

Transmissão de conhecimentos musicais e memória na Barca Santa Maria, João Pessoa-PB

Alexandre Milne-Jones Náder
mestrando/ estudante Universidade Federal da Paraíba
e-mail: amjnader@yahoo.com.br

Sumário:

Neste trabalho apresento resultados de uma pesquisa que vem sendo realizada desde o ano de 2005, junto à Barca *Santa Maria* do bairro de Mandacaru em João Pessoa, Paraíba, que tem como objetivo central compreender os principais processos de transmissão musical nesse grupo. O trabalho utiliza-se da perspectiva etnomusicológica e antropológica no estudo de processos de transmissão musical/cultural, atentando para as inter-relações entre o contexto, os colaboradores envolvidos e suas práticas sociais e musicais. A partir dos resultados preliminares, tendo em vista que a pesquisa ainda está em andamento, foi possível descrever, compreender e refletir sobre aspectos que constituem a transmissão de conhecimentos musicais no grupo, considerando mais especificamente a troca de experiências entre o mestre e seus dançantes, assim como o papel e a criação das músicas na manifestação.

Palavras-Chave: cultura, transmissão musical, etnomusicologia, memória.

A Barca, também conhecida como Nau Catarineta, é uma dança já registrada em vários estados do Brasil. O escritor Mário de Andrade a considerava uma “dança dramática”, pois envolve não só a dança e a música, mas também um entredo teatralizado que põe em cena vários personagens relacionados ao universo náutico das conquistas portuguesas. Câmara Cascudo, no seu dicionário do Folclore Brasileiro, no verbete Nau Catarineta, caracteriza esta manifestação sendo uma xácará (forma poético-narrativa cantada) que foi incluída no auto do Fandango. No verbete, registra as várias acepções do termo, entre elas a de designação de um auto popular, também conhecido como Marujada (no leste e sul do Brasil), Chegança de Marujos e Barca (no Norte e Nordeste). A Barca Santa Maria, que realiza seus ensaios no CSU (Centro Social Urbano), no bairro de Mandacaru, João Pessoa, Paraíba é organizada pelo mestre Deda (José de Carvalho Ramos). Segundo Deda, esse grupo teve início com Joaquim Luís da Silva popularmente conhecido como mestre Joaquim Vinte e Um, que segundo dados da Missão de Pesquisas Folclóricas enviada por iniciativa de Mário de Andrade, aprendeu com mestre Eduardo em 1918. Essa manifestação completa é formada por cinquenta e seis componentes- vinte e oito oficiais e vinte e oito marinheiros-, a Saloia (única mulher presente) e a dupla Ração e Vassoura, personagens cômicos da manifestação. Os instrumentos presentes na orquestra, grupo responsável pela execução musical, são, entre outros, violão, cavaquinho, pandeiro, surdo. O grupo hoje é formado por pessoas do *grupo da melhor idade*¹, brincantes que já participavam da manifestação ainda sob direção de outros mestres, jovens e organizadores de outras atividades culturais.

Neste trabalho de pesquisa que venho realizando, tenho por objetivo revelar os elementos centrais da música na Nau Catarineta Santa Maria, dando ênfase aos processos utilizados pelo organizador da manifestação para transmitir os conhecimentos musicais, aprendidos quando brincante, para os integrantes do grupo. Buscando relacionar os processos de transmissão com uma interpretação cultural dos dados, investigo as transformações pelas quais passou a manifestação ao longo do tempo em relação às condições sociais e culturais de seus produtores e mudanças

¹ Nome dado ao grupo de recreação para idosos no CSU.

ocorridas no seu contexto de produção. Sendo a orquestra responsável pela execução musical, busco compreender a relação de seus integrantes com a manifestação.

Em sua pesquisa, o trabalho tem como suporte, uma metodologia que contempla referencial teórico capaz de construir nexos interpretativos para aquelas situações de ensino-aprendizagem que emergiram de forma marcada e recorrente durante os ensaios e apresentações, utilizando-se da perspectiva etnomusicológica e antropológica no estudo de processos de transmissão musical, atentando para as inter-relações de contexto, colaboradores envolvidos e suas práticas sociais e musicais. Para colher informações sobre os brincantes, foram feitas entrevistas em grupo, nas quais as manifestações de que haviam participado, e em que circunstâncias deu-se essa participação. Foram colhidos relatos orais do mestre e dos músicos que me possibilitaram entender as transformações ocorridas ao longo do tempo em relação ao modo de organização do grupo e das apresentações. A pesquisa de campo é realizada através da observação participante, captação de registros sonoros, fotográficos e em vídeo.

No estudo da Barca, compreendo essa manifestação como algo em constante processo de mudanças vinculadas ao seu contexto de produção. Combato “a idéia que sua idade de ouro deu-se no passado, nesse caso as modificações por que passaram esses objetos, concepções e práticas são compreendidas como deturpadoras e desconhecidas” (Arantes, 1986: 36). Entendo a cultura popular como um processo dinâmico que está sempre se renovando, considerando, assim, inadequada uma leitura da manifestação relacionada à essência e ao entendimento por modelos pré-estabelecidos, que têm função de estruturação. Essa perspectiva de essência e caráter genuinamente popular está relacionada a uma “visão homogenizadora, estática, excludente e em certa medida, arbitrária, do universo focado” (Ayala, 1987: 3).

Os componentes estruturais e o contexto social dão suporte para que as manifestações populares se modifiquem, mantenham-se ou desapareçam. Numa pesquisa que procura entender melhor assuntos relacionados à cultura popular, é necessário que sejam analisados aspectos como grupo social, conflitos, interesses, condições econômicas e culturais, para evitar uma compreensão apenas superficial.

A música pensada como parte integrante da cultura, nela determinante e por ela determinada, pode ser considerada como veículo “universal” de comunicação, no sentido que não se tem notícia de nenhum grupo cultural que não utilize a música como meio de expressão (Nettl, 1983). Vale ressaltar que esta afirmação não implica em conceber a música como uma linguagem “universal”, uma vez que tal concepção seria errônea, tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música (Queiroz, 2004). Ela não pode ser estudada em si mesma, ou seja, deve ser relacionada com seu contexto de produção. Distinções entre a complexidade de diferentes músicas e técnicas não nos acrescentam nada sobre propostas expressivas e sua força em determinado contexto ou sobre a organização intelectual envolvida em sua criação (Blacking, 1973).

A partir da participação nos ensaios, foi possível entender a relação corpo, ritmo e canto. Dançar, representar e cantar se apresentam como atividades totalmente interligadas, sendo assim fundamental o entendimento dessas relações para levantarmos inferências sobre a aprendizagem musical. Durante os primeiros ensaios entendia as coreografias relacionadas apenas com a representação dos entrecos cênico-dramáticos. Outro ponto que me deixava intrigado era que o mestre não ensinava isoladamente as músicas a serem cantadas, sua resposta era sempre a mesma: - Deixa a dança entrar, que depois a gente vê a música.

No decorrer dos ensaios, com o aprendizado das jornadas² o mestre corrigia alguém que estava cantando fora do ritmo segurando em seus ombros e fazendo com que ele relacionasse o movimento corporal com o canto. Fui então percebendo que a dança determinava o andamento da

² Jornadas são as músicas cantadas durante a apresentação. Elas auxiliam, através da letra, a compreensão da parte encenada.

música e auxiliava na memorização dos pontos acentuados na melodia. Através do apito e coreografia o mestre passa informações características da música. Cantar e dançar estão intimamente relacionados. Durante um dos ensaios de sábado, estávamos aprendendo um passo conhecido por Tombo, que não marca o pulso, mas sim, faz o rítmico com os pés, da jornada cantada. Vendo que um dos participantes não estava conseguindo realizar o passo, o mestre começa a dançar na sua frente servindo de referência. Não adiantou, o garoto não conseguiu acompanhar. Nesse momento Deda pede para o rapaz cantar uma parte da música que correspondia a célula rítmica da jornada, utilizando apenas a sílaba TA. Depois de repetir várias vezes, ficou claro o ritmo utilizado e o rapaz conseguiu realizar a coreografia. Podemos notar a partir desses exemplos o quanto o ensino e a aprendizagem ocorrem sem a intervenção de palavras ou frases de sobre o que fazer e como. A transmissão musical ocorre pela atenção nos gestos corporais e nas construções de pontes entre a coreografia realizada e o canto.

A dança é a principal responsável pela manutenção da pulsação coletiva. Há, portanto, uma relação rítmica entre a coordenação dos pés, a melodia cantada, o acompanhamento da orquestra e tudo isso aliado a uma escuta do todo. Toda vez que pedi para algum dançante me ensinar determinada jornada ela sempre vinha acompanhada da coreografia. Notei que para melhorar meu desempenho era preciso incorporar a coreografia. Na Barca, quando um dançante afirma que sabe cantar ele quer dizer também que pode realizar suas coreografias.

No grupo, muitos integrantes já tinham participado de manifestações culturais populares, facilitando o aprendizado de alguns passos, visto que foram assimilados em outras brincadeiras. Depois da familiarização com a manifestação, houve momentos onde se deu ênfase ao aprendizado das respostas e outros na qual a parte dramática foi mais exigida. Dançar no ritmo, para as pessoas que não haviam brincado, veio também à medida que relacionavam música e dança, auxiliados pelos mais experientes, colocados na frente e no centro. Através da imitação e do fazer em equipe, são captadas as instruções.

A orquestra no grupo da Barca foi inicialmente formada pelo cavaquinho, caixa e pandeiro; durante os ensaios, integrou-se o violão. Por ter mais de um instrumento tonal, é necessária a afinação conjunta dos instrumentos. Embora não tenham a música como sua principal fonte de renda, os músicos sempre têm a expectativa de receber algum dinheiro por sua atuação. Algumas vezes, como os músicos não estiveram presentes, ensaiamos com um CD, gravado pela organização não-governamental “Cachoera!”, em 1996, na casa do mestre Deda. A orquestra não é vista como parte integrante do grupo. O dinheiro recebido paga, primeiramente, os músicos e depois é dividido entre o mestre e os participantes. Nos ensaios, mesmo sem receber, o mestre pede contribuições entre os colaboradores para pagar os músicos.

Com base nesse estudo, foi possível concluir, mesmo que de forma preliminar, que não existe de forma isolada uma situação de transmissão de conhecimentos musicais dentro dos ensaios. Há, sim, o entendimento da performance como um todo: qualquer explicação de como se dança ou se canta feita dentro dos ensaios é articulada com outros elementos (jornada, parte encenada...) e centrada na dinâmica da oralidade. Existem momentos em que são dadas informações sobre as partes dramáticas, mas em relação à dança e ao canto o aprendizado realiza-se principalmente de duas formas; com auxílio do mestre, quando com as mãos nos ombros do dançante atenta-o para o ritmo da música, ou no momento que um participante mais antigo dança e canta a seu lado servindo de referência. O movimento corporal auxilia no canto, na memorização e estruturação das partes. A música da Barca Santa Maria não é resultado isolado e sim produto da relação existente entre tradição e aspectos modernos que, para serem aceitos, devem passar pelo crivo de normas, dadas pelo mestre, que estabelece o que pode e o que não fazer parte da manifestação. Os músicos que formam a orquestra tocam em várias manifestações. Isso não só ocorre com eles, mas também com os brincantes. O que ocorre é a formação de um universo de pessoas que participam de várias manifestações.

Referências Bibliográficas

- Arantes, Antonio Augusto (1986). *O que é Cultura popular*. São Paulo: Brasiliense. 11ª ed. Coleção Primeiros Passos 36.
- Ayala, Marcos; Ayala, Maria Ignez (1987). *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática.
- Blacking, John (1973). *How musical is man?* Washington: University of Washington press.
- Nettl, Bruno (1983). *Twenty-nine issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press.
- Queiroz, Luis Ricardo S. (2004). Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Nº 10, 99-107.