relato Mestre Jacundá nos externa orgulhosamente sua experiência profissional. Em seu trabalho expõe o seu conhecimento através da sua marca - invenção na estrutura do afinador -, uma inovação! e o aprimoramento de seu ofício. A criação sobreposta a uma tradição é um processo dialético que acontece naturalmente na tradição cultural; pela necessidade de sobrevivência esta se modifica, se renova; todavia, sempre respeitando padrões e limites culturalmente estabelecidos.

Sobre a qualidade timbrística afirma que,

A questão da pele que for colocar, se for carneiro dá um som, do bode dá outro, da sucuri dá outro. O mais bonito mesmo, é o da sucuri! mais é proibido né? A pele da sucuri até por uma questão de durabilidade, é forte a pele! Isso aqui [mostra a caixa] é o do bode, que é um dos mais convencionais na caixa de Marabaixo. (Elson do Carmo Costa).¹²

Mestre Jacundá menciona os tipos de couro que os antigos usavam; outros animais como veado, lontra, catitu, cutia eram usados na confecção do instrumento mas, em respeito ao meio ambiente, deixaram de sacrificar esses animais, os mais usados atualmente sendo os de couro de carneiro e bode.

Couro de onça, de gato maracajá, de raposa eles não utilizavam porque os antigos eles tinham a dizer que esses couros não dava pra aproveitar pra instrumento porque são animais ferozes que brigam entre si, que se cobrisse com aquilo, o pessoal ia brigar nas festas. Por isso não utilizavam esses couros para cobrir instrumentos de Marabaixo. (Elson do Carmo Costa).¹³

Neste depoimento é notável a importância que o Marabaixo tem na vida de seus membros. Observamos que os reflexos dessa concepção estão não somente na forma de tocá-los mas também em sua confecção e nos elementos que compõem a sua estrutura. Por sua vez, o timbre é extraído de acordo com a intensidade de energia que canalizamos ao instrumento,

¹² Elson do Carmo Costa, 25/02/2010.

¹³ Elson do Carmo Costa, 17/02/2010.

pois a forma como esta é distribuída determina a vibração do som, ou seja, a qualidade sonora (JEANDOT, 1993).

Além da transmissão desse saber internamente à cultura de tradição, atualmente o ensino estendeu-se também para pessoas fora da tradição. Particularmente os jovens vêm demonstrando grande interesse pelos instrumentos percussivos, especialmente o tambor que, com a globalização, se estende pelo Brasil afora. É importante lembrar que o ritmo é inato ao ser humano; somos impulsionados cotidianamente a tensões e relaxamentos energéticos sucessivos refletidos em nossos movimentos. “Essa noção rítmica instintiva, a que se mesclam elementos sensoriais e afetivos, constitui a base de nosso senso de equilíbrio e harmonia, essencial para que nos situemos no mundo e percebamos seus limites e contornos” (JEANDOT, 1993, p. 26).

3. O Toque de Mestre “Pavão” nas Caixas de Marabaixo

[O Mestre] Pavão ele não teve aula, ele simplesmente já trouxe esse dom de Deus! Dom dos escravos mesmos! Pra vê que os netos dele também nunca ensinô [foram ensinados]. Eles olhando, eles do lado batiam, treinavam no quintal! batiam lata; é que hoje ele tem três netos só que tocam caixa de Marabaixo [...] inclusive o filho dele que toca é o Paulo Sérgio, e os netos são Anderson, Vanderson e Elisandro os netos do Mestre Pavão. (Mônica do Socorro Ramos).¹⁴

Na dimensão das culturas de tradição oral, o conhecimento é construído e solidificado nas práticas cotidianas e o Marabaixo constitui assim um contexto de significações e conhecimentos específicos que geram formas específicas de viver a vida, refletidas no jeito de ser, de sentir. O processo ensino/aprendizagem acontece de forma espontânea e natural, pois simplesmente ‘flui’! É na convivência que se aprende; e se aprende não somente como fazer/executar o som mas a executá-lo com perfeição uma vez que além da técnica adquirida pela observação e manipulação os sons são assimilados junto com sua significação. Tocar no Marabaixo representa um Ato de Oração; a evocação com a Divindade; proporciona satisfação pessoal e coletiva, sensação de bem-estar consigo e com o outro.

O Mestre ‘Pavão’ tinha muita arte! [...] Ele cantava e dançava! Toca pandeiro, tocava repinique [instrumentos utilizado no batuque], ele gostava também do batuque [...] quando ele chegava no Curiaú [Comunidade Quilombola], primeira coisa que ele ia fazer era pegar o pandeiro. Ele já não

¹⁴ Mônica do Socorro Ramos, em 29/01/2010.

Toque de Marabaixo de rua. Além do toque tradicional é executado também o toque de Marabaixo de rua vivenciado em alguns momentos durante o ciclo: “o Marabaixo de rua ele é mais acelerado o pessoal vem com a murta na mão no ritmo mais acelerado[...]”.

Fig. 10 - Notação musical do Marabaixo de rua. Transcrição rítmica: Carmelo Marino.

Mestre Jacundá esclarece também sobre ‘o dobrado’ [duas caixas tocando intensamente] executado por alguns tocadores mais experientes, que é tocado no mesmo andamento do toque tradicional, como uma espécie de variação tendo como base o toque tradicional. Eles pedem para dobrar a caixa em momentos de euforia como a derrubada dos mastros. Porém, durante a entrevista, ele somente executou a base.

O dobrado é, por exemplo, se tiver dois tocando, um tá segurando a base, esse aqui é a base [executa no instrumento a base] ele tem que ficar todo tempo aqui por mais que o outro mude, ele tem que segurar pra que o outro justamente não saia do ritmo. (Elson do Carmo Costa).¹⁷

Por fim, D. Mônica Ramos relembra personagens que fizeram história na arte de tocar o Marabaixo “Os maiores tocadores de caixa do estado do Amapá que você via que ‘retinia’ [ênfaticamente] a caixa, se chama: Pavão, Bibi Costa, Os filhos do seu Mamede, Joaquim Ramos, Martins Ramos [...]”. Atualmente, Mestre Jacundá encontra-se afastado deste ofício; outros partícipes desenvolvem essa arte como Pedro Bolão, Munjoca, Sebastião Nena Silva [filho de D. Lina], Adelson Preto, Fábio Espírito Santo, entre outros.

Conclusões

A paisagem sonora do Marabaixo é agradável aos ouvidos de seus partícipes. Soa familiar aos ouvintes externos, isto é, os que não pertencem à tradição. Tal familiaridade atribui-se ao universo tonal; além de apresentar-se na forma de solo e coro, também são acompanhadas de ritmos afrodescendentes tão característicos na cultura brasileira. De fato, além deste ‘soar’ sonoro, sua significação é permeada de expressões que expõem a alma de uma nação negra com sua leitura de mundo e de existência.

¹⁷ Elson do Carmo Costa, em 17/02/2010.

Em culturas de tradição oral o saber musical está intimamente ligado com o jeito de ser, de fazer, de sentir a vida, isto é, permeado de significações acerca da tradição. Longe da sistematização das estratégias e procedimentos formais, a aprendizagem acontece em função da dinâmica coletiva. As técnicas musicais desenvolvidas no grupo refletiam no tocar, no cantar, no fazer, não somente uma vivência musical, mais uma multiplicidade de sentidos, que vão desde a postura na ocasião, gestos, expressões corporais, avivamento, por essas práticas conterem as significações representadas no grupo. Neste espaço os atores sociais se renovam, e se recriam em função do conhecimento na Tradição.

Referências

- ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, n. 5, set. 2000.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. London: University of Washigton Press, 1973.
- COSTA, Elson do Carmo. Concedida à Nazaré Azevedo nos dias 17 e 25 de fevereiro de 2010. Macapá-AP. Entrevista registrada em residência do entrevistando, Brasil-Novo.
- GREEN, Lucy. *How popular musician learn: a way ahead for music education*. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2001
- LUCAS, Glaura. Diferentes perspectivas sobre o contexto e o significado do congado mineiro. In: TUGNY, Rosângela P.; QUEIRÓZ, Ruben C. (Org.). *Músicas africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. P. 75–82.
- _____. Chor'ingoma! Os instrumentos sagrados no congado dos Arturos e do Jatobá. *Música hoje*. Revista de pesquisa musical 7. Belo Horizonte: Depto. de Teoria Geral da Música/EMUFG, 2000.
- PEREIRA, Nunes. *O Sahiré e o Marabaixo*. Rio de Janeiro, 1936.
- QUEIROZ, Luis Ricardo S. A dinâmica de transmissão de saberes musicais de cultura de tradição oral: reflexões para o campo da educação musical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 17., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008, p 1-7.
- _____. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2p. 113-130, dez. 2010.
- RAMOS, Mônica do Socorro. Concedida à Nazaré Azevedo no dia 29 de janeiro de 2010. Macapá-AP. Entrevista registrada na residência de seu pai - Mestre “Pavão”, Julião Ramos.
- JEANDOT, Nicole. *Explorando o universo da música*. São Paulo: Scipione, 1993. Série pensamento e ação no Magistério.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.