



## **Aprendendo rabeca e forró na região metropolitana do Recife**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Etnomusicologia

*Ítalo Fernandes da Silva*  
UFPE  
*Italo.fernandess@ufpe.br*

*Carlos Sandroni*  
UFPE  
*Carlos.sandroni@ufpe.br*

**Resumo.** Este trabalho tem como objetivo principal contribuir para com a discussão que já existe sobre modos de aprendizagem dos músicos populares, com recorte do gênero forró, e a rabeca como instrumento principal. Após um levantamento bibliográfico acerca do processo de ensino-aprendizagem no meio popular musical, foi executada a busca dos rabequeiros presentes em Recife e região para, assim, buscar entender como ocorreu seu aprendizado na rabeca. Após análises, foi possível observar um *método de ensino* na maneira como os professores ensinam os seus alunos a tocar rabeca e que tal método está presente em diversas manifestações culturais brasileiras.

**Palavras-chave.** Ensino-aprendizado, Método de ensino, Rabeca, Música popular, Etnomusicologia

**Title.** Learning Rabeca and Forró in the Metropolitan Region of Recife

**Abstract.** The main objective of this work is to contribute to the discussion that already exists about ways of learning popular musicians, with a focus on the forró genre, and the rabeca as the main instrument. After a bibliographic survey about the teaching-learning process in the popular musical environment, a search for the rabequeiros present in Recife and region was carried out, in order to understand how their learning in the rabeca took place. After analysis, it was possible to observe a *teaching method* in the way teachers teach their students to play the fiddle and that this method is present in several Brazilian cultural manifestations.

**Keywords.** Teaching-learning, Teaching method, Rebeca, popular music, Ethnomusicology

### **Introdução**

O principal objetivo deste trabalho é analisar como é o processo de ensino e aprendizagem dos rabequeiros distribuídos na região metropolitana do Recife. É importante ressaltar que o termo *Rabequeiro* aqui se designa à pessoa que toca rabeca, sendo o seu construtor chamado de artesão ou construtor de rabeca. Embora em outras regiões o rabequeiro é aquele que constrói e *rabequista* aquele que toca, preferimos manter a nomenclatura que os



músicos que participaram desta pesquisa se autodenominam (rabequeiro) e que é mais comum no Nordeste (Gramani, 2009, p. 59).

## **Forró e Rabeca**

O forró é um gênero musical fortemente presente na região nordeste do Brasil, estando diretamente ligado aos festejos juninos. O termo “forró” pode ter diversos significados, sendo um gênero musical composto por subgêneros; sendo um desses subgêneros; uma dança; e o nome de uma festa (DIAS e DUPAN, 2017, p.9). Sendo assim, é comum haver uma certa confusão quando se quer referir ao termo forró alguns de seus significados. Fazendo um recorte ao gênero musical forró, Santos (2013, p. 102) nos fala que o termo forró é um termo guarda-chuva que comporta outros subgêneros, inclusive um desses subgêneros com o mesmo nome. A história por trás dessa conversão em um termo guarda-chuva e um subgênero homônimo é explicada pelo autor. O que hoje é chamado de forró (subgênero) anteriormente era nomeado de rojão, tendo esse termo duas acepções:

[...] Luiz da Câmara Cascudo (2001, p. 787-788) aponta duas acepções úteis à nossa discussão. Na primeira, ele aborda o rojão de viola que conheceu no sertão nordestino por volta de 1910: ‘pequeno trecho musical tocado na viola ou rabeca’ entre um e outro *cantador* em competição - este tem a ver com o baião gonzaguiano. A segunda acepção sugere que ‘a partir de 1918, o rojão tem nova significação, valendo duração, medida, forma, estilo de cantoria numa extensão e modelo’ - rojão enquanto velocidade constante, bem descrito na frase: ‘Segure o rojão’. Essa segunda rota é a que tem a ver com o forró (subgênero). (SANTOS, 2013, p. 102-103)

Com isso, podemos entender e diferenciar melhor o “forró subgênero” e o “forró macro” (termo guarda-chuva).

A rabeca (ou rebeca) é um instrumento de cordas friccionadas que está presente em todo território brasileiro, e presente em diversas manifestações culturais do país. É usada no cavalo-marinho da Paraíba e Pernambuco, em manifestações no Pará e Maranhão. No litoral de São Paulo, Santa Catarina e Paraná, “este instrumento desempenha importante função musical e social nas comunidades que representa” (BERGMANN FILHO, 2013 p. 696). José Eduardo Gramani foi o principal responsável por chamar a atenção para as particularidades das rabecas e concebê-las como portadoras de uma voz própria, ao invés de uma distorção dos padrões estabelecidos para os violinos (LINENBURG; FIAMMINGHI, 2015, p. 112).

Pesquisas específicas para cada uma dessas manifestações foram realizadas por pesquisadores brasileiros e estrangeiro. Segundo Daniella Gramani:

Há descrições da utilização deste instrumento na dança de São Gonçalo, cavalo marinho, dança do lelê, bumba meu boi, reisado ou folia de reis, nau catarineta, pastoril, baile de forró, terno de pífanos, mamulengo, ciranda, cantoria, congada, marujada, baião de princesa e fandango. (GRAMANI, 2009, p.55).

Portanto, a rabeca não é um instrumento presente em todo território nacional, não apenas em uma determinada região apenas.

Embora seja bastante confundida com o violino, a rabeca possui um papel social que a difere do mesmo. Essa confusão pode ser notada nas obras de Mário de Andrade, onde o autor se refere a rabeca como um instrumento “menor” em relação ao violino, sendo uma versão mais simples, rústica e feia deste último, chegando até a chamá-la de violino primitivo (FIAMMINGHI, 2009, p. 18). Dentre muitas diferenças entre esses dois instrumentos, a principal delas é a não padronização da rabeca em relação a estética, construção, tipos de cordas utilizados, quantidade de cordas, afinação delas, postura, etc. Essa diferença na construção da rabeca (sem seguir uma padronização) pode ser explicada com base no que Bergmann Filho afirma quando diz que:

Artesãos da Rabeca tendem a definir seus processos de construção de maneira pessoal, fruto de muitos experimentos ao longo de vários anos ou então seguindo uma tradição oral passada por seus mestres anteriores. Em ambas as situações utilizando medidas e escalas de construção da maneira que julgam mais eficiente. (BERGMANN FILHO, 2013, p. 700)

Outra diferença notada é a maneira de se aprender a tocar rabeca. Segundo Bezerra (2022, p. 16), enquanto a maneira de tocar violino veio sendo construída ao longo da história (proporcionando a criação de métodos (livros) para desenvolver a técnica necessária para a execução do repertório composto para este instrumento, a rabeca, por não existir uma padronização na construção, afinação e maneiras de aprender e tocar, proporciona uma liberdade ao executante e fomenta o aprendizado oral e autodidata neste instrumento. Portanto, o aprendizado da rabeca passa a ser muito mais visual e auditivo do que através de registros escritos, como a partitura, dependendo exclusivamente da oralidade para isso.

### **Ensino-aprendizagem na música popular**

A maneira como músicos populares aprendem associada à tradição oral vem sendo pesquisada e analisada por diversos autores (PRASS, 1998; QUEIROZ, 2005; BRAGA, 2005; ABIB, 2006; GRAMANI, 2009; GREEN, 2002; SANTOS, 2009; ARROYO, 1999 entre outros). É compreensivo que tal perspectiva seja alvo de pesquisa já que grande parte desse

processo de ensino-aprendizagem dentro da cultura popular é feito de maneira oral visto que a cultura está intrinsecamente ligada à linguagem e só existe devido a existência de um sistema articulado de oralidade (SANTOS, 2009, p. 8). Devido a isso, aspectos desse processo muitas vezes acabam se perdendo por não ter um registro escrito, dependendo inteiramente da tradição oral.

Por se tratar de uma relação de “transmissão” de conhecimentos pela oralidade, muitos desses saberes estão ligados à memória e identidade de um grupo social. Durante as entrevistas foi observado que fazer forró na rabeça para todos eles é uma forma de resistência de uma cultura pouco visibilizada pelas mídias e pelo Estado, sendo eles os responsáveis por manter essa tradição viva e presente. Sobre a memória ligada à cultura popular e seu papel de suma importância para a manutenção desta cultura, as autoras Bezerra, Sampaio e Rodrigues dizem que:

A memória representa uma função social muito importante para a formação da cultura de uma sociedade, em especial para a cultura popular, que tem seu veículo de transmissão basicamente formado na oralidade, o que requer um maior trabalho de memorização, pois só quem tem uma boa memória é capaz de adquirir um repertório significativo dos saberes dessa cultura. (BEZERRA *et al* 2018, p. 190)

A memória aqui representa tanto o processo de memorização de um conhecimento como o sentido mais amplo de garantir a memória de uma cultura. O rabequeiro passa a ser detentor de um saber que a ele foi confiado, lhe incubindo de grande responsabilidade.

No caso da aprendizagem da rabeça, assim como acontece em outras esferas musicais, o processo é todo auditivo e visual, sem necessariamente haver algo escrito. O mestre reproduz um pequeno trecho musical, o aluno visualiza o mestre, atentando a maneira como segura o instrumento, posição dos dedos, movimento do arco e tentando memorizar o trecho musical para assim reproduzir em sua rabeça. Tal processo não é nenhuma exclusividade do ensino da rabeça.

Queiroz (2005), em um artigo publicado nos periódicos da revista *Ictus* da UFBA fala sobre a aprendizagem musical de um grupo de congado localizado na cidade mineira de Montes Claros e como acontece a transmissão desses conhecimentos. Segundo o autor, nos Catopês (grupo de congado específico da pesquisa) “se aprende a fazer fazendo, colocando em prática aquilo que é visto, ouvido e sentido durante a performance musical e que, com a vivência desse universo, vai sendo “incorporado” pelos iniciantes e pelos menos experientes” (QUEIROZ,

2005, p. 127). O ensino musical acontece de forma oral e visual, muito semelhante ao encontrado no ensino da rabeca.

Outro exemplo da presença da oralidade como instrumento de ensino de um saber também pode ser encontrado na capoeira que é baseada na experiência (o estar presente e tentando fazer) e na observação (vendo antes de fazer) (ABIB, 2006, p. 88). Também acontece na escola de samba, onde o ensino é calcado na oralidade, sem a utilização de palavras ou frases sobre o que fazer. Tudo acontece de maneira prática e musical, sendo a observação e a imitação o destaque principal nesse processo de ensino-aprendizagem. (PRASS, 1998, p. 154).

Vale ressaltar que, assim como foi demonstrado pelos trabalhos dos autores citados acima, o ensino musical em esfera popular depende da percepção auditiva do músico, onde o mesmo tenta tirar de ouvido as canções tocadas pelo professor, reproduzindo-as em seguida. O estudo do “tirar de ouvido” foi alvo de pesquisa da britânica Lucy Green (2002) onde a mesma buscou entender como os músicos populares aprendem e como essa dinâmica de aprendizado poderia ser aplicada nas aulas de música sistematizadas (escolas de música) (GREEN, 2008, p. 25 apud SIMÕES; FEICHAS, 2017, p. 3). Basicamente, o aluno aprenderá a música através do processo de cópia e reprodução fundamentado tanto na escuta atenta (SIMÕES; FEICHAS, 2017, p. 3) como na escuta intencional (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30). A escuta atenta e escuta intencional são parâmetros da escuta musical proposto por Lucy Green, onde seria uma escuta mais detalhada com objetivo de apreender tudo aquilo que está imbuído na música que se ouve, tentando assim reproduzi-la (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 30). Mais uma vez, o mesmo “padrão” de aprendizagem é encontrado, mesmo que focado exclusivamente na audição.

Observando que existe um certo “método” de aprendizagem encontrado em diversos ambientes musicais não formais, escolhemos nomear essa ação para a melhor compreensão dos resultados e discussão posteriormente. Por se tratar de uma ação visual, auditiva e tátil, nomearemos esse “método” de VOR, sendo cada letra dessa sigla uma ação do processo de ensino-aprendizagem. “V” de *Ver* a execução de um trecho musical por parte do mestre/professor, “O” relacionado a *Ouvir* e memorizar o trecho executado e o “R” direcionado a *Reprodução/Repetição* por parte do aluno do que foi visto e ouvido em seu próprio instrumento. Como observado anteriormente, o método já é bastante utilizado na esfera popular musical, não sendo uma descoberta, mas cunhamos o termo “VOR” na tentativa de facilitar o direcionamento à essa maneira de ensinar tão presente nas culturas de tradição oral.

Uma contribuição para esta terminologia do método foi o conceito de *etnopedagogia* proposto pela autora Luciana Prass, que se refere aos “processos de ensino e aprendizagem compartilhados pelos Bambas da Orgia, através dos quais este grupo cultural se organiza para transmitir suas crenças e seus valores associados ao fazer musical” (PRASS, 1998, p. 9). O que fizemos foi dar um nome às principais etapas pedagógicas encontradas no processo de ensino-aprendizagem dos rabequeiros (Ver, Ouvir e Reproduzir/imitar), etapas essas presentes também na escola de samba pesquisada pela autora e outras manifestações culturais.

Sobre nomear de *método* esse processo de ensino-aprendizagem na esfera popular, entendemos o termo como “expressões educacionais e, ao mesmo tempo, uma resposta pedagógica às necessidades de apropriação sistematizada do conhecimento em um dado momento histórico representando um processo dialético de produção” (LACANALLO; SILVA *et al*, 2007, p. 2). Ainda sobre os autores métodos de ensino e de aprendizagem, trata-se de um caminho “para se chegar ao objetivo proposto e deveriam propiciar ao aluno aprender de maneira eficiente os conteúdos culturais sistematizados pela humanidade, bem como a aprendizagem de valores, comportamentos e ações úteis à sociedade em cada momento histórico”. Portanto, para o ensino da rabeça, há de fato um objetivo que, através de uma expressão educacional (método), proporciona ao aluno um aprendizado eficiente mediante a tudo aquilo que o mestre/professor almeja lhe ensinar.

## **Metodologia**

A pesquisa é classificada como exploratória de acordo com o seu objetivo, pois acredita-se que sabendo mais sobre o forró e a rabeça por meio de produções bibliográficas e por coleta de dados através de entrevistas, poderemos entender melhor como ocorre o aprendizado da rabeça entre os rabequeiros que tocam forró no Recife e região.

Através da pesquisa bibliográfica, foi possível entender sobre o funcionamento e a estrutura da rabeça. Dessa forma, foi possível compreender os relatos dos entrevistados. Vale ressaltar que a bibliografia usada serviu de base para compreender melhor como o processo de ensino-aprendizagem ocorre no fazer da música popular, levando em consideração contribuições que falam acerca de manifestações populares que se utilizam da tradição oral como parte desse processo.

Fazendo um recorte mais específico referente ao público alvo da pesquisa, foi realizado um levantamento de rabequeiros distribuídos pela região metropolitana do Recife, bem como o contexto artístico em que cada um deles se encontrava inserido. Inicialmente, a

internet foi a forma mais rápida e direta para a localização desses músicos. Redes sociais com Instagram, por exemplo, já nos dão um bom resultado ao inserirmos a palavra “Rabeca” na ferramenta de busca. Além das redes sociais, plataformas como Youtube também foram utilizadas para ampliar a busca. Entrevistas, documentários e performances acerca de rabequeiros do Recife e região foram de fundamental importância para esta etapa. Também foram realizadas visitas a eventos que estivessem relacionados com a temática *Forró e Rabeca* para que, desta forma, conseguíssemos um contato com músicos que pudessem estar presentes.

O resultado dessa busca nos forneceu um total de nove rabequeiros atuantes na região metropolitana do Recife durante o período da pesquisa (2019-2020). Os critérios usados para o levantamento foram: a) tocar rabeca; b) atuar na região metropolitana do Recife; c) ter o forró como repertório. Feito isso, os nove rabequeiros localizados se enquadram perfeitamente nos critérios escolhidos.

A próxima etapa consistia no contato formal com esses rabequeiros por meio de entrevistas. As entrevistas estavam previstas para acontecer entre os meses de novembro de 2019 à maio de 2020. As datas definidas foram acordadas com cada entrevistado, à medida que iam respondendo nosso contato por meio de telefone, mensagens de textos via redes sociais e e-mail. No período de novembro de 2019 e fevereiro de 2020 foram realizadas quatro entrevistas, além das transcrições e análise de cada uma delas. Infelizmente, as demais entrevistas ficaram prejudicadas devido à pandemia que se alastrou pelo planeta, impactando diretamente o prosseguimento da pesquisa. A possibilidade de entrevistas remotas também foi levantada, porém alguns dos rabequeiros não dispunham de aparatos tecnológicos para tal, sem falar no período de adaptação que foi o ano de 2020 a esse novo universo social que é o remoto. Portanto, a pesquisa se desenvolveu em cima dos relatos dos quatro rabequeiros que conseguimos entrevistar no período pré pandêmico.

As entrevistas aconteceram, como mencionado anteriormente, em data e horário combinado com os músicos, onde a conversa foi guiada por um questionário previamente construído. O objetivo do questionário era orientar o diálogo acerca dos objetivos da pesquisa, como a maneira como aprenderam a tocar rabeca, com quem aprenderam, relação com o instrumento, repertório, entre outras questões. Cada entrevista teve duração de, em média, uma hora e meia, tendo autorização prévia para ser gravada para posteriormente ser analisada. Os resultados das entrevistas foram transcritos, comparados e analisados respaldados na bibliografia selecionada na primeira etapa para buscarmos padrões na maneira como aprenderam a tocar rabeca.

A última etapa foi, como citado anteriormente, a análise dos dados coletados para encontrarmos padrões na maneira como aprenderam a tocar rabeca, além da relação dos músicos com o instrumento, o contexto sociocultural em que trabalham e o repertório adotado por cada um em suas apresentações. Além disso, outras observações foram feitas a partir das perguntas e respostas resultantes das entrevistas orientadas pelo questionário.

## Resultados e discussões

**Tabela 1 - Questionário e respostas das entrevistas com os rabequeiros**

Questionário	Interlocutor 1	Interlocutor 2	Interlocutor 3	Interlocutor 4
A rabeca foi seu primeiro instrumento?	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
Teve contato com o violino?	SIM	NAO	SIM	SIM
Teve um estudo sistemático de música?	SIM	SIM	SIM	SIM
Aprendeu vendo outros?	SIM	SIM	SIM	SIM
Afinação Si - Mi - Lá - Ré? - afinação usada pelos mestres rabequeiros	NÃO	NÃO	SIM	SIM
Toca profissionalmente?	SIM	SIM	SIM	SIM
Prática a docência?	SIM	SIM	NÃO	NÃO

Fonte: autoria própria

A tabela acima mostra, de forma objetiva, as respostas dos quatro interlocutores que contribuíram com essa pesquisa através das entrevistas. A primeira coluna mostra as perguntas prévias que nortearam a conversa durante os encontros com os rabequeiros. A partir das respostas de cada um deles, pudemos observar alguns pontos convergentes e divergentes que serão discutidos.

Pode-se observar em suas falas que todos eles tiveram um contato prévio com a música antes de começarem a tocar rabeca. Não sendo a rabeca o seu primeiro instrumento, todos eles já possuíam certo domínio em outros instrumentos como o violão, por exemplo. Outro ponto convergente foi que alguns deles tiveram contato com o violino antes da rabeca, o que é bastante compreensível, já que os instrumentos são muito semelhantes. Porém, enfatizaram que os dois instrumentos possuem técnicas, linguagem e estruturas diferentes. Um fato curioso é que àqueles que já tocavam violino informaram que o instrumento, de certa forma, contribuiu para o aprendizado da rabeca. Se há uma ligação entre saber violino ajudar a tocar rabeca, mereceria

uma análise mais específica para acharmos uma conclusão. O aprendizado do violino é bastante específico, diferente da rabeca, por isso não iremos nos ater a isto.

Um aspecto interessante a ser destacado é a questão estética do instrumento. Cada um dos músicos possui um instrumento completamente diferente do outro, embora dois deles possuam instrumentos construídos pelo mesmo artesão. Além do formato, tamanho e características peculiares em cada instrumento, percebeu-se também que os tipos de cordas utilizados por cada um deles é diferente (cordas de guitarra, violino e bandolim). Portanto, essa variedade referente a padrões estéticos e até mesmo interpretativos é algo que fez/faz parte da história do instrumento. Este fato confirma o que afirmam alguns pesquisadores (FIAMMINGHI, 2009; ROMANELLI, 2005; BERGMANN FILHO, 2013; GRAMANI, 2009) sobre a não padronização da rabeca, tornando-a um instrumento singular.

Sobre a maneira como aprenderam a tocar o instrumento, todos eles responderam que aprenderam observando, ouvindo e tentando reproduzir em seu instrumento aquilo que era tocado por seu professor. Em nenhum momento houve a utilização de qualquer tipo de grafia, sendo todo o processo feito inteiramente de forma aural e visual. Olhar e ouvir tornam-se as ferramentas mais importantes nesse processo inicial de aprendizagem. Segundo Queiroz (2005, p. 131) “Ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais utilizadas para a assimilação de conhecimentos musicais”.

A primeira rabequeira também é violinista e em sua fala comenta que o interesse em aprender a rabeca foi, a primeiro momento, participar de um projeto artístico ligado ao movimento armorial, onde a rabeca seria o instrumento principal. A partir daí, houve uma busca por aulas de rabeca através de mestres residentes do interior do estado. A maneira como as aulas aconteciam eram de forma presencial e coletiva, onde o mestre aplicava suas aulas para uma turma de, em média, 5 alunos. A maneira ensinada seguia o método “VOR” que propomos chamar esta maneira de ensinar. O mestre executa um trecho musical de um forró de rabeca, e os alunos observam e ouvem a primeiro momento para só depois executarem em seus instrumentos. À medida que a melodia era repetida, ela era memorizada e, ao observar o progresso da turma, o mestre dava continuidade a aula.

Sobre a coletividade no ensino de música na cultura popular, Queiroz (2005, p. 130) vai nos dizer que nos Catopês, a coletividade oferece uma oportunidade de cada integrante praticar, ser corrigido e, com isso, tentar imitar a execução de quem sabe mais para assim alcançar o êxito. É graças a esse trabalho em grupo que um aluno ajuda o outro, onde os com

mais dificuldades podem ter mais de uma referência para buscar imitar e assim conseguir executar na sua rabeca o que foi ensinado inicialmente pelo mestre.

A imitação é o elemento de maior importância para a aprendizagem da rabeca. Sobre esse recurso, Prass vai nos dizer que nas escolas de samba:

A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado. A repetição tanto de trechos como de músicas inteiras era uma estratégia constante. Servia tanto à absorção das habilidades técnicas dos instrumentos, quanto subsidiava a memorização de frases e padrões rítmicos, gerando inclusive processos reflexivos a partir dos quais os trechos das músicas cresciam em qualidade de execução. (PRASS, 1998, p. 155)

Portanto, o ato de imitar/repetir é algo que facilita ao aluno ir construindo o seu desenvolvimento de maneira consciente e reflexiva, gerando um avanço para o grupo todo. O processo de imitação na aprendizagem também é observado por Queiroz (2005), Prass (1998), Gramani (2009) e Abib (2006) em suas pesquisas sobre Ternos de Catopês, Escolas de Samba, Fandango Caiçara e Capoeira respectivamente. Imitar torna-se um pilar essencial para a aquisição dos conhecimentos que envolvem o fazer musical em cada uma dessas expressões culturais, assim como observar e ouvir.

O segundo rabequeiro, por sua vez, não teve um contato com o violino devido a sua relação, desde cedo, com a cultura popular (diferente do primeiro que iniciou seus estudos musicais desde muito cedo em escolas de música). Seu objetivo em aprender a tocar rabeca foi continuar a representar a classe musical popular, reforçando a ideia de coletividade já descrita. Como já tocava em bandas de forró e outros gêneros musicais, a rabeca foi um dos instrumentos que mais o fascinaram, o que o fez sair do Rio Grande do Norte para estudar com mestres do interior do estado de Pernambuco. A maneira como aprendeu foi semelhante à do primeiro rabequeiro: através do VOR. O mestre fazia, ele observava, ouvia e reproduzia em sua rabeca o que memorizou. O que fez depois que aprendeu a tocar rabeca foi aplicar os conhecimentos e técnicas da rabeca em outros gêneros musicais no qual estava inserido, como o frevo, cavalo marinho (manifestação com forte presença da rabeca), choro, dentre outros. Para isso, algumas adaptações foram realizadas nas rabecas que possuía, levando-o a produzir e vender a sua própria linha de rabecas.

Enquanto o primeiro interlocutor se manteve em sua trajetória “erudita” com o violino, ao aprender a tocar rabeca, manteve o mesmo esquema de afinação bem como as cordas utilizadas no violino também na sua rabeca. O segundo utilizava cordas de guitarra ou bandolim pois eram o que faziam parte do contexto musical que estava inserido (bandas na qual já

participava). Percebemos aqui uma divergência interessante. Devido ao contexto sociocultural em que ambos se encontram, alguns elementos da rabeça foram modificados para melhor atender às suas necessidades. Embora tenham aprendido da mesma forma, com rabeças afinadas e equiparadas de maneira semelhantes, as adaptações posteriores aconteceram devido a essas necessidades: um por ser violinista e sendo as cordas e afinação da rabeça iguais ao violino, o ajudariam; o outro, por estar inserido em ambiente de bandas e palco, optou por cordas de instrumentos que já tocava e/ou o circundava (guitarra e bandolim) para assim o ajudar. Ambos também passaram a ensinar rabeça em aulas particulares (coletivas ou não), adotando o mesmo método usado por seus professores, porém com as modificações feitas por eles.

Sobre essa relação entre ensino e aprendizagem com o contexto sociocultural, Queiroz vai nos dizer que

Fica evidente, na concepção de diferentes estudos da área de etnomusicologia que processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são (re)modelados e (re)definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto em que se inserem. (QUEIROZ, 2005, p. 125)

Portanto, é compreensível a ideia de adaptar a maneira como ensinam aquilo que aprenderam com os mestres devido ao contexto no qual se inserem. A experiência musical prévia que possuem acaba influenciando nesse processo. A técnica aprendida no violino pelo primeiro rabequeiro acaba compondo parte do ensino da técnica que ensina nas aulas de rabeça. O segundo, por sua vez, utiliza a inserção de repertórios diversos, não apenas forró ou cavalo marinho.

Algo semelhante acontece com o terceiro rabequeiro, que também vem de um ambiente musical popular (membro de bandas de forró) e escolheu aprender rabeça para incrementar o repertório de sua banda. Outro ponto mencionado por ele foi a escassa presença do instrumento na região metropolitana no período em que buscou aprender, vendo ali uma oportunidade de inovar no cenário musical da região com a rabeça na composição instrumental da banda. A maneira como aprendeu foi *Vendo, Ouvindo e Repetindo/Reproduzindo* aquilo que o professor tocava. Até o presente momento, a maneira como aprenderam a tocar rabeça foi semelhante. O interlocutor 3 aprendeu não apenas com mestres e professores de rabeça, mas frequentando espaços onde o forró de rabeça era tocado. Como sempre andava com o instrumento, pedia aos músicos para também tocar e, entre erros e acertos, conseguia aprimorar o que vinha aprendendo. Mais uma vez o fazer coletivo está intimamente ligado ao processo de aprendizagem da rabeça, desta vez em ambientes festivos, não necessariamente a sala de aula coletiva.

O último interlocutor traz algo novo em seu processo de aprendizagem. Como não tinha recursos para custear aulas de rabeca com mestres do interior do estado ou professores da região, decidiu aprender a tocar vendo vídeos na internet. Embora a figura do professor não estivesse presente, a maneira como aprendeu ainda segue os princípios do “VOR”. Basicamente, ele assistia vídeo aulas que seguiram as etapas do método, onde o professor tocava um pequeno trecho, ele observava e ouvia atentamente e só depois repetia em sua rabeca. Todo o processo aconteceu de forma híbrida. Além desse fato, todo o processo segue semelhante aos demais.

## **Considerações finais**

Embora sejam apenas resultados prévios devido a interrupção da continuidade da pesquisa mediante a pandemia, foi possível enxergar algumas conclusões sobre a maneira de se aprender rabeca no Recife e Região metropolitana. De fato, a oralidade tem um papel fundamental nesse processo, e que faz parte de toda a metodologia aplicada por cada mestre rabequeiro para seus alunos.

A coletividade também tem papel importante, visto que a aprendizagem também ocorre em situações performáticas e em ambientes festivos, adotando a mesma ideia de observação, escuta e imitação do que se viu e ouviu. E a imitação, como ferramenta de reforço de aquisição do conhecimento, dando certa autonomia ao aprendiz que, vê na repetição imitativa a possibilidade de se auto corrigir e buscar referências ao seu redor através da coletividade.

O método “VOR”, a que propomos chamar esse conjunto de características no processo de ensino-aprendizagem dos rabequeiros, pode ser um grande aliado para o ensino de música nas escolas, como já foi pesquisado e executado por diversos autores. Trazer para a sala de aula as experiências analisadas durante essa pesquisa poderá nos trazer resultados interessantes.

## **Referências**

BERGMANN FILHO, Juarez. A Rabeca Brasileira: reflexões, conceitos e referências. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE TECNOLOGIA E SOCIEDADE, n. 5, 2013, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2013. p. 696-706. Disponível em: <https://rabeca.org/pdf/bergmann.pdf>. Acesso em: 01 set 2022.

DIAS, Ivan; DUPAN, Sandrinho. *O que é forró?: um pequeno apanhado da história do forró*. Campina Grande: Latus, 2017. p. 34.

FIAMMINGHI, Luiz H. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de "outros violinos". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 16-21, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/GMFWDN7qpdBpB4ZVytLkPGK/?lang=pt> . Acesso em: 08 set 2022.

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*. Curitiba. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/18196?show=full> . Acesso em: 01 set 2022.

LINEMBURG, Jorge; FIAMMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 111-148, 2015. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/274> . Acesso em: 08 set 2022.

ROMANELLI, Guilherme G. B. A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, n. 2, 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2005, p. 50-59. Disponível em: <https://rabeca.org/pdf/romanelli.pdf> . Acesso em: 01 set 2022.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2013. p. 144.

BEZERRA, Samir César Teixeira. *A voz da rabeca alagoana: Sr. Nelson da rabeca*. Maceió, 2022. 24 f. TCC (Graduação em Licenciatura em Música). Instituto De Ciências Humanas, Comunicação E Artes, Universidade Federal De Alagoas, Maceió. 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/bitstream/123456789/9321/1/A%20voz%20da%20rabeca%20alagoana%20-%20sr.%20Nelson%20da%20Rabeca.pdf> . Acesso em: 08, set e 2022.

QUEIROZ, L. Aprendizagem musical nos ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. *Ictus*, Salvador, v. 6, p. 122-138, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34251> . Acesso em: 08 set 2022.

BRAGA, R. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.15, p. 99-109, 2005. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/340> . Acesso em: 08 set 2022.

ABIB, P. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 26, n. 68, p. 86-98, 2006. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/g3BxxnrvhvHNtHZfcdzRqZc/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 08 de set. 2022.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London: Ashgate, 2002. p. 238.

SIMÕES, Alan Caldas; FEICHAS, Heloisa. Do caos à autonomia: um relato de experiência a partir do modelo pedagógico desenvolvido por Lucy Green. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, n. 27, 2017, Campinas. *Anais...* Campinas, 2017. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2017/4623/public/4623-16286-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4623/public/4623-16286-1-PB.pdf) . Acesso em: 01 set 2022.

SANTOS, Giordanna. Cultura popular e tradição oral na festa de são gonçalo beira rio. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, n. 5, 2009, Salvador. *Anais...* Salvador, 2009. Disponível em: [www.cult.ufba.br/enecult2009/19101.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19101.pdf) Acesso em: 01 set 2022.

BEZERRA, Keutre Gláudia da Conceição Soares; SAMPAIO, Maria Lúcia Pessoa; RODRIGUES, Lílian de Oliveira. Memória e identidade na literatura de tradição oral. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, pp. 189 -204, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/download/38381/26880> . Acesso em 01 set 2022.

ARROYO, M. Situações e processos de ensino e aprendizagem em música no cenário de uma Festa do Congado: um olhar diferenciado a partir de uma experiência etnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1999, Campinas. *Anais...* Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1999, p. 185-189.

LACANALLO, Luciana Figueiredo et al. Métodos de ensino e de aprendizagem: uma análise histórica e educacional do trabalho didático. In: JORNADA DO HISTEDBR - O TRABALHO DIDÁTICO NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, n. 7, 2007, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande, 2007, p. 580-587. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/56841304/METODOS\\_DE\\_ENSINO\\_E\\_DE\\_APRENDIZAGEM\\_UMA\\_ANALISE\\_HISTORICA-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1662830637&Signature=gmRK5HaM1xydDFMpsj7WRH4khpoCVKrtuKdt\\_oq8hcnuYfUZnMqzhmEYmKQtSvbb-ov0M8TPEUiz78vX3X-tiCRQYXTNXcti8tKZB5Nr7ITcqW~4ZBr~~LWM0jjkVCApD-Ul8hi1qXsj6n3TTqPCmHC2ov1c9M-PGTWM3NF~oh61qj~2BZTZGXoVhlpPJ44dzL6hHH5HS5inLz53UfnNWg7O7hUMZQovNIDnSZNLXu7Yis7mV8iRCgnJQb44fW4XmS-CXshU5KlcGyoc4X3JRY4mBPOB4aWmFbq-QHFiTmG85mmVno-uHu9WVa0iD05ai8mvNcm4O7Wk8E-ngUCbmQ\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/56841304/METODOS_DE_ENSINO_E_DE_APRENDIZAGEM_UMA_ANALISE_HISTORICA-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1662830637&Signature=gmRK5HaM1xydDFMpsj7WRH4khpoCVKrtuKdt_oq8hcnuYfUZnMqzhmEYmKQtSvbb-ov0M8TPEUiz78vX3X-tiCRQYXTNXcti8tKZB5Nr7ITcqW~4ZBr~~LWM0jjkVCApD-Ul8hi1qXsj6n3TTqPCmHC2ov1c9M-PGTWM3NF~oh61qj~2BZTZGXoVhlpPJ44dzL6hHH5HS5inLz53UfnNWg7O7hUMZQovNIDnSZNLXu7Yis7mV8iRCgnJQb44fW4XmS-CXshU5KlcGyoc4X3JRY4mBPOB4aWmFbq-QHFiTmG85mmVno-uHu9WVa0iD05ai8mvNcm4O7Wk8E-ngUCbmQ_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA) Acesso em 08 set 2022.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 17, p. 29-38, 2007. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/278> . Acesso em: 08 set 2022.