

ANO
2015



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO - PPGMUS

Jorge Linenburg Junior | AS RABECAS BRASILEIRAS NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE:
UMA ABORDAGEM PRÁTICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AS RABECAS BRASILEIRAS NA
OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE:
UMA ABORDAGEM PRÁTICA

JORGE LINENBURG JUNIOR

FLORIANÓPOLIS 2015

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO (PPGMUS)

JORGE LINEMBURG JUNIOR

**AS RABECAS BRASILEIRAS NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE: UMA
ABORDAGEM PRÁTICA**

FLORIANÓPOLIS

2015

JORGE LINEMBURG JUNIOR

**AS RABECAS BRASILEIRAS NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE: UMA
ABORDAGEM PRÁTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música PPGMUS/Mestrado como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi.

FLORIANÓPOLIS

2015

L754r Linemburg Junior, Jorge
As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma
abordagem prática / Jorge Linemburg Junior. - 2015.
119 p. il.; 21 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi

Bibliografia: p. 97-104

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Música, Florianópolis, 2015.

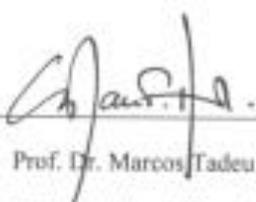
1. Instrumentos de corda. 2. Instrumentos com arco. 3.
Mário de Andrade. I. Fiaminghi, Luiz Henrique. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Música. III. Título.

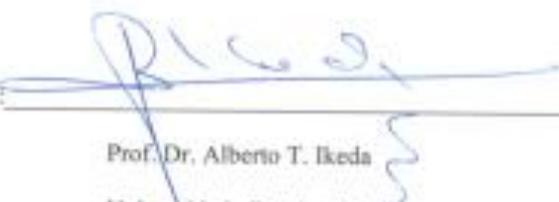
CDD: 787.07 - 20.ed.

AS RABECAS BRASILEIRAS NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE: UMA ABORDAGEM PRÁTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito à obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: 
Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: 
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: 
Prof. Dr. Alberto T. Ikeda
Universidade Estadual Paulista

Florianópolis, 31 de março de 2015

RESUMO

LINEMBURG-JR, Jorge. **As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade**: uma abordagem prática. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Florianópolis, 2015.

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa de manuscritos realizada no Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP) e em trabalhos publicados do autor, para detectar o repertório de rabecas em sua obra. Parte das músicas foi tocada na rabeca, para análise de acordo com a abordagem de “aprender a performar” (“learn to perform”), como discutida pelo etnomusicólogo John Baily. A dissertação apresenta três capítulos: o primeiro discute a pesquisa em etnomusicologia sobre instrumentos musicais; o segundo aborda as rabecas brasileiras; o último traz o levantamento do repertório de rabecas e uma proposta de como se abordar esse repertório de maneira prática.

Palavras-chave: Rabecas brasileiras. Mário de Andrade. Aprender a performar. Instrumentos musicais

ABSTRACT

LINEMBURG-JR., Jorge. **The Brazilian fiddles in the work of Mário de Andrade: a practical approach.** Dissertation. (Mestrado em Música – Área: Musicologia e Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Música, Florianópolis, 2015.

This dissertation represents the result of a research of manuscripts held at the Mário de Andrade's Archive, IEB-USP, São Paulo, and with the published works of this author, aiming to detect the repertoire of the Brazilian fiddles in his work. Part of the pieces was played in Brazilian fiddles, for analysis through the approach of 'learning to perform', as presented by John Baily. The dissertation presents the content in three chapters: the first discusses the ethnomusicological research with musical instruments; the second is about the Brazilian fiddles; the last one brings the repertoire of these instruments found inside the Mário de Andrade's work and a proposal of how to approach it in a practical way.

Keywords: Brazilian Fiddles. Mário de Andrade. Learn to perform. Musical Instruments

AGRADECIMENTOS

À Sônia, minha mãe, pelo apoio incondicional.

Às amigas e amigos, pelas conversas e momentos de distanciamento do trabalho.

Ao amigo Rodrigo Brasil, pela revisão do texto e interesse no trabalho.

À querida Camila Argenta, pela confecção da capa e auxílio com a formatação.

Ao professor Dr. Luiz Henrique Fiaminghi, pelo apoio e orientação.

Aos professores Dr. Alberto T. Ikeda e Dr. Marcos T. Holler, que participaram da qualificação e da banca examinadora.

Ao PPGMUS-UDESC, pela estrutura e suporte para realização deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 SOBRE INSTRUMENTOS MUSICAIS	15
1.1 A PESQUISA COM INSTRUMENTOS MUSICAIS	15
1.2 UMA SÍNTESE DE ABORDAGENS FENOMENOLÓGICAS NO ESTUDO DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS: JOHN BAILY E REGULA BURCKHARDT QURESHI	23
2 AS RABECAS NO BRASIL: RABECAS BRASILEIRAS	37
2.1 SOBRE AS ORIGENS	38
2.2 DOS DISCURSOS SOBRE RABECAS NO BRASIL	46
2.3 REFLEXOS DA MODERNIDADE	53
3 AS RABECAS EM MÁRIO DE ANDRADE	56
3.1 NACIONALISMO, AS VIAGENS ETNOGRÁFICAS E O REGISTRO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	56
3.2 A MÚSICA DE RABECA EM MÁRIO DE ANDRADE	59
3.3 APRENDER A PERFORMAR	81
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	91
ANEXOS	98

INTRODUÇÃO

As rabecas são instrumentos musicais de cordas friccionadas associados a diversas práticas performativas de tradição oral da cultura popular brasileira, como, por exemplo, o bumba meu boi, as folias de reis e as cantorias nordestinas (NÓBREGA, 2000, p. 25; GRAMANI, 2002). Sua distribuição é bastante ampla, concentrando-se, particularmente, na zona litorânea, de Norte a Sul do país. Desde a década de 1990, as rabecas tornaram-se alvo de interesse por parte de pesquisadores (OLIVEIRA, 1994; MURPHY, 1997; NÓBREGA, 2000; GRAMANI, 2002; FIAMMINGHI, 2008) e instrumentistas de música popular urbana, comprometidos com a difusão da cultura popular, como são exemplos Siba, do conjunto Mestre Ambrósio, e, mais atualmente, Cláudio da Rabeca.

O violinista e compositor José Eduardo Gramani foi um dos grandes responsáveis pela inclusão da rabeca enquanto objeto de interesse musicológico, como atesta sua pesquisa publicada postumamente em formato de livro, *Rabeca: o som inesperado* (2002). Duas características são salientadas nesta obra: a ausência de padrões para estes instrumentos (na construção, na forma e na técnica utilizada para se tocá-los) e a presença de uma “identidade própria”, independente do violino. Esta última é de particular interesse, considerando-se o trato que foi dado às rabecas ao longo do século XX por pesquisadores ainda imersos ou influenciados pela abordagem folclorista, como Mário de Andrade (1989, p. 423-424), Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 601-602) e Oneyda Alvarenga (1982, p. 356-357), que descrevem a rabeca como uma espécie de violino tosco, vivendo à sombra deste último.

A partir da década de 1990, os instrumentos musicais passaram a ser tratados por uma abordagem mais holística (KARTOMI, 2001; DAWE, 2001; BATES, 2012), sob a luz do que o etnomusicólogo Joseph Todd Tilton chamou de o paradigma próprio da etnomusicologia (TITTON, 2008, p. 28-29). Esta visão, que agrega elementos teórico-práticos de outras ciências, como a sociologia e a antropologia, tem permitido o surgimento de estudos menos preocupados com o artefato produtor de som em si e busca elucidar as diversas maneiras por meio das quais os instrumentos se relacionam com outros aspectos em seu contexto: sua detenção de simbologia cultural, interação com o intérprete, transformação em *commodity* etc. (ver, por exemplo, QURESHI, 1997).

Uma série de estudos tem demonstrado diferentes maneiras de se abordar os instrumentos musicais para além de sua descrição física, como na organologia tradicional, dominante na maior parte do século passado (para uma descrição mais detalhada, ver KARTOMI, 1990; 2001; JOHNSON, 1995; DAWE, 2001; BATES, 2012). Como resultado, um novo arcabouço teórico-prático amplo tem emergido, com diversas propostas teóricas, metodológicas e analíticas estando à

disposição, atualmente. Neste contexto, este trabalho representa uma aproximação de questões relacionadas às rabecas brasileiras.

O presente estudo teve como objetivo principal detectar o repertório de rabecas na obra de Mário de Andrade e examiná-lo à luz da perspectiva proposta por John Baily, de “aprender a performar” (“learn to perform”) (BAILY, 2001) como forma de análise de um repertório musical através da prática no instrumento.

O primeiro capítulo apresenta um histórico e discussão do paradigma atual de pesquisa com instrumentos musicais no âmbito da etnomusicologia, expondo alguns conceitos, como o de “conhecimento encarnado” (“embodied knowledge”, QURESHI, 1997), e métodos, como o a “aprender a performar” (“learn to perform”, BAILY, 2001). O segundo traz um levantamento crítico do conhecimento sobre as rabecas no Brasil, quais regiões e manifestações populares estão/estiveram presentes. Trata ainda de questões controversas relacionadas à sua origem e como o violino tem se inserido em contextos tradicionais, substituindo-a, fato este, estudado à luz da discussão sobre modernidade, do sociólogo Anthony Giddens (1991).

O terceiro e último capítulo apresenta o repertório de rabeca dentro da obra de Mário de Andrade, publicado e inédito, propondo uma abordagem prática através do instrumento, com base nas ideias de John Baily (2001).

1 SOBRE INSTRUMENTOS MUSICAIS

No presente capítulo, é apresentado um breve histórico da pesquisa com instrumentos musicais no Ocidente e como a abordagem científica destes artefatos os têm definido, especialmente a partir da década de 1990, incorporando elementos sociais e culturais, além daqueles que integram sua constituição física. Esta maneira de abordá-los tem se tornado uma tendência marcante em estudos etnomusicológicos nessas duas últimas décadas (ver KARTOMI, 2001), expandindo os caminhos para se pensar e conceber os instrumentos.

Ao longo do século XX, o pensamento positivista e progressista, dominante na musicologia, teve sua crítica formulada apenas no último quarto do século (KERMAN, 1987). “Contaminadas” por este *Zeitgeist*, as apresentações das rabecas na literatura tratam-nas superficialmente, mantendo-as à sombra do violino. O interesse pelas rabecas cresceu enormemente a partir da década de 1990, e alguns trabalhos mais recentes procuraram chamar a atenção para esta questão (FIAMINGHI, 2008; FIAMINGHI 2009). Entretanto, estes instrumentos ainda carecem de uma abordagem mais ampla, que permita concebê-los pelo que *são* e não de acordo com o que não são: violinos mal-acabados.

Com o intuito de lançar alguma luz nessa direção, algumas abordagens inseridas nesse novo paradigma da pesquisa com instrumentos musicais em etnomusicologia são discutidas, e este conjunto de ideias é empregado como referencial teórico e método de pesquisa neste trabalho (BAILY, 1985; 2001; BATES, 2012; QURESHI 1997; 2000).

1.1 A PESQUISA COM INSTRUMENTOS MUSICAIS

1.1.1 Breve histórico

Durante a Idade Média, a Europa se diferenciava de outras regiões do globo pela rica produção de tratados de música, cujas informações provinham, em boa parte, de fontes dos mundos grego e/ou árabe. Entretanto, os instrumentos musicais e suas classificações foram abordados somente numa pequena parcela destes trabalhos, os quais lidavam, majoritariamente, com aspectos teóricos da música (KARTOMI, 1990, p. 135). Além disto, nesta época, era comum que os instrumentos musicais fossem associados ao paganismo pelos padres nas igrejas (KARTOMI, 1990, p. 136), e, uma vez que a produção de conhecimento esteve monopolizada pelos católicos, tal escassez de informações sobre os instrumentos se torna compreensível.

Quando abordados, os instrumentos vinham, normalmente, apresentados em classificações, entre as quais a mais amplamente difundida e persistente na Europa Medieval foi a divisão em três categorias. Remontando à Grécia Antiga, esta concepção se encontra pela primeira vez nos escritos de Porfírio, que dividiu os instrumentos segundo a seguinte hierarquia: sopros, cordas, e percussão. O pensador romano Boécio reviu essa ordem, invertendo a sequência dos dois primeiros grupos, o que foi seguido, posteriormente, por muitos autores desde o século IX até o XVIII (KARTOMI, 1990, p. 136). Apesar de sua prevalência, o esquema de Boécio foi apontado como incoerente, no sentido de que utilizava critérios diferentes para agrupar os instrumentos em determinado domínio: presença de corda (cordas) ou natureza do corpo vibrante (sopros e percussão) (KARTOMI, 1990, p. 137).

Embora o estudo e a classificação dos instrumentos musicais tenham suas raízes registradas desde a Grécia antiga, as pesquisas com aplicação de metodologia científica foram iniciadas, na Europa, somente no final do século XIX, com o termo organologia, usado para designar a ciência dos instrumentos musicais, sendo proposto ainda mais recentemente, em 1941, por Nicolas Bessaraboff (LIBIN, 2014; KARTOMI, 2001, p. 284).

Com as expedições marítimas e a chegada dos europeus ao Novo Mundo, muitos viajantes retornaram às suas respectivas terras de origem munidos de grande variedade de instrumentos de outros povos. Estes espécimes eram, eventualmente, expostos nos museus que estavam sendo construídos pela Europa, os quais, no século XIX, já possuíam coleções de instrumentos musicais exóticos estabelecidas na Alemanha, Bélgica, Suécia, Holanda, Tchecoslováquia, Estados Unidos e em outros locais (KARTOMI, 1990, p. 162).

Diante da diversidade crescente de instrumentos de outros povos que vinham se acumulando nessas coleções, a necessidade de organizá-las era imprescindível. O primeiro esquema de classificação com objetivo de inclusão universal dos instrumentos musicais foi proposto pelo belga Victor-Charles Mahillon (1841-1924), em 1893. Mahillon era construtor de instrumentos de sopro, pesquisador da área de acústica e curador da coleção de instrumentos do *Musée Instrumental du Conservatoire Royale de Musique*, em Bruxelas (KARTOMI, 1990, p. 163). O esquema de Mahillon agrupava os instrumentos em quatro classes – autôfones, membranofones, aerofones e cordofones – de acordo com um único critério: a natureza do corpo vibrante responsável pela produção sonora (KARTOMI, 1990, p. 163). Esta característica lhe conferia caráter lógico e uma vantagem primordial sobre a de Boécio, que empregava critérios distintos para a separação dos instrumentos.

Embora sua influência persista até os dias de hoje, através do esquema de Hornbostel e Sachs, a classificação de Mahillon diferencia-se das mais modernas, especialmente pelo fato de que o museólogo belga considerava os instrumentos como objetos morfológicos, acústicos e

musicalmente funcionais, que ocorriam em formas variadas, não dando atenção a aspectos culturais, como, por exemplo, as técnicas de performance (KARTOMI, 1990, p. 163-164).

No final do século XIX e início do XX, a pesquisa com instrumentos musicais continuou a florescer. Entretanto, apenas dois novos esquemas de classificação foram publicados por esta época, o de Galpin (1900) e o de Hornbostel e Sachs (1914). O primeiro manteve as quatro classes do esquema de Mahillon, renomeando-as e incluindo oito subcategorias – diferente das três do belga –, dando grande peso à presença/ausência de teclado, critério utilizado já no segundo passo de sua classificação (KARTOMI, 1990, p. 165-166). Galpin também incluiu apenas instrumentos ocidentais e, como Mahillon, não empregou informações etnológicas (KARTOMI, 1990, p. 167).

A grande quantidade de informação a respeito dos instrumentos que vinha sendo produzida na virada do século XIX para o XX, de modo tanto sistemático quanto histórico, necessitava ser organizada. Os responsáveis pela tarefa de sintetizar o conhecimento da época foram Curt Sachs e Erich von Hornbostel, apoiando-se nas realizações de Mahillon. Sachs, diferentemente de seus antecessores, acrescentou muitas informações etnológicas e linguísticas sobre os instrumentos em diversas de suas publicações (KARTOMI, 1990, p. 167).

Hornbostel e Sachs reelaboraram o esquema de Mahillon e tinham duas intenções principais: fornecer um arcabouço teórico com propósitos comparativos entre as diferentes culturas e auxiliar na sistematização das coleções dos museus. Por trás desse esquema, encontrava-se uma clara racionalização (KARTOMI, 1990, p. 168). Nas palavras de Margaret Kartomi:

O conceito que Hornbostel e Sachs tinham de instrumento era bastante amplo, incluindo não apenas os fatores ergológicos, acústicos, morfológicos, estilístico-musicais, linguísticos e outros aspectos do instrumento, como também os parâmetros histórico e social relacionados a eles¹ (KARTOMI, 1990, p. 169).

Entretanto, para a classificação dos instrumentos em si, eles adotaram um conceito estático desses objetos, uma vez que a finalidade prática era contribuir com a sistematização museológica, a despeito das mudanças históricas (KARTOMI, 1990, p. 169). Mantiveram a divisão em quatro categorias, proposta por Mahillon, renomeando apenas os autôfones em idiofones. Em 1940, uma quinta classe foi incluída no esquema por Sachs, a dos eletrofones (KARTOMI, 1990, p. 172).

Kartomi, num artigo publicado uma década após seu livro *On Concepts and Classifications...*, apresentou um esboço da pesquisa com instrumentos musicais nos cem anos anteriores (KARTOMI, 2001). A autora sintetizou os principais acontecimentos nas concepções de estudo dos instrumentos musicais. Ela afirmou que as primeiras três décadas do séc. XX foram

¹Hornbostel and Sachs's total concept of instruments was a broad one, including not only the instrument's ergological, acoustic, morphological, musical-stylistic, linguistic, and other aspects but also its historical and social parameters" (Kartomi, 1990, p. 169).

marcadas pelo esquema de Sachs-Hornbosel (1914), com o número de publicações sobre instrumentos aumentando significativamente nas décadas de 1930 e 1960, alcançando um pico de produtividade e interesse nas duas décadas seguintes. Ressaltou que, apesar do declínio na década de 1990, dois livros importantes surgiram nesse período: o de sua autoria (KARTOMI, 1990) e *Issues in Organology*, editado por Sue Carole De Vale; esse com capítulos de diversos autores (KARTOMI, 2001, p. 283-284).

As críticas ao esquema Sachs-Hornbostel foram inúmeras, ao longo do século XX, embora sua influência seja perceptível ainda hoje. Pesquisadores de instrumentos musicais, como Dräger, Hood e Ramey, percebendo o quanto esquemas de classificação desconsideravam o conceito de instrumento em sua maior amplitude, propuseram sistemas alternativos, nos quais a delimitação e inspeção detalhada das diversas características dos instrumentos foram incluídas (KARTOMI, 1990, p. 197). O próprio Sachs, como outros pesquisadores do início do mesmo século – Izikowitz e Norlind, por exemplo – já havia se pronunciado a respeito da importância de conceber os instrumentos musicais de acordo com suas várias facetas (KARTOMI, 1990, p. 197). Esta forma de ver os instrumentos tem-se concretizado como tendência nas pesquisas realizadas nas últimas décadas (KARTOMI, 1990; 2001; DE SUE *apud* KARTOMI, 2001).

Uma concepção moderna da organologia, mais expandida, é apresentada por Kevin Dawe, aproximando-se muito da perspectiva etnomusicológica recente de pesquisa com instrumentos musicais:

A organologia corresponde tanto ao estudo da cultura e da sociedade quanto à ciência das medidas e manufaturas; ela pode contribuir para o conhecimento do significado de medidas assim como revelar aspectos da própria ciência que contribui para a cultura de museus. Ela estuda as vidas dos instrumentistas e fabricantes de instrumentos e, mais recentemente, o organologista-como-pesquisador-de-campo, do mesmo modo que utiliza régua de cálculo e câmaras anecoicas. [...] Igual a outras disciplinas, a organologia está passando por mudanças, assimilando, absorvendo, desenvolvendo-se, alimentando-se, envolvendo-se na intersecção com um grande número de abordagens, ideias, técnicas e métodos provenientes de outros campos de investigação² (DAWE, 2001, p. 220).

Todo o aparato teórico e metodológico proveniente dos campos da antropologia, etnografia, dos estudos de cultura material e culturais, da sociologia, história sociocultural e dos meios de comunicação midiáticos está contribuindo para fornecer uma visão mais holística e sintética dos instrumentos musicais (DAWE, 2001, p. 220-221).

²Organology is as much about the study of culture and society as it is about the science of measurement and manufacture; it can enhance our knowledge of the meaning of measurement as much as reveal things about the science that informs museum culture. It studies the lives of performers and instrument makers, and more recently the organologist-as-fieldworker, as much as it makes use of slide rules and anechoic chambers. [...] Like all disciplines, organology is changing, assimilating, absorbing, growing, feeding, drawing in and intersecting with a range of approaches, ideas, techniques and methods from other fields of enquiry (DAWE, 2001, p. 220).

Esta nova forma de abordagem, mais holística, encontra-se em ascensão dentro e fora da etnomusicologia, com um número crescente de pesquisas objetivando revelar de que modo os artefatos produtores de som são instrumentais em “reter memória cultural, atuar como encarnações de significados, construtores de identidade, ícones de etnicidade e sensores de lugar³” (DAWE, 2001, p. 221).

Dawe fala da utilização das ideias de Appadurai e Clifford, entre outros, para desafiar a visão ortodoxa e amplamente limitada da organologia. Com base no primeiro autor, ele expressa que:

objetos materiais possuem vida e potencial sociais, onde uma ‘coisa’ tal qual um instrumento musical pode ter uma ‘carreira’ (uma trajetória e uma história) que implica que ele tenha normalmente papéis mutáveis na forma de um *commodity*⁴ (DAWE, 2001, p. 222).

1.1.2 Os instrumentos musicais na cultura

O etnomusicólogo Jeff Todd Titton argumenta que, ao longo de sua história, a etnomusicologia operou de acordo com quatro paradigmas distintos. Os dois primeiros, a musicologia comparada e o folclore musical, nesta ordem, enfatizaram a transcrição musical com finalidades comparativas entre diferentes povos (TITTON, 2008, p. 29). Isto se refletiu nas pesquisas com instrumentos musicais, uma vez que os trabalhos da primeira metade do século XX, de modo geral, caracterizaram-se pela realização de comparações entre culturas e exposição de “leis maiores” (“highest laws”), procurando criar teorias universalistas e gerais sobre a música e seus instrumentos (KARTOMI, 2001, p. 284-285).

Pela década de 1950, os estudos com instrumentos musicais não estavam na agenda dos etnomusicólogos e tiveram uma diminuição em sua produtividade. A organologia sistemática europeia estava concentrada nos aspectos físicos dos instrumentos (KARTOMI, 2001, p. 286). Foi nessa época, porém, que se fundou a Sociedade de Etnomusicologia (“Society of Ethnomusicology”), nos EUA, evento associado ao terceiro paradigma – o da própria etnomusicologia –, amplamente influenciado pela antropologia americana, enfatizando o trabalho de campo e a imersão cultural. Os etnomusicólogos passaram a produzir estudos monográficos detalhados de culturas musicais, de generalizações comparativas, com o ponto de vista dos nativos (“*native point of view*”) se tornando um fator importante (TITTON, 2008, p. 29).

Alan Merriam, em seu *The Anthropology of Music* (1964), foi muito influente na mudança de percepção empregada nos estudos de etnomusicologia como um todo, incluindo-se aí,

³retaining cultural memory, act as embodiments of meaning, constructors of identity, icons of ethnicity and as sensors of place” (DAWE, 2001, p. 221).

⁴material objects have social potential and a social life, where a ‘thing’ such as a musical instrument can have a “career” (a trajectory and a history) which often involves it having mutating roles as a commodity” (DAWE, 2001, p. 222).

naturalmente, os com instrumentos musicais, que também passaram a ter uma abordagem contextual, mais abrangente, assim como na alteração de seu significado social e cultural (KARTOMI, 2001, p. 287). Durante as décadas de 1970 e 1980, os etnomusicólogos, inspirados pelas ideias de Merriam, empenharam-se numa abordagem mais holística, dialogando com teorias de outras áreas em seus estudos com instrumentos musicais (KARTOMI, 2001, p. 287). Os trabalhos do próprio antropólogo (MERRIAM, 1969) com o tambor dos Bala, em Basongye, Congo; de John Baily (1976) com o *dutar*, em Herati, Afeganistão; e de Paul Berliner (1978) com a *mbira* do povo Shona, Zimbábue, são citados como referência desta perspectiva (NETTL, 2005). Nessa mesma época, alguns sistemas de classificação foram desenvolvidos por organologistas inclinados à perspectiva sistemática. Entretanto, nenhum deles substituiu o de Hornbostel-Sachs, ainda amplamente empregado no mundo todo, seja nos museus, ou no âmbito acadêmico (KARTOMI, 1990, p. 287).

Atualmente, está claro que nenhum esquema de classificação dos instrumentos musicais pode ser considerado uma panaceia, com a tendência de coletar informações sobre os conceitos e classificações dos nativos a respeito dos instrumentos musicais se tornando *conditio sine qua non*, o que era praticamente inexistente até a década de 1990 nesses estudos (KARTOMI, 2001, p. 290-291). Kartomi diferencia as classificações “naturais” ou “emergentes da cultura” – que surgem no interior de uma cultura e normalmente são transmitidas oralmente – das classificações “impostas pelo observador”, normalmente transmitidas de forma escrita:

Esquemas emergentes de dentro da cultura tendem a refletir ideias socioculturais amplas da cultura que as produziu [...] Algumas classificações incorporam as ideias ou sistemas de crença mais profundos da cultura⁵ (KARTOMI, 2001, p. 298).

Já no caso do segundo modo de classificação, a autora esclarece:

Sistemas impostos pelo observador, pelo outro lado, baseiam-se, geralmente, em objetivos individuais do pesquisador, sejam eles científicos, museológicos, ou quaisquer outros. Por exemplo, eles podem limitar-se a aspectos morfológicos ou acústicos⁶ (KARTOMI, 2001, p. 298).

Nesse contexto de pesquisa interdisciplinar dos instrumentos musicais, encontra-se, no célebre compêndio de etnomusicologia *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, de Bruno Nettl, uma declaração que inicia o capítulo no qual o autor discute o estudo desses artefatos da seguinte maneira: “O estudo dos instrumentos a partir de diversas perspectivas é essencial na

⁵Culture-emerging schemes tend to reflect the broad socio-cultural ideas of the culture that produced them [...] Some classifications embody a culture's profoundest ideas or belief systems (KARTOMI, 2001, p. 298).

⁶Observer-imposed systems, on the other hand, are often based on the goals of the individual investigator, whether scientific, museological, or other. For example, they may be limited to morphological or acoustic aspects (KARTOMI, 2001, p. 298).

etnomusicologia⁷” (NETTL, 2005, p. 376). Além destas várias formas de abordagens serem imprescindíveis, a etnomusicologia pode, realmente, realizar uma aproximação mais holística que outras disciplinas, uma vez que combina em seu arcabouço teórico-prático aspectos da organologia, musicologia e antropologia (JOHNSON, 1995, p. 258). A importância de se pesquisar os artefatos utilizados pelos diferentes povos para a produção de som culturalmente organizado é consensual entre os etnomusicólogos.

Entretanto, sua abordagem como um assunto particular foi tema de discussão que se arrastou por décadas entre acadêmicos da área (NETTL, 2005, p. 376), refletindo concepções diversas dentro dessa ciência. Entre diversos estudos etnomusicológicos publicados no formato de livro⁸, alguns pesquisadores trataram os instrumentos musicais como um tema separado, em capítulos individuais dedicados à organologia, enquanto que outros realizaram sua abordagem de modo tal, que esse tópico aparece absorvido aos de sociedade e música (NETTL, 2005, p. 376-377). O etnomusicólogo Kevin Dawe, que inclui em sua trajetória como pesquisador trabalhos ora com uma, ora com outra destas aproximações⁹, reconhece tanto a importância de estudos com instrumentos musicais do ponto de vista contextual quanto com abordagens centradas em aspectos particulares aos instrumentos:

Eu acredito que o estudo dos instrumentos musicais se trate tanto do estudo sobre etnomusicologia, antropologia e cultura, do mesmo modo que estudos sobre física, ciência da madeira e de sistemática biológica¹⁰ (DAWE, 2003, p. 275).

Segundo Dawe, estudos que tomam como base os instrumentos musicais se justificam dentro do escopo da etnomusicologia, ao se considerar que esses artefatos são tão representativos de povos e lugares como qualquer outro fenômeno musical (DAWE, 2003, p. 274) e correspondem, simultaneamente, a constructos sociais, metafóricos e físicos, além de meros objetos materiais (DAWE, 2003, p. 276).

Nettl acredita existir uma questão fundamental envolvendo os instrumentos musicais – “se um objeto é um instrumento e assim considerado por sua sociedade, e, desse modo, apropriado ao estudo etnomusicológico¹¹” – que levou à realização de inventários dos instrumentos de várias culturas (NETTL, 2005, p. 379). O autor cita, como exemplo, três estudos clássicos desta natureza:

⁷The study of instruments from various perspectives is essential in ethnomusicology (NETTL, 2005, p. 376).

⁸Nettl cita os trabalhos de Hood (1971), Kunst (1959), Myers (1992), Nettl (1964) e Sachs (1962) como exemplos de abordagens organológicas dos instrumentos; e Blacking (1973), Bose (1953), Czekanowska (1971) e Merriam (1964) como exemplos de estudos que não tratam os instrumentos separadamente.

⁹Currículo disponível no sítio: <http://music.leeds.ac.uk/people/kevin-dawe/>. Acessado em 06.05.2014.

¹⁰I argue that the study of musical instruments is as much about the study of ethnomusicology, anthropology, and cultural studies as it is about the study of physics, wood science, and biological systematics (DAWE, 2003, p. 275).

¹¹whether an object is an instrument and considered so by its society, and thus appropriate to ethnomusicological study (NETTL, 2005, p. 379).

Izikowitz (1935), Ortiz (1952-1955) e uma série de volumes coordenada por Stockmann e Elschek, produzidos durante as décadas de 1970 e 1980, para diferentes nações europeias¹² (NETTL, 2005, p. 379-380). A esses estudos, pode-se somar outros que também representam referências importantes para a etnomusicologia, mas que constituem etnografias de um instrumento particular (MERRIAM, 1969; BAILY, 1976; BERLINER, 1978; QURESHI, 1997).

Como ressalta Johnson, diversas são as áreas de conhecimento que investigam os instrumentos musicais. Além da organologia e etnomusicologia, o autor cita várias outras, como, por exemplo, musicologia, antropologia, arqueologia e história da arte. De acordo com sua exposição, em todas elas os instrumentos vêm sendo abordados dentro do novo paradigma, como objetos significantes de cultura material musical e não apenas como produtores de som. Esses pesquisadores têm procurado significados culturais, simbolismos, aspectos mitológicos e iconológicos (ver JOHNSON, 1995, p. 257).

No campo etnomusicológico, o autor discute que os instrumentos podem ser abordados por quatro maneiras, dentre várias: forma, contexto, ambiente de performance e as relações instrumento-performer-objeto sonoro (JOHNSON, 1995, p. 258). Na primeira abordagem, o autor fala que a “etnomusicologia deve buscar produzir uma organologia que seja uma antropologia dos objetos produtores de som, do mesmo modo que ela objetiva produzir uma antropologia da música¹³” (JOHNSON, 1995, p. 258). É imprescindível verificar se determinado objeto é pensado e utilizado como instrumento musical pela cultura, a questão fundamental de Nettl (2005), exposta acima. Johnson afirma que os instrumentos musicais são abordados, normalmente, de maneira superficial e restrita ao objeto primário, sem levar em consideração sua relação com o instrumentista e o ambiente contextual, o que permitiria emergir o “verdadeiro instrumento musical” (JOHNSON, 1995, p. 258). Em sua opinião,

Um instrumento musical, ou equivalente, para utilizar uma definição generalizada do termo, só pode ser compreendido em seu todo a partir do momento em que sua forma seja compreendida em relação direta com seu funcionamento e significado¹⁴ (JOHNSON, 1995, p. 261).

Em relação à segunda abordagem, Johnson critica os trabalhos de etnomusicologia, que, normalmente, têm empregado metodologias nas quais os instrumentos são separados de seus contextos, assim como dos instrumentistas. Esta remoção do instrumento de seu ambiente de

¹²IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the South American indians*. Goteborg: Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar, 1935; ORTIZ, Fernando. *Los instrumentos de la musica afro-cubana*. Havana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952-1953; os volumes coordenados por Doris Stockmann e Oskar Elschek apresentam autores variados, responsáveis por nações europeias particulares.

¹³Ethnomusicology must aim to produce an organology which is an anthropology of sound-producing objects, in the same way that it aims to produce an anthropology of music (JOHNSON, 1995, p. 258).

¹⁴A musical instrument or equivalent, to use a general definition of the term, can only be understood fully once its form is known in direct relation to its function and meaning (JOHNSON, 1995, p. 261).

atuação acaba gerando uma visão defeituosa e incompleta de sua forma, função e significado (JOHNSON, 1995, p. 261). Assim, o autor enfatiza que “o contexto de performance (ou de execução musical) faz parte do ambiente funcional do instrumento musical e deveria ser considerado em sua totalidade durante o discurso etnomusicológico¹⁵” (JOHNSON, 1995, p. 262).

A importância de os estudos com instrumentos serem realizados em seus ambientes de performance encontra-se no fato de que o

contexto é o ambiente funcional no qual um instrumento significa seu sentido primário no fazer musical. Todos os outros conceitos e contextos referentes ao instrumento deveriam ser vistos comparativamente em relação direta ao seu contexto primário¹⁶ (JOHNSON, 1996, p. 263; grifo nosso).

Quanto ao último aspecto, Johnson trata a relação entre instrumento, performance e música como um modelo tripartite, o qual deveria ser considerado o ponto de partida para qualquer etnomusicologia de instrumentos musicais. Segundo o autor, nesta abordagem, “a função dos instrumentos produtores de som está relacionada diretamente ao comportamento e a conceitos que contribuem para eventos nos quais os instrumentos musicais são o principal foco de atenção¹⁷” (JOHNSON, 1995, p. 264). O autor conclui afirmando que o principal objeto de estudo deve ser a relação entre os três elementos: instrumento, performer e a música em seu ambiente funcional (JOHNSON, 1995, p. 266).

1.2 UMA SÍNTESE DE ABORDAGENS FENOMENOLÓGICAS NO ESTUDO DOS INSTRUMENTOS MÚSICAIS: JOHN BAILY E REGULA BURCKHARDT QURESHI

As diretrizes discutidas por Johnson (1995) a respeito da pesquisa etnomusicológica com instrumentos musicais são bastante coerentes e inspiram modelos de pesquisa abrangentes, não limitados aos objetos materiais. Entretanto, muitos trabalhos têm sido realizados enfatizando apenas um ou alguns dos aspectos levantados por este autor.

Titton afirma que, do ponto de vista epistemológico, duas questões fundamentais emergem e devem ser respondidas no escopo da etnomusicologia: *o que se pode saber a respeito da música e como se pode saber?* (TITTON, 2008, p. 25; grifo nosso). Durante sua fase inicial, na qual a

¹⁵the performance (or playing) context is part of the musical instrument's functional environment and should be considered in its entirety during ethnomusicological discourse (JOHNSON, 1995, p. 262).

¹⁶context is the true functional environment in which a musical instrument signifies its primary meaning in music-making. All other concepts and contexts concerning the instrument should be seen comparatively in direct relation to this primary context (JOHNSON, 1996, p. 263).

¹⁷the function of sound-producing instruments is related directly to the behaviour, and concepts that contribute to the events in which musical instruments are the main focus of attention” (JOHNSON, 1995, p. 264).

etnomusicologia operou segundo os paradigmas da musicologia comparada e do folclore musical, a transcrição foi a prática vigente nas investigações, como procedimento para acessar esses questionamentos (TITTON, 2008, p. 25). Entrando no paradigma etnomusicológico, propriamente, a disciplina fundamenta-se nos trabalhos de campo. Isto não se dá somente pela observação e pelo registro, mas, também, através da experimentação e compreensão da música. Desse modo, reformula-se o questionamento da seguinte maneira: o que é que se deve fazer e saber da música enquanto experiência vivenciada? (TITTON, 2008, p. 25).

Segundo Titton, a filosofia europeia continental, desde o século XIX, distingue duas formas de conhecimento: a explicação e a compreensão/entendimento. A etnomusicologia, de acordo com o autor, favoreceu as teorias do primeiro tipo (TITTON, 2008, p. 27). Para ele, a abordagem etnomusicológica, independentemente da escolha por um ou por outro modo, vai depender da concepção do que a música é e, em sua visão, “música é um fenômeno cultural socialmente construído¹⁸” (TITTON, 2008, p. 30).

Titton adota uma postura apoiada em respostas reflexivas e fenomenológicas para responder às questões “o que se pode saber e como se pode saber a respeito da música”, onde a fenomenologia “[...] insiste que os fenômenos sejam investigados na maneira como eles se apresentam à consciência¹⁹” (STEWART; MICKUNAS *apud* TITTON, 2008, p. 31). O autor segue, informando que a consciência sempre é consciência de alguma coisa, nesse caso, da música (TITTON, 2008, p. 31). No âmbito fenomenológico, o etnomusicólogo diz fundamentar seu conhecimento musical na prática musical, não na prática científica ou na linguística, ou ainda na análise introspectiva (TITTON, 2008, p. 32).

Titton sugere como a abordagem fenomenológica e a experiência musical vivida *in loco* podem informar a respeito da música:

Uma fenomenologia epistemológica para a etnomusicologia surge de nossas experiências musicais e no campo, conhecendo as pessoas que fazem música. Se acreditarmos que o conhecimento é proveniente da experiência e o produto intersubjetivo de nossas interações sociais, então aquilo que podemos saber surge de nossas relações com os outros [...] ²⁰ (TITTON, 2008, p. 33).

A investigação com base na fenomenologia, através da performance, é uma forma de compreender experiências musicais, mais do que sons musicais, conceitos e comportamentos

¹⁸music is a socially constructed, cultural phenomenon (TITTON, 2008, p. 30).

¹⁹[...] insists that phenomena be investigated as they present themselves to consciousness (STEWART; MICKUNAS *apud* TITTON, 2008, p. 31).

²⁰A phenomenological epistemology for ethnomusicology arises from our experiences of music and fieldwork, from knowing people making music. If we believe that knowledge is experiential and the intersubjective product of our social interactions, then what we can know arises out of our relations with others [...] (TITTON, 2008, p. 33).

(TITTON, 2008, p. 36). Esse tipo de fundamentação é uma realidade em diversos estudos etnomusicológicos. No tópico seguinte, serão discutidas as abordagens de dois pesquisadores que partiram do aprendizado de tocar o instrumento pesquisado. Acredita-se que as perspectivas de John Baily e de Regula Buckhardt Qureshi possam fornecer um plano metodológico eficiente e abrangente para a investigação de fenômenos associados a um instrumento musical em seu contexto nativo, indo ao encontro desse paradigma etnomusicológico de pesquisa com instrumentos musicais.

1.2.1 “Aprender a performar” como metodologia de pesquisa etnomusicológica

A abordagem investigativa pelo aprendizado de como performar a música que se estuda remonta, em pesquisas de viés etnomusicológico, pelo menos, à década de 1930. O estudo de Jones, publicado em 1934, tratou dos ritmos africanos (BAILY, 2001, p. 86). Segundo Baily, o autor afirmou que a complexidade desses ritmos era aparente, bastando aprender a tocar uma das linhas dentro de um conjunto musical africano para compreendê-la. Acrescentou ainda a inutilidade do emprego de registro fonográfico para se entender esta música (BAILY, 2001, p. 86-87).

Três décadas mais tarde, o professor e etnomusicólogo Mantle Hood tratou a questão em um breve e influente artigo, intitulado *The Challenge of “Bi-Musicality”*, publicado no periódico *Ethnomusicology* (HOOD, 1960). Nele, o pesquisador discutiu a relevância da obtenção de fluência na linguagem musical sob investigação, quando de origem distinta daquela do pesquisador. É de grande valor para o indivíduo treinado, ou proveniente de determinado universo musical, interessado em obter um entendimento mais amplo desta música exótica, empenhar-se em aprender a cantar ou a tocar algum instrumento da cultura em questão. Por exemplo, membros de uma cultura musical ocidental desejando aprender música oriental e vice-versa (HOOD, 1960, p. 55).

Em seu artigo, Hood concentrou-se nas práticas musicais orientais, como exemplo de desenvolvimento desta outra musicalidade, tratando dos gamelões balinês e javanês, assim como da música de corte japonesa, o *gagaku*. Segundo Baily (2001, p. 86), esses exemplos foram retirados dos gêneros que estavam disponíveis para estudo prático no Instituto de Etnomusicologia da UCLA, onde Hood lecionava. Em tais culturas musicais, a fluência na arte da improvisação é, segundo esse autor, a maior aquisição. Entretanto, Hood afirma que, além da proficiência nas técnicas musicais, as invenções no momento de improvisar seguem regras tradicionais, as quais são passíveis de aprendizado consciente, mas que no entanto, só serão dominadas quando a tradição como um todo for assimilada. Nas palavras do autor:

Isto significa um entendimento de e uma introspecção não apenas sobre a música e artes relacionadas, mas também a respeito de linguagem, religião, costumes, história – em outras palavras, toda a identidade da sociedade da qual a música é somente uma, embora importante, parte²¹ (HOOD, 1960, p. 58).

Nas culturas não-ocidentais, a transmissão de conhecimentos musicais se dá, na maior parte das vezes, oralmente. Hood argumentou que para se familiarizar com esse universo musical “novo”, o pesquisador deveria desenvolver sua percepção aural, através da habilidade de ouvir (HOOD, 1960, p. 56). A concepção de afinação ocidental deve ser deixada de lado, tentando-se cantar e tocar repetidamente intervalos melódicos que possam soar desafinados aos ouvidos ocidentais. Do mesmo modo, o ritmo pode representar uma dificuldade, uma vez que sua concepção, nas culturas orientais, não se constrói através da divisão lógica em compassos.

The Challenge of “Bi-Musicality” foi uma fonte de inspiração para a pesquisa etnomusicológica na década de 1960. Baily ressalta que Hood, entretanto, não defendia o aprendizado da performance como uma técnica a ser aplicada no trabalho de campo, mas apenas que esse treinamento na musicalidade básica de outra cultura era fundamental para qualquer tipo de pesquisa acadêmica (BAILY, 2001, p. 85).

Baily apresentou algumas críticas à “bi-musicalidade” nas esferas etimológica e conceitual. Nesse caso, considerando-se a analogia com o termo “bilíngue” para descrever o sujeito que fala fluentemente dois idiomas, tendo-os aprendido na infância, provavelmente antes de cinco anos de idade. Como o termo “bi-musicalidade” foi proposto por Hood para se referir aos desafios que seus alunos de graduação e pós-graduação – logo, jovens adultos – enfrentaram no aprendizado de outro “idioma” musical, Baily prefere falar em “aprender a performar” (“*learn to perform*”), com o intuito de evitar esses problemas terminológicos (BAILY, 2001, p. 86).

Na época em que Hood propôs o termo “bi-musicalidade”, as pesquisas de campo na etnomusicologia ainda não se encontravam em estado desenvolvido. Embora aprender a performar pode parecer hoje uma parte crucial da metodologia de pesquisa, como atesta Baily, este autor vai mais longe: “O argumento aqui é de que *somente no papel de performer é que se pode adquirir um certo tipo essencial de conhecimento sobre a música*²²” (BAILY, 2001, p. 86; grifo nosso).

John Blacking foi outro pesquisador de música africana que desenvolveu, nas décadas de 1960 e 1970, a perspectiva de aprender a performar como metodologia de campo, em suas pesquisas etnomusicológicas com os Venda. Baily cita que Blacking desenvolveu diversas habilidades musicais referentes à música desse povo, como aprender a cantar as canções das

²¹This means an understanding of and an insight into not only music and the related arts but also language, religion, customs, history – in other words, the whole identity of the society of which music is only one, but one very important, part” (HOOD, 1960, p. 58).

²²The argument here is that *only as a performer* does one acquire a certain essential kind of knowledge about music (BAILY, 2001, p. 86; grifo nosso),

crianças, tocar tambor nas sessões de transe e a dançar a coreografia da *tshikona*, a dança nacional dos Venda (BAILY, 2001, p. 87-88).

Com o interesse de se aprofundar na questão da “bi-musicalidade” e da música persa, John Baily foi ao Afeganistão, onde estudou dois instrumentos tradicionais: o *dutar* e o *rubab* (espécies de alaúdes), em meados da década de 1970, por aproximadamente dois anos (BAILY, 2001, p. 88-89). Em relação ao primeiro instrumento, Baily chegou a estudar três modelos diferentes: com quatorze, três e duas cordas. Esse último já se encontrava em desuso desde a década de 1950. Segundo o autor, “a familiaridade com os três modelos de *dutar* forneceu *insights* importantes a respeito do modo como as técnicas de execução mudaram com as sucessivas transformações morfológicas do instrumento²³” (BAILY, 2001, p. 90).

A partir de sua experiência no Afeganistão, Baily tem escrito uma série de trabalhos onde discute e defende a aprendizagem de performar como sendo um bom método de campo (1985; 2001; 2006, entre outros). De acordo com o autor: “é o melhor jeito de ‘fazer música’ como parte do processo de coleta e análise de dados na pesquisa em etnomusicologia²⁴”, pois possibilita uma compreensão da música “de dentro” da cultura, o que é impossível a um pesquisador ouvinte/observador, simplesmente (BAILY, 2001, p. 93-94).

Aprender a performar também é uma forma de se compreender como se dá o aprendizado musical dentro de uma sociedade. Baily teve diversos professores de *dutar*; dois, entretanto, foram os principais. Um deles foi autodidata, enquanto que o outro teve um mestre e aprendeu através de notação musical. O primeiro foi estudar teoria apenas mais tarde e Baily diz que sua forma de empregar esse conhecimento se dá através de um *modelo representacional*. Já o segundo aprendeu através da teoria, de modo que a utiliza em seu fazer musical, aplicando esse conhecimento dentro de um *modelo operacional* (BAILY, 2001, p. 94). Tais formas de aprendizado se refletem nos processos cognitivo-musicais de cada um no momento de tocar.

Aprender a performar pode munir o pesquisador com uma série de vantagens sociais, como, por exemplo, fornecer-lhe um papel e status compreensível dentro daquela comunidade, deixando claro o motivo pelo qual se está lá, assim como o que se está fazendo. Após estabelecer laços de amizade, Baily começou a ser convidado a uma série de comemorações de ritos de passagem, onde havia música (BAILY, 2001, p. 95). A observação participativa também se torna facilitada, uma vez que situações são geradas pela condição do pesquisador como aprendiz (BAILY, 2001, p. 96).

²³Familiarity with the three kinds of dutâr provided important insights into how performance techniques had changed with the successive morphological transformations of the instrument (BAILY, 2001, p. 90).

²⁴it is the best way of ‘musicing music’ as part of the process of data collection and analysis in ethnomusicological research (BAILY, 2001, p. 93-94).

De acordo com Bates, “Baily foi um dos primeiros etnomusicólogos a conduzir um estudo extenso da cinética de tocar em relação à morfologia do instrumento²⁵” (BATES, 2012, p. 369). Questões de cognição da performance, assim como a relação entre estruturas musicais geradas a partir da interação entre padrões de movimento humano com os instrumentos, também foram abordadas pelo autor na metodologia da aprendizagem de performar (BAILY, 1985). De acordo com ele, “a atividade do fazer musical envolve movimentos padronizados em relação à superfície ativa do instrumento musical²⁶”, independentemente da natureza de seu corpo vibrante (BAILY, 1985, p. 237). E continua:

O movimento humano representa o processo através do qual os padrões musicais são produzidos: a música é o produto sônico da ação. Encarar os fatos desta maneira abre duas linhas possíveis de investigação. Primeiro, existe a necessidade de estudar a maneira como os padrões musicais podem ser representados cognitivamente pelo performer na forma de padrões de movimento em vez de padrões sonoros. Segundo, considerando que o aparato motor e seus mecanismos de controle (incluindo aqueles de controle consciente), que em conjunto constituem o sistema sensório-motor, possuem modos intrínsecos específicos de operação, nós precisamos considerar em que medida a criação musical de certas estruturas musicais é moldada por fatores sensório-motores²⁷ (BAILY, 1985, p. 237).

Foi na música africana que os etnomusicólogos tiveram os primeiros *insights* a respeito da relação dos movimentos humanos sobre os padrões sonoros (BAILY, 1985, p. 238-239). Herich von Hornbostel, num trabalho sobre música africana, a partir de fonogramas, teve alguns “*insights* inspirados”, um dos quais se referia à questão música-movimento: “[O instrumentista] concebe a melodia, acima de tudo, como *um ato de movimento*, considerando sua qualidade auditiva como algo secundário, embora desejável²⁸” (BAILY, 1985, p. 239; grifo nosso).

Blacking tinha grande interesse no que chamou de “a biologia do fazer musical” (“the biology of music making”) (BAILY, 2006, p. 107). Escreveu dois artigos, publicados em *African Music*, onde analisou e desenvolveu ideias seminais sobre a relação entre estruturas musicais e o corpo humano, nos quais abordou a flauta Butembo e a *kalimba* Nsenga (BAILY, 2006, p. 107). Em ambos estudos, Blacking observou padrões de digitação recorrentes, responsáveis pela estrutura musical, interpretando-os como de maior relevância para esta estrutura do que uma concepção

²⁵Baily was one of the first ethnomusicologists to conduct a lengthy study of the kinesthetics of playing in relation to the morphology of the instrument (BATES, 2012, p. 369).

²⁶the activity of music making involves patterned movement in relationship to the active surface of a musical instrument (BAILY, 1985, p. 237)

²⁷Human movement is the process through which musical patterns are produced: Music is the sonic product of action. Looking at things in this way opens up two possible lines of inquiry. First, there is a need to study the way that musical patterns may be represented cognitively by the performer as patterns of movement rather than as patterns of sound. Second, since the motor apparatus and its control mechanisms (including those of conscious control), which together constitute the sensorimotor system, have certain intrinsic modes of operation, we need to consider the extent to which the creation of musical structures is shaped by sensorimotor factors (BAILY, 1985, p. 237).

²⁸[The player] realizes melody above all *as an act of motility*, regarding its audible quality rather as a side-issue, although a desirable one (BAILY, 1985, p. 239; grifo nosso).

meramente musical (BAILY, 2006, p. 107). Segundo Baily, Blacking estava interessado em demonstrar como as estruturas musicais são moldadas pela interação entre a forma de um instrumento musical e o corpo humano (estrutura física, sistemas de controle psicológico e capacidades psicológicas de processamento de informações) (BAILY, 2006, p. 108).

O estudo de Blacking sobre as flautas Butembo, de 1955, corresponde a uma das primeiras análises da importância do movimento humano para o resultado sonoro-musical. Ao estudar oito peças tocadas na flauta Butembo, do Congo, o autor encontrou que:

a música é construída através de *padrões repetidos de digitação* que, em conjunto a graus variados de sopro no instrumento para obter harmônicos superiores, parece gerar as sequências melódicas das peças, e ele sugeriu que *a forma da música era influenciada pelas propriedades espaciais do instrumento*²⁹ (BAILY, 1985, p. 239; grifo nosso).

Ou seja, uma música que é passível de análise a partir dos padrões mocionais que se repetem para gerá-la, de acordo com as características da forma do instrumento. Baily apresenta quatro pontos interessantes no que diz respeito à relação existente entre padrões mocionais e padrões acústicos: i) a abordagem mocional pode esclarecer e apontar alguns padrões; ii) quando um grande repertório é estudado, uma espécie de unifordade pode emergir no nível dos movimentos; iii) pode-se perceber que a forma do instrumento determina características musicais; e iv) durante a performance musical, o intérprete pode operar cognitivamente via representação mocional mais que através da auditiva (BAILY, 1985, p. 242). As dificuldades técnicas que podem emergir nesta empreitada são reveladoras da “‘ergonomia’ da música”, “‘demonstrando como ela se encaixa ao sistema sensório-motor humano e à morfologia do instrumento’³⁰” (BAILY, 2001, p. 94). Isto já foi observado pelo autor nos estudos do repertório tradicional tocado nos dois instrumentos afegãos, onde as músicas devem ser adaptadas às respectivas formas desses instrumentos (BAILY, 1985).

Baily também ressalta que Blacking estendeu esse pensamento mocional para a música ocidental e concluiu que se até nela esta abordagem tem sentido, pode ser aplicada a qualquer tipo de música (BAILY, 1985, p. 242). Entretanto, Baily diz que sua investigação da interface humano/instrumento musical foi bastante diferente daquela de Blacking, porque envolveu uma espécie de “luta” corpo a corpo com os instrumentos em sua análise, uma abordagem de dentro: “eu estava me utilizando como um objeto de investigação³¹”; enquanto que Blacking realizou uma análise de fora, por não ter aprendido a tocar os instrumentos (BAILY, 2006, p. 117).

²⁹the music was constructed from *repeated patterns of fingering* which, coupled with varying degrees of overblowing on the instrument to obtain upper partials, seemed to generate the melodic sequences of the tunes, and he suggested that *the shape of the music was influenced by the spatial properties of the instrument* (BAILY, 1985, p. 239; grifo nosso).

³⁰showing how it fits the human sensori-motor system and the instrument's morphology (BAILY, 2001, p. 94).

³¹I was using myself as an object of investigation (BAILY, 2006, p. 117).

A questão central examinada por Baily (1985) diz respeito à interação entre três fatores: “a morfologia do instrumento, os padrões mocionais utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música produzida³²” (BAILY, 1985, p. 243). O autor também sugere o modo pelo qual se pode estudar a relação entre estes três fatores:

A metodologia para um estudo desta natureza requer que se isole um repertório de peças que possa, de algum modo, ser considerado o repertório tradicional do instrumento musical sob investigação; um com o qual ele é comumente associado³³ (BAILY, 1985, p. 244).

Comparando os repertórios tradicionais para o *dutar* e o *rubab*, Baily verificou, por exemplo, que, quanto ao “âmbito”, as melodias tocadas no primeiro não costumam ultrapassar uma sétima menor, ficando normalmente dentro de uma quinta. Esse instrumento tem duas cordas, com a melodia sendo tocada sobre apenas uma delas, disposição linear (“*linear array*”). Já no caso do segundo, há três cordas melódicas, o que o autor denominou disposição em camadas (“*tiered array*”), com o “âmbito” das melodias permanecendo na maior parte do tempo dentro de uma oitava, mas com alguns momentos chegando até o quinto grau da segunda oitava (BAILY, 1985, p. 246). Quanto à organização rítmica no *rubab*, o autor observou a diferença de intensidade em palhetadas para baixo, que soam mais fortes, enquanto que para cima, mais suaves. Há padrões de palhetadas que não alternam simplesmente para cima e para baixo, mas que retomam o movimento para baixo, caracterizando acentuações dentro do tempo (BAILY, 1985, p. 250-251).

Baily investigou como as diferenças encontradas nas músicas tocadas nos dois instrumentos podem ser resultantes dos diferentes arranjos das cordas, linear ou em camadas. Também, se durante a performance, alguns tipos de padrões mocionais tendem a ser estimulados ou inibidos por esses diferentes arranjos. A transposição de repertórios tradicionais em um instrumento para o outro demonstrou o quanto a forma de cada um desses instrumentos influencia no resultado sonoro (BAILY, 1985, p. 251).

O autor leva adiante a discussão sobre a hierarquização de modos cognitivos musicais: o auditivo (onde os compositores ocidentais são os grandes mestres: imaginam um som e o passam à partitura) e o motor. Sloboda fala da importância de se considerar os dois, mas parece dar maior importância ao primeiro, enquanto que Baily acredita que os dois estejam no mesmo nível hierárquico (*apud* BAILY, 1985, p. 256-257).

³²the morphology of the instrument, the movement patterns used in playing it, and the structural characteristics of the music produced (BAILY, 1985, p. 243).

³³The methodology for this kind of study requires one to isolate a repertory of tunes that can, in some sense, be regarded as the traditional repertory of the musical instrument under investigation; one with which it is habitually associated (BAILY, 1985, p. 244).

As interações na interface humano/instrumento musical são analisadas em três tópicos por Baily: i) a percepção da disposição espacial da escala: onde ele propõe que os tocadores geram uma série de alvos espaciais (“pontos de chegada”) e respondem a eles; esses alvos são notas determinadas; no *rubab*, com seu arranjo em camadas, seria mais fácil de se guiar que o *dutar* (BAILY, 2006, p. 117); ii) como a mão esquerda e seus dedos se movem em relação à escala: no *rubab*, para se fazer uma escala de uma oitava, utiliza-se, como no violino, apenas movimentos de dedos, fica-se na primeira posição, enquanto que a execução da mesma escala no *dutar* envolve movimentos de mão e de pulso, mudanças de posição, e é guiada amplamente pela visão. Isso influencia na velocidade das músicas tocadas em cada um dos instrumentos, uma vez que os movimentos de dedo são mais rápidos de se realizar que os com as mãos (BAILY, 2006, p. 119). A música do *dutar* é estruturada em tetracordes e não pela oitava, como no *rubab*, utilizando-se mais de movimentos em sequência quebrada, tipo zig-zag, do que em sequência contínua com escalas que vão do grave ao agudo ou vice-versa (BAILY, 2006, p. 119-120). Os dedos operam em cada posição fixa como “padrões de clusteres” (BAILY, 2006, p. 120); e iii) de que maneira a mão direita ativa as cordas melódicas para vibrar: no *rubab* há grande diferença entre os ataques para baixo e para cima da mão direita, que segura o plectro. A batida para baixo é mais percussiva e forte (BAILY, 2006, p. 120-121).

1.2.2 De memórias encarnadas e sobre o modo pelo qual a música significa

A pesquisa de Regula Burckhardt Qureshi é citada como referência de estudo etnográfico por diversos etnomusicólogos (NETTL, 2005; MURPHY, 2008; SEEGER, 2008). Boa parte das reflexões da autora provem de seus estudos com o *sarangi* indiano. Ela afirma que seu envolvimento se deu tanto com a constituição musical quanto com a constituição social desse instrumento. Segundo Bates, “o trabalho de Qureshi foi o primeiro a conectar estudos antropológicos do corpo com a encarnação no domínio dos instrumentos musicais e de sonoridades instrumentais³⁴” (BATES, 2012, p. 368).

A autora estabeleceu uma série de valores e significados, nos mais diversos contextos, relacionados ao *sarangi*. Em suas palavras:

[...] somente quando minha percepção de contexto e referência ao *sarangi* começou a expandir para além da agenda formal Ocidental de ‘aprendizado de instrumento’ e ‘aprendizado de música’ (ou dominar distinções fonéticas/fonêmicas e regras geradoras) foi que eu me tornei capaz de direcionar o foco na direção dos significados complexos e

³⁴Qureshi’s work was the first to connect anthropological studies of the body and embodiment to the domain of musical instruments and instrumental soundings (BATES, 2012, p. 368).

intensamente afetivos que estavam sendo compartilhados em conversas muito amplas sobre o lugar musical, físico e metafórico do *sarangi*³⁵ (QURESHI, 1997, p. 5-6).

Em uma de suas publicações (QURESHI, 1997), de fato, a autora não traz maiores informações sobre as questões técnicas de como tocar o instrumento, ou envolvidas em sua experiência de aprendizado. Por outro lado, demonstra como uma série de ambivalências e contradições está incorporada na figura desse instrumento, através do conhecimento cultural permeado tanto pela fisicalidade quanto pela afetividade, ou pelo “conhecimento encarnado” (“*embodied knowledge*”) (QURESHI, 1997, p. 2).

Qureshi apresentou sua perspectiva sobre a maneira como um instrumento musical pode ser apropriado para a realização de um estudo sobre música em um determinado contexto:

Um instrumento musical oferece um tipo especial de memória material, em sua dupla capacidade de corpo físico e de sua identidade acústica encarnada. Como um produto cultural e também como uma ferramenta para articular significado cultural por meio de sons repetidos, um instrumento se torna um lugar privilegiado para reter a memória cultural³⁶ (QURESHI, 1997, p. 4).

Alguns apontamentos apresentados por Qureshi (1997) foram desenvolvidos três anos mais tarde (QURESHI, 2000). Bastante interessante é sua busca por revelar como a música feita com o *sarangi* significa em contextos diversos das sociedades indiana e paquistanesa, assim como esse instrumento encarna uma série de significados, tornando-se um ícone de afeto intenso e de locais privilegiados de contextos de performance. A partir de sua experiência como aprendiz no instrumento, a autora travou contato com questões relacionadas tanto ao instrumento como ao seu som:

O meu estudo de longa data da “música artística” *Hindustani* (ou do Norte da Índia) [...] através de seu único instrumento de arco, o *sarangi*, me imbricou gradualmente numa rede de significados que emana dos sons que eu aprendi a tocar e do instrumento que os produz. Uma sensação expandida de experiência, contexto e referência a ambos, os sons e os instrumentos, me fez confrontar questões de significado musical, encarnação e memória, mas também de política – a política do controle interpretativo sobre o significado e seus lugares afetivos, tanto sonoros quanto visuais³⁷ (QURESHI, 2000, p. 805).

³⁵[...] it was only when my sense of context, and reference for the sarangi began to expand beyond the Western formalist agenda of ‘learning the instrument’ and ‘learning the music’ (or mastering phonetic/phonemic distinctions and generative rules) that I was able to direct my focus toward the complex and intensely affective meanings which were being shared in wide-ranging conversations around the musical, physical, and metaphorical site of the sarangi (QURESHI, 1997, p. 5-6).

³⁶ A musical instrument offers a special kind of materials memory, in its dual capacity of a physical body and its embodied acoustic identity. As a cultural product and also a tool to articulate cultural meaning through repeated sound, an instrument becomes a privileged site for retaining cultural memory (QURESHI, 1997, p. 4).

³⁷ My long-term study of Hindustani (or North Indian) ‘art music’ [...] through its only bowed instrument, the sarangi, gradually enmeshed me in a web of meanings emanating from the sounds I learned to make and from the instrument that makes them. An expanding sense of experience, context, and reference for both the sounds and the instruments inevitably confronted me with issues of musical meaning, embodiment, and memory, but also of politics — the politics of interpretive control over meaning and its affective sites, both sonic and visual (QURESHI, 2000, p. 805).

A autora afirma que a etnomusicologia, em seu desenvolvimento como ciência autônoma, priorizou a preocupação com as estruturas musicais e os procedimentos de performance. Qureshi cita alguns trabalhos das décadas de 1980-90 que considera inovadores por terem chamado a atenção para o significado social, emocional e sensorial do som culturalmente padronizado (QURESHI, 2000, p. 807).

A análise de Qureshi fala da existência de três abordagens distintas nos estudos com instrumentos na cultura. No âmbito antropológico, diz que as pesquisas reforçam o papel que os instrumentos assumem como articuladores de uma dinâmica social e cita estudos que abordam aspectos de poder, gênero e da vida social e afetiva. Os etnomusicólogos, por sua vez, parecem se concentrar numa abordagem que privilegie a subjetividade musical do indivíduo. A terceira perspectiva é a sociológica, na qual os instrumentos servem de repositório para subjetividades compartilhadas no círculo da elite burguesa (QURESHI, 2000, p. 807-808).

Qureshi afirma que “os instrumentos significam”:

Eles possuem significado através do conhecimento cultural permeado com fisicalidade e afeto: conhecimento encarnado [...] *O som musical deve evocar imediatamente uma experiência situada ou o que Martin Stokes chama de a construção do lugar*; ele o faz ‘por meio da organização de memórias coletivas e experiências presentes do lugar, com uma intensidade, um poder e uma simplicidade não igualadas por nenhuma outra atividade social’³⁸ (QURESHI, 2000, p. 810; grifo nosso).

Além do sentimento, a sensação física do som estabelece conexões com o outro, que sente, num instante, onde o som cria pontes de respostas a ele próprio que são compartilhadas, e que ao mesmo tempo são íntimas e profundas, como são amplas e universais (QURESHI, 2000, p. 810).

A autora salienta que o significado musical necessita ser situado na história, assim como socialmente. Entretanto, algumas de suas atribuições podem ser experimentadas pela participação pessoal. Mas tal experiência não se limita ao fenômeno sonoro – fazendo a música ou escutando-a –, ela envolve também as relações produzidas pelo compartilhamento oral, através de conversas em ambientes específicos sobre e dentro da experiência (QURESHI, 2000, p. 812).

Segundo a autora, o *sarangi* se apresentou como um depósito de memórias, com passados lembrados, na medida em que histórias se mostraram codificadas em seu som e sua imagem, tornando-as icônicas (QURESHI, 2000, p. 813). Após expandir sua abordagem do instrumento, a etnomusicóloga diz que seu trabalho se tornou uma etnografia “multi-situada” (“*multi-sited*”), com

³⁸ They have meaning through cultural knowledge permeated with physicality and affect: embodied knowledge [...] *Musical sound most immediately evokes a situated experience or what Martin Stokes calls the construction of place*; it does so ‘by organizing collective memories, and present experiences of place, with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity’ (QURESHI, 2000, p. 810; grifo nosso).

tantas facetas quanto em sua imaginação, descrevendo-a como “uma prática etnográfica que abrange de modo amplo desde o lugar musical e a transcendência sonora e situa-se entre os dramas sociais em grande escala e as subjetividades privadas³⁹” (QURESHI, 2000, p. 815).

Eliot Bates realiza uma abordagem dos instrumentos musicais em seu artigo *The Social Life of Musical Instruments* (BATES, 2012), na qual o autor, dentro desse paradigma etnomusicológico, busca expandir o estudo com os instrumentos musicais a domínios bastante amplos. Ele esclarece que suas reflexões, entretanto, ao se referir à “vida social dos objetos” (“*social life of objects*”) ou “vida política dos objetos” (“*political life of objects*”), distancia-se das concepções do sociólogo Stephen Riggins, que sugere uma abordagem utilitária/semiótica, e do antropólogo Arjun Appadurai “sobre a circulação de *commodities* na vida social⁴⁰”, onde “o que cria a ligação entre troca e valor é a política⁴¹”. Bates afirma que, em ambas as perspectivas, o objeto material não é o objeto de estudo e que “existe uma diferença entre instrumentos musicais sendo *incidentais*, ou *constitutivos* da vida social⁴²” (BATES, 2012, p. 371-372; grifo nosso).

O autor utiliza conceitos e ideias provenientes do campo dos Estudos de Ciência e Tecnologia, em especial, a “Teoria agente-rede” (“*Actor-Network Theory - ANT*”), que define:

um *agente* nem como um sujeito nem como um objeto, mas como uma fonte de ação, ‘algo que atua ou cuja atividade é garantida por outros. Isto implica que não é necessária motivação especial de agentes humanos, nem de humanos em geral’. Redes são simplesmente agrupamentos *ad-hoc* de objetos heterogêneos e a relacionalidade é que examina como se dá a coesão entre estes grupos *ad-hoc*. Ao conduzir uma etnografia de agente-rede, o desafio metodológico chave está em elencar quais objetos são significantes (e por isto parte de uma rede-ator ou assembleia material) e como eles se relacionam⁴³ (BATES, 2012, p. 372).

Por esta perspectiva, os objetos compõem redes sociais do mesmo modo que os seres humanos e podem apresentar a mesma importância, no papel de *agentes*. O que se torna essencial é identificar quais objetos são significativos dentro desta rede e a maneira pela qual se relacionam com outros objetos. Como exposto por Qureshi, os instrumentos musicais são significativos, e buscar entendê-los nesta rede de interações com outros agentes é uma abordagem que abre portas

³⁹ an ethnographic practice ranging widely between musical place and sonic transcendence and between large-scale social dramas and private subjectivities (QURESHI, 2000, p. 815).

⁴⁰ on the circulation of commodities in social life (BATES, 2012, p. 371-372).

⁴¹ what creates the link between exchange and value is politics (BATES, 2012, p. 371-372).

⁴² There is a difference between musical instruments being *incidental* to, or *constitutive* of, social interaction” (BATES, 2012, p. 371-372; grifo nosso).

⁴³ an *actor* as neither a subject nor object, but as a source of action, ‘something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general’. Networks are simply ad-hoc groupings of heterogeneous objects, and relationality examines how these ad-hoc groups cohere. In conducting an ethnography of actor-networks, the key methodological challenge is in figuring out which objects are significant (and therefore part of an actor-network or material assemblage) and how they relate (BATES, 2012, p. 372).

para a compreensão dos instrumentos musicais em seus contextos, não como material passivo, mas atuante.

Esse posicionamento em mesmo nível de humanos e objetos inanimados é melhor compreendido dentro da perspectiva de “poder-das-coisas” (“*thing-power*”), da pesquisadora Jane Bennett:

Resumidamente, qualquer objeto material, dentro de qualquer assembleia, tem a mesma capacidade de ação. A cientista política Jane Bennett escreveu de maneira mais aprofundada a respeito desta atuação material, a qual ela denomina poder-das-coisas, ‘a habilidade intrigante de coisas inanimadas se tornarem animadas, de agir, de produzir efeitos dramática e sutilmente’ [...]. Bennett afirma que nós devemos ‘reajustar o status dos agentes humanos: não negando os poderes impressionantes da humanidade, mas apresentando estes poderes como evidência de nossa própria constituição como materialidade vital. Em outras palavras, o poder humano é em si um tipo de poder-das-coisas⁴⁴ (BENNETT *apud* BATES, 2012, p. 373).

Como exposto neste capítulo, a pesquisa etnomusicológica com instrumentos musicais tem dialogado com diversas outras áreas de conhecimento, através da aplicação de abordagens teóricas e metodológicas desses campos. Buscar compreender esses artefatos produtores de som culturalmente organizado em seus domínios mais amplos tem se mostrado a tendência vigente do campo. Os estudos tomados como exemplo da realização deste paradigma, apresentados acima, atuarão como referência para a reflexão sobre as rabecas nesta dissertação.

⁴⁴In short, any material object, within any assemblage, has the same capacity for action. Political scientist Jane Bennett has written most extensively about this material agency, which she terms thing-power, ‘the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle’ [...]. Bennett argues that we must ‘readjust the status of human actants: not by denying humanity’s awesome, awful powers, but by presenting these powers as evidence of our own constitution as vital materiality. In other words, human power is itself a kind of thing-power’ (BENNETT *apud* BATES, 2012, p. 373).

2 AS RABECAS NO BRASIL: RABECAS BRASILEIRAS

As rabecas são instrumentos musicais que apresentam registro de sua ocorrência em diversas manifestações populares existentes no território brasileiro. Na atualidade, elas são encontradas de Norte a Sul, amplamente distribuídas e concentradas nos estados da federação localizados na faixa litorânea e em alguns poucos no interior do país (ver Anexo 1).

Daniella da Cunha Gramani cita em sua dissertação de mestrado (GRAMANI, 2009) aqueles que parecem representar os primeiros estudos que abordaram as rabecas no Brasil, ainda sob uma óptica folclorista (LANE, 1952 *apud* GRAMANI, 2009; HASSE, 1977 *apud* GRAMANI, 2009). A partir da década de 1990, entretanto, esses instrumentos passaram a ser objeto de estudo de várias pesquisas, como dão testemunho os importantes trabalhos de Oliveira (1994 *apud* GRAMANI, 2009) e Murphy (1997).

Na década seguinte, as rabecas continuaram sendo alvo de investigações que resultaram em artigos, livros, dissertações, teses e CD's. Alguns desses estudos concentraram-se no emprego das rabecas em áreas geográficas determinadas: região Nordeste (LIMA, 2001), a cidade de Bragança, no Pará (MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006) e os estados de Pernambuco (OLIVEIRA, 1994 *apud* GRAMANI, 2009; MURPHY 1997), Ceará (CARVALHO, 2006) e Santa Catarina (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2013a). Outros se ocuparam da ocorrência e do uso do instrumento no contexto de manifestações populares particulares, como o cavalo-marinho de Bayeux, na Paraíba (NÓBREGA, 2000), e nas cantorias do Divino Espírito Santo em Santa Catarina (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2013b).

A música de rabeca também tem sido foco de estudos, assim como o emprego do instrumento em práticas interpretativas contemporâneas (LIMA, 2004; FIAMINGHI, 2008; FIAMINGHI, 2009; FIAMINGHI; PIEDADE, 2009; LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012), com a pesquisa sobre o ensino de rabeca tendo interessado, ainda, a alguns investigadores (ALIVERTI; MORAES; SILVA, 2007; GRAMANI, 2009; MARTINS; LIMA, 2010).

Outra questão à qual os estudos têm devotado grande importância diz respeito à identidade do instrumento, buscando dissociar a rabeca da imagem dominante do violino (GRAMANI, 2002; ROMANELLI, 2005; FIAMINGHI, 2008; FIAMINGHI, 2009; FIAMINGHI; PIEDADE, 2009; SANTOS, 2011; BERGMANN FILHO, 2013).

É importante ressaltar o papel de algumas pesquisas não focadas nas rabecas, mas que trazem informações importantes a respeito do instrumento e de seu uso (SETTI, 1985; EDWARD, 1988; MURPHY, 2008; PIMENTEL *et al.*, 2006; MARCHI, 2006).

Na música popular urbana, a rabeca atingiu visibilidade nacional e internacional, em meados da década de 1990, integrando o instrumental do grupo Mestre Ambrósio, de Pernambuco.

Nas mãos do multiinstrumentista e compositor Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, mais conhecido como Siba, a rabeca foi empregada num contexto diferenciado, incomum para o instrumento, como, por exemplo, ao lado da guitarra elétrica, amplificada e em grandes palcos. O produto da fusão de elementos tradicionais (ritmos e instrumentos) a outros da cena *pop* foi descrita pelos integrantes da banda como “música urbana de sentimento rural”, inserido num movimento artístico maior, o *manguebeat* (MURPHY, 1997, p. 166). Outros artistas que têm realizado fusões de grande proeminência no cenário musical nacional e internacional, com a rabeca assumindo papel protagonista, podem ser citados, como Nelson da Rabeca, Cláudio Rabeca, Renata Rosa, Beto Brito e Maciel Salustiano.

As rabecas também vêm se tornando produto do trabalho de construtores alocados em centros urbanos, não inseridos, desse modo, num contexto tradicional específico de confecção desses instrumentos, como se pode observar em sítios na rede de alguns ateliês (<http://pifano.blogspot.com.br/> e <http://www.barroecordas.com.br/>). Também foi criada uma página na qual é possível verificar um mapeamento da distribuição das rabecas (e do rawé guarani), com disponibilização de textos, vídeos, gravações de áudio e uma lista de referências bibliográficas: <http://rabeca.org/>.

Alguns eventos importantes vêm sendo realizados, com o intuito de projetar as rabecas e colocá-las em contato com um público maior. Nesses encontros, ocorre a concentração de mestres rabequeiros, com apresentações musicais, oficinas e exposições. No Piauí, o *Festival da rabeca de Bom Jesus* teve, em 2014, sua oitava edição (<http://180graus.com/bom-jesus/vii-festival-de-rabeca-de-bom-jesuspi>). Já o *Ceará das rabecas* aconteceu em edições anuais entre 2011 e 2013 (<http://cearadasrabecas.com.br/historico/>).

As pesquisas relatadas acima, do mesmo modo que os fenômenos sócio-culturais relacionados às rabecas, têm levantado uma série de questões, as quais vêm permitindo emergir uma nova concepção desses instrumentos. Fiaminghi referiu-se a eles como “rabecas brasileiras” (FIAMINGHI, 2008). Outros autores, entretanto, têm levado em consideração particularidades associadas aos contextos e regiões, propondo denominações mais específicas, como, por exemplo, “violino caiçara” (SETTI, 1985, p. 132-171) e “violino bragantino” (MORAES *et al.*, 2006, p. 85-106). Neste capítulo, serão discutidos alguns conceitos, com a intenção de se refletir sobre as relações das rabecas em seus contextos, assim como os significados que esses instrumentos emanam.

2.1 SOBRE AS ORIGENS

Alguns autores se pronunciaram a respeito da origem das rabecas no Brasil e, com base em suas afirmações, duas hipóteses são encontradas na literatura. Luís Soler, por exemplo, afirma que a presença e o uso da rabeca em terras brasileiras correspondem a uma prática contínua e estão associados às primeiras fases da colonização do país (SOLER, 1995, p. 111). Esta opinião é compartilhada por outros pesquisadores (NÓBREGA, 2000, p. 15; CASCUDO, 2005, p. 193).

Por outro lado, a pesquisadora Kilza Setti fala que as rabecas empregadas entre os músicos caiçaras do litoral de São Paulo poderiam estar passando por um processo de “urbanização”, assumindo, ao mesmo tempo, a hipótese inversa de que o “violino de trato erudito” possa ter sido incorporado, numa “espécie de eventual e anterior ‘ruralização’” (SETTI, 1985, p. 132). A interpretação das rabecas encontradas em manifestações culturais de populações caiçaras, no estado do Paraná, que teriam se originado em solo brasileiro, como uma tentativa de artesãos dissociados de uma tradição de construção de instrumentos calcada nos conhecimentos da luteria europeia de imitar o violino, é defendida também por Romanelli (2005) e desenvolvida por Bergmann Filho (2013).

Ambas as hipóteses guardam uma relação de origem com Portugal. Há ainda o comentário do historiador Eduardo Fonseca Junior sobre a presença da rabeca em Pernambuco ser uma herança da época em que os holandeses ocuparam esta região (<http://www.brasileirosnaholanda.com/entrevista/eduardofonseca.htm>).

Soler afirma que, já no século XVII, a rabeca não estava mais em uso na Península Ibérica, tendo sido substituída pelo violino (SOLER, 1995, p. 111). A rabeca a que o autor se refere é o instrumento comumente denominado de rabeca medieval, com o corpo em forma de pera, esculpida em uma única peça de madeira e possuidora de três cordas. Em Portugal, Ernesto Veiga de Oliveira, na obra *Instrumentos musicais populares portugueses*, expressa que a utilização das rabecas corresponde a uma prática relativamente recente e não tradicional. De tal modo, o emprego desse instrumento nos grupos populares seria fruto de uma reintrodução, sem ligação com a existência medieval e renascentista da rabeca em terras lusitanas:

A rabeca, ou seja, entre nós, o violino comum, aparece com bastante frequência nos agrupamentos populares. *Ela não pode, contudo, considerar-se, de um modo geral, uma espécie regional, e nenhuma características locais mostra, a não ser, por vezes, o rusticismo do seu fabrico.* A sua inclusão nesses grupos, se nem sempre é verdadeiramente recente, tem, porém, um aspecto pouco tradicional, e não parece processar-se de modo essencial. Ela mostra-se com frequência nas rusgas ao lado dos outros cordofones de mais velha tradição, nas tunas, em grupos mais ou menos improvisados, etc.; e nesses casos, participa do carácter inteiramente profano desses conjuntos (OLIVEIRA, 1982, p. 224; grifo nosso).

O autor passa, na sequência, a tratar da rabeca chuleira, que segundo ele

é um violino popular de braço curto e escala muito aguda, que aparece numa área centrada em Amarante, que vai até o Douro, Guimarães, Lousada e Santo Tirso, ligada a uma forma musical (e coreográfica) peculiar a essa área – a chula (OLIVEIRA, 1982, p. 224).

José Alberto Sardinha concorda com Oliveira nesse aspecto (ver SARDINHA, 2000, p. 401).

Bergmann Filho desenvolve a questão das rabecas como produto da ruralização do violino, em terras brasileiras, dizendo que, além das características semelhantes dos dois instrumentos, aspectos etimológicos e ornamentais também os aproximam (BERGMANN FILHO, 2013, p. 697). O autor aborda o tema de maneira bastante interessante ao se debruçar sobre outros exemplos de ameríndios, em especial, do território mexicano, em que instrumentos semelhantes a rabecas foram descritos como adaptações populares de violinos europeus, encontrando-se, atualmente, indissociáveis das respectivas culturas (SELCH e PEKNIK, 1996 *apud* BERGMANN FILHO, 2013; NEUSTADT, 2007 *apud* BERGMANN FILHO, 2013). Desse modo, o processo de ruralização do violino, para citar Setti, parece comum, tendo ocorrido, provavelmente, em Portugal e no México e, possivelmente, no Brasil.

Para lançar alguma luz sobre a questão, o modo como o vocábulo “rabeca” foi empregado historicamente pode servir de auxílio. A relação entre os termos “rabeca” e “violino” é bastante antiga e intrincada. Num estudo que tenta mostrar o esforço eclesiástico, na Sé de Coimbra, para a contratação permanente de instrumentistas, Paulo Estudante traz o registro, datado de 1604, de um rabeca (leia-se, tocador de rabeca), Miguel Ramos (ESTUDANTE, 2014, p. 317). Entretanto, como a citação a seguir demonstra, está claro que “rabeca” é tomado como sinônimo de “violino”:

O *instrumentarium* da sé de Coimbra não será muito diferente das suas congéneres para o mesmo período. [...] O início do século XVIII parece trazer consigo a definitiva adoção dos instrumentos de cordas da família do violino. No entanto, no caso deste último instrumento, talvez valha a pena notar o que parece ser uma presença regular na catedral, pelo menos desde 1641, graças ao Pe. António Carvalho, *rabeca na see*” (ESTUDANTE, 2014, p. 323; grifo do autor).

Estudante sugere que a rabeca (=violino) era utilizada comumente nas igrejas, desde meados do século XVII. Desta época, é datado também o livro *Lira de Arco, ou arte de tanger rabeca* (1639), de autoria de Dom Agostinho da Cruz (MAZZA, 1944-45), que, segundo Braga corresponde ao “mais antigo método de violino na história da música” (s/d, p. 107).

A consulta a dicionários antigos de Língua Portuguesa demonstra que o termo “violino” está ausente em diversos exemplares publicados no século XVIII (BLUTEAU, 1720; 1789; MARQUES, 1758) e no início do século XIX (SILVA, 1813; PINTO, 1832). Das obras consultadas nesta pesquisa, o verbete “violino” aparece a partir de Faria (1859), como sinônimo de rabeca; o mesmo se dá para obras posteriores (AULETE, 1881; BASTOS, 1912; FIGUEIREDO, 1913; COELHO, 1928). A definição do vocábulo “rabeca” por Carvalho e de Deus (1885) é interessante:

“**Rabeca** (*rrâběkâ*) *s. f.* violino, instrumento em forma de viola que se toca com arco” (grifo nosso). Os autores começam a descrição do verbete com a palavra “violino”, que no mesmo dicionário é descrito como sinônimo do primeiro: “**Violino** (*viulínu*) *s. m.* o mesmo que rabeca”. Essa busca permite inferir que o vocábulo “violino” tenha começado a ser empregado em meados do século XIX, como sinônimo de “rabeca”, permanecendo subordinado ao segundo, pelo menos, até o início do século XX.

Outro fato interessante a respeito da relação dos dois termos é que, em Portugal, no Conservatório de Lisboa, desde sua fundação em 1835, as classes de violino eram designadas por “aulas de rabeca”, o que só mudou a partir de 1901, quando passaram a ser chamadas “aulas de violino” (BORBA *et al. apud* SETTI, 1985, p. 136). No Brasil, a designação de rabeca é encontrada em obras de José Maurício e de outros compositores contemporâneos seus, do início do século XIX (NÓBREGA, 2000, p. 16).

Esta relação de sinonímia foi reforçada em uma pesquisa realizada pelo já citado Juarez Bergmann Filho, exposta no seguinte trecho:

Violinistas mundialmente famosos e ícones da cultura deste instrumento eram chamados de rabequistas. Em carta endereçada à Condessa do Barral, o imperador brasileiro Dom Pedro II detalha suas idas a concertos e recitais de música citando os *rabequistas* Dengremont, ou Rabequista Paganini etc. [...]. De fato há várias referências na [*sic*] literatura lusitana ao ‘*rei dos rabequistas, Paganini*’, especialmente àquelas publicadas no século XIX, auge da fama do instrumentista (BERGMANN FILHO, 2013, p. 704; grifo nosso).

A referência ao grande virtuose do violino, tratado como o “rei dos rabequistas”, é mais uma evidência de que “rabeca” foi o termo utilizado, no Brasil e em Portugal, para se referir, até recentemente, ao instrumento que hoje se chama, com maior frequência, “violino”. A esta concepção da utilização das duas palavras na Língua Portuguesa, tinha chegado também Bergmann Filho:

O fato é que a palavra violino praticamente inexistia 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).

A descrição do verbete “rabeca” encontrada no dicionário do clérigo Dom Raphael Bluteau atesta a origem da palavra na língua árabe, nos termos “rebab” ou “rebaba”, mas cita outras opiniões, que a derivam do hebraico e da língua celta:

Rabeca, ou Rebeca: Pequeno instrumento musico de cordas. Diriva se do Arabico *Rebab* ou *Rebaba*, que no Lexicon Copticon, segundo os Interpretes, he Lyra. Outros o derivão do Hebraico *Rebiac*, que significa o instrumento, a q os Latinos chamão de *Sistrum*; outros finalmente o derivão de *Rebet*, que na lingua Celtica val o mesmo, que *Rebeca*. Consta a Rabeca de quatro cordas, & tange-se com arco. Os seus sons agudos são muyto alegres, & despertão o espirito. O seu concerto he de quinta em quinta. Não temos em Latim palavra

propria latina: será preciso usar das commuas como v.g. *Fides, ium. pl. Fem.* ou *Fidis* [...] (BLUTEAU, 1720).

A origem no idioma árabe é praticamente unânime nos dicionários consultados nesta pesquisa e que trazem informações etimológicas a respeito do termo “rabeça” (de *rabêb*: AULETE, 1881; de *rabala*: FARIA, 1859; de *rabed*: BASTOS, 1912; de *rabáb*: COELHO, 1928; de *rabab*, com imala (*a=e*) *rabeb*: NASCENTES, 1955). Tal relação é reforçada ainda pelo estudo de José P. da Silva sobre a *Contribuição árabe na formação do português* (1996), no qual o autor utilizou cinco linguistas como base referencial, sendo que todos concordam com a origem do termo no árabe, através do francês “rebec”. Esta visão é compartilhada também por Farias (1859; do Fr. ant. *rabec*). Num dicionário bilíngue francês-árabe é possível encontrar a tradução do substantivo “rebec” como “*rbab*”; do verbo “*jouer de rebec*”, “*rbaybi*”; e do adjetivo “*qui joue du rebec*”, “*mrebbab*” (MERCIER, 1859). Christopher Page (1986, p. 126), falando sobre a descrição da *rubeba*, instrumento de duas cordas afinadas por intervalo de 5ª justa, de nome árabe, e sua difusão pela França, como explicado no tratado musical de Jerome de Moravia, atesta a presença desse instrumento no país, desde o século XIII.

A tradução de “rebec” para o espanhol se dá como “*rabel*” (BLANC, 1860), termo comum nos dicionários de Língua Portuguesa, associado a “rabeça”, assim como seus sinônimos, “arrabil” e “rabil” (BLUTEAU, 1720, 1789; MARQUES, 1758; SILVA, 1813; PINTO, 1832; FARIA, 1859; BASTOS, 1912; FIGUEIREDO, 1913; NASCENTES, 1955). Uma associação terminológica interessante se dá numa passagem de Sardinha, citando um tratado seiscentista: “Nos princípios do século XVII, Pedro Cerone, no seu *Tractado de música Theorica y practica*, inclui, nos instrumentos de corda, entre a *vihuela*, o *laud*, a *tyorba* e o *psalterio*, a *rebequina* o *rabe*” (SARDINHA, 2000, p. 404; grifos do autor). Note-se que os dois últimos termos, “rebequina” e “rabel”, são expressos como sinônimos por Cerone. “Rebequina” poderia ser traduzido, do espanhol para o português, como “rebequinha”, ou “rabequinha”, como atesta Vieira (1899; ver abaixo).

Além de sua relação etimológica com os termos árabes, o rabel, ou arrabil, foi apontado por vários autores como um instrumento de origem árabe, existente na Península Ibérica:

Arrabil (*a-rra-bil*), *s. m.* (ant.) instrumento pastoril usado pelos arabes. [Era uma rabeça de uma ou duas cordas.] (AULETE, 1881); **Arrabil** (*ârrâbil*) *s. m.* rabeça mourisca (CARVALHO; DE DEUS, 1885); **Arrabil** [*a-rra-bil*], *s. m.* (ant.) especie de rabeça de uma ou duas cordas, usada pelos arabes BASTOS, 1912); **arrabil** *m.* Antigo instrumento músico de uma ou duas cordas, entre os Árabes e, depois, de três, na Idade-Média (FIGUEIREDO, 1913).

Em seu *Dicionário musical*, Ernesto Vieira apresenta a seguinte descrição do verbete: “**Rabeça** ou **Rebeca**, *s. f.* Nome vulgar do violino. **V. Rabel** e **Violino**” (VIEIRA, 1899). Reafirmando o entendimento do vocábulo “rabeça” como o sinônimo de “violino” empregado pelo

povo, traz, ainda, como nas definições do mesmo termo, presentes nos dicionários de Língua portuguesa, a relação com o Rabel. Na definição desse instrumento, o autor registra uma série de sinônimos, além dos citados, estabelecendo-os como designações existentes em Portugal para o instrumento de origem árabe e de nome com grafia semelhante, o “rabab”:

Rabel, Rabil, Rabeca, Rebel, Rebequin, Rebequinha, Arrabel, Arrabil, Ayabeba, *s. m. e f.* Com todos estes nomes designavam os nossos antepassados o *rebab* dos arabes, introduzido na Europa e usado principalmente pelos jograes moiriscos e musicos ambulantes. *Apezar de modificado e relativamente aperfeiçoado, conservou-se um instrumento grosseiro, armado unicamente de duas ou tres cordas.* Havia-os de duas especies diferentes: o rabel propriamente dito, que se tocava collocando-o a prumo sobre o joelho; tinha duas cordas afinadas em quintas, $dó_2 - ré_3$; a sua escala era limitada a extensão de uma nona, $dó_2 - ré_3$, porque não se sabia tocar em mais de uma posição, nem a fôrma do instrumento o permittia em consequencia de ter um braço muito curto. A outra especie de rabel era menor, sendo por isso denominado *rebequin* ou *rebequinha*; tinha tres cordas, afinadas como as do violino moderno, $sol_2 - ré_3 - lá_3$. Por causa de sua pequenez começou a ser collocada em posição inversa á do rebab, isto é, com a caixa harmonica voltada para cima e apoiada no hombro esquerdo á maneira tambem do violino. Ao rabel moirisco na sua forma tosca e primitiva, chamava o nosso povo *arrabil*. A família das violas de arco, manejada e aperfeiçoada pelos menestreis, fez desaparecer completamente o rabel, *ficando apenas um dos seus nomes – rabeca – aplicado pelo vulgo ao violino* (VIEIRA, 1899; grifo nosso).

Nessa passagem de Vieira, fica claro como o termo “rabeca”, um dos nomes utilizados também para o rabel, foi empregado para se referir ao violino, o instrumento de arco que se encontrava em plena ascensão.

Luís Soler também traçou paralelos quanto à existência de dois instrumentos distintos chamados pelo termo rabel, como descrito por Vieira acima, e sua relação com a rabeca. O primeiro afirma que rabeca é um instrumento do “período renascentista peninsular [da Península Ibérica], de longa gestação medieval” (SOLER, 1995, p. 106). Soler também falou sobre a improbabilidade de se traçar “genealogias precisas” para os instrumentos medievais, devido à enorme gama de denominações e exemplares. De acordo com ele, “pode-se, no máximo, tentar estabelecer linhas aproximadas a ilustrar etimologias e origens” (SOLER, 1995, p. 106).

Segundo Soler, antes de os árabes introduzirem o *rabab*, via Pérsia, os instrumentos de corda friccionada por arco eram desconhecidos na Europa. Sua influência foi tamanha, que a família europeia das violas também passou a utilizar o arco para emissão sonora: violas de *gamba* e violas de *braccia* (SOLER, 1995, p. 106-105).

Os primeiros *rabab's* apresentavam um formato piriforme do corpo, cuja parte superior era coberta por um couro na parte anterior, que, mais tarde, passou a portar uma peça de madeira. Possuíam duas cordas, afinadas por intervalo de 5^{as}, e eram tocados no chão apoiado sobre um espigão (SOLER, 1995, p. 108). Essa forma corresponde, provavelmente, à primeira descrita por Vieira. Entretanto, de acordo com esse autor, o apoio se dava sobre os joelhos.

Soler fala de uma variante desse rabab, utilizada pelos rapsodos de tribos árabes berberes, na parte ocidental da África do Norte, com apenas uma corda e chamado *ar'abebah* (SOLER, 1995, p. 109). Segundo esse autor, coexistiram na Península Ibérica, durante o domínio dos árabes berberes da região de al'Andaluz, as duas formas: o rabab oriental propriamente dito (tocado apoiado sobre o chão) e o rabé (“preferentemente tocado acima do peito”), denominado ainda de “rabel” e “rebec”. O autor afirma que esta segunda forma era muito difundida e prestigiada através da região sul da Europa Ocidental, nas Penínsulas Ibérica e Italiana, assim como na França. Entretanto, esse instrumento que circulou pela Europa estava já constituído de três cordas, ao invés de uma, afinadas por 5^{as} (SOLER, 1995, p. 109); esta seria a segunda forma descrita por Vieira (1899).

Em meio à grande profusão de instrumentos musicais existentes na Europa medieval e renascentista, características de uns foram cooptadas por outros. Soler fala que ambas as espécies de rabel influenciaram as violas europeias, as quais adotaram o arco e vieram, posteriormente, a ter características suas também fundidas àquelas, como a perda do fundo piriforme e a adoção do sistema de ilhargas. Porém, esse híbrido manteve o tampo bojudo, as aberturas em f's e a afinação das cordas por 5^{as} (SOLER, 1995, p. 109-110). Tal “aviolamento” do rabé também originou a mudança de nome para “rabeca”. De acordo com o autor,

continuou a ser mencionado um tal de *rebec* que, por ter menor tamanho e o seu som ser mais agudo e estridente, dominava nos alvoroçados ambientes populares ao ar livre, nas ruas e praças do sul da Europa. Com o tempo este *rebec*, cujas ilhargas, mais baixas que as da viola, admitiam que o instrumento pudesse ser encaixado sob o queixo melhorando assim a sustentação e a técnica da mão esquerda, acaba se impondo ao tipo das *braccias* – violas de ilhargas muito altas, menos manejáveis e de som mais apagado (SOLER, 1995, p. 110).

Segundo o autor, é desse instrumento *rebec-rabeca* que surge a atual família dos violinos, que tornou obsoleta a utilização daqueles e outros instrumentos de arco, os quais iriam continuar presentes apenas em ambientes rurais montanheses, mas isolados: “alguma zona rústica de Portugal (rabeca chuleira), do planalto espanhol (o rabel dos pastores castelhanos) e em alguns pontos da cordilheira italiana (a *rubeca*), etc.” (SOLER, 1993, p. 111). A rabeca chuleira, no entanto, parece uma invenção mais recente, como descrito acima por Oliveira (1982).

Boyden (1990) aponta a lira da braccio, a viola bastarda e a rabeca medieval como ancestrais diretos do violino. Realmente, em Portugal, o violino parece ter sido designado por nomes relacionados a esses seus genitores: ora lira de arco, ora rabeca. Isto se reforça pelo título do tratado, já citado, de Dom Agostinho da Cruz: *Lira de Arco, ou arte de tanger rabeca*. No entanto, “rabeca” parece ter prevalecido.

Voltando aos dicionários, o rabel é, normalmente, descrito como um antecessor, ou mesmo, como uma espécie de rabeca. Nesse aspecto, duas definições chamam a atenção: “Arrabil, a-rra-bil, *s. m.* Instrumento musico de cordas e arco, *uma das formas antigas da rebeca*” (COELHO, 1928; grifo nosso); e “ARRABIL –Do ár. *arrabab*, violino de uma ou duas cordas” (NASCIMENTO, 1955; grifo nosso). No primeiro caso, o instrumento é apontado como ancestral da rabeca, enquanto que no segundo, o que é interessante é a utilização do vocábulo “violino”, em vez de rabeca.

Uma das definições apresentadas por Bluteau relaciona e distingue os dois instrumentos quanto ao acabamento e número de cordas: “Rabel, *s. m.* huma *rabeca rustica* de 3 cordas, dá som mui agudo, rabil, ou arrabil” (BLUTEAU, 1789; grifo nosso). De modo semelhante, Vieira reforça a ideia que ele se conservou um “instrumento grosseiro” (ver grifo na citação acima). Fica claro que durante algum tempo coexistiram na Península Ibérica dois instrumentos tocados com arco: um instrumento rústico (o rabel) e um “mais bem acabado” (a rabeca). No Brasil, esta concepção, de acordo com a qual se diferenciam dois instrumentos com base no acabamento, foi amplamente empregada por pesquisadores ao longo do século XX, e se perpetua no discurso de músicos e construtores de rabecas em diversas partes do país. De tal modo que esta relação *rabel-rabeca*, existente no final do século XVIII em Portugal, coexiste ao longo do século XX e XXI, no Brasil, mas aqui representada pela associação *rabeca-violino*.

Mais do que um mero jogo de palavras, ou uma forma pretensamente objetiva de descrição da qualidade de confecção desses dois instrumentos, uma associação de tal natureza reflete uma relação entre uma figura dominante (violino) e outra dominada (rabeca), que estimula a reflexão e a tentativa de elucidação de suas raízes, que serão abordadas a seguir.

Como reflexo do amplo intercâmbio cultural que se dá normalmente entre as diferentes classes sociais, entretanto, é possível que ambas as possibilidades tenham se desenrolado pelas terras brasileiras, sendo necessário, inclusive, verificar a possibilidade de que ambas tenham acontecido num mesmo local em épocas diferentes. Devido à ampla difusão da rabeca pelo território brasileiro, é possível que, em determinadas regiões, o surgimento do instrumento tenha se dado como uma introdução de classes altas, enquanto que, em outras, o emprego do instrumento tenha se dado por uma manutenção de uma tradição de vários séculos. As rabecas esculpidas numa única peça (de cocho) podem representar um indício da continuidade, entre as camadas populares, de uma técnica tradicional/continuada de construção desses instrumentos. Por outro lado, pode ter surgido independentemente de uma tradição, como demonstra o exemplo do construtor e tocador Nelson da Rabeca, de Marechal Deodoro-AL. Seu Nelson diz que, após ter visto um violino na televisão, procurou reproduzir o instrumento. Entretanto, encontrou por si mesmo os meios de realizá-lo e acabou, com base na imagem do instrumento europeu, criando um instrumento esculpido, o que poderia ser chamado de uma rabeca de cocho. Desse modo, há indícios que

apontam para duas possíveis origens da rabeca, sendo possível que vários intercâmbios e hibridizações durante a gestação desses instrumentos no seio das tradições particulares tenham operado.

2.2 DOS DISCURSOS SOBRE RABECAS NO BRASIL

Apesar de todo o interesse que a rabeca tem recebido nestas duas últimas décadas, tanto por parte de pesquisadores quanto de instrumentistas profissionais de música popular e de concerto, construtores de instrumentos e entusiastas em geral, a resposta à pergunta, a princípio, simples – “o que é uma rabeca?” – envolve uma série de questões – etimológicas, organológicas e socioculturais – que não a tornam passível de revelação tão pronta e facilmente. O problema se intensifica quando personagens de dentro das culturas nas quais esses instrumentos são utilizados em contextos tradicionais são consultados a respeito.

2.2.1 Os primeiros discursos: uma visão folclorista

Como apontado por Tilton, a etnomusicologia apresentou, em seu desenvolvimento como ciência, uma fase amplamente ancorada em estudos de cunho folclorista (TITTON, 2008, p. 29). No Brasil, esse caráter se estendeu até o final do século XX, com resquícios marcantes no início do século XXI (BEHAGUE, 1989; BASTOS, 2004). Dentro de tal perspectiva, as rabecas foram amplamente descritas à sombra do violino.

A necessidade, e mesmo a possibilidade, de se delimitar conceitualmente *o que é* uma rabeca constitui um fenômeno decorrente, em parte, do aumento de interesse pelo instrumento por parte de acadêmicos, assim como de um processo de atualização de conceitos e de diálogo com o novo paradigma, ao qual a etnomusicologia vem passando no Brasil. Uma visão muito difundida entre os pesquisadores, anterior à década de 1990, é definir a rabeca comparando-a ao violino, estabelecendo uma relação hierárquica entre os dois. A consulta à bibliografia de autores que se debruçaram mais extensamente sobre a cultura popular brasileira e que, em algum momento, pronunciaram-se em relação à rabeca, no início ou em meados do século passado, demonstra que o termo era utilizado para se referir ao instrumento que hoje se chama de violino – corroborando as informações discutidas acima para o uso do vocábulo em Portugal – ou algum tipo de instrumento parecido ao violino. No *Dicionário musical brasileiro*, Mário de Andrade define o vocábulo assim:

Rabeca (s. f.) - *Rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil. Nas classes cultas é voz que já não se escuta mais. Desde a vulgarização do instrumento [violino], pelo segundo quarto do séc. XIX, o chamaram de rabeca entre nós [...]* (ANDRADE, 1989, p. 423; grifo nosso).

O autor simplesmente trata o termo como sinônimo de “violino”, vocábulo esse que recebe definição mais precisa, com a descrição de suas partes, número de cordas, estrutura, afinação, etc. e no qual o autor reitera: “No segundo quarto do séc. XIX o violino, *chamado até hoje pelo povo de rebeca*, já estava vulgarizado nas camadas proletárias” (ANDRADE, 1989, p. 563; grifo nosso). Fica claro que, para Mário de Andrade, não existiam dois instrumentos distintos: os vocábulos “violino” e “rabeca” foram entendidos por esse autor como sinônimos, o primeiro utilizado pelas “classes cultas”, e o segundo, pelos “homens do povo”. Nessa maneira de conceber o instrumento, encontra-se, ainda, a definição de Oneyda Alvarenga:

Rabeca ou Rebeca (s. f.) - *Palavra antiquada, sinônimo de violino*, que entretanto o povo ainda emprega com relativa frequência. As rabecas usadas na nossa música folclórica são de *fatura popular*. *O executante toca a Rabeca encostando-a parte no braço esquerdo pouco levantado e parte no peito* (ALVARENGA, 1982, p. 356-357; grifo nosso).

Nesta descrição de rabeca, porém, a autora procura chamar a atenção para dois pontos peculiares às rabecas no Brasil: sua fabricação artesanal por homens do povo e a particularidade no uso do instrumento pelos tocadores, a forma que o empunham no momento de tocá-lo. O folclorista potiguar Luiz da Câmara Cascudo também salienta esta característica:

Tocam-na [a rabeca], *apoiando-a na altura do coração ou no ombro esquerdo*, sempre a *voluta para baixo* [...] *Nenhum tocador de rabeca é capaz de executar qualquer trecho pondo o instrumento na posição usual do violino* [entre o queixo e o ombro esquerdo] (CASCUDO, 2012, p. 601; grifos nossos).

Entretanto, apesar de relacionar a rabeca ao violino, Cascudo diferencia-os, ainda, no que diz respeito às qualidades timbrísticas:

Rabeca. *É uma espécie de violino*, de timbre mais baixo, com quatro cordas de tripa, afinadas por quintas, sol-ré-lá-mi, e friccionadas com um arco de crina, untado no breu. *Tem uma sonoridade roufenha, melancólica e quase inferior*. *Nos agudos é estridente* (CASCUDO, 2012, p. 601; grifos nossos).

O folclorista emprega um juízo de valor, comparando os dois instrumentos, afirmando que a rabeca teria, entre outras coisas, que a diferenciam do violino, “[...] *uma sonoridade [...] quase inferior*”. Esse tratamento da rabeca como uma variante do violino, que se distingue desse por seu acabamento mais tosco, encontra-se expressa nas descrições da rabeca por outros estudiosos. Daniella Gramani apresenta dois trechos do trabalho do maestro Aldo A. Hasse sobre a rabeca no fandango paranaense, que ratificam a visão que concebe o violino como instrumento superior: “a rabeca é pobre em sonoridade: seu som áspero *tende a imitar o violino*” (HASSE, 1977 *apud* GRAMANI, 2009, p. 55-56; grifo nosso). E, ainda, sobre a construção dos dois instrumentos:

Requere-se muita habilidade de um fabricante de violino, por conseguinte, um artesão que faz uma rabeca por informação de seus antepassados (pois ele pouco pratica sua execução, e poucos instrumentos faz, só nas horas de folga) jamais vai conseguir bons resultados (HASSE, 1977 *apud* GRAMANI, 2009, p. 56).

O folclorista Alceu Maynard Araújo definiu o instrumento de modo semelhante: “A rabeca é um cordofônio de cordas vibradas por fricção, um *violino rústico* de 4 cordas [...]” (ARAÚJO, s/d, p. 429; grifo nosso). Além dos estudiosos, esta visão foi difundida também no âmbito dos construtores: “Na história da luteria coloca-se como perfeitamente definida a sucessão rabeca-violino, resultante de *aperfeiçoamentos técnicos*” (SETTI, 1985, p. 132; grifo nosso). Esta concepção positivista, progressista e teleológica dentro da música ocidental já teve sua crítica formulada durante a década de 1980 por Joseph Kerman (ver KERMAN, 1987).

Com base nas descrições de rabeca expostas nesta seção, verifica-se que o termo foi interpretado por alguns diversos pesquisadores como uma forma popular para se referir ao violino, ou para designar um instrumento semelhante a esse, mas inferior quanto ao seu acabamento: um violino rústico. Desse ponto de vista, não é possível a emersão de uma concepção do que *são* as rabecas, de maneira dissociada dos violinos.

2.2.2 Rabeca não é um violino: os anos 2000

A partir dos anos 2000, o reconhecimento das peculiaridades inerentes às rabecas, característica marcante nos trabalhos que se moldaram a partir de uma visão prática, da *práxis* com o instrumento (ver GRAMANI, 2002; FIAMINGHI, 2008), permitiu o rompimento de uma relação que as colocou à sombra da imagem dominante dos violinos, especialmente aqueles realizados pelos violinistas José Eduardo Gramani e Luiz Henrique Fiaminghi, que empregaram o instrumento em suas práticas musicais.

Gramani foi o principal responsável por chamar a atenção às particularidades desses instrumentos e concebê-los como portadores de uma voz própria, ao em vez de uma distorção dos padrões estabelecidos para os violinos. Para ele, “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, p. 4).

Gramani apontou a falta de padronização das rabecas como a peculiaridade essencial desses instrumentos e viu nesta característica a inspiração para seu trabalho composicional. Através da prática instrumental com as rabecas, Gramani foi desvendando o que era característico a cada instrumento, o que pode ser compreendido de modo mais amplo: “Cada rabequeiro, uma rabeca. Cada rabeca, uma música. Cada música, uma interpretação” (FIAMINGHI, 2008, p. 51).

Tal abordagem, partindo da prática instrumental, foi desenvolvida pelo pesquisador e também violinista Luiz Henrique Fiaminghi em sua tese de doutorado (FIAMINGHI, 2008). Nesse trabalho, o autor chama a atenção para o papel do intérprete, apoiando-se na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, como elemento essencial no desvelamento das vozes presentes e peculiares às rabecas. A escolha das rabecas por esses dois violinistas de formação demonstra o reconhecimento de particularidades só encontradas nesses instrumentos, que não podem ser experimentadas através do violino, pautando-se no fazer musical a partir das rabecas.

Fiaminghi expressou-se quanto à importância de se partir dos instrumentos para revelar fenômenos musicais e sonoros da seguinte maneira:

os instrumentos, do ponto de vista da fenomenologia da interpretação, revelaram-se portadores de particularidades determinantes, como por exemplo suas qualidades timbrísticas e sua maior ou menor capacidade de articulação, deslocando o centro de equilíbrio da arquitetura sonora como um todo (FIAMINGHI, 2008, p. 24-25)

Essa visão encontra-se imersa numa postura que a musicologia moderna vem tomando, a partir da década de 1960, em não creditar exclusividade ao texto musical, de modo que a prática musical com base nos instrumentos e não na tentativa de reprodução fiel dos textos musicais vem sugerindo possibilidades de criação nas reinterpretações por parte do intérprete musical. Sobre esse papel que a fenomenologia tem desempenhado na musicologia, Fiaminghi escreve que:

Nos rastros da fenomenologia desenvolvida por Husserl e, mais tarde, por Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Lyotard, entre outros, a musicologia moderna trata de desvincular-se do papel da análise do legado musical escrito, incorporando às suas ferramentas processos mais complexos, que ultrapassam os métodos de análise desenvolvidos a partir do séc. XIX e que davam predominância ao texto musical escrito, em detrimento das entrelinhas contidas nesse texto (FIAMINGHI, 2008, p. 133).

A inserção das rabecas nesse contexto, no qual a musicologia abriu as portas a outros aspectos dependentes da atuação do intérprete, logo, não contidos na partitura, permite que emergja uma concepção desses instrumentos pautada em seu emprego e não simplesmente em sua descrição organológica, que, via de regra, a compara ao violino. Desse modo, o viés da fenomenologia torna possível o surgimento de uma visão prática, não exclusivamente intelectualizada, em que o intérprete no seu fazer musical é quem reconhece e se utiliza das características musicais e sonoras desses instrumentos, como o exposto:

[...] seguiremos em uma exposição que visa situar o papel do intérprete contemporâneo dentro dos parâmetros apontados pela fenomenologia. A consciência deste novo papel desvelou-se mais claramente para este intérprete, a partir do momento em que a musicologia e a etnomusicologia se aproximaram da antropologia [...], abrindo novos campos para compreensão dos fenômenos musicais, a exemplo do apontado por Peter Burke em relação a 'entender a feitiçaria por dentro'. A retomada de interesse pela rabeca, que constatamos atualmente, pode ser considerada um resultado prático destas mudanças (FIAMINGHI, 2008, p. 134).

2.2.3 A perspectiva êmica

“O estudo da tradição do violino entre os caiçaras de Ubatuba conduz, de início, ao problema da ambiguidade do nome: violino ou rabeca?” (SETTI, 1985, p. 135). Essa questão, abordada sob perspectivas distintas nos dois tópicos anteriores, permanece e será tratada a seguir, a partir das concepções dos próprios rabequeiros.

Entre os rabequeiros de comunidades nas quais a rabeca é utilizada em manifestações tradicionais, são encontradas visões nebulosas a respeito da distinção entre a rabeca e o violino. Para abordar essa questão, Kilza Setti recorreu a depoimentos de três músicos caiçaras ubatubanos. O rabequista Juvenal diz que "Antigamente era rabeca; hoje eles qué que seja violino 'traveiz'. *Mas é a mesma coisa*" (SETTI, 1985, p. 135; grifo nosso). Um outro rabequista-artesão, que não tem o nome citado pela autora, afirma:

Qué dizê que o nome antigo era rabeca, né?, o povo do nosso local tudo chama rabeca, mas sempre por outro lado assim, sempre o povo 'de fora' sempre chama violino. *É a mesma coisa.* [...] *A rabeca é a mesma coisa que o violino* (SETTI, 1985, p. 136; grifo nosso).

O terceiro, Tiago, ao se referir à melhor maneira de guardar o instrumento, refere-se a este, no mesmo depoimento, por "violino" e "ela" (rabeca) (p. 136). O que distinguiria os dois instrumentos, para os dois primeiros, seria o acabamento: a rabeca, feita por eles, artesãos, é mais rústica, enquanto que o violino, feito nas fábricas, é mais bem acabado. Desses depoimentos, percebe-se que ambos os termos podem ser empregados, no contexto das comunidades caiçaras paulistas, para se referir ao mesmo instrumento. Ao mesmo tempo em que afirmam ser o mesmo instrumento, reconhecem a diferença no acabamento.

Moraes *et al.* (2006) realizaram um questionário entre músicos e artesãos da marujada, na cidade de Bragança-PA. As autoras dedicam um capítulo de seu livro ao tema, cujo título é *Rabeca ou Violino?*, e apresentam dados semelhantes aos de Setti:

Os depoimentos dos músicos e artesãos entrevistados deixam entrever algumas distinções entre rabeca e violino no aspecto da temporalidade – aquela seria antiga, este, moderno – associando intrinsecamente este conceito à qualidade do acabamento: *enquanto a rabeca é rústica, o violino é sofisticado*. Uma segunda associação refere-se à oposição entre o que seria o produto rural, de fabricação doméstica, a rabeca, e o de origem urbana, industrializada, o violino (MORAES *et al.*, 2006, p. 77; grifo no original).

Por outro lado, e do mesmo modo que os caiçaras, os paraenses consultados no estudo também não utilizam os termos rabeca e violino para se referir a instrumentos distintos: “[...] evidências presentes na própria fala dos entrevistados apontam para o caráter indistinto dos termos rabeca e violino[...].” (MORAES *et al.*, 2006, p. 77).

Os dois depoimentos a seguir reforçam a semelhança entre os pontos de vista dos paraenses aos dos caiçaras. Seu Juquinha, músico de Tracuateua e Quatipuru, se pronuncia assim:

[...] muito tempo depois que passou a chamar violino. *Mas é a mesma rabeca*. Faz tempo, porque até quando a gente vai comprar lá fora, a gente não chama rabeca, tá escrito violino. Porque vai mudando, as épocas vão mudando tudo, né? Eu agora já tô acostumado a chamar violino porque agora é violino mesmo. [...] Quem quer chamar rabeca, pode chamar. Isso é antigo já. É violino e tá escrito mesmo (*apud MORAES et al.*, 2006, p. 81).

E é interessante o depoimento de Seu Ari, fabricante em Bragança:

[...] a diferença da rabeca pro violino tá no acabamento. É a mesma estrutura, é a mesma corda, do mesmo tamanho. Tudo é igual. [...] Olhe, é o mesmo instrumento. Eu faço a rabeca, porque o meu ainda não posso dizer que seja uma obra perfeita (*apud MORAES et al.*, 2006, p. 81).

As autoras se expressam quanto às consequências de a rabeca ser considerada um violino mal-acabado pelos próprios tocadores e artesãos:

Essas concepções convergem para a evidência de que, entre os bragantinos, o violino tem maior importância do que a rabeca por seu aprimoramento, tornando-se o objeto de desejo dos músicos e a forma ideal de instrumento a ser alcançada pelos artesãos. Um reflexo do fenômeno da indústria cultural sobre os valores de uma sociedade marcada pela tradição (*MORAES et al.*, 2006, p. 77).

Essa compreensão do violino ser um instrumento mais bem acabado, associada à escassez de artesãos que fabricam rabecas e à facilidade de se encontrar violinos de fabricação industrial, em muitos casos provenientes da China, tem possibilitado que esse instrumento esteja cada vez mais presente em contextos onde a rabeca costuma ser utilizada de modo tradicional. Esse fenômeno pode ser observado no livro de Gilmar Carvalho, *Rabecas do Ceará* (CARVALHO, 2006), onde boa parte dos rabequeiros entrevistados pelo pesquisador está utilizando violinos de fábrica. Casos semelhantes foram descritos para o estado de Santa Catarina (LINENBURG; FIAMINGHI, 2013b).

No Rio Grande do Norte, a substituição está ocorrendo por preferência dos próprios rabequeiros, em muitos casos:

Referente à popularização do violino entre os rabequeiros, Zé da Rabeca, ex-professor de rabeca do projeto Conexão Felipe Camarão, Natal/ RN dá o seguinte depoimento: ‘Está havendo agora uma substituição da rabeca pelo violino, alguns mestres amigos meus preferem hoje tocar com o violino que com uma rabeca: como mestre Oliveira, mestre Cícero e mestre Geraldo. Todos a estão substituindo, pois é mais fácil comprar um violino que uma rabeca, são poucos os construtores de rabecas, já que o som do violino é mais limpo, eles estão indo na influência e continua [...]. Este movimento de substituição é aqui no Rio Grande do Norte onde eu conheço os mestres daqui’ (SANTOS, 2011, p. 31).

Santos relata fenômeno parecido, verificado, ainda, no estado da Paraíba:

O mestre Hermínio, de Bayeux PB, justifica sua preferência pelo violino dizendo o seguinte: ‘A tonalidade da Rabeca é rouca, o violino é um instrumento mais prá frente, tem mais qualidade que a rabeca e a tonalidade é diferente, a rabeca tem o som mais grosso e o violino tem o som mais fino. A escala de rabeca é diferente da escala de violino. Eu prefiro tocar o violino, toquei rabeca desde criança e agora comprei um violino. Agora prefiro o violino, o som é mais bonito a escala é mais fácil. Toco no Boi de Reis do mestre Zequinha aqui de Bayeux (SANTOS, 2011, p. 32).

Outra constatação interessante realizada por Santos é que a substituição das rabecas pelo violino tem se dado entre rabequeiros mais antigos, nascidos em meados do século XX. Segundo o autor, esses instrumentistas “parecem liberados do compromisso de preservação da tradição oral”, um compromisso intimamente relacionado às práticas dos novos rabequeiros e de projetos governamentais (SANTOS, 2011, p. 42-43).

A cultura popular tem representado um objeto de prestígio por parte de pesquisadores, artistas e da indústria fonográfica nas últimas décadas. Dentro desse contexto, tanto a música quanto os instrumentos tradicionais vêm ocupando posição de destaque na mídia, em editais governamentais de cultura e educação e incorporação nos discursos de identidade e manutenção cultural. No caso das rabecas, entretanto, como exposto por Roderick Santos, “A distinção entre os instrumentos [violino e rabeca] parece assumir uma maior importância entre as novas gerações de rabequeiros e para estudos organológicos” (SANTOS, 2011, p. 46). Entre os rabequeiros inseridos nas tradições, essa separação não está clara nem incorporada habitualmente nos discursos dos foliões, brincantes, músicos e artesãos.

Porém, entre os músicos urbanos, o discurso é diferente, e alguns parecem expressar de modo claro a diferença entre os dois. Siba, ex-vocalista e rabequeiro na banda Mestre Ambrósio, pronunciou-se da seguinte maneira: “Um tocador de violino passa anos aprendendo a limpar os timbres, mas o rabequeiro não limpa, está mais preocupado com a pancada do braço, o ritmo, os sons rasgados” (RAIZ, s/d). Das palavras de Siba, pode-se perceber que as diferenças são de caráter sonoro-musical, “ritmo”, “sons rasgados”. Em entrevista cedida ao autor, o rabequeiro Cláudio da Rabeca, nome artístico de Cláudio Sérgio Ribeiro Correia, explicou sua opinião sobre semelhanças e diferenças entre rabecas e violinos. Para Cláudio, a principal semelhança está na presença do arco, enquanto que as características que distinguem o primeiro do segundo se referem, segundo ele, ao “timbre” e à “técnica de tocar”, assim como à falta de padrão das rabecas:

As diferenças são principalmente quanto ao timbre e técnicas de tocar, pelo fato da rabeca brasileira ter ausência de padrão, as madeiras, arcos, formas de construção, cordas e afinação, tudo isso influencia a timbres diferentes, mas em geral elas possuem um som rouco, mais áspero, menos aveludado do que o violino, também geralmente não possuem o equilíbrio de frequências que o violino costuma ter, como graves, médios e agudos, soando em equilíbrio. As Rabecas geralmente tem muito médio e agudo, poucas e geralmente na

minha opinião as melhores, são as que possuem um bom grave, pois médio e agudo todas possuem” (CORREIA, 2014).

Cláudio demonstra, ainda, que sua escolha pela rabeca se deu por uma questão de identidade:

[...] primeiramente me apaixonei pela Rabeca ouvindo o Mestre Ambrósio, o timbre da rabeca de Siba me soava incrivelmente bonita e me reconectava com minhas raízes, daí comecei a conhecer um pouco melhor a rabeca. [...] ela me remete com mais verdade para minha ancestralidade, fui criado com o pé na terra, gosto de coisas simples, acho que a Rabeca combina com simplicidade e força ancestral, sem deixar ser menor ou simplória” (CORREIA, 2014).

2.3 REFLEXOS DA MODERNIDADE

Uma fato que tem chamado a atenção é a substituição crescente das rabecas por violinos em diversos estados brasileiros, como Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Santa Catarina (CARVALHO, 2006; SANTOS, 2011; LINEMBURG; FIAMINGHI, 2013a). A partir dos depoimentos de rabequeiros e fabricantes, esse fenômeno tem-se dado ora pela escolha dos próprios instrumentistas (SANTOS, 2011, p. 31-32), ora pela dificuldade de se encontrar rabecas no mercado (SANTOS, 2011, p. 31). No primeiro caso, embora não se possa deixar de considerar a escolha consciente que os músicos fazem pelo violino, os discursos deles deixam transparecer a possibilidade de que esta escolha envolve valores introduzidos em sua cultura, segundo os quais o violino é inegavelmente um instrumento melhor que a rabeca. Ao optar pelo primeiro, o rabequeiro estará fazendo a “escolha pelo melhor” e “agindo da maneira apropriada”, garantindo sua maior adequação a esses valores. Já o caso da escassez de rabecas à disposição no mercado pode ser reflexo tanto desta preferência pelo violino, diminuindo a procura por aquelas, quanto da forma como esses instrumentos têm sido favorecidos pela lógica capitalista de produção em série da indústria moderna.

De acordo com o sociólogo Anthony Giddens, a “modernidade” corresponde a um “[...] estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que *ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência*” (GIDDENS, 1991, p. 11; grifo nosso). Tomando o violino como exemplo desta influência, constata-se que ela se disseminou para muito além da Europa, ambiente em que surgiu esse instrumento. Sua utilização em determinados contextos, substituindo instrumentos de arco tradicionais, pode ser verificada, por exemplo, na música indiana, ocupando o lugar do sarangi.

Giddens apresenta o conceito de “desencaixe” para se compreender os eventos de mudança social na modernidade, entendido como o “deslocamento’ das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço” (GIDDENS,

1991, p. 31). Focando-se na produção em série de violinos na China, esse deslocamento se torna evidente, uma vez que esses instrumentos serão vendidos em todo o mundo (deslocamento de espaço), não apenas na China, para consumidores potenciais, não definidos previamente, num momento incerto, no futuro (deslocamento de tempo). Através desta perspectiva, pode-se analisar a inserção crescente de violinos de fábrica nos contextos tradicionais, produtos manufaturados em série na Ásia substituindo as rabecas de produção local, no Brasil. As relações em âmbito restrito, a produção de rabecas para uso em manifestações tradicionais regionais, demonstram-se afetadas pela facilidade de se comprar os violinos estrangeiros, oferecidos amplamente no mercado.

O capitalismo e a produção industrial podem ser compreendidos dentro da perspectiva de desencaixe. Esse deslocamento das relações locais, onde bens produzidos em determinada localidade podem ser fabricados constantemente, tem sua difusão e venda garantidas por um sistema de relações comerciais em larga escala de tempo-espaço. O desencaixe possibilita a dissociação entre o tempo e o espaço, intimamente ligados nos contextos tradicionais. De acordo com Giddens, sua separação completa

se deu no final do século XVIII, com a invenção do relógio mecânico e um de seus principais aspectos é a *padronização em escala mundial dos calendários*. Todos seguem atualmente o mesmo sistema de datação [...] (GIDDENS, 1991, p. 27-28).

Alguns autores afirmam que o fim do século XX tem experimentado uma transição de um sistema baseado na manufatura de bens de consumo para outro, baseado na informação, o que tem sido chamado, dentre outros termos, de pós-modernidade, caracterizada

por uma evaporação da *grand narrative* – o ‘enredo’ dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo e um futuro predizível. A *perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado* (GIDDENS, 1991, p. 12; grifo nosso).

No contexto atual, todos passam a ter voz e as figuras dominantes, com base num saber predominantemente científico, particularmente, são confrontadas com aqueles que estiveram à sua sombra. A reapreciação das rabecas por parte de acadêmicos e instrumentistas situa-se claramente nessa discussão, indo de encontro à perspectiva influenciada pelo evolucionismo social, de acordo com a qual o violino poderia ser interpretado como o resultado predizível, teleologicamente determinado, de aprimoramentos a partir daquela, como se detecta no discurso da luteria, citado anteriormente. Para Giddens, dissociar-se desta visão evolucionista representa romper com a concepção de história que “pode ser contada em termos de um ‘enredo’ que impõe uma imagem ordenada sobre uma mixórdia de acontecimentos humanos” (GIDDENS, 1991, p. 15). Porém, esse

discurso encontra-se intensamente incorporado no seio das tradições, como atesta a fala de Seu Ari, de Bragança-PA, quando deixa claro seu objetivo de “*aprimorar suas rabecas até poderem ser chamadas de violinos*” (MORAES *et al.*, 2006, p. 81).

Desse modo, uma relação dialética se estabelece nos cenários brasileiros onde as rabecas fazem parte das culturas locais, a partir de um *input* constante de violinos vindos de fora e de uma valorização do tradicional por parte de pesquisadores e instrumentistas que veem nas rabecas qualidades peculiares, ausentes nos violinos. Ambos os instrumentos coexistem, realizando as mesmas funções, atuando diretamente na reinvenção dessas culturas tradicionais.

3 AS RABECAS EM MÁRIO DE ANDRADE

3.1 NACIONALISMO, AS VIAGENS ETNOGRÁFICAS E O REGISTRO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Mário de Andrade representa, certamente, uma das figuras centrais na idealização do movimento modernista-nacionalista das artes no Brasil. Por volta do ano 1921, na qualidade de docente do Conservatório Dramático de São Paulo, o sentimento de valorização da cultura nacional já se encontrava manifesto por meio de registros meticulosos de algumas manifestações populares, em São Paulo e adjacências, pelo professor (LOPEZ, 1976, p. 15).

Em 1924, Mário teve a oportunidade de realizar, junto a outros artistas modernistas, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, uma excursão pelo interior do estado de Minas Gerais, que mais tarde foi denominada “viagem de descoberta do Brasil” (LOPEZ, 1976, p. 16). Desse contato direto com uma “parcela do povo brasileiro”, um projeto nacional de base estética foi convertendo-se e tomando forma de “projeto ideológico” (LOPEZ, 1976, p. 16).

Ainda no decorrer da década de 1920, Mário se lançou em duas grandes explorações, de caráter etnográfico, de territórios distantes e desconhecidos por ele, que duraram cerca de três meses cada uma. Na primeira delas, entre maio e agosto de 1927, o escritor conheceu grande parte da Amazônia (Pará e Amazonas), transpondo as fronteiras nacionais até o Peru e a Bolívia. Em sua segunda viagem, iniciada em dezembro de 1928 e concluída em fevereiro de 1929, o escritor se aproximou e conviveu com a cultura da região Nordeste. Visitou os estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba (LOPEZ, 1976, p. 20). Telê Porto Ancona Lopez foi a responsável pela organização e publicação de *O Turista aprendiz* (1976), livro que reúne os relatos resultantes dessas duas viagens: diários, notas de pesquisa e crônicas produzidas durante a segunda viagem no papel de correspondente do recém-criado *Diário Nacional* (LOPEZ, 1976, p. 20). Na Introdução, a pesquisadora expressa que o viajante trabalhou “arduamente, sobretudo na Paraíba e Rio Grande do Norte, recolhendo documentos musicais de intérpretes convocados por seus amigos, ou assistindo a ensaios e representações de danças dramáticas” (LOPEZ, 1976, p. 20).

De fato, para Mário, a música era de extrema importância para o empreendimento do projeto nacional, como expresso em *Ensaio sobre a música brasileira*: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972, p. 7). O papel concebido para essa música, entretanto, estava condicionado a servir como fonte nutridora de elementos para a criação de uma música artística nacional:

Pelo que se sabe de Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais

populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de músico que não pretendia considerar-se folclorista (ALVARENGA, 1984, p. 16; grifo nosso).

A intenção de Mário em suas viagens etnográficas era tornar acessível essa fonte aos compositores. Seu empenho foi tamanho que, em apenas três meses de permanência na região Nordeste, os documentos produzidos pelo pesquisador beiram o “milhar e meio” (ALVARENGA, 1984, p. 17). E, nas palavras de Oneyda Alvarenga,

o fruto das pesquisas de Mário de Andrade constitui até hoje o maior e melhor acervo de música folclórica brasileira registrado por *um pesquisador sozinho* e por grafia musical direta (ALVARENGA, 1984, p. 18).

O material referente às manifestações populares resultante da segunda viagem iria compor uma obra imensa sobre a música popular do Nordeste, cujo título, *Na Pancada do Ganzá*, chegou a ser mencionado por Mário algumas vezes. “Raríssimos são os documentos folclóricos positivamente identificáveis como resultante da primeira excursão brasileira de Mário de Andrade [...]” (ALVARENGA, 1984, p. 10). Infelizmente, o pesquisador acabou abandonando o projeto. Dois importantes eventos são citados por Oneyda:

Em 5 de junho de 1935 Mário de Andrade assumiu o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, acabado de criar, e no termo de posse enterrou de uma vez o 'Na Pancada do Ganzá' e quase tudo o mais que projetara fazer de literatura e estudos sobre arte (ALVARENGA, 1984, p. 12).

O segundo diz respeito à sua mudança para o Rio de Janeiro, onde permaneceu entre os anos de 1938-1941, período em que se queixava de estar longe de seus livros e documentos, o que tornou impossível a continuação de seus estudos técnicos (ALVARENGA, 1984, p. 12). Esses manuscritos foram herdados pela aluna, assistente e amiga próxima, Oneyda Alvarenga, que após trabalho metucioso publicou-os em quatro obras: I - *Danças dramáticas do Brasil* (1959), II - *Os Cocos* (1984), III - *As melodias do Boi e outras peças* (1987) e IV - *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), como ela própria esclarece no início de *Os Cocos*, na seção “Explicações”.

Entretanto, mesmo antes de sua viagem ao Nordeste, Mário expressara a insuficiência de se registrar a música popular brasileira em transcrições no formato de partituras. Em sua coluna no *Diário Nacional* encontra-se um registro da consciência do pesquisador a respeito da grande importância do emprego do gravador sonoro: “Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação” (ANDRADE *apud* TONI, 2008, p. 25). Embora o fonógrafo já estivesse sendo bastante utilizado em pesquisas etnográficas musicais em diversas partes do globo e, inclusive, no território brasileiro, como evidenciam as

excursões de Koch Grunberg (1907) e Roquete Pinto (1912), na época em que Mário realizou sua viagem ao Nordeste, esse tipo de tecnologia não parecia ainda ser amplamente difundida e acessível.

Ao retornar, em 1929, Mário, trabalhando até cerca de 1935 com o material da viagem, vai se tornando cada vez mais convicto da importância de se registrar as manifestações populares em gravações, fotografias e filmagens (TONI, 2008, p. 26). No mesmo texto publicado no *Diário Nacional*, ele justifica a necessidade do fonógrafo com base na impossibilidade do registro gráfico em partitura captar uma série de informações sonoras presentes naquela música (TONI, 2008, p. 25). À frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o pesquisador criou a Discoteca Pública, a qual veio a adquirir um gravador *Presto Recorder*, equipamento de ponta para a época e que possibilitou a realização de gravações em campo (TONI, 2008, p. 27).

Em 1938, uma equipe liderada pelo arquiteto Luís Saia e composta pelo músico Martin Braunwieser, pelo técnico de som Benedicto Pacheco e o auxiliar geral e assistente de gravação Antônio Ladeira partiu de Santos rumo ao Nordeste e Norte do país para “gravar, filmar e fotografar as manifestações musicais com as quais ‘topassem pelo caminho’” (TONI, 2008, p. 29). Os pesquisadores realizaram registros em diversos estados nordestinos, especialmente, em Pernambuco e na Paraíba. Entretanto, não o fizeram em Alagoas e Rio Grande do Norte, estados onde Mário havia estado anteriormente há uma década.

É interessante o fato de a Missão não ter passado pelo Rio Grande do Norte, onde Mário, responsável pela concepção desta expedição, passou boa parte de sua viagem e trabalhou mais arduamente no registro de material musical, uma vez que o contato com a figura do embolador Chico Antônio e o espetáculo do bumba meu boi de Fontes na localidade de Bom Jardim marcaram profundamente o pesquisador, como expressou em seu diário: “De-noite o ‘Boi’ de Fontes veio dançar no engenho. A mais perfeita dança dramática que já vi na viagem. Artistas deliciosos de espontaneidade e espírito” (ANDRADE, 1976, p. 356). E a importância dada à música potiguar era tamanha que:

parece ter havido um momento, talvez ainda em meio às pesquisas, em que a intenção de Mário foi dedicar um livro à música folclórica do Rio Grande do Norte, exclusivamente. [...] achei quatro desenhos parecendo rabiscados por Mário, dos quais dois, francamente capas de livros, registram: “Mário de Andrade / Populário Musical Potiguar / 1929”; “Populário Musical Potiguar / Mário”. O segundo foi cancelado; e em ambos se vê um ganzá” (ALVARENGA, 1984, p. 9).

Duas hipóteses são levantadas para o não registro da música popular potiguar pela Missão: a primeira é que, como a viagem ocorreu entre os meses de fevereiro e julho de 1938, coincidiram com as montagens de carnaval e o ciclo joanino, mas não com o natalino, ao qual boa parte das manifestações observadas por Mário em terras potiguares está associada. A pesquisadora Flávia C.

Toni explica que isto, de fato, se deu em relação a outro estado nordestino: “[...] nem passaram pela Bahia, onde o calendário musical se concentrava principalmente no início de dezembro” (TONI, 2008, p. 30). A outra possibilidade é que, como expressado por Mário em algumas de suas correspondências enviadas a Câmara Cascudo, o primeiro deixa claro seu desejo de retornar pessoalmente ao Rio Grande do Norte, comentando mesmo sobre a possibilidade de comprar um terreno em terras potiguares (ANDRADE, 2000, p. 89-91).

3.2 A MÚSICA DE RABECA EM MÁRIO DE ANDRADE

Como já exposto anteriormente, o material resultante da viagem etnográfica ao Nordeste corresponde a uma das maiores empreitadas realizadas por um pesquisador para reunir material referente à música popular brasileira. Devido ao fato de a rabeca ser encontrada em diversas das manifestações populares registradas por Mário, empreendeu-se uma busca com o objetivo de detectar o conteúdo referente a esse instrumento inserido na obra do autor. Para isto, foram realizadas consultas de manuscritos alocados no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP, em dois momentos: entre 07 e 08 de novembro de 2011 e no período de 05 a 07 de fevereiro de 2014.

Pôde-se observar que a maior parte do material relacionado ao repertório das rabecas e manifestações em que esse instrumento é utilizado, presente no Arquivo Mário de Andrade, encontra-se publicada e é resultado da viagem etnográfica à região Nordeste (ANDRADE, 1959; 1976; 1984; 1987). No terceiro tomo de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1959), encontra-se uma série de 29 melodias (toadas e danças) fornecidas pelo rabequeiro Vilemão da Trindade, integrante do bumba meu boi assistido e registrado pelo autor, em Bom Jardim-RN. Nesta obra, também se encontra publicada a descrição de Vilemão, na “Psicologia dos Cantadores” (ANDRADE, 1959, p. 10-11).

Em as *Melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1987), foi detectada outra série de treze melodias fornecidas também por Vilemão (p. 36), incluindo Romances (p. 150-152), Toadas (p. 171-174) e Desafios (p. 187-190). N’*Os cocos* (ANDRADE, 1984), encontra-se apenas uma melodia relacionada à rabeca, também informada pelo mesmo rabequeiro: *O sol lá vem* (p. 65). Já em *O Turista aprendiz*, encontra-se citações sobre a rabeca e o rabequeiro Vilemão da Trindade nas páginas 354-356 (ANDRADE, 1976).

Além desse material coletado por Mário, também foram encontradas outras melodias atribuídas à rabeca, registradas por outro pesquisador. O musicólogo José Mozart de Araújo obteve sete toadas de cego, em Itapipoca-CE. Essas toadas enviadas a Mário, junto a uma carta, são datadas

de 28.11.1934 e ainda não foram publicadas. A seguir, o repertório de rabeça detectado na obra de Mário de Andrade é apresentado e discutido, subdividido em gêneros.

3.2.1 Bumba meu boi de Fontes em Bom Jardim-RN

“Bumba meu boi” é o nome dado à dança dramática, realizada no Nordeste, cuja trama gira em torno da morte e ressurreição da figura principal, o boi (ANDRADE, 1989, p. 62). Nessa região, o boi está associado ao ciclo de comemorações natalinas¹ (nota: Araújo comenta que em algumas regiões há dois bois: o do solstício de verão e o de inverno). No Ceará: o boi-de-reis é natalino e o boi-de-São-João é junino. No Piauí, dá-se o mesmo (ARAÚJO, 1964, p. 406), o que caracteriza como um tipo de Reisado (ALVARENGA, 1982, p. 41); enquanto que no Norte, o boi bumbá, como é chamado no Norte, Pará e Amazonas, é exibido nas comemorações relacionadas a São João (CASCUDO, 2012; p. 117).

Cascudo acredita que o folguedo seja genuína e exclusivamente brasileiro, com origem na região Nordeste, de onde migrou para os outros cantos do país: Norte, Centro-Oeste e Sul (CASCUDO, 2012, p. 136-137). Segundo Oneyda Alvarenga (1982, p. 41), “um dos valores da dança dramática do Bumba meu boi é ser fundamentalmente nacional nas suas características, nos tipos e costumes que põe em cena, nos seus textos e nas suas músicas”. Alceu Maynard Araújo acredita, entretanto, que não se pode afirmar que o bumba meu boi seja genuinamente brasileiro (ARAÚJO, 1964, p. 401).

A figura de um boi feito de armação de madeira coberta de pano, que dança e pula, presente nos bois brasileiros, parece ter relação com as Tourinhas portuguesas, do Minho (CASCUDO, 1984, p. 425). No Brasil, o folguedo se formou pela “aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva” ao redor dele (CASCUDO, 2012, p. 138). Ao boi, juntaram-se os “motivos comuns ao trabalho pastoril e figuras normais dos povoados e vilas próximas, [...] as visões da literatura oral [...] e os entes naturais” (CASCUDO, 2012, p. 138). As personagens do folguedo podem ser classificadas em humanas, animais e fantásticas (ALVARENGA, 1982, p. 43). O bumba meu boi representa uma reunião de “reinados [reisados], ranchos, bailes e danças autônomas” (CASCUDO, 2012, p. 138; ver também CASCUDO, 1984, p. 431). Cabe ressaltar que esse folguedo não se caracteriza pela homogeneidade, passando por modificações e se refazendo a cada ano. Segundo Cascudo, “é o único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a” (CASCUDO, 2012, p. 138).

Somente as figuras classificadas como humanas é que entoam os cantos, com a instrumentação variando bastante, podendo estar composta por combinações diversas, entre violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, zabumba, sanfona, flautim, clarineta e rabeça.

Maynard Araújo afirma que, nas regiões Norte e Nordeste, os membranofônios são fundamentais e ele fala da presença da rabeca somente em Pernambuco (ARAÚJO, 1964, p. 407). Na música, há também, além dos instrumentos, coro de cantadeiras, ou cantor(a) solista, a quem os instrumentistas respondem (ALVARENGA, 1982, p. 44).

Mário de Andrade se interessou profundamente pelo bailado do boi, tendo reunido uma série de documentos sobre a dança e diversas melodias do folguedo, publicadas postumamente no 3º tomo de *Danças Dramáticas Brasileiras* (ANDRADE, 1959) e n'*As melodias do boi* (ANDRADE, 1987), como explica Flávia C. Toni (1989, p. 62). Em sua viagem etnográfica ao Nordeste, Mário teve a oportunidade de prestigiar cinco representações da dança dramática: dois ensaios do boi calemba, no bairro do Alecrim, e uma apresentação do boi de São Gonçalo, na Praia da Redinha, todos em Natal-RN. Ainda nas terras potiguares, no Engenho Bom Jardim, presenciou uma apresentação do Boi de Fontes (ANDRADE, 1976, p. 354-356). O último boi acompanhado pelo pesquisador foi no Engenho Batateiras-PE.

A apresentação em Bom Jardim, no dia 09 de janeiro de 1929, impressionou muito Mário, como já citado anteriormente (ANDRADE, 1976, p. 356). Essa riqueza é contraposta ao boi visto em Pernambuco ao qual o pesquisador se referiu nas mesmas *Notas de viagem*, no dia 16 de fevereiro: “[...] Boi, salvo danças, péssimo” (ANDRADE, 1976, p. 367).

A rabeca é citada nos dois bois acompanhados pelo autor na cidade de Natal. Entretanto, somente uma melodia foi registrada – *O Gigante* do boi de São Gonçalo (ANDRADE, 1959, p. 110-111) – e não há esclarecimento se a transcrição corresponde apenas ao canto. Entretanto, uma outra versão desta toada foi colhida em Bom Jardim e, segundo a descrição de Vilemão, pode-se inferir que a rabeca toca a melodia em uníssono com o cantador (ver a descrição feita por Mário de Andrade, mais abaixo nesta página e na seguinte). O bumba meu boi assistido pelo pesquisador em Bom Jardim, por outro lado, além de marcá-lo profundamente, teve um grande número de músicas transcritas. E o repertório de bumba meu boi colhido por Mário a partir do rabequeiro Vilemão da Trindade, em Bom Jardim, é riquíssimo (ANDRADE, 1959).

Os grupos potiguares de boi, atualmente, são denominados boi calemba (CASCUDO, 1984, p. 421; GURGEL, 2008, p. 104) ou boi de reis ([www.http://pontodoboivivo.blogspot.com.br/](http://pontodoboivivo.blogspot.com.br/)). As rabecas permanecem elementos imprescindíveis nos bois do Rio Grande do Norte, ao lado do pandeiro e de algum instrumento de corda ou da sanfona (GURGEL, 2008, p. 104). Deífilo Gurgel (2008, p. 104), folclorista potiguar, cita os grupos Manoel Marinheiro, em Natal, de Antônio da Ladeira, Santa Cruz, e de Pedro Guajiru, de São Gonçalo, entre outros, como os de maior evidência no estado, hoje.

Várias das melodias publicadas no tomo 3 de *Danças Dramáticas Brasileiras* e nas *Melodias do boi* foram escutadas pelo pesquisador a partir do rabequeiro Vilemão Trindade. Na “Psicologia dos Cantadores”, encontra-se a seguinte descrição do instrumentista:

Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão. Tocador de bailaricos, tocador de 'Boi', ignorante de música teórica, intuição excelente, reproduzindo imediatamente no instrumento dele o que a gente cantava ou executava no piano. Ouvido excelente. Temperamento barroco, enfeitador das melodias na rabeça. Alguma incerteza de execução que se tornava freqüentemente fantasista. Coisa proveniente da própria musicalidade improvisatória do rabequista e não de insuficiência. E por humildade e tímido, só depois de certo trabalho se acamaradou mais comigo. Assim mesmo não dizia nunca que estava errado. Se limitava a tocar de novo o documento pra que eu mesmo descobrisse os meus enganos. Muito paciente. As peças dele foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças. Quero dizer que nas peças coreográficas acentuava bem metronomicamente os tempos fortes. Nas outras peças, pelo fato mesmo de estar sempre acompanhando cantores, duplicando no instrumento o canto alheio, não tinha ritmo próprio, acostumado a servilmente seguir os outros. Isso lhe dava na execução solista dessas melodias aquela hesitação de expectativa do acompanhador à primeira vista. Mas com as reservas relativas a tudo isso, anotei com o máximo de fidelidade possível as melodias que Vilemão tocava, em repetições numerosíssimas (ANDRADE, 1959, p. 11).

A consulta aos manuscritos no IEB-USP corroborou a posição de Oneyda Alvarenga a respeito das melodias que foram fornecidas por Vilemão. Destas, 27 estão no manuscrito de Mário de Andrade, que no alto traz a indicação de Vilemão da Trindade e João Sardinha como informantes. Duas outras não apresentam a indicação precisa do informante, mas possivelmente foram colhidas de Vilemão, segundo a autora (ANDRADE, 1959, p. 14). Essa conclusão da autora, embora não explicada no texto de *Danças Dramáticas Brasileiras*, deve-se, possivelmente, ao fato de que estas duas melodias encontram-se entre duas melodias certamente fornecidas por Vilemão: *O Côco do Piauí* e a versão definitiva d'*O Gigante*.

Essas 29 melodias podem ser classificadas em toadas (cantadas) e danças. Como a rabeça é o instrumento responsável por entoar os baianos, o rabequeiro, provavelmente, foi o informante de 24 melodias, que correspondem aos baianos. Uma delas, já citada anteriormente, está intitulada *O Côco do Piauí, com seu Baiano* (ANDRADE, 1959, p. 45), correspondendo a um exemplo de toada com dança, fornecido por Vilemão. Das cinco melodias restantes, uma corresponde à *Valsa do Boi* (ANDRADE, 1959, p. 103), instrumental, com as outras quatro representando as toadas, das quais apenas o *Lamento do Mateus* foi certamente fornecida por João Sardinha (ANDRADE, 1959, p. 11). Quem, entre Vilemão e João Sardinha, foi exatamente o informante das outras quatro permanece uma questão incógnita.

Além dos baianos fornecidos por Vilemão, há outros quatro exemplos desta dança, todos sucedendo algum canto. Três deles foram fornecidos por Antônio Bento de Araújo de Lima: *Cantigas de Engenho nº 2* (ANDRADE, 1959, p. 60), *Moreira Cesar e seu Baiano nº 1* (ANDRADE, 1959, p. 60) e a *Primeira Despedida* (ANDRADE, 1959, p. 106). O quarto

corresponde a uma variação de *Moreira Cesar e seu Baiano*, a nº 2 (ANDRADE, 1959, p. 62), informada pelos figurantes do Boi de Fontes.

3.2.1.1 Baianos

Em seu ensaio *Variações sobre o baião*, o compositor César Guerra-Peixe afirma que “Baião' e 'baiano' são vocábulos que se aplicam indiferentemente a diversas manifestações populares de *música e dança*” (2007, p. 120; grifo nosso). Acrescenta o autor que é o bumba meu boi a manifestação onde ele é ouvido com maior frequência (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 120). De fato, vários pesquisadores concordam que os dois termos designam a mesma coisa (ALVARENGA, 1982, p. 177; ANDRADE, 1989, p. 35; CASCUDO, 2012, p. 88)⁴⁵.

Em relação a seu uso como dança, Mário de Andrade informa no vocábulo “baiano” em seu *Dicionário Musical Brasileiro*:

Na minha viagem em 1928 pude notar que o povo em geral, no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, quando falava em 'baiano' se referia a uma dança não cantada. É o que está bem exemplificado pelos baianos que intercalam os números de canto, do bumba-meu-boi do norte-riograndense [...] (ANDRADE, 1989, p. 35).

E continua: “Como coreografia o baiano consiste em dança individual, ginástica, caracterizada pelos movimentos a passos rapidíssimos das pernas e dos pés” (ANDRADE, 1989, p. 35). A estas características, pode-se acrescentar, ainda, o caráter improvisatório dos movimentos (CASCUDO, 2012, p. 87). Cascudo diz que no Rio Grande do Norte “Era o baile do Birico e do Mateus [...] no bumba meu boi, sempre aplaudidos [...]” (CASCUDO, 2012, p. 87).

No que diz respeito aos aspectos musicais, Oneyda Alvarenga afirma que os baianos são

melodias sincopadas, parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outras que revelam no seu corte rítmico que se destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a frequência dos refrãos instrumentais em curtos arpejos (ALVARENGA, 1982, p. 179).

A questão de como se classificar as escalas utilizadas nas melodias modais da música brasileira foi assunto de que se ocuparam diversos pesquisadores. Existe um grande número de hipóteses a respeito das influências externas. Há autores, como Baptista Siqueira e Guerra-Peixe, que argumentam inclusive uma origem autóctone das melodias modais brasileiras, preferindo

⁴⁵Na cantoria, o baião designa uma introdução ao desafio e o trecho instrumental entre os versos de dois cantadores: o caráter de interlúdio. E, nesse caso, pode ainda ser denominado rojão, ou rojão de viola (ALVARENGA, 1982, p. 180; GUERRA-PEIXE, 2007, p. 122; CASCUDO, 2012, p. 88). “Se um dos cantadores faz uso da rabeça – o violino rústico –, o baião é feito neste instrumento; mudando, porém, a forma melódica” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 122). O baião difundido em todo o Brasil pelo sanfoneiro Luís Gonzaga, entretanto, representa uma modificação dos baiões/baianos nordestinos, com influências dos sambas e conga cubanas (CASCUDO, 2012, p. 88), sendo caracterizado pelo canto.

utilizar uma terminologia diversa, em vez da gregoriana (PAZ, 2002, p. 28). As escalas maiores com sétimo grau abaixado (mixolídio) e a hexacordal (sem sensível) estão presentes em todos os estudos verificados por Ermelinda A. Paz (2000, p. 33). Citando José Siqueira, a autora diz que os modos mais empregados no Nordeste são os maiores mixolídio, lídio e uma mistura desses dois; e os menores frígio, dórico e uma mistura desses dois (PAZ, 2000, p. 33).

Segundo Cascudo (2012, p. 88), Guerra Peixe registrou melodias de baianos construídas nos modos jônio, mixolídio, lídio, em combinações desses dois últimos e mesmo dos três. No modo menor são menos comuns e, nesse caso, normalmente em eólio e, raramente, em dórico. Essas afirmações estão, aproximadamente, de acordo com os baianos do bumba meu boi do Rio Grande Norte em questão, onde 22 dos baianos encontram-se no modo maior e os dois restantes em menor, mas dórico. Dos maiores, treze podem ser classificados dentro do modo jônio, cinco no mixolídio e um no lídio. Há quatro deles, entretanto, cuja melodia não apresenta o sétimo grau, caracterizando a escala hexacordal: Baianos 8 e 9 (ANDRADE, 1959, p. 43), 1º Baiano do Mateus (ANDRADE, 1959, p. 83) e o Baiano do Urubu (ANDRADE, 1959, p. 102).

O 2º *Baiano do Mateus* apresenta o 4º grau aumentado como bordadura inferior do 5º grau (fig. 1), o que poderia configurar um modo mesclado, resultante da mistura de jônio e lídio. Enquanto que o *Baiano da Burrinha* (fig. 2) possui a sétima móvel, oscilando em 7ª menor e sensível como bordadura inferior. Nesse caso, ocorre a mistura entre jônio e mixolídio. Somente os *Baianos da Caboclinha* e o *Baiano da Despedida* (fig. 3) estão em modo menor, dórico.

Guerra-Peixe, ao se debruçar sobre os diferentes empregos dos vocábulos “baião” e “baiano”, em diversas manifestações de música e/ou dança – orquestras populares do Maranhão, bandas de pífano nordestinas e cabocolinhos de Recife, por exemplo – apontou que todas se caracterizam, musicalmente, pela “alegria, variação e vivacidade” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 122). E, além dessas, também possui o sentido de “interlúdio”, “já que se intercala às falas do Bumba-meu-boi, às manobras dos Cabocolinhos e se entremeia à poesia dos cantadores” (GUERRA-PEIXE, 2007; p. 123).



Figura 1: 2º Baiano do Mateus, com a ocorrência da 4ª justa e da 4ª aumentada (Fá#) como bordadura inferior. Reproduzido a partir de Andrade (1982, p. 86).

2 — Baiano da Burrinha (*)

Colhido em Ré Maior *Bom-Jardim*

Figura 2: Baiano da Burrinha, com a ocorrência da 7ª menor e da sensível (Ré natural) como bordadura inferior. Reproduzido a partir de Andrade (1982, p. 68).

3 — Baiano da Cabocolinha (*)

(Colhido em Ré Maior) *Bom-Jardim*

Allegretto

XXXVI — BAIANO DE DESPEDIDA

Andantino *Bom-Jardim*

Figura 3: Baianos em modo menor (dórico): Baiano da Cabocolinha e Baiano de Despedida. Reproduzidos a partir de Andrade (1982, p. 80 e 112, respectivamente).

12 — Côco do Piauí, com seu Baiano

Andante *Bom-Jardim*

Û - a vé - ia mun-to vé-ia, Num pu - di - a
se-a-lu - í, Chà-mandoa ra - pa-zi - a-da Pru cô-co do Pi- au - í!

Figura 4: Coco do Piauí, com seu Baiano, exemplo de canção/toada seguida de baiano. Reproduzido a partir de Andrade (1982, p. 47).

Os baianos são tocados como interlúdios no bumba meu boi. Das melodias informadas por Vilemão, apenas *O Côco do Piauí, com seu Baiano* (fig. 4) apresenta a transcrição de um canto sucedido por baiano. Entretanto, ele informou melodias cantadas e seus baianos correspondentes, registrados em separado, mas apresentados em sequência nas *Danças Dramáticas Brasileiras*

(ANDRADE, 1959), nos casos do *1º Côro de Abertura* e *Baianos de Abertura* (fig. 5) e de uma versão d'*O Gigante*, a n^o2 (ANDRADE, 1950, p. 67), e os *Baianos do Gigante* (ANDRADE, 1950, p. 69-70). O restante dos baianos registrados por Mário a partir de Vilemão não estão associados a nenhum canto ou figura, ou o canto, quando relacionado, foi obtido de outro informante (ver anexo III).

1 — [1.º] Coro de Abertura Fontes

Meu si-nhô do - no da ca - sa, Qu'eu ve-nho
da ma-dru - ga - da, Si não me a - brir's es - ta por - ta,
Num sôis fe - liz, num sôis na - da! Si não me a -
brir's es - ta por - ta, Num sôis fe - liz, num sôis na - da!

1 — 1.º Baiano de Abertura Fontes

Allegretto

2 — 2.º Baiano de Abertura Fontes

Allegretto

Figura 5: Coro de Abertura com seus dois baianos. Reproduzidos e modificados a partir de Andrade (1982, p. 39, 42 e 43, respectivamente).

3.2.1.2 Toadas do bumba meu boi

Entre as toadas do bumba meu boi do Rio Grande do Norte, encontram-se três melodias que podem ter sido fornecidas por Vilemão: o “Coro de abertura” (fig. 5), uma versão de “O Gigante” (fig. 6) e “Manuel da Lapa” (fig. 7).

2 —

Bom-Jardim

Meu De - us que bi - cho é ês - se. Que
na ro - da a - pa - re - ceu! — Meu De - us que bi - cho é ês - se.
Que na ro - da a - pa - re - ceu! — Foi pur cau - sa dês - se
bi - cho Que a al - ma do boi se per - deu! — Foi deu!

Figura 6: Toada do Gigante. Reproduzido a partir de Andrade (1982, p. 69).

Em relação à música: “Por quase todo o Brasil, o BOI aglutina ‘jornadas’ e cantigas de ‘reisados’ e mesmo ‘janeiras’ e ‘maias’, proibidas em Lisboa no séc. XV, por D. João 1^o” (CASCUDO, 1982, p. 430). Desse modo, as canções encontradas no folguedo do boi podem ser provenientes de outras manifestações; no tópico 3.2.2.2, abaixo, é apresentada uma discussão sobre os significados do termo “toada”.

As melodias do *Coro de abertura* (fig. 5) e do *Gigante* (fig. 6), ou versões delas, estão presentes atualmente no boi de Reis de Manoel Marinheiro. Entretanto, no primeiro caso, a letra cantada corresponde aos versos de “Nas horas de Deus, amém”, sendo tocada no meio do espetáculo e não, como um canto de chegada. Interessante que Cascudo (1984, p. 431) fala que quando o grupo do boi chega a uma casa pré-determinada para se apresentar, entoia “Nas horas de Deus, amém”. J. Leite de Vasconcelos diz ter ouvido uma quadra muito parecida no Minho (*apud* CASCUDO, 1984, p. 431), o que sugere uma origem portuguesa para a letra moderna associada à melodia.

A versão do *Coro de abertura* fornecida por Vilemão utiliza a escala menor harmônica para sua construção, assim como a versão do boi de Manoel Marinheiro. A versão do Gigante fornecida por Vilemão é muito interessante no que diz respeito à construção melódica: ela apresenta o 3^o e o 6^o graus móveis, ora maior, ora menor. Desse modo, a melodia transita por diferentes modos: mixolídio, eólio e dórico (fig. 6). Já a versão de Manoel Marinheiro permanece em mixolídio do começo ao fim. A Toada do Manuel da Lapa também apresenta o sétimo grau móvel (fig. 7).

2 -

(Colhido em Ré Maior) (°) Bom-Jardin

Quan-do e - le be-be que fi - ca chu - la - do -

lad' Car... - re-ga em bai - xo meu bem, bem por baix' Car... - re-ga em

bai-xo meu bem, bem por bai-xo Dá ver - tá no mei-o Bar - rá - bo Si - nhá!

Figura 7: Toada do Manuel da Lapa. Reproduzido a partir de Andrade (1982, p. 81).

3.2.2 Cantadores rabequeiros

Grande parte do repertório de rabeça encontrado na obra de Mário de Andrade está associada a gêneros comuns entre os cantadores, poetas que perambulam pelos sertões nordestinos, cantando versos de sua autoria, ou alheios, sempre acompanhados de seu instrumento (MOTA, 2002, p. 3; CASCUDO, 2005, p. 173). Amplamente difundido nesta região, seu repertório compõe-se de romances, xácaras, toadas descrevendo a natureza, paisagens, entre outros (CASCUDO, 2005, p. 174).

No Sertão Nordestino, os dois instrumentos clássicos de acompanhamento do cantador são a viola e a rabeça. A primeira está presente mais comumente (CASCUDO, 2005, p. 195). No entanto, grandes cantadores, aclamados e reconhecidos dentro do universo da cantoria, escolheram a rabeça como instrumento de acompanhamento em suas manifestações. Em Portugal, esse instrumento é documentado como intimamente associado aos cegos pedintes (OLIVEIRA, 1982, p. 224; SARDINHA, 2000, p. 404-405).

Cascudo (2005, p. 132) descreve a importância dada pelo cantador à música e à poesia, dizendo que, no momento em que está realizando a cantoria, a “cadência do verso, o ritmo, que é tudo”, não a música. Segundo o folclorista potiguar, “é raro o cantador que tem boa voz. [Ele] canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. Abusa dos agudos”. E continua: “O sertanejo não nota o desafinado. Nota o arritmismo” (p. 133).

Outra característica que demonstra o maior apreço pela métrica poética, em detrimento da musical, pelo cantador é que “Na ‘cantoria’ não há acompanhamento musical durante a solfa. Os instrumentos executam pequeninos trechos, antes e depois, do canto” (CASCUDO, 2005, p. 200). Esses interlúdios instrumentais são chamados de “rojão” ou “baião” (CASCUDO, 2005, p. 202), os quais correspondem a um trecho que é tocado rápido e “sempre em ritmo diverso do que foi usado no canto [...] No desafio, no canto dos romances tradicionais, na cantoria sertaneja, enfim, não há acompanhamento durante a emissão da voz humana” (CASCUDO, 2005, p. 201).

Em relação às melodias utilizadas pelos cantadores, Cascudo atesta que, por vezes,

é uma solfa secular que se mantém quase pura. Noutra, a linha do tema melódico se desfigurou, acrescido de valores novos e amalgamado com trechos truncados de óperas, de missas, de ‘baianos’ esquecidos, do tempo em que vintém era dinheiro (CASCUDO, 2005, p. 131).

Ele diz que nos romances antigos os cantadores utilizavam sempre o tom menor e as quadras (CASCUDO, 2005, p. 118), além de “empregar a mesma solfa para os versos de vários metros. O trabalho é prolongar a solfa, sem respeito pela sua beleza ou cuidado pela sua expressão” (CASCUDO, 2005, p. 133).

3.2.2.1 Cantigas de Cego

No Brasil, de quatro cantadores famosos que se acompanhavam à rabeca e que são citados na literatura, três são cegos, o que sugere a rabeca como instrumento intimamente associado a cantadores portadores dessa deficiência. A tipificação do repertório é tão marcante que Zumthor aponta a existência em Portugal e na Espanha dos *romances de ciegos* e da *arte de ciego*, acrescentando que “essa especialização dos cegos constituiu um fato etnológico marcante, que se pode observar, ainda em nossos dias, em todo Terceiro Mundo” (ZUMTHOR, 1993, p. 58). Poder-se-ia inferir nesse fato não uma simples coincidência, mas a permanência de uma habilidade mnemônica inerente aos jograis medievais nos cantadores cegos, que nas trevas dos seus caminhos confiaram e desenvolveram, sobretudo, a sua memória auditiva e sensitiva. Por outro lado, sabe-se que a capacidade mnemônica diminuiu proporcionalmente à medida que a aquisição da leitura se vulgarizou, passando a ser transmitida também pela literatura de cordel. Nesse contexto, o presente tópico discute a utilização da rabeca pelos cantadores cegos como instrumento acompanhador, assim como algumas melodias de “Toadas de cego” encontradas no Arquivo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP, das quais não foi encontrada, até esse momento, nenhuma publicação.

José Alberto Sardinha salienta o fato de a rabeca encontrar-se intimamente relacionada a cantores cegos no território luso: “Numerosas são, aliás, as gravuras do século XIX representando cegos cantores acompanhados à rabeca” (SARDINHA, 2000, p. 404-405). No Brasil, três grandes cantadores cearenses e cegos tiveram na rabeca a companheira inseparável, nos momentos de cantar ao público suas poesias: Sinfrônio Pedro Martins, o Cego Sinfrônio, nasceu por volta de 1880, em Messejana, bairro de Fortaleza, Ceará, ficando cego quando contava apenas um ano de idade (MOTA, 2002; p. 9; CASCUDO, 2005, p. 351). “Perito improvisador”, incluía, em seu repertório, romances, cantigas e desafios; sua mulher é que lhe lia os manuscritos e folhetos até que ele fosse

capaz de recitá-los (MOTA, 2002, p. 9). Leonardo Mota, em *Cantadores...*, traz uma série de exemplos de versos cantados por Sinfrônio, incluindo uma versão da *Cantiga do Vilela*. Essa cantiga foi registrada em áudio, no ano de 1943, por Luiz Heitor Correa de Azevedo e Eurico Nogueira França, a partir de uma performance de cego Sinfrônio, acompanhado por sua rabeça, em Fortaleza. A gravação faz parte do acervo da Biblioteca do Congresso, Washington DC, junto a outras músicas (entre elas um Scottish), apresentadas pelo cantador, sob o título de *Romance do Vilela* (<http://www.loc.gov/search/?q=Sinfronio&all=true&st=list#>) e nos Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ (DRACH, 2011). Entretanto, os arquivos de áudio não estão disponíveis para consulta pela rede.

Os outros dois cegos cantadores, Aderaldo e Oliveira, foram alvos maiores de atenção por parte de pesquisadores, cineastas e compositores. Cego Aderaldo foi tema de três biografias publicadas na forma de livro e de alguns artigos de jornais (ver PORTELLA, 2010), tendo ainda sido homenageado em composições de Luiz Gonzaga e Egberto Gismonti. Já Cego Oliveira teve uma biografia (LEANDRO, 2002), um disco gravado e o curta-metragem *Pedro Oliveira: o cego que viu o mar*, produzido por Rosemberg Cariry.

Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo, nasceu no Crato, Ceará, em 1878. Ficou cego aos dezoito anos e, a partir dessa época, começou a viver da cantoria (MOTA, 2002, p. 67; CASCUDO, 2005, p. 353). Detentor de um vasto repertório de quadrinhas líricas, sextilhas e modinhas brasileiras, ficou amplamente conhecido, dentro e fora do universo da cantoria, pelo desafio travado com José Pretinho do Tucum, em sextilhas e décimas (CASCUDO, 2005, p. 353). Cascudo (2005, p. 353-354) expõe o episódio como verídico, enquanto que Cláudio Portella afirma que o texto é de autoria do amigo de Aderaldo, Firmino Teixeira do Amaral (PORTELLA, 2010, p. 25).

Pedro Pereira da Silva, Pedro Oliveira, ou ainda, Cego Oliveira, também é natural do Crato, Ceará. Cego de nascença, adquiriu sua primeira rabeça em 1929. Seu irmão lia os “rumances” que ele ia guardando na memória; chegou a saber 75 de cor. Além dos romances, Oliveira cantava cantigas “de amor, de gracejo, de causos de valentia, de reinos encantados” e incelenças. Também tocou nos mais diversificados ritos de passagem: casamentos, batizados, aniversários, funerais (OLIVEIRA, 1992). Duas faixas da trilha de *Nordeste - Cordel, Repente, Canção*, do filme homônimo, dirigido por Tânia Quaresma, lançado em 1975, são interpretadas por Oliveira: *João de Calais* e *Nas portas dos cabarés*.

Mário de Andrade (1893-1945) também demonstrou interesse especial pelas cantigas de cego. Em seu Arquivo, no IEB-USP, encontra-se uma caixa com documentos, sob o título “Toadas de Cego” (MA-MMA-110, Caixa 183). Dentro dela, o fólio MA-MMA-110-02 corresponde a uma carta do musicólogo José Mozart de Araújo, datada de 28.11.1934, Rio, na qual o remetente explica

que envia cantigas de cego que “foram recolhidas por mim, em Itapipoca, no Ceará. Acho-as maravilhosas e ouvi-as acompanhadas com viola algumas. Outras com rabeca” (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-02). Mozart de Araújo não esclarece qual dos dois instrumentos foi utilizado para acompanhamento em cada uma dessas toadas.

Outro fôlio, MA-MMA-110-03, da caixa mencionada acima, apresenta sete melodias colhidas por Mozart de Araújo. No alto, lê-se: “Toadas de cego, recolhidas no Ceará, cidade Itapipoca, durante as novenas de S. Sebastião. Acompanhadas de viola ou rabeca, são por vezes cantadas a seco, por duas, três e mais vozes em uníssono” (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-03). Também traz os textos da melodia N° 2 e N° 3. Ao final da N° 7 está escrito o seguinte: “Esta última foi utilizada para louvação e a ‘N° 6’ me parece variante da que você publicou no Ensaio”. A seguir, são transcritas as melodias N° 2 e N° 3, com seus respectivos versos em sextilhas (figs. 8 e 9; ver anexo V para as cinco melodias restantes).

Nas *Toadas de cego* (figs. 8 e 9), vê-se o emprego do modo dórico em Lá (N° 2) e mixolídio em Sol (N° 3). Ambas em sextilhas indicam uma “modelagem recente”, do final do século XIX (CASCUDO, 2005, p. 118).

No. 2

O po - bre ce - go de guia Só viv' aos in - tro - pi -
 cão Só an - da por mão dos ou - tro Só co - me quan -
 do lhe dão Pe - ço'é por ne - ces - si - da - de Por - que te - nho
 pre - ci - são

Se eu pudesse trabaiaá
 Eu não pedia a ninguém
 Só pedia a Deus do céu
 É um pae que paga bem
 Cidadão me dê uma esmola
 Tenha dó de quem não tem

Ó patrão me dê uma esmola
 Se tive não negue não
 Por São Francisco das Chaga
 Mártir São Sebastião
 Meu patrão me dê uma esmola
 Pelo Apósto São João

Deus lhe pague a sua esmola

Deus lhe bote num ando
 Dos pés de Nossa Senhora
 Dos pés de Nosso Senhor
 Acompanhado dos anjo
 Circulado de fulo

Figura 8: Transcrição da melodia da Cantiga de Cego N° 2, ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-03.

O último verso da cantiga recolhida por Mozart de Araújo é um bom exemplo de *movença*, apontado por Zumthor acima, e que caracterizariam as culturas orais como a medieval estudada por esse autor e a contemporânea dos cantadores de feira nordestinos. O verso “*Acompanhado dos anjo, Circulado de Fulô*”, provavelmente um fechamento comum nessas cantigas, foi relido pelo poeta de vanguarda paulista Haroldo de Campos (1909-2003) e serviu de mote para ele criar um dos poemas que compõem o livro *Galáxias* (1984) e que foi posteriormente musicado por Caetano Veloso e gravado no LP/CD *Circuladô* (Phonogram/Philips, 1991). Segundo Haroldo de Campos:

Ele [Caetano] soube restituir-me com extrema sensibilidade – uma característica dele – o clima do meu poema, que é, todo ele, voltado à celebração da inventividade dos cantadores nordestinos no plano da linguagem e do som, na grande tradição oral dos trovadores medievais (CAMPOS, revista CD).

A transcrição abaixo de parte do poema é elucidativa, pois além de demonstrar como Campos trabalhou a *inventividade* do cantador, faz menção ao cantador cego “*deus te guie porque eu não posso guiá*” e seu instrumento “*soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha*”, como de fato algumas rabecas em seu estado mais simples são construídas:

Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá e viva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina...o povo é o inventalinguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado.. (CAMPOS, 1984).

No. 3

vivo



O - lhe lá meu ci - da - dão A - bran-de'o bom co-ra - ção O cris - tão que dá es -

mo-la De Je - sus tem o per - dão Eu pe-ço é por ca - ri - da - de Dê uma es - mo -

la meu ir - mão

Deus lhe pague a boa esmola
 Com prazer e alegria
 No reino do céu se veja
 Com toda sua família
 Conserve a luz dos seus olhos
 Senhora Santa Luzia

Figura 9: Transcrição da melodia da Cantiga de Cego N° 3, ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-03.

Vê-se aqui que a circularidade que Zumthor se refere é também entendida por Campos em *Circuladô de Fulô*, no duplo sentido do participio do verbo “circular”, ou seja, retomar do início traçando uma nova volta, nesse caso da medievalidade à contemporaneidade, e “ao lado de”, “rodeado de flores”, aqui entendido como afloração dos versos, bem acompanhado pela criação poética.

O cantador sertanejo, vagando pelo sertão, de um canto a outro, tirando sua sobrevivência do ofício de recitar versos, acompanhado de seu instrumento inseparável, seja a viola ou a rabeça, corresponde homologamente aos menestréis e jograis medievais. Os cegos cantadores parecem ter uma relação, ou até mesmo predileção, pela rabeça, haja vista o grande registro dessa associação tanto em Portugal como no Brasil. Amalgamando o cantar poético à mendicância, sua arte parece ter encontrado alicerce nos bordões monotônicos da rabeça, dando ao seu canto uma ancestralidade incomparável à proporcionada por outros instrumentos, mais calcados na harmonia do que no modalismo alicerçado nos *drone tones* (bordões). A cantoria do cego Sinfrônio, registrada no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, exemplifica essa relação, evidenciando a importância da rabeça nesse contexto, e deixa claro o registro da interação simbiótica homem/rabeça inerente ao seu cantar poético:

Esta é minha rabequinha
 É meus pés e minhas mãos,
 Minha foice e meu machado,
 É meu mio meu feijão,

É minha planta de fumo,
Minha safra de algodão!
(CASCUDO, 2012; p. 601)

3.2.2.2 Toadas

Seis das melodias fornecidas por Vilemão a Mário de Andrade e publicadas em *As melodias do boi...* apresentam em seu título o termo “toada” (ANDRADE, 1987, p. 171-174). Três delas são apresentadas, simplesmente, como “Toada” (98, 100 e 102); a 99, *Toada de Antônio Daniel*; a 101, *Toada de Luísa de França*; e a 103, *Toada de Cantador*.

As descrições de “toada” encontradas na literatura são pouco restritivas. Câmara Cascudo define-a como “Cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se” (CASCUDO, 2012, p. 688). Mário de Andrade fala ainda, além do sinônimo de cantiga, do “caráter no geral melancólico, dolente, arrastado” e da ausência de forma fixa (ANDRADE, 1989, p. 518). Oneyda Alvarenga diz o seguinte:

A *Toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da *Moda caipira*. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a *Toada* reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, *em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra Toada seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de Moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a Toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações*. O que se poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos – amorosos, líricos, cômicos – e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente, as *Toadas* apresentam características muito variadas (ALVARENGA, 1982, p. 319; grifo nosso).

Apesar da concordância entre os autores sobre a toada se tratar de uma canção, nenhum dos exemplares desse gênero fornecidos por Vilemão apresenta a poesia, apenas a melodia foi registrada (fig. 10).

98
Toada
 (PLT-8)

Rio Grande do Norte

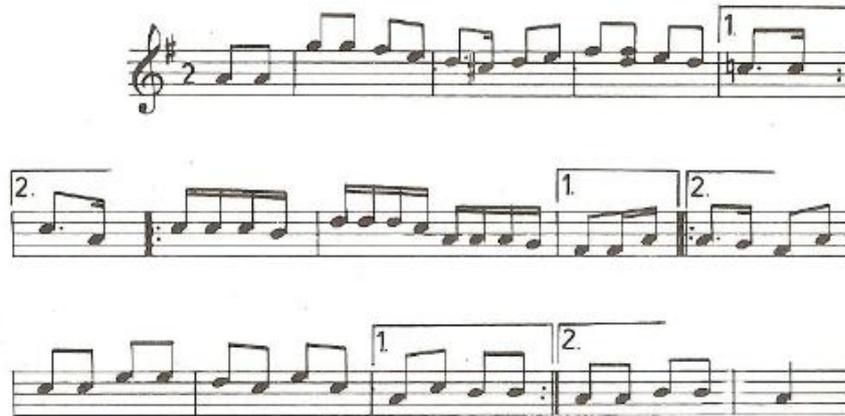


Figura 10: exemplo de toada. Reproduzido a partir de Andrade (1987, p. 171).

3.2.2.3 Romances

Outro gênero poético-musical comumente apreciado pelos rabequeiros cantadores é o romance. Três exemplos são encontrados em *As melodias do Boi...*, anotados por Mário de Andrade a partir de Vilemão da Trindade: *O Romance da Lagoa Encantada*, *O Romance da Princesa* (fig. 11) e o *Romance do Bode Branco* (ANDRADE, 1987, p. 150-152). Mário de Andrade define esse gênero da seguinte forma: “Poesia cantada que narra um acontecimento. Às vezes, raras, descreve um fenômeno natural, como as narrações de chegada do inverno (Nordeste)” (ANDRADE, 1989, p. 444). O romanceiro brasileiro está constituído de versões de procedência ibérica, assim como exemplos autênticos, originados no Brasil, os quais parecem ter sua origem relativamente recente, datando do final do séc. XVIII, ou início do XIX (ALVARENGA, 1982, p. 306; ANDRADE, 1989, p. 444).

78
Romance da Princesa
 (PLR-9)

Rio Grande do Norte

[Alegreto melancólico]

Su-biu no de-grau de baxo chegô no do mei' pa-
 Seu pri - si - denti me mate Qu'eu cun -

rô fessa - da já stô Po rêm

dã - xa bençu - á Meus três fi - lhi - nho de a - mô

Subiu no degrau de baxo,
 Chegô no do mei', ficô:

— Seu prisidente, me mate,
 Qu'eu cunfessada já 'istô;
 Porem dêxe abençua
 Meus três filhinho de amô! } bis

Figura 11: Exemplo de romance, com a poesia. Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1987, p. 150-151).

Os romances portugueses datam dos séculos XVI e XVII, com poucos tendo sido registrados ainda na boca do povo, no início do séc. XX. Entre esses, o da *Nau Catarineta* e o da *Dama Guerreira* são exemplos marcantes (ALVARENGA, 1982, p. 306-307). De acordo com Cascudo,

O séc. XVI foi a época do romance em Portugal e justamente a fase do povoamento do Brasil. Os romances vieram, cantados, e resistiram até, possivelmente, o séc. XVIII, quando foram esquecidos no uso, mas não nas memórias coloniais (CASCUDO, 2012, p. 620)

A primeira coleção de romances publicada no Brasil data de 1873, de autoria de Celso de Magalhães, no jornal recifense *O Trabalho* (CASCUDO, 2012, p. 620). Os romances nacionais narram, principalmente, fatos relacionados a “animais e bandidos célebres” (ALVARENGA, 1982, p. 309). No primeiro grupo, o ciclo do boi é o mais notável. No segundo, encontram-se os romances de cangaço, retratando aspectos da vida e das façanhas dos “bandoleiros nordestinos” (ALVARENGA, 1982, p. 309-310).

Quanto à forma, Mário de Andrade informa que “o romance raramente emprega a quadra, apresentando de preferência a sextilha e a décima” (ANDRADE, 1989, p. 444). Cascudo diz que são octossílabos (pela versificação castelhana) e setissílabos, pela de língua portuguesa, com as rimas assonantes nos versos pares (CASCUDO, 2012, p. 620).

3.2.2.4 Desafios

Os registros mais antigos sobre os desafios poéticos são encontrados entre os pastores gregos, que lançavam os versos ao seu adversário, o qual, por sua vez, deveria responder dentro da mesma estrutura poética, com o mesmo número de versos. Essa prática ficou imortalizada nos escritos de grandes poetas gregos, como Homero e Horácio, por exemplo (CASCUDO, 2005, p. 185-186).

Ausente nas escrituras romanas, o canto alternado ressurge na literatura escrita durante a Idade Média, na França, Alemanha e Flandres. Dentre os gêneros presentes na literatura, aquele “que aparece mais próximo ao nosso ‘desafio’ e que conservou as características do canto amebou foi, na Idade Média, o ‘tenson’” (CASCUDO, 2005, p. 187), que chegou à Península Ibérica, tanto em Portugal quanto Espanha, por meio de seus cultores franceses (CASCUDO, 2005, p. 188). O termo “desafio” foi herdado de Portugal, onde permaneceu entre os pastores, que cantavam suas poesias improvisadas “ao som do arrabil ou de violas primitivas” (CASCUDO, 2005, p. 190). A descrição do vocábulo “arrabil” em dicionários antigos de Língua Portuguesa evidencia a relação existente entre esse instrumento e as rabecas, já tratada no capítulo 2 (BLUTEAU, 1720; MARQUES, 1758).

Dentro da cantoria sertaneja, a viola e a rabeca foram os instrumentos eleitos pelos cantadores (CASCUDO, 2005, p. 195). Entretanto, a primeira parece ser mais comum e pode-se encontrar referências a esse fato, tais como: “A viola é verdadeiramente o grande instrumento da cantoria. Violeiro é sinônimo de cantador” (CASCUDO, 2005, p. 195); e “Só a viola [...] harmoniza a cadência do verso ao som melódico das suas cordas mágicas. A viola é a alma dos cantadores nordestinos” (COUTINHO FILHO, 1953, p. 25).

Por outro lado, a rabeca encontra-se associada a grandes nomes da poesia cantada nordestina, como o potiguar Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (Fabião das Queimadas), além dos três cegos rabequeiros já citados anteriormente nesse capítulo. Entre as melodias informadas por Vilemão, publicadas em *Melodias do boi...*, encontram-se quatro exemplos de desafio (ANDRADE, 1984, p. 187-190): “Desafio do Preto Limão”, “Desafio de Valentim e da Mulher”, “Desafio Tradicional” e “Desafio de Inácio da Catingueira”. Desses, apenas o último apresenta a letra (fig. 12).

124
Desafio de Inacio da Catingueira
 (PLD-10)

Rio Grande do Norte

ANDANTE

ANDANTINO

Seu Ro — ma-no diz que

traiz Bacá — lhau pra me açõ — itá Si vi — é nesse sen — ti-do Se la —

- rgue dê - sse pen - sá Que eu tenho cá cu - mi-go Que um ho — me só num me dá

1

Se Romano diz que traiz
 Bacalhau pra me açoíta,
 Si vié nesse sintido,
 Se largue desse pensá,
 Que eu tenho cá cumigo
 Que um home só num me dá!

2

Eu mais meu mano Verisso
 É mêmo que dois machado
 No tronco do pau maciço;
 De longe vê-se o trabáio
 De perto vê-se o sirviço;
 É mêmo que duas abêia
 Trabaiano num curtiço.

3

Na casa de meu sinhô
 Compo, vendo e faço fêra,
 Sô um seu servo e criado,
 Inaço da Catinguêra;
 Seu Romano, vá dizendo,
 Meu amigo, donde vem,
 Que eu quero sê sabedô
 Da sua vida tambem!

Nota — Estes versos foram me dados fora da melodia. Nas estrofes superiores a seis versos, que são os que cabem no arabesco, se repete elementos deste.

Figura 12: exemplo de desafio. Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1984, p. 189-190).

3.2.2.5 Coco

O coco corresponde a um gênero incomum no repertório dos rabequeiros. Entretanto, Vilemão forneceu dois exemplos de cocos a Mário de Andrade, o primeiro dos quais está publicado

em *Danças Dramáticas...*, com o título “Coco do Piauí, com seu Baiano”, já comentado anteriormente (fig. 4). O segundo é o coco “O Sol lá vem” (fig. 13), que integra a coletânea do gênero (ANDRADE, 1984, p. 65-67). Os pesquisadores Maria I. N. Ayala e Marcos Ayala veem os cocos como uma “manifestação cultural popular de dança, música e poesia oral improvisada [...]” (AYALA; AYALA, 2000, p. 14). Entretanto, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que, como já havia notado Mário de Andrade, “coco” é um termo vago, que pode fazer referência a manifestações diversas, sendo empregado como sinônimo de “toada”, ou “moda” em alguns casos (AYALA, 2000, p. 21); por outro lado, também fala de duas formas de coco mais comuns: a dos coquistas, ou emboladores, duplas de repentistas que se desafiam diante de um público, e os cocos para dançar (AYALA, 2000, p. 21-22). Em Cascudo, encontra-se ainda as designações “samba, pagode, zambê, bambelô” para a manifestação (CASCUDO, 2012, p. 213).

Ayala, em seu estudo sobre os cocos na Paraíba, fala que os instrumentos utilizados no coco são “todos de percussão” (AYALA, 2000, p. 22). Já Alvarenga acrescenta o pife como instrumento comum, junto à percussão, nas bandas cabaçais (ALVARENGA, 1982, p. 165-166). Cascudo cita que Pereira da Costa observou violão e viola como instrumentos de acompanhamento, no Recife (CASCUDO, 2012, p. 214).

Oneyda Alvarenga fala da existência de uma espécie de canção mais lenta e lírica, com ritmo livre algumas vezes e não destinada a dançar, também designada por “coco” (ALVARENGA, 1982, p. 166). O coco fornecido por Vilemão apresenta a seção do coro, os oito primeiros compassos, com esta característica. Os compassos restantes, correspondentes ao solo, entretanto, além da mudança de andamento, apresentam figuras rítmicas menores, caracterizando uma seção mais ritmada dentro da peça.

Quanto à forma dos cocos:

[...] é em estrofe-refrão. O refrão ou a segue ou se intercala nela. Poeticamente, apenas o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do Coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas. [...] Os Cocos obedecem em geral ao compasso 2/4 ou C (ALVARENGA, 1982, p. 169).

Muitas dessas características estão presentes em “O Sol lá vem”, como a estrutura estrofe-refrão (solo-coro), o refrão fixo e o compasso binário. Os versos, no entanto, são de oito pés e nem sempre setissílabos.

O Sol lá vem

Rio Grande do Norte

[Quase Andante]

O só O só lá vem Eu na-

mo-r'ça mo-re-na Que só mo-re-no tam-bém

[Andantino]

bem o só Cab'a da-nado Você diz quedá na bola Vonta-de tam-bém con-

so-la Na bo-la você num dá Eu vi o bombo Enrociando pe-lo

chá-o Eu vi o quita-rí-dã-o Na u-si-na mi-li-ta' o só O

(Coro) O só, o só lá vem!
 Eu namoro ãa morena
 Que só moreno também!

1

(Solo) Caba danado,
 Você diz que dá na bola,
 Vontade também consola,
 Na bola você num dá!
 Eu vi o bombo
 Inrolando pelo chão,

E eu vi a quilaridão
Na usina militá!
O só...

O só (etc.)

2

Cavalo pampa,
E alação da cô fovêra,
Ficô lá no atolêro,
No caminho do ariá;
Eu dei um tombo,
Dei dois tombo, dei três tombo,
Sustento a caiga no lombo,
Par'o lombo num virál
O só...

(Refrão)

3

Eu dei um pulo
Pur riba da ligerêza,
Balancei a furtalêza,
Do ôto lado do má;
É liro branco,
É liro pardo, é liro rôxo,
Camarada, arruma a trôxa,
Seu caminho é p'a aculál
O só...

(Refrão)

4

Passe p'aqui,
Passe p'ali, passe p'o canto,
Que eu hoje só me alêvanto
Quando o duro chegá;
Eu fui na venda
Bebê dois vintém de cana,
Meto a faca num sacana,
Vô p'a cadeia morál
O só...

(Refrão)

5

É cinco ripa,
É cinco pipa, é cinco bomba,
Tira a tornêra da bomba,
Bota a bomba no lugá;
Tive ãa luta piquena
Pur dento de um barrêro,
Qu'eu já vi caba ligêro,
Quando mandei-lhe o punhál
O só...

(Refrão)

Figura 13: Exemplo de coco, com a letra. Reproduzido a partir de Andrade (1989, p. 65-67).

3.3 APRENDER A PERFORMAR

Neste tópico, serão discutidas algumas questões relacionadas à execução de exemplos, retirados do repertório de rabeca tratado nas seções anteriores desse capítulo, seguindo a abordagem proposta por John Baily (2001) – aprender a performar (“*learn to perform*”) como método de pesquisa – já tratada no primeiro capítulo.

Devido à enorme variedade que as rabecas apresentam em diversos aspectos, algumas questões surgem logo de início: “Qual a rabeca ideal para se executar esse repertório?” e “Qual a afinação adequada?”. Gramani (2002) relata uma série de padrões de afinação ($5^a-5^a-5^a$; $5^a-5^a-4^a$; $5^a-4^a-5^a$; $5^a-4^a-3^aM$; $4^a-5^a-5^a$; entre outros) e rabecas com três e quatro cordas. Murphy (1997), por sua vez, em pesquisa de cunho parecido, mas concentrada em rabecas e rabequeiros da Zona da Mata pernambucana, registrou apenas instrumentos de quatro cordas afinadas em 5^{as} em todos os casos, como no violino. A partir dessas informações, observa-se que dois padrões ocorrem, certamente, na região Nordeste do Brasil, para as rabecas com quatro cordas: $5^a-4^a-3^aM$ e em 5^{as} . É muito provável que a rabeca de Vilemão tivesse quatro cordas também. Essa afirmativa encontra suporte em duas

rabecas nordestinas coletadas por Mário de Andrade, em sua segunda viagem etnográfica, cujas imagens podem ser vistas em Ohtake (1988, p. 122-123), com ambos exemplares apresentando esse número de cordas. Nóbrega (*apud* SANTOS, 2011, p. 23) também afirma que as rabecas de quatro cordas parecem corresponder ao padrão na região Nordeste.

O medievalista Christopher Page, em seu abrangente estudo teórico e prático *Voices and Instruments of the Middle Ages* (1986, p. 127-128), ressalta a importância da não padronização das afinações nos instrumentos de corda friccionada medievais como a *viella* e a *rubeba* – esse último, um ancestral direto da rabeca – a partir das descrições de afinação e seu uso, encontradas no tratado de Jerome de Moravia, escrito no séc. XIII, em Paris. Page define dois tipos de padrões de afinação: a primeira, “heterofônica”, que mistura intervalos variados (5^a, 4^a e/ou 3^a), favorecendo o emprego de bordões modais; e a segunda, “homofônica”, que utiliza somente os intervalos de 5^{as}, mais apropriada à realização de linhas melódicas.

No caso das músicas informadas por Vilemão Trindade, sua performance com a rabeca afinada de acordo com um padrão “heterofônico” mostrou-se bastante eficiente. É necessário, entretanto, transpor os exemplos para o tom adequado ao padrão adotado na rabeca, ou seja, deve-se levar em conta que os bordões permanecem em cordas abertas e os dedilhados são, em sua maioria, executados sem a necessidade de mudança de posição. Os tons experimentados variaram de Dó (Dó 3; Sol 3; Dó 4; Mi 4) a Lá (La 3; Mi 4; La 4; Dó# 5). Na figura 14, é possível observar o aumento do número de cordas soltas a partir dessa transposição. Já na figura 15, a utilização dos bordões encontra-se ressaltada, assim como acontece com as arcadas.

A afinação “heterofônica”, ao favorecer os bordões modais, permite que o rabequeiro toque praticamente o tempo todo com duas cordas simultaneamente. Essa característica também é descrita por Page (1986, p. 127-128), em relação às *viellas*. Ele acrescenta que essa maneira de tocar incorpora ruídos percussivos aos acompanhamentos de bordão, exatamente como fazem os rabequeiros, utilizando esse recurso para produzir uma sonoridade mais robusta, forte, cheia e também como recurso rítmico, características da dança do Baiano. A afinação “homofônica”, por outro lado, vai implicar a utilização de mais de um dedo na maior parte do tempo de execução da peça, caso se pretenda tocar duas cordas simultaneamente. Esta prática traz, além da dificuldade mecânica de se utilizar dois dedos ao mesmo tempo, problemas de afinação dos intervalos. A figura 16 ilustra os dedilhados para a afinação homofônica em dó e lá jônio, respectivamente.

III - BAIANOS E OUTRAS DANÇAS

1 - Baiano

Afinação homofônica:

Afinação heterofônica:

Figura 14: Exemplo de baiano nos dois tipos de afinação: acima, homofônica (em 5^{as}), e abaixo, heterofônica (5^a-4^a-3^aM). Os números sobre as notas indicam os dedos utilizados: “0” – corda aberta, “1” – indicador, “2” – médio, “3” – anelar e “4” – mínimo. Reproduzido a partir de *danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959, p. 41).

Afinação heterofônica:

III - Baiano e Outras Danças

1 - Baiano

Figura 15: Mesmo Baiano representado na figura 14, ao qual foram acrescentados os bordões e as arcadas isócronas para baixo.

Afinação:

The image displays a musical score for a Baiano piece, presented in two versions: one in D major (top) and one in A major (bottom). The score is written in 2/4 time and consists of two systems of music. Each system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. Above the notes are 'V' symbols and numbers indicating fingerings. Below the notes are numbers indicating chord fingerings. The top version is in D major (one sharp) and the bottom version is in A major (two sharps). Both versions feature a first and second ending.

Figura 16: Mesmo Baiano da figura 15, com os dedilhados de acordo com a afinação homofônica. A versão acima está em dó jônio, e a abaixo, em lá jônio.

Uma questão interessante que emerge da prática desse repertório diz respeito às limitações da notação musical tradicional para representar os ritmos e as acentuações com precisão. O próprio Mário de Andrade reconhecia essas restrições, embora tenha empregado esse tipo de registro na falta de um gravador, que julgava mais adequado. Diversos autores já apontaram a insuficiência dessa forma de notação para a compreensão da música de tradição oral, em especial a africana, com seus reflexos na notação rítmica da música de matriz africana que se desenvolveu no Brasil (SANDRONI, 2008, p. 19-37). Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* (2008), assinala que, nesses

gêneros musicais, ocorre uma interpolação de agrupamentos rítmicos binários e ternários, os quais, quando anotados pelo sistema em questão “[...] aparecem como deslocados, anormais, irregulares [...]” (SANDRONI, 2008, p. 26). O autor expõe a ideia do paradigma do *tresillo*, um ciclo de oito pulsações organizadas em três grupos (3+3+2), que formam ritmos assimétricos, encontrados amplamente na música brasileira (fig. 17). O autor define:

Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente da quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5) (SANDRONI, 2008, p. 30).

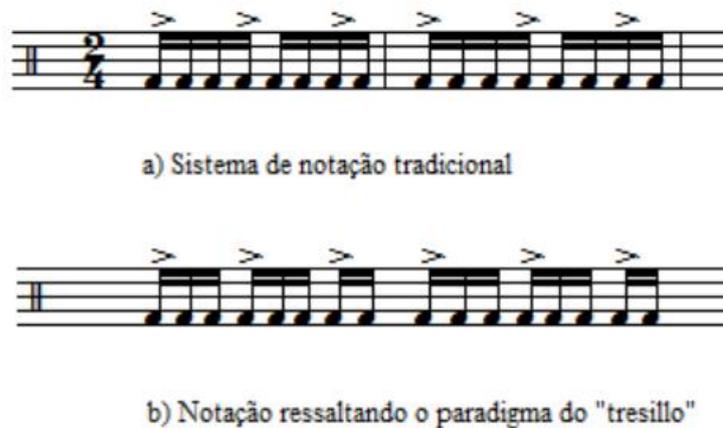


Figura 17: Comparação entre as duas formas de notação do mesmo ritmo: (a) sistema de notação tradicional ocidental e (b) notação de acordo com o paradigma do *tresillo*. Observar a quarta semicolcheia.

O paradigma do *tresillo* se mostrou como ponto de partida para a compreensão rítmica dos baianos do bumba meu boi. Dos 24 baianos analisados, vinte foram anotados por Mário em compasso binário e puderam ser interpretados à luz desse paradigma. Um fator interessante foi identificar, em quinze desses exemplares, a presença de dois padrões de *tresillo*, denominados aqui de “*tresillo* pequeno” e “*tresillo* grande” (fig. 18).

É importante ressaltar que esses padrões foram identificados a partir das anotações do próprio Andrade, assinaladas no primeiro *Baiano de abertura* (ANDRADE, 1959, p. 40) por notas acentuadas (na fig. 18, observar os acentos circulados em vermelho) que completam o ciclo isócrono do “*tresillo* grande”, deixam em aberto a possibilidade da compreensão desses acentos como uma série subjacente ao habitual “*tresillo* pequeno”, aqui entendido como linha guia (“*time-line pattern*”) do baiano, o que será discutido mais adiante.

A função rítmica da rabeça no bumba meu boi do Rio Grande do Norte é reforçada, sobretudo, pela ideia de “*time lines*”. Essas “linhas-guia” (SANDRONI, 2008; p. 25) foram

identificadas por Nketia⁴⁶ e correspondem a uma espécie de ostinato, realizado pelas palmas ou pelos idiofones metálicos (de timbre agudo e penetrante) nas músicas da África Subsaariana. Considerando que nos instrumentos listados por Andrade no auto do bumba não há a menção de instrumentos de percussão e o fato de a rabeca ser o instrumento mais agudo do conjunto instrumental (formado ainda por harmônica e violão ou viola), pode-se presumir a importância rítmica da rabeca nesse contexto. Além de conduzir a sequência de semicolcheias, como faz normalmente um pandeiro no coco ou na embolada, com uma sucessão de acentos produzidos pelos golpes de arco e mudanças de corda, a linha rítmica da rabeca pode ser entendida como uma linha-guia de referência para os músicos e brincantes do bumba meu boi. A utilização dos bordões isócronos às articulações de cada um dos três grupos de pulsações do *tresillo* (fig. 15), junto aos acentos imprimidos pelo arco, intensifica esse caráter rítmico. A importância da função rítmica da rabeca pode ser confirmada pela pesquisa de Ana Cristina da Nóbrega (2000) junto ao Cavalo Marinho de Mestre Gasosa em Bayeux, Paraíba:

Nas ‘danças’ Artur [rabequeiro] reforça os desenhos rítmicos e melódicos do canto sublinhando-os, e nos interlúdios instrumentais improvisa em torno de idéias melódicas realizadas pelo tema das músicas, utilizando a imitação e variação. O Mestre [Gasosa] costuma dizer que ‘o balanço da mão de Artur no arco faz o balanço do baião pra gente dançar’ (NÓBREGA, 2000, 105).

Note-se que nesse grupo de Cavalo Marinho (uma variante do bumba meu boi, presente nos estados da Paraíba e de Pernambuco) estão presentes instrumentos de percussão (pandeiro e triângulo) e, mesmo assim, a rabeca mantém o status de guia para os brincantes. Nessa pesquisa, pôde-se constatar a vitalidade rítmica que os exemplos adquiriram quando executados a partir do paradigma do *tresillo*, sobretudo a partir do momento em que os bordões de cordas soltas marcam as acentuações. Os exemplos da fig. 19 ilustram bem a importância do uso rítmico do arco.

⁴⁶Kwabena Nketia, o primeiro a utilizar o termo *time line* em 1963, descreve-o como “um ponto constante de referência pelo qual a estrutura frasal de uma canção, bem como a organização métrica linear das frases, são guiadas” (NKETIA, 1963 *apud* AGAWU, Kofi, 2006).

1.º Baiano de Abertura



3 - Baiano



Figura 18: Reprodução de dois baianos (voz intermediária), a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959, p. 40 e 42), ilustrando os dois padrões de *tresillo*, pequeno (voz superior) e grande (voz inferior). As ligaduras indicam cada padrão de *tresillo*.

Afinação:

3 - 1º Baiano do Gigante

9- Baiano

várias vezes este trecho

Figura 19: Dois exemplos de baianos (ANDRADE, 1959; p. 69 e 43, respectivamente) ilustrando a utilização rítmica do arco. Observar a afinação “heterofônica” em Lá.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. Strutral Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the ‘Standard Patern’ of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, n. 1, p 1-46, 2006.
- ALIVERTI, Mavilda J.; MORAES, Maria J. P. C.; SILVA, Rosa. M. M. da. O ensino da Rabeca em Bragança-Pará: um resgate da tradição. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ABEM E CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. *Anais... Campo Grande: UFMS, 2007. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_o/O%20ensino%20da%20Rabeca%20em%20Bragan%C3%A7a_Para.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2015.*
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ALVARENGA, Oneyda. Preparação, Introdução e Notas. In: ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 3º tomo, 1959.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 3º tomo, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas cidades, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. São Paulo: Melhoramentos, vol. I, 1964.
- AULETE, Francisco J. C. *Diccionario contemporaneo da lingua portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Lisboa, 1881. Disponível em: <<http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/bas/livros/diccionario-contemporaneo-da-lingua-portuguesa-v1/#12/z>>. Acesso em: 08 mai. 2014.
- AYALA, Maria I. N.; AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- AYALA, Maria I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, Maria I. N.; AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. EDUFRN, Natal, p. 21-40, 2000.
- BAILY, John. Recent changes in the dutar of Herat. *Asian Music* 8:1, p. 29-64, 1976.
- BAILY, John. Music structure and human movement. In: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (eds) *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985.

BAILY, John. Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. *British Forum for Ethnomusicology*, vol. 10, p. 85-98, 2001.

BAILY, John. John Blacking and the 'Human/Musical Instrument Interface': Two Plucked Lutes from Afghanistan. In: REILY, Suzel Ana (Ed.). *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the XXI Century*. England: Ashgate ed., p. 107-123, 2006.

BASTOS, J. T. da S. *Diccionario etymologico, prosodico e orthographico da lingua portuguesa*. Lisboa: Parceria Maria Antônio Pereira Livraria Editora, 1912. Disponível em: <<http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/brp/livros/diccionario-etymologico-prosodico-e-orthographico-da-lingua-portuguesa/#154/z>>. Acesso em 08 mai. 2014.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. *Antropologia em primeira mão*, n. 67, p. 1-20, Florianópolis, 2004.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, vol. 56, p. 363-395, 2012.

BEHAGUE, Gerard. Estado atual da etnomusicologia brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 3., 1987, Ouro Preto. *Anais...* Belo Horizonte, 1989. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Behague-Estado_atual_etnomusicologia_brasileira.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2015.

BERGMANN FILHO, Juarez. A Rabeca Brasileira: reflexões, conceitos e referências. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE TECNOLOGIA E SOCIEDADE, Curitiba, *Anais...* Curitiba, p. 696-706, 2013.

BERLINER, Paul. *The Soul of Mbira*. Berkeley: University of California Press, 1978.

BLANC, Blanc Saint-Hilaire. *Diccionario español-francés conforme con los mejores diccionarios de las dos naciones...* 7. ed. Lyon: Libreria Cormon y Blanc, 1860. Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325031202;view=1up;seq=662>>. Acesso em: 09 mai. 2014.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino...* Lisboa, 1720. Disponível em <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319433053;view=1up;seq=621>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

BLUTEAU, Raphael. *Diccionario da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Disponível em: <<https://archive.org/details/diccionariodalim00mora>>. Acesso em: 07 jun. 2014.

BOYDEN, David Dodge. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761...*: Claredon Press, 1990.

BRAGA, Antônio. *Portugal – o país, a história, a cultura*. Edição eletrônica. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/216619973/Portugal-O-Pais-A-Historia-A-Cultura>>. Acesso em: 07 jun. 2014.

BRAGA, Reginaldo Gil. Folias do Divino, bandas e foguetórios em antigos povoamentos açorianos do Rio Grande do Sul (Brasil): transformando e reorganizando antigas tradições ou (re)inventando raízes baseadas em rotas atlânticas recentes. Aveiro, *Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance Universidade de Aveiro*, 11p., 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/ReginaldoBraga.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.

CARVALHO, Antonio José de; DEUS, João de. *Diccionario prosodico de Portugal e Brazil*. 5ª. ed. Porto e Rio de Janeiro: Lopes & Cia. e Frederico Augusto Schmidt, 1885. Disponível em <http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/brp/livros/diccionario-prosodico-de-portugal-e-brazil/#101/z>. Acesso em 08.05.2014.

CARVALHO, Gilmar de. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ed. da USP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

COELHO, Adolpho. *Diccionario manual etymologico*. Lisboa: P. Plantier Editor, 1928. Disponível em: <<http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/brp/livros/diccionario-manual-etymologico-da-lingua-portuguesa/#1031/z>>. Acesso em: 08 mai. 2014.

CORREIA, Cláudio Sérgio Ribeiro (Cláudio da Rabeca). *Dissertação* [mensagem pessoal]. Entrevistador: Jorge Linemburg Junior. Mensagem recebida por <jlinemburg@hotmail.com> em 18 jun. 2014.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentes: repentes populares, em prosa e verso...* Recife, 1953.

DAWE, Kevin. People, Objects, Meaning: Recent Work on the Study and Collection of Musical Instruments. *The Galpin Society Journal*, vol. 54, p. 219-232, 2001.

DAWE, Kevin. The cultural study of musical instruments. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The cultural study of music: a critical introduction*. Oxon: Routledge, 2003.

DRACH, Henrique. *A rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – música, folclore e academia na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

EDWARD, J. *Artesão de Sons: vida e obra do Mestre Zé Côco do Riachão*. Belo Horizonte: Rona, 1988.

ESTUDANTE, Paulo. “Por sere m¹⁰ necesarios para o seruico desta See” Incorporação permanente dos charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI -XVII). *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, XXVII, p. 295-339, 2014.

FARIA, Eduardo de. *Novo dicionário da língua portuguesa: dicionario de synonymos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e C, 1859. Disponível em:

<<http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/brp/livros/novo-dicionario-da-lingua-portuguesa-dicionario-de-synonyms-vol-1/#1474/z>>. Acesso em: 08 mai. 2014.

FIAMINGHI, Luiz H. *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas: tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FIAMINGHI, Luiz H. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de “outros violinos”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 16, 2009.

FIAMINGHI, Luiz H.; PIEDADE, Acácio. *Rabeca Reborn: The Revival of the Brazilian Fiddle and the Historical Performance of Music*. 2009. Disponível em: <http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes_files/62A-Piedade-Fiamminghi.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2011.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição eletrônica, 1913. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2014.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GRAMANI, Daniella da Cunha. (Org.). *Rabeca, o som do inesperado*. Curitiba: [s.n.], 2002.

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: Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GURGEL, Défilio. *Espaço e tempo do folclore potiguar: folclore geral: folclore brasileiro*. 3. ed. Natal: publicação independente, 2008.

HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. *Ethnomusicology*, vol. 4, p. 55-59, 1960.

JOHNSON, Henry. M. An ethnomusicology of musical instruments: form, function, and meaning. *JASO* 26/3, p. 257-269, 1995.

KARTOMI, Margaret. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

KARTOMI, Margaret. *The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s*. *Ethnomusicology*, Vol. 45, No. 2, p. 283-314, 2001.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LEANDRO, Eugênio. *Cego Oliveira*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

LIBIN, Laurence. *Organology*. In: **Grove Music Online**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20441?q=organology&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 12 mai. 2014.

LIMA, Agostinho Jorge de. *Música tradicional e com tradição da rabeca*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

LIMA, Agostinho Jorge de. As músicas de rabeca no Brasil. *Vivência*, Natal, 24, p. 87-98, 2004.

LIMA, Rossini Tavares de. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura; Univ. de Taubaté, 1981.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz H. A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 171-190, dez. 2012.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz H. Registros de rabeca nas manifestações folclóricas da cultura de base açoriana em Santa Catarina. In: *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, Natal/RN, 2013a.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz H. *A rabeca nas cantorias do Divino Espírito Santo em Santa Catarina*. In: *Anais eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore - UFSC*, Florianópolis, 14 a 18 de outubro de 2013b.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Estabelecimento de texto, introdução e notas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

MARCHI, Lia. *Tocadores Portugal-Brasil: sons em movimento*. Curitiba: Olaria projetos de arte e educação, 2006.

MARQUES, Joseph. *Novo dicionário das línguas portuguesa, e franceza, com os termos latinos...* Lisboa, 1758. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=Fwsk_oraZC4C&printsec=frontcover&hl=pt-R&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 mai. 2014.

MARTINS, Emerson C. de S; LIMA, Agostinho J. de. Práticas de ensino da música de rabeca no Rio Grande do Norte. In: *Anais do IX Encontro Regional da ABEM Nordeste*, Natal, agosto de 2010.

MAZZA, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda, 1944-1945.

MERCIER, Henry. *Dictionnaire francais-arabe*. 2. éd. Rabat, Éditions La Porte, 1859. Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015065134630;view=1up;seq=425>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

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

MERRIAM, Alan P. The ethnographic experience: drum-making among the Bala (Basongye). *Ethnomusicology* 13: p. 74-100, 1969.

MORAES, Maria J. P. C.; ALIVERTI, Mavilda J.; SILVA, Rosa. M. M. da. *Tocando a Memória: Rabeca*. Belém: IAP, 2006.

MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. 7. ed. Rio de Janeiro: ABC, 2002.

MURPHY, John P. The “rabeca” and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review*, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

MURPHY, John P. *Cavalo-marinho pernambucano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica..., 1955.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd ed. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

NÓBREGA, A. C. P. da. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2000.

OHTAKE, Ricardo. *Instrumentos musicais brasileiros*. [S.l.]: Rhodia, 1988.

OLIVEIRA, Cego. Encarte do álbum *Cego Oliveira - Rabeca & Cantoria*. São Paulo: BMG Ariola, 1992.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portuguesas*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

OLIVEIRA, S. R. V. de. *A rebeca na Zona da Mata de Pernambuco: levantamento e estudo*. 1994. 23f. Relatório final de Iniciação Científica (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

PAGE, Christopher. *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental practice and songs in France 1100-1300*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

PAIXÃO CÔRTEZ, João Carlos. *Folias do Divino*. Porto alegre: PROLETRA, 1983.

PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: MUSIMED, 2002.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Org.). *Museu vivo do fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

PORTELLA, Cláudio. *Cego Aderaldo*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

PORTELLA, Cláudio. *Cego Aderaldo: a vasta visão de um cantador*. São Paulo: Escrituras, 2013.

QUERESHI, Regula Burckhardt. The Indian sarangi: sound of affect, site of contest. *Yearbook for Traditional Music* 29, p. 1-38, 1997.

QUERESHI, Regula Burckhardt. How does music mean? Embodied memories and the politics of affect in the Indian sarangi. *American Ethnologist* 27(4), p. 805-838, 2000.

RAIZ. Rabecas. *Revista Raiz*. Ed. nº 1. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=53&Itemid=67>. Acesso em: 14 jun. 2014.

- RAMOS, Carlos E. de A. S. e. *Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- ROMANELLI, Guilherme G. B. A rabeça do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, Curitiba. *Anais...* Curitiba, p. 50-59, 2005.
- SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75, março/maio 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SANTOS, Roderick. *Isso não é um violino?: usos e sentidos contemporâneos da rabeça no Nordeste*. Natal : IFRN, 2011.
- SARDINHA, José Alberto. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, 17, p. 237-260, 2008.
- SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos as praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portuguesa recopiado...* Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=GI8MAQAA MAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Ant%C3%B3nio+de+Moraes+Silva%22&hl=pt-BR&sa=X&ei=d6ZrU-DBOzLsAS-loJo&ved=0CDgQ6wEwAQ#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 08 mai. 2014.
- SILVA, José P. da. *Contribuição árabe na formação do português: vocabulário português legado pelos árabes*. Rio de Janeiro: *Philologus*, p. 143-187, 1996.
- SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.
- TITTON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. Oxford University Press, Nova York, p. 25-41, 2008.
- TONI, Flávia Camargo. Coordenação. In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.
- TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 24-33, março/maio 2008.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *OPUS*, Campinas (SP), n. 9, p. 73-86, dez. 2003.
- VIEIRA, Ernesto. *Dicionario musical*. 2. ed. Lisboa: Typographia Lallemant, 1899.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.