

no baque da rabeca

ensaios sobre a rítmica, movimento e corporeidade nas rabecas e nos violinos

autores

Luiz Henrique Fiaminghi - Jorge Linemburg Junior

organizadoras

Cristina Emboaba - Nirah Pomar - Carolina M. Melo



fapesc
Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



Programa de Pós-Graduação em Música



MusiCS
MÚSICA, CULTURA
E SOCIEDADE



pimenta
cultural

no baque da rabeca

ensaios sobre a rítmica, movimento e corporeidade nas rabecas e nos violinos

autores

Luiz Henrique Fiaminghi - Jorge Linemburg Junior

organizadoras

Cristina Emboaba - Nirah Pomar - Carolina M. Melo



fapesc
Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS
MÚSICA, CULTURA
E SOCIEDADE

| São Paulo | 2024 |



pimenta
cultural

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

F439n

Fiaminghi, Luiz Henrique -

No baque da rabeca: ensaios sobre a rítmica, movimento e corporeidade nas rabecas e nos violinos / Luiz Henrique Fiaminghi, Jorge Linemburg Junior. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

Organização: Cristina Emboaba, Nira Azibeiro Pomar, Carolina Momm de Melo.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-245-8

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-245-8

1. Rabeca. 2. Violino. 3. Corporeidade. 4. Rítmica. 5. Música Popular Brasileira. I. Fiaminghi, Luiz Henrique. II. Linemburg Junior, Jorge. III. Emboaba, Cristina (Org.). IV. Pomar, Nira Azibeiro (Org.). V. Melo, Carolina Momm de (Org.). VI. Título.

CDD 784.0981

Índice para catálogo sistemático:

I. Música Popular Brasileira

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 os autores.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patrícia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patrícia Biegging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Estagiária em editoração	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Gerson Watanuki Lorenzato
Tipografias	Acumin, Acumin Variable Concept, Abril Display
Revisão	Os organizadores
Autores	Luiz Henrique Fiaminghi Jorge Linemburg Junior
Organizadoras	Cristina Emboaba Nira Azibeiro Pomar Carolina Momm de Melo

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaím Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaím Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza
Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabírcia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlerth Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes

Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior

Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger

Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Juliano Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marinho

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt

Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastrelli Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Maurício José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maurício José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas

Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho

Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves

Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton

Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior

Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves

Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite

Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa

Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos

Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis

Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos

Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior

Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jonas Lacchini

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuelo Carvalho dos Santos

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo

Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva

Stockholm University, Suécia

Suélen Rodrigues de Freitas Costa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento

Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira

Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

Luiz Henrique Fiaminghi

No baque da rabeca:

clave, rítmica aditiva e divisiva nos instrumentos

de corda friccionada. Uma perspectiva hermenêutica

nos toques de rabeca e no violino barroco 10

CAPÍTULO 2

Jorge Linenburg

Luiz Henrique Fiaminghi

A rabeca de Vilemão Trindade

em Mário de Andrade..... 59

CAPÍTULO 3

Jorge Linenburg

Luiz Henrique Fiaminghi

A rabeca de Vilemão Trindade

em Mário de Andrade II:

ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas 83

Índice remissivo..... 127

1

Luiz Henrique Fiaminghi

NO BAQUE DA RABECA:

CLAVE, RÍTMICA ADITIVA E DIVISIVA
NOS INSTRUMENTOS DE CORDA FRICCIONADA.
UMA PERSPECTIVA HERMENÊUTICA NOS TOQUES
DE RABECA E NO VIOLINO BARROCO

INTRODUÇÃO

Este ensaio transita em temas focados na rítmica dos instrumentos de arco, em especial a rabeca brasileira e o violino barroco, que têm ocupado grande parte da pesquisa de cunho prático e teórico, melhor dizendo, de teorias colocadas em prática através da performance, no âmbito do projeto de pesquisa "A Vez e a Voz da Rabeca", por mim coordenado, e da prática musical criativa nesses instrumentos.

Um número significativo de artigos, dissertações, teses, seminários, gravações em CD, concertos, composições e arranjos, foram, nos últimos 30 anos, o resultado artístico ou objetos de pesquisa deste campo bastante amplo, e, por isso mesmo, em constante transformação e revisitações em diferentes momentos e contextos. No eixo central desta pesquisa, posso identificar uma primeira materialização com a produção da dissertação "Violino e Retórica" (UFOP - 1995) que tratou de investigar as conexões entre a didascálica da arte de tocar o violino, encontradas do tratado *The Art of Playing on the Violin* (1751), de Francesco Geminiani (1687-1762), com as premissas do sistema retórico musical. Esta pesquisa teve prosseguimento e desdobramentos que ecoavam questões postas pela cultura oral brasileira na tese de doutorado defendida na UNICAMP, intitulada "O Violino Violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas" (2008). A partir de 2010 até hoje, tem sido conduzida no âmbito do projeto de pesquisa mencionado acima, vinculado ao grupo de pesquisa MusiCS (Música, Cultura e Sociedade), ambas atividades de pesquisa da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina).

Do ponto de vista artístico os resultados e produções são mais variados e numerosos, tornando-se inútil elencá-los neste espaço. Entretanto, seria oportuno destacar que o ponto central desta produção artística, seja no que concerne à composição e ao arranjo, bem como na performance musical como um todo, concentra-se nas atividades do grupo ANIMA, do qual participo como diretor artístico e rabequeiro desde 1996. Muitos insights, experimentações e exemplos trazidos neste ensaio, foram resultado de uma constante e profunda elaboração artística pautadas pelo rigor ético, estético e técnico, sem nunca deixarem à margem o imponderável,

as sincronidades e as convergências encontradas em musicalidades díspares geográfica, temporal e culturalmente consideradas.

Neste ensaio, trato de fundamentar a hipótese de que no plano rítmico essas analogias poderiam ser detectadas através de um pensamento musical, uma epistemologia rítmica comum entre as musicalidades europeias pré-modernas e as africanas, ambas estruturadas fora da racionalização e da abstração da mensuração do tempo musical, representado pelos conceitos de *tactus*, rítmica divisiva e simetria. Essas epistemologias rítmicas convergem em uma organização do tempo musical a partir da gestualidade e da corporalidade e, nesse aspecto, ambas musicalidades compartilham de elementos estruturais que poderiam ser melhor equacionados por conceitos advindos da rítmica aditiva, clave, *timeline* e imparidades métricas do lado das matrizes rítmicas africanas e da *Rhythmopoeia* (no campo da poética musical) e da gestualidade musical das danças renascentistas e barrocas (no campo da performance musical), nas matrizes rítmicas da Música Antiga europeia.

No séc. XVII, o teórico jesuíta Marin Mersenne (1588-1658), no seu tratado *Harmonie Universelle* (1637), retoma um conceito advindo da teoria da organização métrica grega chamado de *Rhythmopoeia* (HOULE, 1987). Deste ponto de vista, podemos detectar um deslocamento do eixo da *poiesis* musical focada principalmente caráter melódico e contrapontístico, como tratada, por exemplo, em *Musica Poetica* (1606) de J. Burmeister (1566-1629), para o eixo dos pés métricos da poesia grega (dactílico, anapesto, troqueu, iâmbico, espondeu, tribráquio) e do movimento (dança). De acordo com esses parâmetros, os assim chamados *loci topici* (lugares comuns) da invenção musical, o ritmo passa a ser entendido como um dos propulsores das tópicas musicais. Em um âmbito menos enciclopédico como o de Mersenne, e mais voltado à *praxis* e à *poiesis*, Johann Mattheson (1681-1764) dedicou no *Der vollkommene Capellmeister* ["O mestre de capela perfeito, de 1739] um capítulo inteiro (VI) no seu segundo livro ao tema, o que evidencia a importância da rítmica na instrução dos músicos aprendizes como um fator que pretendia ir além do conhecimento de notação musical, mensuração e prolação das proporções métricas. Para Mattheson a *rhythmopoeia* era um fator central para invenção musical.

Como veremos adiante neste ensaio, o conceito de *Rhythmopoeia* será retomado de forma análoga quando falarmos de *claves*, *timelines* e *imparidades rítmicas*, *spatio-motor thinking* (padrões acústicos mocionais) e outras configurações, assumindo a função de um verdadeiro propulsor de ideias. Outros conceitos importantes tratados aqui, dizem respeito à história sincrônica (eixo vertical) e diacrônica (eixo horizontal), visto que, na perspectiva de uma epistemologia do Tempo na antiguidade clássica, a figura icônica de Cronos deveria sobressaltar-se. A sobreposição dos eixos históricos diacrônico e sincrônico em nossas análises é importante para determinar um viés ao mesmo tempo de uma musicologia hermenêutica, que examina o mundo do texto (musical) e suas significações, e uma ação fenomenológica alicerçada nos objetos culturais em foco, neste caso, rabecas medievais, rabecas brasileiras, violinos barrocos e violinos em geral.

1. RABECA, RASTROS E RESTOS

Nas últimas décadas do séc. XX, testemunhamos uma notável presença e incremento de instrumentos e gêneros musicais provenientes da cultura popular na música brasileira, com particular ênfase na música instrumental. Instrumentos como a rabeca que nos anos 80 encontravam-se em vias de extinção, foram reabilitados nos anos seguintes, impulsionando uma nova geração de tocadores, compositores e pesquisadores nas diversas esferas da cultura, tanto erudita quanto na cultura de massa, a tomarem este esquecido instrumento como porta-voz de novas musicalidades.

Os ideais modernistas e nacionalistas conforme preconizados por Mário de Andrade propunham uma ruptura com a estética do séc. XIX através da apropriação da linguagem e incorporação das estruturas musicais da cultura popular, sobretudo rítmicas, modais e melódicas. Segundo Andrade, "tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada têm de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção

coincidirem" (Andrade, [1928] 2020, p. 89). A terceira fase, chamada por ele de "fase do inconsciente nacional", é considerada a de mais alto nível, na qual a música é composta em espírito nacionalista, porém, sem citação fiel à música folclórica.

Desta perspectiva, fica claro que o ideal modernista/nacionalista desejava apropriar-se da música popular como uma abstração e mantendo, portanto, um certo distanciamento de suas práticas musicais. Logo, não dizia nada a respeito da maneira de tocar os instrumentos nativos e tampouco se dava a eles qualquer protagonismo. Eram considerados apenas ancestrais de seus congêneres modernos, não adaptados à vida musical urbana, e por isso considerados rudimentares e impróprios para as práticas musicais mais complexas da modernidade.

Por outro lado, aqueles movimentos recentes de redescobrimto como os mencionados acima, que poderiam ser enquadrados no que se convencionou chamar de pós-modernismo, implicaram em conhecer e destrinchar estas práticas por dentro, reconhecer seus instrumentos como portadores de significados musicais e extra musicais complexos absorvidos por um viés fenomenológico que deveria ir além de suas estruturas sonoras abstratas e passíveis de serem grafadas por uma notação musical ao mesmo tempo incompleta e reducionista. Tratava-se de trazer o periférico para o centro da arena.

Deste ponto de vista, podemos compreender melhor a viagem etnográfica de 1928/29 quando Mário de Andrade conheceu no Rio Grande do Norte e na Paraíba artistas populares que o impressionaram fortemente, como os emboladores de coco Chico Antônio e Odilon Jacaré, e o rabequeiro Vilemão Trindade. Deste último ele coletou mais de quarenta peças musicais entre baianos (ou baiões, danças exclusivamente instrumentais nas quais a rabeça é o instrumento solista), toadas, desafios, romances e cocos. Mário enaltece as capacidades musicais do rabequeiro/informante e destaca a qualidade e precisão do material musical que ele logrou grafar na pauta (LINEMBURG/FIAMINGHI, 2012/2015). Paralelamente ao perfil psicológico traçado do rabequeiro, Mário infelizmente não registrou nenhuma informação e descrição sobre o instrumento de Vilemão, sua forma de tocar,

uso do arco, posição, afinação do instrumento, etc. Ele não deixou nenhum rastro das práticas musicais de Vilemão, além das melodias cuidadosamente anotadas. Até mesmo informações básicas sobre a construção do instrumento, como o número de cordas, materiais e madeiras utilizadas, técnicas, foram omitidos. Esses fatores são lacunas importantes nos estudos musicológicos e etnomusicológicos sobre a rabeca, e a performance musical com esses instrumentos procura trazer elementos para completar os desvãos da historiografia oficial.

2. TU NÃO PRESTA PRA SER UM GLOSADOR

Como contraponto ao viés modernista da etnografia andradiana, o ressurgimento da rabeca na última década do séc. XX trouxe à tona elementos não evidenciados pelo musicólogo paulista e que, à luz de uma musicologia culturalmente informada, puderam completar o mapeamento do instrumento nas entrelinhas de uma história não documentada, porém, como uma chave mnemônica, ativada na memória de cantadores e tocadores como Vilemão. No viés pós-modernista, as rabecas foram entendidas não pelas suas faltas e inconformidades em relação ao violino, mas como o elo perdido deste último com suas origens, a alteridade que lhe permitiria enxergar a própria cultura moderna sob um novo prisma. Elas apontaram para um aporte carregado de estranhamento, não padronização, doses generosas de improvisação. Está claro também que penetraram no mundo musical pela porta da performance e, deste modo, imersas em um mar de empirismo que desaguou em etnografias de cunho científico, mas que de fato eram orientadas pela e para a prática e poética musical.

O impacto da rabeca nas práticas instrumentais no Brasil e suas conexões com o violino histórico foram objetos de estudo na tese “O Violino Violado” (FIAMINGHI, 2008). A partir da prática com os instrumentos não padronizados, do corpo-a-corpo com outras realidades sonoras que não aquelas já eleitas para categoria do Belo Musical, a rabeca desvencilhou-se de duas armadilhas herdadas do séc. XIX: o folclorismo e a estética do novo.

Ao contrário do caráter museológico, conservacionista e colecionista implícito no trabalho do folclorista, ou da esquizofrênica busca da inovação a todo preço fadada ao compositor modernista, as rabecas foram valorizadas exatamente por aquilo pelo qual tinham sido rejeitadas até então: seus descompassos, seus ritmos assimétricos, seu timbre inusitado e impuro, sua rouquidão ancestral e seus murmúrios desconexos. Enquanto o violino oferecia uma linguagem articulada por uma narrativa engendrada na fina retórica de linhagem greco-romana, e impunha o seu timbre guiado pelas volaturas do bel-canto operístico, além de ditar o seu ritmo regrado pela simetria do *tactus* e das proporções, a rabeca embrenhava-se nos desvios e desvãos da história, sobrevivendo miraculosamente de mão em mão, nas mãos dos cegos pedintes nas feiras. Desvãos e desvios nos contam sobre uma história circular, um desenrolar não linear dos fatos, circularidade que se opõe a uma história teleológica que governa o mundo do violino (FIAMINGHI, 2021).

O medievalista Paul Zumthor (1993), pela perspectiva da oralidade e da performatividade da poesia medieval, chamou de *mouvence* (movência) a circularidade característica das culturas orais. No campo das rabecas e de sua performance na atualidade, este é um conceito que pode iluminar uma suposta ancestralidade desses instrumentos. O poeta concretista Haroldo de Campos, por sua vez, sintetiza estes argumentos, fazendo alusão à circularidade e à inventividade do cantador nordestino na prosa/poesia *Circuladô de fulô* – ou *proesia*, como propõe Caetano Veloso – contido no livro *Galáxias*, do qual extraímos dois fragmentos:

Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guia 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 [...] O povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando 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 no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado (CAMPOS, Haroldo, 2004, s/n).

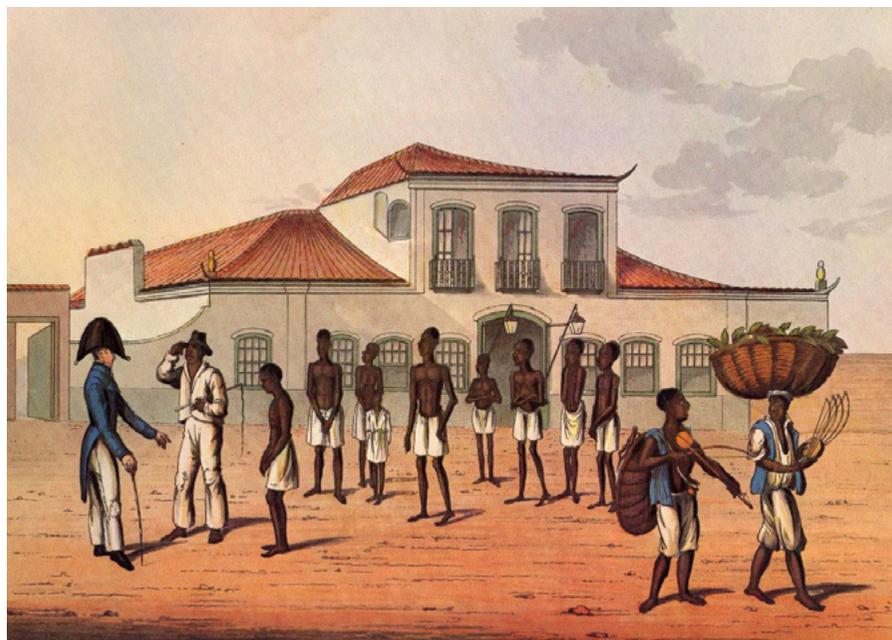
A imagem que Haroldo traz do instrumento de corda que acompanha o cego cantador, remete a uma rabeca de uma corda, um instrumento africano de corda friccionada de apenas uma corda tensionada em uma extremidade e que na outra pressiona um cavalete sobre pele de couro que cobre uma pequena caixa de ressonância, geralmente uma cabaça. Instrumento semelhante é chamado de *tchakare* na região de Makua (Noroeste de Moçambique) e é encontrado também no arquipélago de Cabo Verde com o nome de *cimboa* e no Brasil como *orocongo* (MORETTO, 2019). Não é mais comum entre nós, mas pode ser visto em ação em iconografias do séc. XIX nas mãos de negros escravizados, nos arredores do Rio de Janeiro, como na aquarela de Guillobel (Fig. 1) e na litografia de Chamberlain (Fig. 2):

Fig. 1 - Aquarela de Guillobel em *Usos e Costumes do Rio de Janeiro nas Figurinhas de Guillobel* (1978)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (apud MORETTO, 2019, p. 177).

Fig. 2 - *Sick Negroes* de Henry Chamberlain (litografia), baseada em aquarela de Joaquim Guillobel



Fonte: Henry Chamberlain. 1822. *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro during 1819-20* (London: Howlett & Brimmer apud MORETO, 2019, p. 178).

O poeta concretista paulistano, na edição de 2004 de *Galáxias*, em que foram acrescentados comentários sobre algumas *proesias*, nos dá pistas para entender como a contemporaneidade de seu texto encontra-se em ressonância com as vozes da medievalidade, via tradição oral, sem deixar de ser transformador e de tratar a invenção em um grau máximo. Sobretudo, evitando o folclorismo que busca na tradição estagnada uma fotografia congelada de seu objeto para colocá-lo em um museu:

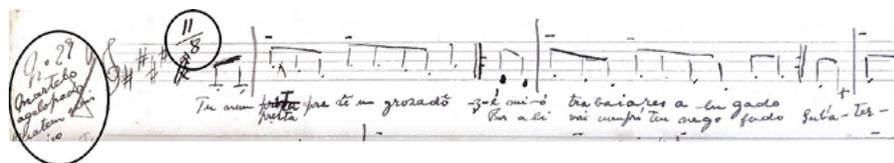
Circuladô de fulô: “Circulado (cercado) de flor” ou “circulador (no sentido de uma força que faz circular) de flor” [...] Ouvi o refrão em João Pessoa, Paraíba, cantado por um esmoler de feira, que havia improvisado um instrumento rústico, cuja vibração lembrava um som “eletrônico”. Defesa da inventividade popular (“o povo é o inventa-línguas”, Maiakóvski) contra os burocratas da sensibilidade, que querem impingir ao povo, caritativamente,

uma arte oficial, de “boa consciência”, ideologicamente retificada, dirigida. O texto é construído com técnicas de som e sentido dos “martelos galopados”, dos “desafios” dos cantadores nordestinos, reminiscentes, por seu jogo elaborativo, das justas trovadorescas. A “voz” do texto identifica-se com essa criatividade popular e recusa uma tutela (um guia) (CAMPOS, 2004, s/pag.)

Em sua viagem etnográfica de 1928/29, Mário de Andrade pode testemunhar quase que diariamente as “técnicas de som e sentido dos martelos galopados e desafios dos cantadores nordestinos”, principalmente na voz dos inúmeros emboladores de cocos que ouviu. Oneyda Alvarenga, que ficou encarregada da organização, preparação, introdução e notas das obras póstumas de Mário, assinala no livro *Os Cocos* (1984) que “Mário de Andrade ouviu Cocos por toda a parte, no Nordeste. Mais de uma vez as ‘Notas de Viagem’ e ‘O Turista’ mostram um quase espanto de quem, vindo de uma terra pouco cantadeira, cai no meio de uma gente que vivia levando o peito numa cantoria que acompanhava tudo, trabalho e diversão” (ANDRADE, 1984, p. 28).

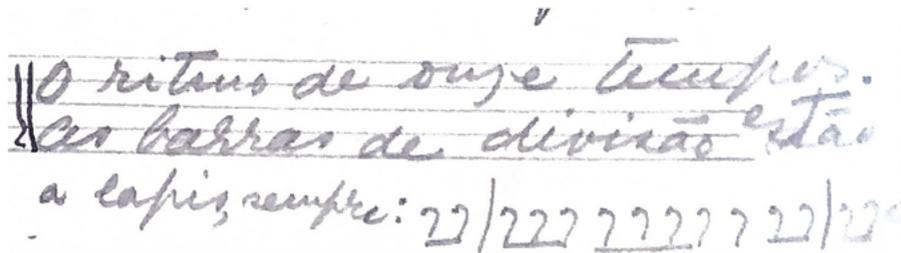
Um dos desafios ouvidos por Mário em 1929, o *Desafio em Martelo Agalopado*, (fig. 3), coletado por ele no engenho de Bom Jardim, é emblemático, particularmente em relação à métrica musical e ao pé métrico poético. Nos interessa aqui analisá-lo para colocar em evidência as relações da cantoria e dos desafios com a rítmica aditiva e as imparidades rítmicas produzidas pela rabeça. Este desafio é especialmente interessante, pois apresenta o decassílabo tradicional do *martelo* anotado por Mário em compasso de onze colcheias, agrupadas em fórmula aditiva assim disposta: (2 + 3 + 2 + 2 + 2). Nos originais de colheita, preservados no IEB/USP, Mário anota este ritmo separadamente, como se fosse uma clave rítmica (fig. 4).

Fig. 3 - Início do *Desafio em Martelo Agalopado*
(original de colheita, manuscrito Bumba-meu-Boi RGN)



Fonte: IEB/USP - Instituto de Estudos Brasileiros - acervo M. de Andrade.

Fig. 4 - Desafio em Martelo Agalopado
(original de colheita, manuscrito Bumba-meu-Boi, RGN, detalhe clave rítmica)

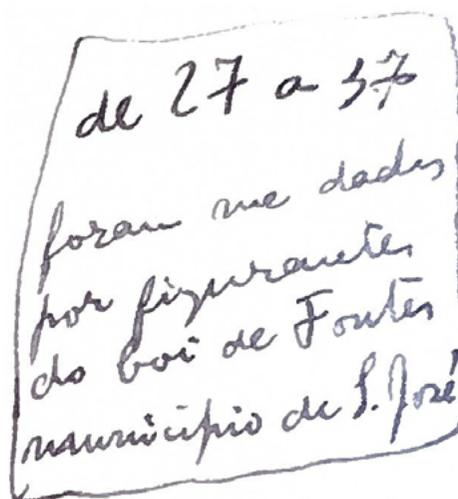


O ritmo de ouço tempo.
As barras de divisão estão
a lapis, sempre: 22/222 2222 22/22

Fonte: IEB/USP - Instituto de Estudos Brasileiros - acervo M. de Andrade.

À primeira vista, de acordo com as informações contidas nos originais de colheita e reproduzidos fielmente por Oneyda nas edições que coordenou, o rabequeiro Vilemão não foi o informante deste desafio (número 29). Podemos ver nas anotações de punho de Mário (fig. 5) que interrompendo uma série de melodias colhidas do rabequeiro, há a advertência de que “de [números] 27 a 37 foram me dadas por figurantes do boi de Fontes município de S. José” (ANDRADE, *manuscrito RGN*, s/n), indicando que somente a partir do número 37, Vilemão reaparece como informante.

Fig. 5 - Detalhe sobre informantes do Boi de Fontes
(original de colheita, manuscrito Bumba-meu-Boi RGN)



de 27 a 37
foram me dadas
por figurantes
do boi de Fontes
município de S. José

Fonte: IEB/USP - Instituto de Estudos Brasileiros - acervo M. de Andrade.



O referido Boi de Fontes era um grupo de brincantes de bumba-meu-boi prestigiado, liderado por Vilemão (LINENBURG/FIAMINGHI, 2012/2015) que Mário registrou assim no seu diário: “dia 09/01/1929 – Trabalho quase o dia todo [com Vilemão] – 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, 1959, p. 12). Porém, segundo as anotações do seu diário, vemos que no dia seguinte Mário registra ali o provável período em que trabalhou com os figurantes, remarcando que também nesse dia teve Vilemão como seu informante principal: “dia 10/01/1929 – Trabalho o dia inteirinho com artistas desse ‘Boi’ e com o rabequista Vilemão, mulato escuro que me dá desafios estupendos” (*idem*, p. 12). Há, portanto, fortes indícios de que, de fato, Vilemão tenha sido o informante dos “desafios estupendos”, incluindo o citado acima: as outras peças informadas pelos brincantes são bem mais simples, geralmente cantadas em coro. O *desafio* exige uma performance solista, que demonstre o virtuosismo rítmico/melódico do cantador e sua inventividade poética para se contrapor a seu oponente.

Além disso, encontramos em outro livro que contém também material coletado nos mesmos dias, *As melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1987) mais 13 melodias que tiveram Vilemão como informante, dentre essas 6 toadas, 3 romances e 4 desafios. Isso comprova que Vilemão dominava também um repertório de músicas vocais, além dos numerosos baianos e danças registrados e publicados no *Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3* (ANDRADE, 1959). Várias dessas peças, entretanto, não foram registradas com sua letra, somente a melodia, sugerindo talvez que Vilemão as tocasse na rabeça sem cantá-las.

Corroborando nossa hipótese de que a rabeça de Vilemão era a porta-voz das assimetrias rítmicas, umas das “técnicas de som” assinaladas por Campos, encontramos no grupo de melodias atribuídas a Vilemão em *As melodias do boi* um romance tocado e/ou cantado por Vilemão, o *romance da lagoa encantada* (fig. 6), que apresenta uma estrutura rítmica idêntica ao *Desafio em Martelo Agalopado* (fig. 7), ou seja, sua escansão em decassílabo, e que foi transcrita por Mário no compasso 11/8 com agrupamentos aditivos idênticos: (2 + 3 + 2 + 2 + 2).

portanto, deve se sujeitar ao trabalho subalterno (escravo) por não ser capaz de ser um artista autônomo, que é reconhecido e ganha o seu sustento com sua arte. Podemos ir mais longe e submeter o desafio a uma leitura alegórica, que contrapõe a liberdade do verso improvisado à escravidão do texto fixado na escrita, a não submissão do verdadeiro artista, o cantador, às regras impostas: “subalterno viveres de um feitor”. Seu oponente seria, nesta leitura, apenas um repetidor de versos: “Tu num presta pra ser um grosador”. Lembramos da explicação de Haroldo de Campos, exposta acima: “defesa da inventividade popular contra os burocratas da sensibilidade, que querem impingir ao povo, caritativamente, uma arte oficial, de “boa consciência”, ideologicamente retificada, dirigida” (CAMPOS, 2004, s/n).

Desafio em Martelo Agalopado (ANDRADE, 1959, p. 47)

1. Tu num presta pra sê um grosado (grosador)
2. Z-é mió trabaiairis alugado
3. Pur ali vai cumpri teu nego fado,
4. Subàterno vivêri dum feitô;
5. Na sanzala tu sôis um morado,
6. Que o trabáio só é na bagacêra,
7. Quê tu ganha num é p'a tua fêra; (féria)
8. E arrenego de ti, sorte misquinha
9. Te assujeitas às ama da cuzinha,
10. Te oferece pá delas sê chalêra

A disposição das arcadas, conforme exemplificado abaixo, é um fator fundamental para que o uso do arco esteja consonante com as acentuações prosódicas. Deste modo, as arcadas para baixo [▮], naturalmente mais acentuadas, devem coincidir com os acentos tônicos e os arcos para

cima [V], mais leves, e mesmo como *ghost note*² (V) são reservados para as sílabas átonas. Os primeiros três versos exemplificam o uso do arco em concordância com a métrica do decassílabo. Notar que nos agrupamentos ternários deve haver uma ligadura entre a primeira e segunda colcheia, configurando um agrupamento em métrica aditiva como (2 + 1), o que enfatiza a acentuação métrica e está de acordo com a prosódia. Os agrupamentos ternários dispostos em (2+1) e (1+2), sempre iniciando com a acentuação no arco para baixo [Π], serão, como veremos adiante, importantes para formação das claves dos *baianos* e dos *cocos*, ambas estruturadas em métrica aditiva como (3 + 3 + 2) e suas rotações:

Fig. 8 - *Desafio em Martelo Agalopado*: dois primeiros versos com acentuações prosódicas e arcadas

Tu num presta pra sê um gro-sa-dô-z É mi-ó tra-ba-ia-ris a-lu-ga-do
Tu a-lé vai unpré teu mã-go fado

Π V Π · V Π V Π V Π (V)

1. Tu num presta pra sê um gro-sa-dô ·

Π V Π · V Π V Π V Π (V)

2. Z-é mi-ó tra-ba-ia-ris a-lu-ga-do

2 *Ghost note*: nota fantasma. Empréstimo terminológico da prática jazzística. Se aplica quando o movimento de arco não produz um som com altura definida e é utilizado mais como um recurso rítmico do que melódico.

3. RÍTMICA ADITIVA E RÍTMICA DIVISIVA NOS INSTRUMENTOS DE CORDA FRICCIONADA

Em termos sumários, rítmica aditiva é aquela que se estrutura a partir do menor valor métrico, o pulso, ou pulsação elementar; rítmica divisiva é estruturada a partir da divisão do *Tactus*³ em valores menores binários ou ternários, o que segundo as teorias rítmicas do séc. XIV nos informam (*Ars Nova*, Philippe de Vitry; *Ars Mensurabilis*, Franco da Colônia), eram chamadas de perfeitos quando a divisão era ternária (*tempus perfectum*; *prolatio perfecta* ou imperfeita, quando a divisão era binária (*tempus imperfectum*; *prolatio imperfecta*). A questão, entretanto, é muito maior do que uma simples escolha de referencial para medida do tempo e extrapola as discussões sobre notação musical e o próprio sistema notacional em si, deslocando-se para o âmbito das visões de mundo.

Curt Sachs (1881-1959), no livro *Rhythm and Tempo, study in music history*, publicado em 1953, apresenta uma leitura generalista, porém ainda válida depois de que gerações de pesquisadores aprofundaram seus estudos na etnomusicologia, na musicologia, na teoria musical e na área da psicologia e cognição musical. Ele discorre sobre ritmos aditivos e divisivos no capítulo sobre a baixa e alta Idade Média. Sachs defende que o pensamento aditivo é próprio da cultura medieval, especialmente do período gótico, sendo expresso de diversas maneiras: nas catedrais, nas pinturas e na música. Em relação à música polifônica, por exemplo, suas seções não eram concebidas como um todo mas por partes ajuntadas, frequentemente em épocas e autores diferentes: "Vozes polifônicas, ao contrário de serem concebidas como componentes de uma percepção unificada e simultânea, eram compostas uma a cada tempo, primeiro o *cantus firmus* ou *tenor*, depois o *duplum*, e por último o *triplum*; de fato, uma parte poderia ser adicionada, retirada ou substituída sem causar

3 **TACTUS** "Aquilo que chamamos de *tactus* não era simplesmente uma prática ou técnica; mas muito além disso: uma noção, um mecanismo de concepção musical, uma chave interpretativa do tempo musical, um modo cognitivo de estruturação e harmonização temporal da composição e da performance. Portanto, *tactus* é, antes de tudo, uma ferramenta coletiva, cultural e social" (CHIARONI, Vinícius, 2020, p. 69).

dano ao todo"⁴ (SACHS, 1953, p. 170). Uma característica dos motetos era a de ter vozes cantadas em línguas diferentes, como francês e latim, por exemplo. Sobre a música monofônica, Sachs destaca as formas onipresentes como o *lay* e as danças instrumentais como as *estampies*, dizendo: "mesmo na música monofônica, a preferência era dada para ritmos aditivos puros" (*idem*, p. 170).

Ao falar do ritmo aditivo no período gótico, Sachs trás em pauta a teoria *Rheihenrhythmik*, ou ritmo serial. Antes do advento da *Musica Mensurabilis* no séc. XIV, o que implicou na divisão métrica proporcional binária ou ternária e da noção de prolação entre os valores, os *Modus Rítmicos* foi o sistema métrico adotado para notação rítmica das monodias. Longas (L) e Breves (B) se alternavam sem uma proporção fixa entre si:

O ritmo gótico também procedia de forma aditiva; uma peça consistiria de um *ordo* mais outro *ordo* e ainda outro *ordo*; e um *ordo*, de um pé métrico [troqueu, p. ex.], mais outro pé, mais outro pé. De fato, Heinrich Besseler chamou todo o princípio dos *modi* métricos [*modus rítmicos*] como ritmos 'seriais', como *Reihenrhythmik* [...] os pés [métricos] medievais, suas *ordines*, e mesmo as *taleae* isorrítmicas formavam meras sequências não integradas. Eles eram aditivos⁵ (SACHS, 1953, p. 170).

A visão de Sachs sobre os ritmos aditivos na Idade Média é, entretanto, mais multifacetada. Ele considera também questões de linguagem e poesia, apontando também para um insipiente viés da cognição musical, quando levanta hipóteses sobre as formas de escuta:

É, assim, apenas uma meia verdade falar sobre ritmos aditivos. Na verdade, os ritmos góticos tinham um caráter dual, similar àqueles da Grécia. Pertencendo a um mundo aditivo da arte, se voltou ao ideal das unidades de tempo ímpares. Pertencendo a um mundo das línguas e poesias acentuadas, bem como ao de

4 Polyphonic voice parts, far from being conceived as components of a unified, simultaneous perception, were composed one at a time, first the *cantus firmus* or *tenor*, next the *duplum*, and at last the triplum; in fact, a part could be added or dropped or replaced without doing harm to the whole. (tradução nossa)

5 Gothic rhythm, too, proceeded in an additive way: a piece would consist of an *ordo* plus an *ordo* plus an *ordo*; and an *ordo*, of a foot plus a foot plus a foot. Indeed, Heinrich Besseler has called the whole principle of metrical *modi* a 'serial' rhythm, a *Rheihenrhythmik* [...] the medieval feet, their *ordines*, and even the isorhythmic *taleae* formed mere unintegrated sequences. They were additive (tradução nossa).

uma harmonia nascente, ele não conduziu suas unidades ímpares de tempo além do ternário, o qual era uma combinação lógica de ritmos aditivo, métrico, divisivo e acentuado. De fato, aceitou abertamente a organização binária fazendo a ligação de cada dois, não três, de tais grupos em grupos 'divisivos' de unidades de seis tempos (6/8), para a qual um terceiro valor de nota [prolação] foi criado: a *duplex longa*⁶ (SACHS, 1953, p. 171).

Da mesma forma, Sachs coloca em evidência através de inúmeros exemplos extraídos de compositores renascentistas como Ockeghem, Issac, Josquin des Prés, Senfl (Fig. 9), e também do séc. XVII como Heinrich Schütz e Carissimi, que mesmo falando do ponto de vista da música renascentista e da primeira metade do séc. XVII, quando o conceito de rítmica divisiva, *tactus*, proporção e compasso já estão bem estabelecidos na teoria e na prática musical, o pensamento aditivo está presente e transparece nas obras dos mestres do período. Ele analisa a ocorrência do ritmo chamado *docmiaco*, que na métrica grega era formado por (√ — — √ —) ou em termos aditivos ([1 + 2] + [2 + 1] + 2), o que vem a ser a mesma estrutura rítmica (3 + 3 + 2) do *tresillo* cubano, do coco e do maxixe, entre tantos outros. Antes de encerrar o capítulo sobre alterações *métricas* na alta Idade Média – *proportio sesquialtera*; *hemiola* (3:2) - Sachs questiona se esses ritmos aditivos (3 + 3 + 2) não são, de fato, reminiscências da música popular e da tradição oral e da influência árabe fortemente presente na península ibérica:

Essa discussão não deve encerrar sem tocar na incrível reaparição do metro 3 + 3 + 2 dentro de oito pulsos [...] Por que e como este curioso padrão oriental emergiu repentinamente em solo da Europa não é fácil dizer. Que ele seja devido a influência árabe via Espanha não é completamente impossível, mas é bastante improvável, especialmente tendo em vista a importância vital que o três-três-dois adquiriu na Renascença. Ao contrário, ele poderia ter existido por longo tempo na música europeia folclórica, da qual não temos nenhum registro rítmico (SACHS, 1953, p. 191).

6

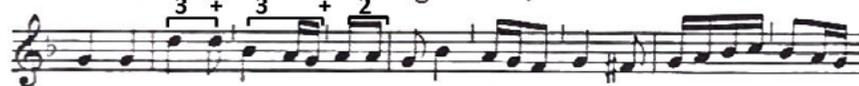
It is thus merely a half-truth to speak of additive rhythm. Actually, Gothic rhythm had a dual character, similar to that of Greece. Belonging in a world of additive art, it turned to the ideal of odd-numbered time units. Belonging in a world of accentual language and poetry as well as of a nascent harmony, it did not carry its odd-numbered time units beyond three, which was the logical combination of additive, metrical, and divisive, accentual rhythm. Indeed, it accepted outright binary organization by linking every two, not three, such ternary groups in 'divisive' group of six time units (6/8), for which a third note was created? The *duplex longa* (tradução nossa).

Fig. 9 - Ritmo docmiáco (3 + 3 + 2) em compositores renascentistas

Ex. 70. Ockeghem, Mass *mi-mi*, Credo



Ex. 71. Isaac, lied, *Zwischen Berg und tiefem Tal*



Ex. 72. Josquin des Prés, Mass, *Pangue lingua*, Incarnatus



Ex. 73. Hayne, *A l'audience*



Fonte: Curt Sachs, *Rhythm and Tempo, a study in music History*,
Columbia University Press, New York, 1953, p. 248).

O exemplo extraído da missa *Pangue lingua* de Josquin des Prés, que expressa a resiliência do pensamento aditivo fora do eixo bidimensional e modal, é especialmente remarcável por três motivos: 1. Trata-se de música litúrgica, na qual supostamente a influência popular não seria um fator determinante; 2. Josquin é reconhecido como um dos grandes polifonistas da Renascença. O *tactus*, assim como a escrita mensural, divisiva e regida pelas proporções, são considerados elementos propulsores do pensamento polifônico, elementos sem os quais a polifonia não poderia ter se estruturado e se desenvolvido no seio da música europeia culta em um espaço relativamente curto de tempo; 3. Os acentos métricos do texto parecem ser os fatores determinantes para ocorrência do pé métrico *docmiáco* (3 + 3 + 2) em uma variante que agrega dois pés: o *troqueu* (— ∪) e o *peônio* (— ∪ ∪ ∪).

Em muitas tradições musicais onde o pensamento aditivo é pertinente, como a africana, as afro-americanas, da Índia e do Oriente próximo,

incluindo aí a região dos Balcãs, os agrupamentos de 2 e 3 pulsos são organizados de forma assimétrica, gerando séries maiores ímpares, conforme apontado por Sachs. A concepção divisiva, por sua vez, tende à simetria e por isso é também a origem da noção de compasso, da divisão dos tempos de forma hierárquica. Neste sentido, temos que a organização rítmica aditiva induziria a uma linguagem harmônica modal, bidimensional, enquanto a rítmica divisiva, a partir de um *tactus* que comanda todas as vozes e suas proporções, conduziria à polarização da tonalidade e à tridimensionalidade da polifonia.

Podemos acrescentar ainda a questão da abstração *versus* concreto: é comum encontrar em músicas estruturadas aditivamente, a presença concreta da pulsação elementar sendo expressa em algum instrumento musical, geralmente um idiofone, como chocalhos, reco-recos, ou as platinelas de um pandeiro no samba, enquanto na organização pelo *tactus* ou pelo compasso, essa referência é abstrata: está expressa na partitura através da fórmula de compasso, ou nos gestos de regência, mas não deve ser percebida pelo ouvinte diretamente, apenas subliminarmente.

O caráter dual do ritmo aditivo no período gótico, conforme apontado por Sachs, transparece também na rabeça. Como veremos adiante, como instrumento de corda friccionada, o arco tem uma função rítmica proeminente, e, mais do que isso, dispõe de capacidade ímpar de transitar entre a concepção divisiva e aditiva do ritmo. A rabeça como instrumento improvisador e acompanhador do canto, seja sustentando a melodia com bordões ou mesmo dobrando a melodia ou em contracanto, é uma prática recorrente na tradição. Na *Psicologia dos Cantadores*, que acompanham as melodias coletas por Mário e onde ele descreve seus informantes, encontramos referências a essas práticas em relação ao rabequeiro Vilemão. Mário diz:

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, 1984, p. 35).

O arco como marcador de tempo e mantedor da clave, na leitura que fazemos do que Mário percebeu como “ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças”, é um fator determinante nos toques de rabeca. Nesses *baianos*, onde é frequente as sequências de semicolcheias agrupadas com acentuações marcadas na clave do coco (3 + 3 + 2) e suas variações (2 + 3 + 3) e (3 + 2 + 3), o uso do arco se assemelha mais a uma baqueta de um instrumento de percussão do que a um diafragma de um cantor que sustenta contornos melódicos longos e uniformes, como é o caso do arco de um violinista treinado pela técnica “moderna” do violino, aquela difundida através dos grandes pedagogos do Conservatório de Paris. Este caráter percussivo das danças deve ter impulsionado Mário a descrever como o toque de Vilemão “acentuava bem metronomicamente os tempos fortes” (idem, p. 35).

Paralelamente a percussividade do arco, Mário destacou a capacidade de Vilemão de acompanhar os cantores e imitar as nuances de prosódia e de articulação do canto dos emboladores de coco, repentistas e cantadores que ele tanto enalteceu nas crônicas sobre Chico Antônio e em ensaios como *A literatura dos cocos*, nas *Quatro crônicas de “O turista aprendiz”*, *O canto do cantador*, e na introdução para o livro inacabado *Na pancada do ganzá*. Todos esses ensaios foram incluídos por Oneyda Alvarenga como anexos do livro *Os Cocos*, devido à sua importância para se compreender o universo dos cocos, no ponto de vista de Mário, principalmente na perspectiva da rítmica. Mário diz:

Me parece é que pra estes [os coqueiros] a música tem um caráter improvisante sempre [...]. Mas o conceito improvisante que o coqueiro tem da música o leva a sutilezas rítmicas. [...] A lição rítmica dos cocos (e aliás de outras peças nordestinas também) me parece fecundíssima. No maxixe, no cateretê e no samba se nota muito bem que a síncopa os frequenta tanto por ser ela que estabelece a desarticulação da peça e conseqüentemente do corpo dançando. A essência rítmica dessas danças é o conflito entre ritmo e compasso (grifo nosso) [...]. Ora, nos cocos se dá não a inexistência do compasso, mas uma libertação muito maior.

Não há conflito entre o ritmo e o compasso. Mas o ritmo às vezes é realmente livre, não combate o compasso porque *prescinde* deste [...]. Em certas músicas nordestinas e principalmente em vários cocos, o ritmo é livre e prescinde do esquema métrico do compasso (ANDRADE, 1984, p. 368).

Quando Mário fala da relação palavra-ritmo, tendo como parâmetro o embolador de cocos Chico Antônio, acrescenta a questão performática e divinatória destes cantos, estudada pela musicóloga Elizabeth Travassos como encantamento e amarração, no artigo *Palavras que consomem* (2010). Mário diz:

O que o embala é a música. As palavras pra ele (Chico Antônio) não passam de valores musicais, duma claridade sonora muitas vezes esplêndida e sempre adequada. E essas palavras ajuntadas assim numa função que na aparência é meramente musical, tiradas da subconsciência pela procura do ritmo, rima e som, têm gosto de terra, de amor, de trabalho, e vanglória individualista. E o povo se deixa encantar. Dentro da magnífica expressão individualista dele, Chico Antônio é um valor social exato. O canto dele exerce a função das encantações primitivas, canto de todos num rito de dinamogenias bemfazejas. A gente se deixa encantar e não pode mais sair dali (ANDRADE, 1984, pp. 378-379).

O rabequeiro Vilemão Trindade informou a Mário de Andrade dois cocos: *O Sol lá vem*, está contido no livro *Os Cocos* (1984, p. 65) e *Coco do Piauí, com seu Baiano*, incluído no *Danças Dramáticas do Brasil, vol. III* (1959, p. 45) e reunido junto às outras danças e cantigas do Bumba-meu-Boi performadas pelo grupo de brincantes do “Boi de Fontes” que Mário ouviu e registrou no engenho de Bom Jardim (RN), em 1929. Em ambos os cocos, Vilemão dá mostra de sua inventividade rítmica e melódica descritas por Mário na *Psicologia dos Cantadores*. O coco do Piauí é anotado por Mário em métrica binária (2/4) e binária composta (6/8) no intermezzo instrumental (o “seu Baiano”), dentro do conceito divisivo apontado por Sachs anteriormente. Entretanto, a partir uso do arco como marcador das pulsações elementares (colcheias), este coco pode ser lido aditivamente, na clave do coco (3 + 3 + 2) na primeira parte e, no intermezzo, seguindo as acentuações anotadas no original de colheita do “Baiano”, teríamos uma alteração métrica conhecida por *hemíola*, que alterna o compasso 6/8 em dois agrupamentos ternários (3 + 3) com três agrupamentos binários (2 + 2 + 2).

Fig. 10a - *Coco do Piauí, com seu Baiano*

12 - Côco do Piauí, com seu Baiano

Andante Bom-Jardim

Ô - a vé - ia mun - to vé - ia, Num_ pu - di - a
se - lu - i, Chà-man-do_a ra - pa - zi - a - da Pru_ cô - co do Pi - au - il

Fonte: ANDRADE, 1959, p. 45.

Fig. 10b - *Coco do Piauí, com seu Baiano: rítmica aditiva e hemíola (3 + 3 + 2 + 2 + 2)*

N. 12 - Côco do Piauí, com seu Baiano

Vilemão Trindade, Bom-Jardim (RN), janeiro 1929

Ô - a vé - ia mun - to vé - ia, Num_ pu - di - a
se - lu - i, Chà-man-do_a ra - pa - zi - a - da Pru_ cô - co do Pi - au - il

3 + 3 + 2 + 2 + 2 3 + 3 + 2 + 2 + 2

Fonte: ANDRADE, 1959, p. 45 (alterações e grifos nossos).

Sachs descreve sumariamente esse processo, “[a hemíola] pode ocorrer tanto alternativamente dentro da mesma voz ou simultaneamente em duas vozes contrapontísticas” (SACHS, 1953, p. 190), demonstrando também o uso do termo *sesquiáltera* para representar a razão (3:2). Mais adiante ele apresenta o *ritornello* “*Vi ricorda*” do *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (Fig. 11) como um exemplo emblemático desta configuração rítmica própria de danças desta época, como a *ciaccona*.

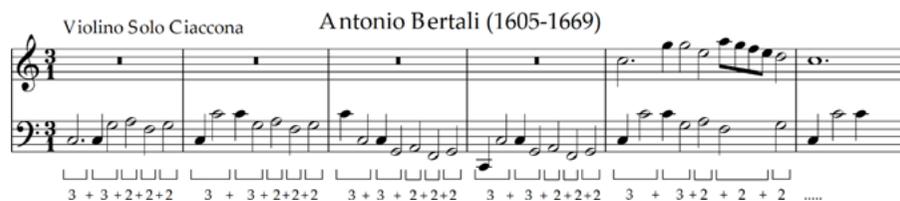
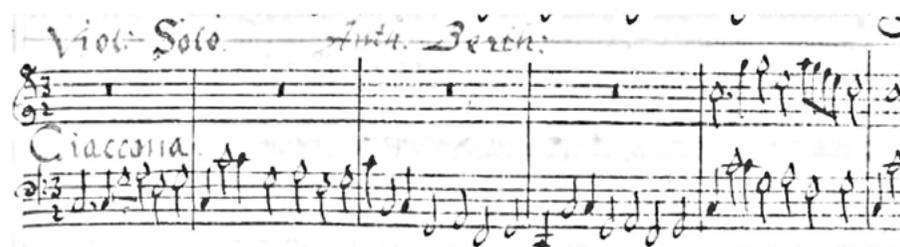
Fig. 11 - Ritornello de Orfeo, Monteverdi: *hemíola/sesquiáltera* compasso 6/8 e 3/4



Fonte: SACHS, 1953, p. 231.

Aprofundando-se no estudo das proporções e mensuração, Chiaroni (2020) faz uma ampla análise da chacona do madrigal *Zefiro torna è di soavi accenti* do livro *Scherzi Musicali* de Monteverdi e da *chiacona* instrumental de Tarquinio Merula (1595-1665), esclarecendo do ponto de vista histórico e performático as questões métricas implicadas, como os conceitos de *hemíola* e *sesquiáltera* (CHIARONI, 2020, pp 131-133). Na música instrumental do séc. XVII as formas originárias de danças se consolidaram, incorporando-se no virtuosismo instrumental em desenvolvimento. A *ciaccona* para violino solo e baixo contínuo de Antonio Bertali (1605-1669) é um exemplo desta prática e evidencia a *sesquiáltera/hemíola* na linha do baixo, conforme assinalado (Fig. 12).

Fig. 12a - Compassos iniciais da *ciaccona* de Bertali ostinato em hemíola



Fonte: IMSLP - [https://imslp.org/wiki/Ciaccona_in_C_major_\(Bertali%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Ciaccona_in_C_major_(Bertali%2C_Antonio)).

Fig. 12b - Compassos iniciais da *ciaccona* de Bertali ostinato em hemíola - versão em 3/2

Violino Solo Ciaccona Antonio Bertali (1605-1669)



Fonte: transcrição do autor de BERTALI.

No material coletado por Mário que teve Vilemão como informante, há outros exemplos de *baianos* que foram transcritos em métrica ternária, como o *baiano de João Gurujuba* e o *baiano de Mateus*. Escritos em compassos 3/8 ou 6/8, dentro de um parâmetro divisivo, esses *baianos* são como peças de um quebra-cabeça que não se encaixam no padrão da clave (3 + 3 + 2) e suas rotações, característica tanto dos *cocos* quanto do *baiano*. Quando entendemos que não se trata de reproduzir esses ritmos a partir de uma visão abstrata, mas sim percebê-los como decorrência do próprio movimento do arco em ação na rabeça, o fenômeno concreto do gesto que gera música e ganha o corpo. Revela outras concepções de temporalidade. Assim como a ubíqua clave (3 + 3 + 2) ou (— — ∪) é constituída de longas e breves na proporção 3:2, o compasso simétrico 12/8 quando dividido em hemíola, se configura em uma imparidade, (3 + 3 + 2 + 2 + 2) ou (— — ∪ ∪ ∪). O exemplo do *baiano de João Gurujuba* é esclarecedor, pois, tendo sido escrito em 3/8, quando tocado com os acentos métricos que o próprio Mário indicou na sua transcrição, se transforma em hemíola e dialoga perfeitamente com a clave do *baiano*, em uma sequência de longas (3 pulsos) e breves (2 pulsos). Vilemão, como um bom rabequeiro, usava o seu arco percussivamente, como bem percebeu Mário: “ritmo bem batido nas danças”. Entretanto, o bom ouvinte não conseguiu se sobrepor ao discreto teórico, e somos nós, os intérpretes dessa música, que, através dos instrumentos, devemos buscar soluções que revelem seus gestos originais que nasceram do corpo-a-corpo com o instrumento, ou como no caso da rabeça, de dois instrumentos: o arco e a rabeça, da fricção de corda (ressonante) com corda (crina) do arco, do tensionamento que projeta suas flexas sonoras em ritmo arcaico.

A Fig. 13 mostra a notação divisiva adotada Mário (acima) com os acentos métricos percebidos por ele que configuram “síncopas” a cada dois compassos. A partir da prática deste *baiano* na rabeça, percebemos que essas “síncopas” na verdade não existem; são acentuações decorrentes da reprodução da uma clave (3 + 3 + 2), variada para (3 + 3 + 2 + 2 + 2), que vem a ser a clave do *jongo*, e também presente em outras tradições musicais africanas. Observar que na notação aditiva os agrupamentos ternários são configurados em (2 + 1), como no *Desafio em Martelo Agalopado*, exigindo que os arcos para baixo (Π) tenham uma acentuação maior que nos arcos para cima (V).

Fig. 13a - Baiano de João Gurujuba, transposto para Sol

2 - Baiano de João Gurujuba (**)

Allegretto Bom-Jardim

Fonte: ANDRADE, 1959, p. 85.

Fig. 13b - Baiano de João Gurujuba, transposto para Sol (versão em rítmica aditiva/hemíola [3 + 3 + 2 + 2 + 2] seguindo acentuação natural das arcadas para baixo).

Fonte: transcrição do autor de ANDRADE, 1959, p. 85.

O outro coco que Mário recolheu de Vilemão, *O Sol lá vem* (ANDRADE, 1984, p. 65), apresenta características melódicas remarcáveis. Como muitos outros cocos, é constituído de refrão (coro, Fig. 14) e solo (embolada), que é uma variação do refrão, com adensamento da divisão métrica, e onde o embolador pode demonstrar sua virtuosidade no canto e na articulação rítmica dos versos que, muitas vezes, são de improviso (ver o “grosador” do desafio analisado anteriormente). Os saltos melódicos ascendentes de 6ª maior (comp. 2) e 6ª menor (comp. 3), típicos de música instrumental, além da tessitura muito aguda para o canto, mas perfeitamente possível para uma rabeça afinada em quintas como um violino (Sol-Ré-Lá-Mi), sugerem

que Vilemão dobrava as vozes no registro agudo da rabeça. Nos interessa aqui examinar apenas o sexto compasso do refrão, que contém o seu último verso, para revelar o quanto Mário estava vinculado ao pensamento divisivo na questão rítmica. Com a utilização do arco em uma perspectiva aditiva, pode-se mudar a configuração rítmica deste trecho, casando as acentuações do arco com os acentos prosódicos. Mário optou por grafar o adensamento métrico do último verso em dois grupos de tercinas, no primeiro e segundo tempos do compasso, o que o dividiu em duas partes iguais. Isto fez transparecer uma lógica simétrica inexistente quando tomamos o mesmo trecho segundo a clave do coco (Fig. 15). Observar como a métrica aditiva e os acentos com o arco para baixo (∇) nos agrupamentos ternários (sub-divididos em 1 + 2 e 2 + 1) seguem os acentos prosódicos do verso.

O Sol lá vem (Rio Grande do Norte)

(coro) O só, o só lá vem! /
Eu namoro uma morena /
Que sô moreno também!

Fig. 14a - *O Sol lá vem* (refrão, notação divisiva com tercinas no lugar do *tresillo* do penúltimo compasso)

[Quase Andante]

O só O só lá vem Eu na-mo-r'ua mo-re-na Que só mo-te-no tam-bém

Fonte: ANDRADE, 1984, p. 65.

Figura 14b - *O Sol lá vem*. Penúltimo compasso em notação aditiva (3 [1+2] + 3 [2+1] + 2).

Que sô mo-re - no tam - bém

Fonte: transcrição do autor de ANDRADE 1984, p. 65.

A tercina foi amplamente utilizada por Mário no contexto dos cocos em situações semelhantes, significando um afrouxamento da rigidez métrica do compasso. No ensaio *A literatura dos cocos*, publicado logo antes da viagem etnográfica e um pouco depois da publicação do *Ensaio sobre música brasileira*, em 1928, ou seja, antes de ouvir os cantadores ao vivo em seus locais de origem, Mário explica:

Os ritmos [do coco] ora se diluem na comodidade, ora se afirmam nítidos. A síncopa [característica} no dois-por-quatro às vezes é um intermediário entre isso e a tercina. [...] A sutileza e a dificuldade rítmica dos cocos é [!] formidável. Variantes leves (e, portanto, mais leves mais difíceis) que pra quem as pretende dar conscientemente saem duras, medidas, ou não saem, o cantador nordestino enuncia com a máxima facilidade e com uma perfeição inexcedível (ANDRADE, 1984, p. 366).

Essas reflexões somadas aos relatos apaixonados de Mário acerca das proezas rítmicas do emblemático embolador de coco Chico Antônio, que “às vezes com uma audácia estupenda, sai da embolada e parte num canto largo duplicando os valores de tempo, criando ritmos contratempados riquíssimos enquanto a *pancada do ganzá* vai golpeando no mesmo movimento rápido anterior. É deveras admirável” (ANDRADE, 1984, p. 378), mostram que Mário ouvia nos cantadores outras formas de organizar o ritmo, o que Haroldo de Campos chamou de “técnicas de som e sentido dos martelos galopados” (CAMPOS, 2004). No entanto, a despeito da consciência que Mário demonstrou ter com respeito ao universo rítmico do cantador, devemos entender sua notação rítmica dentro dos limites teóricos que ele dispunha e tentar confrontar sempre que possível sua escrita com outros parâmetros, como os padrões acústicos-mocionais – movimentos físiocústicos que geram sons e ritmo – (OLIVEIRA PINTO, 2001; BAILY, 1985; FIAMINGHI/LINEMBURG, 2012/2015), idiomatismos instrumental, a teoria das claves e da *timeline* (SANDRONI, 2001; AROM, 1985; AGAWU, 2006; KUBIK, 1979), elementos que emergiram para a musicologia após 1960, quando a etnomusicologia aprofundou seus estudos na música africana com uma perspectiva êmica.

4. ARCO, BAQUE E BAQUETA: UM VIOLINO QUE DANÇA

Fig. 15 - Rabequeiro Luís Paixão



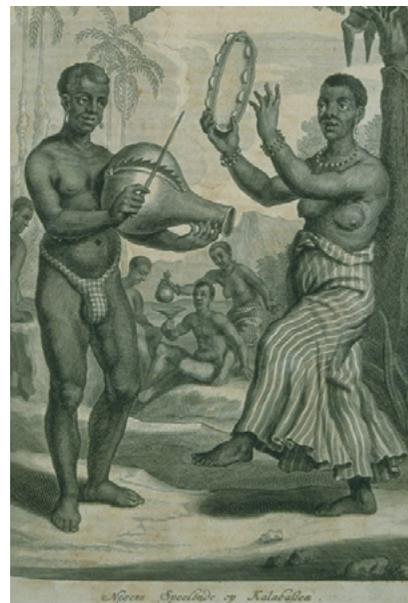
Fonte: Google Images.

Fig. 16 - Caixa de guerra/ tarol



Fonte: Batuque Carioca, p. 22.

Fig. 17 – Tocador de reco-reco (idiofone friccionado).
Ilustração de Johann Nieuwhof (1618-1672).



Fonte: Google Images.

As Figuras acima mostram como as posições de tocar a rabeca e a empunhadura do arco pelo rabequeiro (Fig. 15) se assemelham fortemente a maneira com que o percussionista (Fig. 16) segura o tarol e sua baqueta. O mesmo ocorre com o reco-reco (Fig. 17). Observamos que o ângulo da mão direita, que seguram o arco ou baqueta, é praticamente o mesmo. Esta posição de tocar a rabeca, apoiando-a no peito e na mão esquerda, por sua vez, encontra um paralelo com a posição antiga de segurar o violino, adotada por muitos violinistas no séc. XVII, conforme podemos constatar na iconografia de época.

O rabequeiro da foto, Luís Paixão, que se apresenta em palcos de todo o mundo (Fig. 15), é um mestre da Zona da Mata pernambucana muito importante para o movimento que recolocou a rabeca no centro das práticas musicais ligadas à cultura popular. Ele é o principal transmissor de uma longa tradição que tem na rabeca e no *cavalo marinho* - uma espécie de *bumba-meu-boi* da região - seus elementos articuladores

centrais. Uma nova geração de rabequeiros se formou, a partir dos anos 90, tendo o mestre Luís Paixão como parâmetro. O exemplo mais famoso é o compositor/rabequeiro Siba (Sérgio Roberto Veloso) que nessa época largou a guitarra pela rabeca e fundou a banda *Mestre Ambrósio*, ligada ao movimento *Mangue Beat*, e com ela fez sucesso pelo país. A Zona da Mata é conhecida por ter abrigado desde o início da colonização, um grande número de engenhos de açúcar, que tanta riqueza econômica trouxeram para a região no ciclo do açúcar. Devemos considerar também a riqueza cultural, um amálgama de culturas tão díspares quanto a africana, indígena, portuguesa e holandesa.

O encontro de Mário de Andrade com Vilemão Trindade em 1929 traz alguns elementos-chaves que se conectam com este universo: ele ouviu os brincantes trazidos por Antônio Bento de Araújo Lima no engenho de *Bom Jardim*, na região de Goianinha (RN). O engenho era pertencente à família de Antônio Bento que, nos dizeres de Mário, era um “apaixonado pelo canto popular, até na entoação o refletia com fidelidade. [...] A este amigo verdadeiro devo uma colaboração e assistência inestimáveis[...] assistindo diariamente ao meu trabalho penoso, ajudando-o no tomar textos, enriquecendo-o, devo a ele o melhor do orgulho com que afirmo a exatidão das minhas gravações” (ANDRADE, 1984, p. 85). Além das políticas de preservação e identitárias da cultura popular, da própria rabeca como instrumento, do Boi e do engenho (lembramos que muitos cocos, como o famoso *Tatá Engenho Novo*, fazem alusão à vida do engenho, da usina, e, por isso, são chamados de cantos de trabalho), o próprio nome Vilemão remete a multi-culturalidade presente na Zona da Mata. Descrito por Mário como “mulato escuro” esse nome peculiar é assinalado por uma nota feita por Oneyda Alvarenga no *Danças Dramáticas do Brasil*, vol. 3:

Este nome curioso de Vilemão aparece... interpretado de duas formas nos originais de colheita: *Willemen* (anotação de Antônio Bento, identificável pela letra) e *Villemín* (Mário de Andrade). Mas Antônio Bento fala também em *Vilemão*, numa carta que contém respostas a algumas perguntas de Mário: “Compadre Villemão e Chico Antônio são analfabetos” (ANDRADE, 1959, p. 10).

Willemen ou Vilemen, de fato, é um nome raro em português, mas na sua forma holandesa (*Willem*, ou Guilherme) era certamente comum

entre os holandeses que ocuparam a região do Nordeste de 1630 a 1654, provavelmente transmitindo-se a seus descendentes. Na época da ocupação holandesa cidades como Recife se desenvolveram tanto urbanisticamente quanto no contexto social. Como consequência, algumas práticas urbanas, a exemplo da música secular, podem ter se espalhado por toda uma região de influência, como as propriedades e os engenhos dos grandes produtores de cana de açúcar. Sabemos que nessa época o violino era um instrumento musical muito difundido nos Países Baixos e assim como o nome de batismo de seus tocadores, pode-se imaginar que ele tenha sido transmitido em constantes mutações, de geração em geração, pelas mãos dos brincantes até Vilemão. Deste modo, pensando em um espectro temporal bastante amplo, tanto Vilemão quanto mestre Luís Paixão pertenceriam a um âmbito sócio-cultural comum, que engloba elementos como engenho-Boi-coco-dança-rabeça e carregam fatores identitários que apontam para uma cultura híbrida e engendrada em várias camadas de significado.

Fig. 18 - Willemen "Vilemão" da Trindade, conforme registrado por M. Andrade em Bom Jardim

Gumba meu Boi - Bom-jardim
Willemen da Trindade - rabequista

Fonte: originais de colheita, IEB/USP - Instituto de Estudos Brasileiros - acervo M. de Andrade.

Não temos até o momento conhecimento de registros historiográficos, tais como relatos de viajantes, instrumentos ou partituras remanescentes daquela época, documentos de espólio ou bens confiscados pela Inquisição, que poderiam corroborar esta hipótese fantasista. Também não há registros iconográficos de gravuras ou pinturas das práticas musicais em *Mauritstad*, a cidade do conde Maurício de Nassau, a atual Recife, apesar de ele ter trazido ao Brasil na sua comitiva científica pintores e gravuristas do porte de Frans Post (1604-1679) e Albert Eckhout (1610-1644) que documentaram fartamente a flora, a fauna e os grupos étnicos aqui encontrados, mas nada da vida social. No entanto, assim como o poeta Haroldo de Campos ouviu no cantador cego um *jongleur* incrustado nas feiras nordestinas, Mário identificou em Vilemão traços de um violinista do séc. XVII em pleno engenho no séc. XX. Na *Psicologia dos Cantadores* ele diz:

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 rabeca. Alguma incerteza de execução que se tornava frequentemente fantasista (ANDRADE, 1959, p. 34, grifo nosso).

A gênese do violino está intimamente ligada à música de dança, à música improvisada e aos tratados de diminuição que foram largamente impressos de meados do séc. XVI ao início do XVII. As *diminutione* (diminuições), foram também chamadas de *glose* (glosas), *passaggi* (passagens), *cadentie* (cadências), *partite* (partitas), *division* (divisão) (CHIARONI, 2020, p. 122). Esses tratados evidenciam uma nova maneira de fazer música, calcada nas potencialidades dos instrumentos e em prover modelos ao músico para a ornamentação, uma ferramenta indispensável para que o virtuoso transitasse com desenvoltura nos chamados *stilo moderno* e *seconda pratica*. Chiaroni acrescenta ainda outras implicações, como a função didascálica destes tratados e a formação de novos gêneros musicais:

Apesar de as diminuições funcionarem como recurso ou procedimento de ornamentação, elas também faziam parte da instrução musical, como recurso para o aprendizado da realização prática das proporções. Nas décadas finais do séc. XVI, as diminuições passaram a ser empregadas como parte da *inventio* musical, isto é, da tópica composicional, possibilitando que alguns gêneros fossem desenvolvidos com base nessa prática, como por exemplo a *ricercata* e as variações/partes [*divisions*] sobre um baixo (*grounds*) (CHIARONI, 2020, p. 123).

Nesses tratados, o caráter divisivo do ritmo é patente, operando em todos os níveis de organização métrica, da superfície (as menores pulsações organizadas simetricamente) aos níveis mais profundos (o *tactus* e suas divisões proporcionadas). Nesta perspectiva, o arco atua como um motor rítmico regular e regulador, que enfatiza e tira partido de sua característica fisio-acústica principal: os movimentos ativos de arco para baixo (**Π**), quando em contato aderente com a corda, geram o seu reflexo passivo com o arco para cima (**V**). Cada movimento ativo do arco produz, então, dois sons, possibilitando uma divisão métrica muito rápida com economia de movimento, semelhante ao que é produzido pelas baquetas em um rulo no tambor ou na caixa. Assim como a flexibilidade do couro no tambor

impulsiona a baqueta de volta após ser golpeado pelo movimento da mão, a flexibilidade da crina permite o mesmo efeito de rebote no arco. Portanto, as divisões rápidas nos instrumentos de corda friccionada e todas as figuras rítmicas geradas, foram desde muito cedo incorporadas ao idiomatismo instrumental do violino.

Na iconografia do séc. XVII que retrata práticas musicais e de dança que tem no violino um elemento central (HELD, 2021)⁷, como podemos ver nos tratados de John Playford (1623-1687), (Fig. 19 e 20), notamos que a própria posição de segurar o violino era análoga à posição do rabequeiro da foto acima. No nosso entender, isto é um fator determinante que pode ser perfeitamente enquadrado naquilo que a etnomusicologia chamou de *spatio-motor thinking*, ou padrão acústico-mocional (BAILY, 1985; OLIVEIRA PINTO, 2001). Em outro artigo (FIAMINGHI, CHIARONI, 2024) tratamos do posicionamento do violino na altura do peito com o viés da *sprezzatura* preconizada por Baldassare Castiglione (1478-1529), abordando não apenas fatores físió-acústicos implicados neste posicionamento, mas também a posição de ascensão social do instrumento a partir de sua chegada ao mundo cortesão do séc. XVII.

O fato de o violino ou a rabeça estarem na altura do peito e na horizontal em relação ao chão e o arco ferir a corda com o cotovelo do braço direito em um nível mais baixo do que o faria se o violino estivesse acima do ombro (na posição moderna), proporciona ao arco maior aderência e o peso natural necessário para manter essa aderência. Nas figuras 21 e 22, podemos perceber o detalhe da empunhadura do arco que difere da utilizada no violino moderno: o violinista da pintura atesta uma prática antiga na qual o polegar da mão direita está posicionado abaixo do talão, o que lhe proporciona uma “pegada mais firme”, próxima daquela do percussionista e sua baqueta. O domínio rítmico proporcionado por essa “pegada” do arco em combinação com a posição mais baixa do violino/rabeça é comparativamente maior à

7 MARCUS HELD em *O violino e seu contexto na Inglaterra seicentista* traça um panorama das práticas violinísticas na Inglaterra, com ênfase na música secular, dentro e fora da cortesia. Toma os gêneros característicos ingleses como a fantasia-suíte, e o *broken-consort*, como representações do amálgama da tradição polifônica estabelecida na fantasia contrapontística elisabetana e da dança. As *Divisions upon a Ground*, um gênero de variações baseado em diminuições, são emblemas da apreciação do violino enquanto instrumento solista, do desenvolvimento de sua técnica, da prosperidade das casas editoriais e, sobretudo, do entusiasmo por dois violinistas estrangeiros – o alemão Thomas Baltzar (c.1630-1663) e o italiano Nicola Matteis (c.1670-1713).

posição italiana e moderna, que, por sua vez, proporciona ao violinista maior liberdade de mão esquerda e uma posição de arco que favorece as arcadas longas com grandes *legatos*. Lembramos que o arco moderno é, diferentemente, seguro apenas com o polegar em oposição ao dedo médio que formam entre si um anel que pressiona a vareta do arco. Este anel é o principal eixo responsável por manter o arco sob controle, sendo os outros dedos responsáveis pelos movimentos de pronação (indicador) e supinação (mínimo).

Fig. 19 e 20 - John Playford (1623-1687). Frontispício de *The Dancing Master* (1651). Gravura 11 x 20 cm.



Fonte: Library of Congress, Washington, D.C. (apud HELD, 2021).

Fig. 21 e 22 - Gerrit Dou (1613-1675). O violinista. Óleo sobre painel. 39.8 x 29cm. 1665.



Fonte: Pałac Łazienkowski, Varsóvia (apud HELD, 2021). Detalhe da posição do polegar abaixo da crina.

Monteverdi percebeu nas características percussivas do violino possibilidades de representação dos afetos e se aproveitou das divisões extremamente rápidas do arco para criar aquilo que ele chamou de *stilo concitato* (estilo agitado). De acordo com Harnoncourt (1984), no prefácio do VIII livro de madrigais *Guerrieri et Amorososi* (guerreiros e amorosos), de (1638), ao explicar sua nova "invenção" aplicada ao *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), o mestre de Cremona diz:

Como não consegui encontrar na música dos compositores antigos nenhum exemplo capaz de exprimir o estado de alma agitado[...] e como sei que o que mais emociona a nossa alma são os contrastes [...], encontrei na descrição do combate entre Tancredo e Clorinda os contrastes que me pareceram mais apropriados para serem traduzidos em música: a guerra, a prece (súplica), a morte. Explorei então [...] as notas repetidas, os *tempi* rápidos, aqueles que nascem num agitado clima de guerra, opinião com que concordam os melhores filósofos... e encontrei o efeito que procurava **dividindo a semibreve em semicolcheias que se atacam** [articulam] **separadamente**, sob um texto que exprime a cólera (HARNONCOURT, 1984, p. 169)

Fig. 23 - *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (comp. 171-174): *stilo concitato* (divisão da semibreve em 16 semicolcheias que se atacam separadamente)

The image shows a musical score for a violin and voice. The violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of sixteenth-note patterns, with some measures marked 'forte'. The vocal part is written in a single staff with a soprano clef and a key signature of one flat. It includes the lyrics: 'di hoc in hoc più fimes se è più raltrema fi fa la paga è spa da'o prar non giona'. The score is divided into two systems, each with a 'Tetto' (Tenor) part below the vocal line.

Fonte: imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP37046PMLP82381Monteverdi_Madrigals_Book_8.

Neste madrigal e em outros do mesmo livro em *stilo guerriero*, Monteverdi desenvolveu uma série de variações sobre o modo rítmico



dactílico (— ∪) e anapesto (∪ ∪ —), todas associadas aos toques de tambor e aos ritmos de guerra, para representar os afetos de batalha, ira, agitação e movimento (LEMOS, 2011). Os compositores/violinistas posteriores (FIAMINGHI, 2021), adeptos da *seconda prattica*, levaram os ideais monteverdianos a patamares engenhosos de invenção, estabelecendo novos parâmetros para música instrumental. Se em Monteverdi ainda encontramos os violinos a serviço do texto, buscando representar em sonoridades instrumentais o enunciado poético dentro dos gêneros *molle* (ameno), *temperato* (moderado) e *concitato* (agitado), a geração seguinte, de Biaggio Marini (1594-1663), explodiu-se em instrumentalismos, explorando e utilizando-se de recursos idiomáticos como cordas duplas, *bariolage*, acordes quebrados, portato, *tremolo*, etc. que conduziram a emancipação e autonomia da linguagem instrumental CYPESS (2016). A partir do título de uma das obras de Marini “[...]alcune sonate capriciose per sonar due è tre parti con il violino solo, con altre curiose e moderne inventione” (algumas sonatas caprichosas nas quais o violino solo soa duas ou três partes [cordas duplas e triplas/acordes], com outras curiosas e modernas invenções), Cypess demonstra como o espírito das descobertas e invenções na Itália da época de Galileu está impregnado nas “curiosas invenções” violinísticas. De uma forma mais geral, poderíamos entender o *stile concitato* como uma tópica essencialmente violinística que atravessa os sécs. XVII e XVIII através de inúmeras formas de variações do *concertato*, representando não mais uma batalha entre Tancredo e Clorinda, mas um diálogo acirrado entre o(s) solista(s) e o grupo instrumental, a oposição entre o indivíduo e o coletivo.

O *stilo concitato*, *seconda prattica* e as *passaggi* difundiram-se rapidamente pela Europa. Um exemplo desta rápida difusão é a coleção de *paduanen, allmanden, sarbanden, couranten, balletten, intraden, airs* (pavanas, alemandas, sarabandas, correntes, baletos, entradas e árias), na sua maioria compostas pelo virtuoso violinista de Hamburgo, Johann Schop (c. 1590-1667), publicadas em Amsterdam, em 1646, com o nome de *T Uitnement Kabinet*, consistem em variações para violino e baixo contínuo, ou *divisions upon a ground*, na tradição inglesa. A música de Schop atesta como a prática de diminuições que surgiu na Itália no século anterior, rapidamente se propagou até o Norte da Europa, constituindo parte substancial do repertório violinístico daquela época. De acordo com Rudi Rasch (1978), Schop foi “um dos mais importantes membros da escola de violino do



séc. XVII do Norte da Alemanha” e a publicação de *’T Uitnement Kabinet* em Amsterdam nos dá “uma boa ideia da música que era ouvida durante as performances domésticas nos Países Baixos durante o séc. XVII, o chamado século de ouro holandês. Os numerosos exemplos de pinturas e desenhos holandeses descrevendo vividamente grupos musicais, mostram o vigor da vida musical doméstica do período” (RASCH, 1978).

Ainda não foi escrita uma história da vida doméstica nos domínios holandeses do Brasil, mas certamente haveria ali um papel para a música secular e o violino. De qualquer maneira, um exame atencioso no repertório tocado por Vilemão para Mário, revela algumas singularidades que permitem a construção de pontes comunicativas e analogias entre práticas musicais aparentemente díspares. Uma análise dos diversos baianos tocados por Vilemão, por exemplo, revelam o seu caráter de variações que compartilham de um *timeline* comum (3 + 3 + 2) com eventuais aparecimentos de suas rotações (2 + 3 + 3 e 3 + 2 + 3). Mais do que a noção de compasso, são estruturados de forma cíclica, como as claves de matriz africana.

Do ponto de vista melódico, o conceito de *hexacorde* e *modo* parece ser mais adequado do que o de escala e tonalidade para se entender organização dos baianos. Assim como nos cocos, que podem ser vistos como uma contrapartida poética-musical dos baianos, exclusivamente instrumentais, encontramos melodias sem sensível (o sétimo grau), configurando seu espectro melódico no pentacorde (maior ou menor) adicionado do sexto grau, acima do quinto grau ou oitava abaixo, como finalização em intervalo de terça menor da fundamental. Há também a ocorrência de modos subordinados, *hipodórico*, *hipofrígio* e *hipojônio*, que se estendem uma quarta abaixo da fundamental (Fig. 24). Em seus aspectos rítmicos, a primeira parte do *Baiano da Imburana* é formada integralmente pelo o modo rítmico *dactílico* (— ∪ ∪). Este é um bom exemplo das raízes profundas da identidade rítmica tanto dos baianos/baiões quanto do ritmo de guerra dos cabocolinhos (ver o *Baiano da Cabocolinha* adiante) que compartilham do mesmo modo. A configuração aditiva (3 + 3 + 2) deste *modo rítmico*, entretanto, lhe confere um caráter assimétrico, constituindo uma *imparidade rítmica* (AROM, 1985 *apud* SANDRONI, 2001) característica dos ritmos de matriz africana. Desta perspectiva, os *baianos* poderiam ser considerados uma ressignificação do *concitato* monteverdiano.

Fig. 24 - *Baiano da Imburana*. Modo *dactílico* aditivamente organizado.
Hexacorde maior em Ré. Modo Hipojônio em Ré.

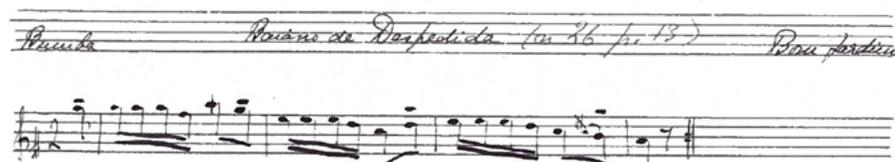
The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), representing G major. It contains a melodic line with a complex rhythmic pattern indicated by brackets and numbers below the notes: 3 + 3 + 2 | 3 + 3 + 2 | 3 + 3 + 2 | 3 + 3 + 2 | 3 + 3 + 2. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one sharp, showing a harmonic accompaniment consisting of a series of chords or notes that support the melody.

Fonte: transcrição do autor.

Uma característica ainda mais surpreendente desses baianos é que muitos deles formam verdadeiras camadas de variações (Fig. 23), similares àquelas encontradas nos tratados de diminuições mencionados acima, estruturadas em pequenas fórmulas rítmico-melódicas apropriadas para memorização e posterior uso em improvisações. Encontramos este material também aplicado como *passaggi* na música instrumental violinística, como na coleção de danças de Johann Schop. Ao contrário de seus pares setecentistas, porém, Vilemão deixa implícita uma organização rítmica que não se orienta pela divisão do *tactus* mas sim por adição de agrupamentos ternários e binários que no seu conjunto formam as imparidades rítmicas. Podemos perceber também *padrões inerentes* rítmicos (KUBIK, 1962) decorrentes do gesto de arco do rabequeiro, ritmos não escritos que se formam pela ação percussiva do arco, inclusive com a possível presença de drones/bordões desejados na textura modal destas danças e que enfatizam sempre uma clave cíclica. Para Vilemão, o arco era mais uma baqueta marcadora de uma clave aditiva, do que um instrumento excepcional para realizar as *divisions* (divisões) tão apreciadas por virtuosos como Schop. No quadro abaixo (Fig. 25), os *baianos* foram transpostos para Ré para efeito comparativo. Neste caso, adotamos a afinação da rabeça é igual a do violino, com a corda Sol afinada um tom acima (Lá2; Ré3; Lá3; Mi4). Nos originais de colheita muitos desses *baianos* estão em Dó (jônio) ou Sol (mixolídio), gerando uma digitação mais complexa e dificuldade de acrescentar bordões em cordas soltas adjacentes, um fator importante para o universo rítmico destas peças. A transposição para afinação em Ré, por sua vez, libera maior número de cordas soltas/bordões em graus fundamentais ou quinto grau (Ré; Lá e Mi) e facilita a digitação, deixando essas pequenas danças mais idiomáticas para a rabeça. Outras afinações também podem ser adotadas (como p. ex. Sol2; Ré3; Sol3; Si3) para tirar partido do caráter modal destas melodias

O último *baiano* anotado por Mário, o *Baiano de Despedida* (Fig. 26), é uma peça bem curta, porém interessantíssima do ponto de vista rítmico e melódico. Ela está no modo dórico em Lá, o que sugere ter sido tocada com uma afinação de rabeca semelhante à que adotamos aqui, ou seja, cordas Lá e Mi afinadas em quinta. A partir dos acentos grafados por Mário, mas sem respeitar a divisão do compasso binário proposto, seguimos as acentuações agógicas naturais dos arcos para baixo (Π) para entender esse *baiano* na clave do coco rotacionada (3 + 2 + 3) – ou “coco de trupé”:

Fig. 26a - *Baiano de despedida* - transcrição do original de colheita, cópia definitiva, Mário de Andrade/Vilemão Trindade, Bom Jardim (RN), janeiro 1929



Fonte: IEB, USP, acervo M. de Andrade.

Fig. 26b - *Baiano de despedida* - versão rítmica aditiva com clave (3 + 2 + 3)



Fonte: transcrição do autor.

Fig. 27a - *Baiano de despedida* - transcrição do original de colheita, cópia definitiva, Mário de Andrade/Vilemão Trindade, Bom Jardim (RN), janeiro 1929)



Fonte: IEB/USP - acervo M. de Andrade.

Fig. 27b - *Baiano da Cabocolinha*, dórico em Fa - contido em Mário/Oneyda (1959)



Fonte: transcrição do autor.

Fig. 27c - *Baiano da Cabocolinha*, dórico em Sol - rítmica aditiva, clave (3 [1+2] + 2 [1+1] + 3 [2+1])



Fonte: transcrição do autor.

Baiano da Cabocolinha. Acima: em modo mixolídio em Ré; (original de colheita, manuscrito Bumba-meu-Boi RGN). Centro: versão em notação aditiva com acentuações da clave com arco (fl). Abaixo: transcrição para Fá menor (dórico).

O *Baiano da Cabocolinha* é um outro exemplo da resiliência e da transformação do modo rítmico dáctilo (— ♩) nesses *baianos*. A configuração aditiva proposta evidencia a importância a função rítmica do arco com as acentuações nas primeiras colcheias de cada agrupamento (3 + 2 + 3), a mesma clave (coco de trupe) encontrada no *Baiano de Despedida*. No original de colheita este *baiano* foi anotado no modo Lá Mixolídio, com o salto de sétima menor no início da melodia, uma característica das *toadas de desafio*. A sétima menor também é o grau de início do *Baiano de Despedida* e ambos apresentam um desenho melódico descendente até o primeiro grau. Esses elementos comuns, nos autorizam a entendê-los como variações de um mesmo modelo.

No início deste ensaio, apontamos para a relevância que o conceito de *Rhythmopoeia*, retomado da rítmica grega no séc. XVII por Mersenne, pode assumir em variados contextos históricos, estéticos e culturais. Nos artigos que seguem a este ensaio, trataremos da ressignificação do modo rítmico dactílico no contexto dos baianos informados por Vilemão Trindade a Mário de Andrade, na perspectiva dos padrões acústicos mocionais e da performatividade da rabeca.

Mas antes de adentrar no mundo de Vilemão e sua rabeca, e para entender em que termos esta ressignificação é operada, seria útil analisarmos sob a ótica da *Rhythmopoeia* e como um sistema de Variações continuadas, um *Praeludium* de Johann Schop (em anexo) da mesma coleção de música instrumental holandesa e alemã mencionada anteriormente. Este prelúdio é o único solo para violino *senza basso* de toda a coleção, e um exemplo precoce deste gênero instrumental que foi tão importante para compositores germânicos posteriores como J. P. Westhoff, J. S. Bach e G. P. Telemann. Acredita-se que muitos violinistas/compositores contemporâneos a Schop em meados do séc XVII, mantinham em seu repertório música para violino solo *senza basso* como uma forma improvisatória, *ex tempore*. Este parece ser o caso deste *Praeludium*, ademais seguindo uma longa tradição de alaudistas e tecladistas que improvisavam os preâmbulos de suas suítes ou fugas.

O modo rítmico dactílico (— ♪) impõe-se como *Exordium* e pulsa no decorrer de todo o prelúdio. Exposto como "tema" ao estilo de um *ricercare*, nos cinco primeiros compassos é submetido a variações segundo os modelos dos tratados de diminuição do séc. anterior (Bassano, Ortiz, Ganassi, Virgiliano e outros) mantendo um caráter rapsódico. As variações que se seguem são assimétricas e divergem da estrutura inicial de cinco compassos, acrescentando alguns extras ou reduzindo-os para três (Fig. 25), o que colabora com o caráter rapsódico do todo. Nos compassos 52-54 o modo rítmico dactílico intensifica-se ao máximo de concreção e agitação, como convém ao *stilo concitato* violinístico. Logo em seguida, o ritmo se acalma e o afeto guerreiro e da disputa sedem lugar à nobreza da pavana, sempre referenciando o dactílico inicial; os efeitos harmônicos das cordas dobradas, uma característica muito apreciada pelos virtuosos italianos da época, como Biaggio Marini, conferem ao trecho uma textura mais densa e contrastante com a região média e aguda do violino explorada até então.

O violinista assume o papel de ilusionista, tangendo duas cordas ao mesmo tempo e dando a impressão ao ouvinte de que um segundo violino se associou ao enredo, em pura busca de fantasia e maravilhamento.

Do ponto de vista harmônico, o prelúdio está no modo mixolídio em Sol, apresentando o quinto grau tanto em menor (Ré menor) quanto em maior (Ré maior). Estrutura harmônica e modal semelhante é também encontrada nos *Baianos* de Vilemão, o que evidencia estruturas mais profundas que conectam essas duas musicalidades em constante fricção. Mário resumiu estas conexões com a escuta metafórica do poeta, nomeando Vilemão como portador de “temperamento barroco, improvisador de melodias” e caráter “fantasista”, o que demonstra o quão profunda e cuidada era a escuta dos artistas intuitivos e espontâneos da cultura popular com os quais travou contato.

Nos resta agora, em posse destes documentos historiográficos, dar-lhes vida através dos instrumentos musicais que os produziram, na recuperação de seus princípios epistemológicos e na convergência de arcos convexos e fricções rítmicas.

Fig. 25 - *Praeludium*, Johann Schop: exemplos de diminuições em um prelúdio improvisado

Fonte: transcrição do autor de SCHOP.

CONSIDERAÇÕES

Fricção de Musicalidades é um conceito que o musicólogo e compositor Acácio Piedade cunhou para refletir sobre o caráter antropofágico da música instrumental brasileira, ou o jazz brasileiro, em relação a paradigmas externos, norte-americanos. Ele diz:

O jazz brasileiro [...] ao mesmo tempo em que devora o paradigma *bebop*, busca incessantemente afastar-se desta musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira. [...] A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual musicalidades dialogam mas não se misturam: fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades [...] espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. (PIEADADE, 2005, p. 201-203)

Nossa apropriação do termo opera em duas vias: por um lado, desloca essa metáfora para contextos mais distantes, do “Brasil profundo” representado pela emergência repentina da rabeca *vis-a-vis* ao seu “Outro”, o violino histórico; e por outro lado, transita pelo fenômeno físico-acústico do ritmo produzido pela ação frictiva do arco na corda que, como vimos, se trata de um padrão acústico-mocional que percorre as práticas desses instrumentos, tanto na esfera da música letrada (partitura) quanto no âmbito das tradições transmitidas oralmente. Aproveitando-nos do aporte antropofágico trazido acima, poderíamos dizer que a rabeca digeriu o seu “Outro” com tanta voracidade, que suas “mordidas” na corda ressignificaram algumas das tópicas mais duradouras da música europeia: o *stilo concitato*. A rabeca transformou em imparidades as catedrais simétricas da rítmica europeia.

Neste processo de “antropofagização” da musicalidade europeia, em um movimento inverso, a rabeca desvela também um outro violino: aquele que viveu em um estágio de pré-padronização da técnica, um violino ainda em conexão com os corpos, um violino que dança e é dançado. Como salientou Piedade em relação à música urbana instrumental brasileira, ponderamos que no caso do violino/rabeca também não houve propriamente relação

de complementaridade entre as musicalidades, mas sim confrontos, estranhamentos, desvios e rupturas: “[...] se trata de uma espécie de jogo, neste gênero musical manifestando-se entre o idioma do jazz e as musicalidades brasileiras, que promove um encontro que se finge mas que nunca se realiza plenamente. Mais do que um encontro, trata-se de um confronto: a *ficção* do encontro musical é que ele é uma *fricção*” (PIEIDADE, 2005, p. 201, grifo nosso).

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of west African Rhythm*. Journal of the American Musicological Society, vol. 59, n. 1, pp 1-46. University of California Press, 2006.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre Música Brasileira*. [1928]. Org. e notas de Flávia Toni. Editora da Universidade de São Paulo, Edusp. São Paulo, 2020.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º tomo. Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1959.

_____. *Os Cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1984.

_____. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1987.

BAILY, John. “Music Structure and Human Movement” in *Musical Structure and Cognition*. Eds. P. Howell, I. Cross, and R. West. Academic Press, Londres, pp. 237-58, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Editora 34, São Paulo, 2004.

CHIARONI, Vinícius R. S. *Tactus e Tempo: aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do séc. XVII*. Dissertação de mestrado, 177 pgs. UDESC – Santa Catarina, 2020.

CYPESS, Rebecca. *Curious and Modern Inventions; Instrumental music as discovery in Galileo’s Italy*. The University of Chicago Press, Chicago, 2016.

FIAMINGHI, Luiz H. “Sei Solo: alegoria e enigma nos solos para violino de J. S. Bach” in *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga*, pp. 103-134, Editora CRV, Curitiba, 2021.

FIAMINGHI, Luiz H.; CHIARONI, Vinícius R. S. Violino com *sprezzatura*: um olhar retórico na arte de tocar o violino entre c.1550 e c.1750. In: Roberto Wu; Rodrigo Bastos. (Org.). *A arte retórica e outras artes*. 1a.ed. São Paulo: Annablume, 2024, v. 1, p. 237-260.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

HELD, Marcus. "O Violino e seu contexto na Inglaterra seicentista" in *Teorias, Poéticas e Práticas da Música Antiga*, pp. 87-102, Editora CRV, Curitiba, 2021.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation*. Indiana University Press, Bloomington, 1987.

KUBIK, Gerard. *The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental music*. *African Music*, 3(1), 33-42, 1962.

LINENBURG, Jorge & FIAMINGHI, Luiz. *A Rabeca de Vilemão Trindade na Obra de Mário de Andrade*. *OPUS*, c. 18, pág. 141-160, 2012. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.Php/opus/article/view/166>.

____ & _____. *A Rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: Expandindo o Repertório e Desvendando Vozes Esquecidas*. Doi 10.20504, *OPUS*, 2015.

MORETTO, Luiz Fernando. *Fiddles in Luso-Afro-Brazilian cultures: subaltern aesthetics*. PHD Thesis, King's College, London, 2018. <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>

LEMOS, Maya Suemi. *Madrigali Guerrieri et Amorosi: o livro oxímoro de Claudio Monteverdi*. *Terceira Margem*, n. 25, pp. 149-170. Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. *Revista de Antropologia USP*, v. 44 n. 1, São Paulo, 2001

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades*. *OPUS*, [s.l.], vol. 11, p. 107-207, 2005.

RASCH, Rudi. *'T Uitnemen Cabinet n. 8. Werken [Johann Schop] voor viol en Bas*. Prefácio e introdução. Muziekuitgeverij Saul B. Groen, Amsterdam, 1978.

SACHS, Curt. *Rhythm and Tempo. A study in music history*. Columbia University Press, New York, 1953.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Jorge Zahar Editor Ltda., Rio de Janeiro, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada*. *Revista IEB-USP*, pp. 13-40, São Paulo, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. Editora Schwarcz Ltda., São Paulo, 1993.

ANEXO

1 . Praeludium

Johann Schopp

Boven-zangh
(violol)

5

9

13

17

21

26

29

32

36

2

40

44

48

52

55

58

62

65

67

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a fermata over the final note on the tenth staff.

Fonte: transcrição do autor.

2

*Jorge Linemburg
Luiz Henrique Fiaminghi*

**A RABECA DE VILEMÃO
TRINDADE EM MÁRIO
DE ANDRADE**



Resumo: Este estudo tem como objetivos detectar e especificar o material referente às rabecas inserido na obra de Mário de Andrade, através da pesquisa de fontes deste autor e de manuscritos localizados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), e posterior prática musical desses exemplos na rabeca. Os dados musicais obtidos nesta pesquisa se apresentam como ponto de partida para a exploração do universo popular de tradição oral referente às rabecas, ao mesmo tempo em que apontam para o desvelamento das rabecas em Mário de Andrade. Revelam que Andrade teve como informante um hábil rabequeiro, Vilemão da Trindade, o que nos abre hoje a possibilidade de entender esse material a partir de uma perspectiva êmica, na qual a rabeca assume potencialidade musical própria. A principal ferramenta de análise utilizada foi o conceito de Padrões Acústicos Mocionais. Esses exemplos colocam em evidência a importância do gesto musical para a análise de cunho fenomenológico, desvinculando-se do distanciamento e da racionalidade da notação na partitura.

Palavras-chave: Rabecas. Mário de Andrade. Padrões Acústicos Mocionais.



THE RABECA OF VILEMÃO TRINDADE IN THE WORK OF MÁRIO DE ANDRADE

Abstract: *The objective of this study is to identify and specify material in respect to rabecas [Brazilian fiddle] in the work of Mário de Andrade through research of the author's sources and manuscripts located in the Institute for Brazilian Studies (IEB) at the University of São Paulo (USP), and then performing these samples on the Brazilian fiddle. The musical data gathered from this research serve as a starting point for the exploration of the universe of oral tradition in respect to the Brazilian-fiddle while also unveiling the rabeca in Mário de Andrade. The data reveals that Andrade had a resource, Vilemão da Trindade, who was a gifted fiddler who currently opens the possibility to understanding the material from an emic perspective where Brazilian-fiddle assumes its own musical potential through the spatio-motor thinking patterns inherent to the instrument. The main analytical tool utilized was the concept of Spatio-Motor Thinking. These examples stress the importance of musical gesture for analyses of a phenomenological nature, dissociating itself from the detachment and rationality of the notation in the score.*

Keywords: *Rabecas; Brazilian-Fiddle. Mário de Andrade. Spatio-motor Thinking.*

A investigação dos instrumentos musicais teve seu foco redirecionado a partir da década de 1960. Os instrumentos e suas práticas assumiram um novo papel no âmbito de compreensão da musicologia histórica (HARNONCOURT, 1990; BUTT, 2002) e da etnomusicologia (HOOD, 1960; BLACKING, 1973, 1995; BAILY, 1995). Dentro deste quadro, as rabecas brasileiras vêm emergindo como detentoras de identidade e potencialidade musical próprias, emancipando-se da imagem dominante do violino. Como resultado, particular interesse tem sido direcionado a elas por parte dos pesquisadores (MURPHY 1997; NÓBREGA, 2000; FIAMINGHI, 2009; FIAMINGHI; PIEDADE, 2009; MARTINS; LIMA, 2010).

A RABECA OCULTA EM MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade (1893-1945) foi uma figura pioneira para o registro de informações sobre a música de tradição oral brasileira e sua importância é incontestável. Os dados acerca das rabecas em sua obra são, entretanto, escassos e, quando existentes, não deixam emergir um instrumento com voz própria. Por outro lado, trazem importantes conteúdos sobre contextos em que elas estiveram inseridas e os gêneros musicais nos quais estiveram presentes.

Este trabalho teve como objetivo principal detectar e especificar o material referente às rabecas, inserido na obra de Mário de Andrade. Em um segundo momento, essas peças foram estudadas e tocadas à rabeca, com a finalidade de se explorar o universo popular de tradição oral, tanto como fonte de material musical, quanto como fornecedor de novas vozes musicais dotadas de identidade e potencialidade musical próprias, incorporadas nos instrumentos populares, aqui representados pelas rabecas brasileiras.

CONSULTA AO MATERIAL IMPRESSO

Mário de Andrade, em Ensaio sobre a música brasileira, procurou despertar o gosto de artistas-leitores pela música e pela cultura popular

brasileira, com a intenção de que aderissem ao modernismo nacionalista, através da criação e da divulgação de trabalhos inspirados nesse movimento, e de que se engajassem na “construção de um projeto voltado para a criação de uma Escola Nacional de Composição” (CONTIER, 2010). O Ensaio... convoca o artista a viajar pelo interior do Brasil para descobrir as linguagens musicais nacionais excluídas, algo que o próprio autor realizou em momentos diversos ao longo da década de 1920: por Minas Gerais (1925), pelos Rios Amazonas, Madeira e Marajó (1927) e pelo Nordeste (1928-1929).

As duas últimas viagens foram definidas por Andrade como “viagens etnográficas” e se encontram relatadas, em forma de diário, no livro *O turista aprendiz* (ANDRADE, 1976). De maior interesse para este estudo, a viagem de 1928-1929 representou uma extensa e intensa pesquisa sobre as manifestações culturais nordestinas, incluindo, naturalmente, as musicais. Nela, o pesquisador coletou e registrou material nos estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. De acordo com Telê P. A. Lopez, na introdução de *O Turista Aprendiz*, o trabalho foi mais árduo no Rio Grande do Norte e na Paraíba. Os registros seriam reunidos numa obra, com o título *Na Pancada do Ganzá*, mas, infelizmente, o pesquisador não viveu o suficiente para concretizá-la. Esses manuscritos foram herdados por sua assistente e amiga próxima, Oneyda Alvarenga, responsável pela publicação do material, tendo-o organizado em quatro obras: I - *Danças dramáticas do Brasil*, II - *Os Cocos*, III - *As melodias do Boi e outras peças* e IV - *Música de feitiçaria no Brasil*, como esclarece a própria no início de *Os Cocos* (ANDRADE, 1984).

O 3º tomo de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1959) destacou-se pela descrição de um rabequeiro, Vilemão da Trindade, além da apresentação de uma grande quantidade de melodias fornecidas pelo mesmo, referentes ao auto *Bumba-meu-Boi*.

CONSULTA AOS MANUSCRITOS

O conhecimento da existência do material musical de rabeça em *Danças dramáticas...* motivou a visita para consulta dos manuscritos originais,

alocados no Fundo Pessoal Mário de Andrade, parte integrante do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), localizado nas dependências da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, durante os dias 07 e 08 de novembro de 2011.

Com base na pesquisa bibliográfica, foram selecionadas 5 caixas de manuscritos, a partir dos títulos listados no catálogo Manuscritos de Mário de Andrade (MA-MMA, *originais*):

- *Anotações folclóricas*, caixa 008 (MA-MMA-008);
- *Melodias do Boi*, caixa 014 (MA-MMA-013);
- *Danças dramáticas*, caixa 050 (MA-MMA-038);
- *Danças dramáticas e Bumba meu Boi*, caixa 053 (MA-MMA-039) e
- *Pesquisas musicais nordestinas*, caixa 159 (MA-MMA-091).

Dentre as cinco caixas examinadas, as de número 053 e 159 foram as que apresentaram material relevante, referente à descrição da figura de Vilemão da Trindade e das melodias fornecidas por este rabequeiro.

Na caixa 053 foram localizados todos os manuscritos com melodias citados por Oneyda Alvarenga, como base para a elaboração da primeira parte do 3º tomo de *Danças dramáticas...*, segundo encontra-se exposto em sua "Explicação", que abre o livro. Esses manuscritos formam uma coletânea de quinze melodias (MA-MMA-39-03-08), datadas de 1926 e denominadas "manuscrito para Gallet" (ANDRADE, 1959: 15), destinada ao compositor Luciano Gallet, para a composição de um *Bumba-meu-Boi* inspirado no *Carnaval* de Schumann ou nos *Quadros de Uma Exposição* de Mussorgsky.

O manuscrito "cópias definitivas" (ANDRADE, 1959: 15), contendo a versão revisada das melodias atribuídas a Vilemão da Trindade e João Sardinha como informantes e que foi publicado em *Danças dramáticas...*, está registrado como MA-MMA-39-79-98. As versões publicadas das letras, em papéis datilografados, estão arquivadas do seguinte modo: "Coros de abertura" (MA-MMA-39-99), "O Gigante" (MA-MMA-39-112-113), "Lamento do Mateus" (MA-MMA-39-131) e "Coco do Piauí" (MA-MMA-39-142).



Outra coletânea (MA-MMA-39-49-50), talvez a de maior relevância para o presente estudo, denominada “manuscrito ‘Bumba-meu-Boi/ Rio Grande do Norte’” (ANDRADE, 1959: 15), traz na parte central superior, abaixo do título “Bumba meu Boi - Bom Jardim”, a notação “Willemen da Trindade - rabequista” e no canto esquerdo superior, “João Sardinha/ Violista, Cantador”. Neste manuscrito são encontradas 26 melodias das 29 atribuídas a eles em *Danças dramáticas...*, sob a seguinte numeração: I-1-a; II- 1, 2; III-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; XXI-1, 2, 3; VI; XIV-2 (versão ruim), 3, 4; XVII-3; XIII-2; XVIII-2; XXII-2; XXX-5; XXXI-4; XXXVI. A melodia “O Gigante” apresenta aqui uma versão rasurada, junto a qual uma nota remetendo a outra versão, encontrada no arquivo MA- MMA-39-53, onde se encontram as três melodias restantes: III-12; XXXII-2, 3; XIV-2 (versão boa). Do mesmo modo, o “Baiano” III-7, com versão praticamente ilegível em MA- MMA-39-50, apresenta nota que remete ao “Apêndice do Boi” (MA-MMA-39-54), onde se encontra a versão publicada. A importância do documento MA-MMA-39-49-50 está no fato de trazer a versão manuscrita das melodias, apresentando pequenas, mas interessantes, diferenças em relação à versão impressa publicada. Na “Psicologia dos cantadores”, Mário de Andrade descreve Vilemão como “...enfeitador de melodias na rabeca.” (ANDRADE, 1959: 10-11; MA-MMA-91-63-64). Além de pequenas diferenças referentes ao ritmo entre as versões, a distinção mais interessante diz respeito a esses “floreios” melódicos realizados por Vilemão. A melodia no 1 do manuscrito MA-MMA-39-49, por exemplo, uma versão dos “Coros de abertura” I-1-a, traz uma série de apojeturas, *glissandi* e grupetos. Outra informação valiosa neste mesmo documento é a indicação entre parênteses “(no 2 bis)”, não publicada no livro, antes das melodias correspondentes aos “Baianos” II-2, III-1, III-2 e III-3, publicados. Acredita-se, com base nesta informação, que estas melodias devam ser executadas como uma espécie de variação do “Baiano” II-1 (o n. 2 no manuscrito MA- MMA-39-49-50).

Além da descrição original manuscrita da figura de Vilemão da Trindade (ver item 3, abaixo), a caixa 159 forneceu citações do rabequeiro como informante de uma quantia significativa de Cocos. Mário de Andrade escreveu em frente ao nome de Vilemão como informante do Coco n. 67, mas o afirma, claramente, dos Coco 68 a 74 (exceto o 69) e também do

intervalo 88 a 95 (MA-MMA-91-55). Infelizmente, durante a primeira visita ao IEB, o tempo para o exame destes documentos não foi suficiente. A consulta futura dos manuscritos referentes a esses Cocos, no Fundo Pessoal Mário de Andrade, poderá ampliar significativamente o número de melodias fornecidas pelo rabequeiro.

O OLHAR DE MÁRIO DE ANDRADE SOBRE RABECAS E RABEQUEIROS

Em seu *Dicionário musical brasileiro* (ANDRADE, 1989), Mário de Andrade resume o termo “rabeca” como sinônimo de violino popular, desconsiderando qualquer informação a respeito da origem do instrumento, enquanto na descrição do verbete “violino” o autor toma este instrumento como parâmetro para todos os outros similares (FIAMINGHI, 2009). Ele não apresenta características da rabeca que permitam vislumbrá-la como um instrumento de identidade própria, de maneira dissociada do violino. Isto não é surpreendente, se olharmos para Mário de Andrade como um pesquisador típico do Modernismo, cujos seguidores utilizaram elementos da cultura popular, intencionando o desenvolvimento de um idioma musical nacional passível de compreensão por uma sociedade internacional culta (FIAMINGHI; PIEDADE, 2009). Deste modo, os instrumentos tradicionais foram “naturalmente” excluídos, embora se tenha tentado transportar sua linguagem para a orquestra: o foco se deu no ritmo, melodia e forma da composição.

Por outro lado, Mário de Andrade nos deixou alguma informação preciosa sobre a utilização da rabeca em manifestações populares como o Bumba-meu-Boi. Fiaminghi (2008) destaca, ainda, duas referências significativas às rabecas, além daquela contida no Dicionário. A primeira citação está em *Os Cocos*:

Estou lembrando duma noite na zona da mata, em Pernambuco. Depois dum Bumba-meu-Boi de cinco horas, eu me aproximara dos instrumentistas pra tirar um naco de conversa. Um deles

trazia um violino, feito por ele mesmo, duma sonoridade a um tempo tão esganiçada e mansa que nem sei! E o violinista era compositor também. Compositor... descritivo! Não vê que compunha baianos e varsas, feito os outros! Compunha peças características, descrevendo a vida de engenho e sertão. E tocou pra mim escutar uma espécie de monstrego sublime, que intitulara "A Boiada". Às vezes parava a execução pra me contar o que estava se passando... no violino. Eram os bois saindo no campo; eram os vaqueiros ajuntando o "comboio"; era o trote miudinho no estradão; o estouro; o aboio de vaqueiro dominando os bichos assustados... Está claro que a peça era horrível de pobreza, má execução, ingenuidade. Mas assim mesmo tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas engenhosas. E principalmente comovia. Quando se tem o coração bem nascido, capaz de encarar com seriedade os "abusos" do povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é fé em religião (ANDRADE, 1984: 388-89).

A segunda citação está no 3º tomo de *Danças dramáticas do Brasil*:

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 metrônicamente 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: 11).

Aqui, podemos perceber um relato rico em detalhes da prática musical específica da rabeça, a partir da execução de Vilemão da Trindade, em Bom-Jardim, RN, 1929. Ao contrário do primeiro, ele nomeia o instrumento adequadamente e descreve indiretamente um perfil de sua função musical no Bumba-meu-Boi: acompanhamento das melodias cantadas em uníssono, marcação rítmica das danças, improvisação melódica. Por outro lado, Mário não forneceu referências técnicas sobre a rabeça de Vilemão: número de cordas, afinação, maneira de segurar o instrumento, utilização do arco, cordas duplas etc. Anotou cuidadosamente as melodias (como ele mesmo afirma), mas nada sobre a rabeça. Muitos aspectos são deixados de lado, como se a música anotada tivesse vida própria, independentemente da linguagem de cada instrumento (FIAMINGHI, 2008).

As 29 melodias do Bumba-meu-Boi fornecidas por Vilemão da Trindade podem ser classificadas em duas categorias, segundo a descrição da figura do rabequeiro, por Mário de Andrade: (1) *cantadas*, em que a rabeça apresenta função de acompanhamento, dobrando as melodias “Côro de abertura”, “O Gigante”, “Manuel da Lapa”, “Lamento do Mateus” e “João Gurujuba”; (2) danças, em que o instrumento é responsável por estabelecer e manter o ritmo, durante as coreografias. Neste último caso, a grande maioria dos exemplos aparece sob o título de “Baiano”, exceto a “Valsa do Boi”. Uma das partituras representa as duas categorias: “Coco do Piauí, com seu Baiano”.

O compositor Guerra-Peixe, em *Variações sobre o Baião* (1955), afirma que os termos “baião” e “baiano” são utilizados de modo indiferente na literatura. De acordo com ele, no Nordeste, “baião” é empregado, entre outros, para se referir a interlúdio entre os cantos (Maranhão e Recife), música instrumental, em que inúmeras variações são realizadas sobre um pequeno tema (bandas de pífano) e dança (Vitória da Conquista/BA). Já Câmara Cascudo (apud de Pádua, 2010) define “baiano” como dança viva, que possibilita improvisações e habilidades com os pés e velocidades de movimentos de corpo. Ao analisar as melodias fornecidas por Vilemão,

certifica-se que o termo “baiano” apresenta as características salientadas por Guerra-Peixe, grifadas acima, referentes, entretanto, a “baião”: interlúdio, música instrumental e dança. Isto vem confirmar a utilização pouco criteriosa e confusa dos dois termos.

O ECO DE VILEMÃO DA TRINDADE

Como exposto acima, Mário de Andrade não anotou qualquer tipo de informação organológica a respeito da rabeca utilizada por Vilemão. Este fator se apresenta como uma encruzilhada, considerando-se a ampla variação nas características das rabecas no Brasil. O músico que pretenda acessar o conteúdo musical dos exemplos anotados por Mário, a partir das respectivas partituras, certamente deparar-se-á com estas dificuldades.

Outro problema diz respeito às limitações do sistema de notação musical empregado por Mário de Andrade. Este tipo de notação já foi apontado como insuficiente e inadequado para a compreensão da música de tradição oral, em especial a africana, por autores como Arthur Morris Jones (1959), Mieczyslaw Kolinki (1973), Simha Arom (1991), Gehrard Kubik (1979;1994) e Joseph Hanson Kwabena Nketia (1974), com seus reflexos na notação rítmica da música de matriz africana que se desenvolveu no Brasil. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* (2008), assinala que, nestes 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: 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. 1). 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: 30).

Fig. 1 - 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.

a) Sistema de notação tradicional

b) Notação ressaltando o paradigma do "tresillo"

Fonte: Transcrição do autor.

O paradigma do *tresillo* se mostrou como ponto de partida fundamental, nesta pesquisa, para a compreensão rítmica das músicas do Bumba-meu-Boi, na ausência de registros fonográficos das mesmas. Dos vinte e quatro Baianos analisados, vinte foram anotados por Mário em compasso binário e puderam ser interpretados à luz deste paradigma. Um fator interessante foi identificar, em quinze destes exemplares, a presença de dois padrões de *tresillo*, denominados aqui de "*tresillo* pequeno" e "*tresillo* grande" (Fig. 2). É importante ressaltar que estes padrões foram identificados a partir das anotações do próprio Andrade, assinaladas no primeiro "Baiano de Abertura" (ANDRADE, 1959: 40) por notas acentuadas (na Fig. 2, 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. Uma vez que a prática instrumental do repertório do Bumba-meu-Boi foi um dos objetivos deste trabalho, esses padrões foram aplicados na performance com a rabeça e se mostraram bastante efetivos.

Esta parte do trabalho é dedicada ao fornecimento de uma solução possível aos problemas levantados acima, naturalmente não como uma resposta para todos os exemplos musicais, mas que permite abordar este riquíssimo repertório de rabeça do Bumba-meu-Boi do Rio Grande do Norte, no instrumento, de maneira coerente e idiomática.

Fig. 2 - Reprodução de dois Baianos (voz intermediária), a partir de *Danças Dramáticas...*, ilustrando os dois padrões de *tresillo*, pequeno (voz superior) e grande (voz inferior). As ligaduras indicam cada padrão de *tresillo*.

1.º Baiano de Abertura



3 - Baiano



Fonte: ANDRADE, 1959: 40 e 42.

NÚMERO DE CORDAS E AFINAÇÃO

Existe uma série de padrões de afinação ($5^a-5^a-5^a$; $5^a-5^a-4^a$; $5^a-4^a-5^a$; $5^a-4^a-3^aM$; $4^a5^a-5^a$; entre outros) e rabecas com três e quatro cordas. Murphy (1997), em sua pesquisa concentrada em rabecas e rabequeiros no Estado de Pernambuco, registrou apenas instrumentos de quatro cordas afinadas, em todos os casos, em 5as, 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 5as. Por outro lado, o medievalista Christopher Page em seu abrangente estudo teórico e prático *Voices and Instruments of the Middle Ages* (1986: 127-128) ressalta a importância da não padronização das afinações nos instrumentos de corda friccionada medievais como a viella e a rubeba - este 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 como "heterofônica", que mistura intervalos variados entre 5^a , 4^a ou 3^a , favorecendo o emprego de bordões modais; a segunda, "homofônica", que utiliza somente os intervalos de 5as (o mesmo padrão empregado na família do violino), mais apropriada à realização de linhas melódicas. No caso das músicas informadas por Vilemão Trindade, sua performance com a rabeca afinada no 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 fig. 3, é possível observar o aumento do número de cordas soltas a partir dessa transposição. Já na fig. 4, a utilização dos bordões encontra-se ressaltada assim como as arcadas.

Fig. 3 - Exemplo de Baiano nos dois tipos de afinação: acima, homofônica (em 5as) 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...*

III - BAIANOS E OUTRAS DANÇAS

1 - Baiano

Afinação homofônica:

Afinação heterofônica:

Fonte: ANDRADE, 1959: 41.

A afinação "heterofônica", ao favorecer os bordões modais, permite que o rabequeiro toque praticamente o tempo todo com duas ou mais cordas. Essa característica também é descrita por Page (1986: 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, seguindo a teoria dos Padrões Acústicos Mocionais exposta por Tiago de Oliveira Pinto (2001), a partir da pesquisa de John Baily (1977; 2006) sobre o dutar do Afeganistão.

A função rítmica da rabeça no Bumba-meu-Boi do Rio Grande do Norte é reforçada, sobretudo, pela idéia de "time lines". Essas "linhas-guia"

(SANDRONI, 2008: 25) foram identificadas por Nketia⁸ e correspondem a uma espécie de ostinato, realizado pelas palmas ou pelos idiofones metálicos (de timbre agudo e penetrante) nas músicas da África Negra. Considerando que nos instrumentos listados por Andrade no auto do Bumba não há a menção de instrumentos de percussão e o fato da rabeça ser o instrumento mais agudo do conjunto instrumental (formado, além da rabeça, por violão ou viola e harmônica), pode-se imaginar a importância rítmica da rabeça nesse contexto. Além de conduzir a sequência de semicolcheias, como faria 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 rabeça pode ser entendida como um 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. 4), junto aos acentos imprimidos pelo arco, intensifica esse caráter rítmico. A importância da função rítmica da rabeça 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 neste grupo de Cavalo Marinho (uma espécie de Bumba-meu-Boi regional) estão presentes instrumentos de percussão (pandeiro e triângulo) e, mesmo assim, a rabeça mantém o status de guia para os brincantes. Em nossa pesquisa, pudemos 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. 5 ilustram bem sobre a importância do uso rítmico do arco.

8

KWABENA NKETIA, quem primeiro utilizou o termo *time line* em 1963, decreve-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).

Fig. 4 - Mesmo Baiano representado na figura anterior, ao qual foram acrescentados os bordões e as arcadas isócronas para baixo

Afinação:

III - Baiano e Outras Danças
1 - Baiano

Dos Baianos analisados, dezesseis encontram-se no modo jônio e a afinação “heterofônica” também se mostra interessante por fornecer um apoio harmônico consonante sobre a fundamental/*finalis* da escala em qualquer uma das cordas, quando tocadas abertas.

O *rabab*, instrumento árabe presente atualmente no Marrocos e uma das matrizes da rabeca medieval, aparece em seus primeiros registros apresentado como *rabab as sa’ir* [rabeca do poeta] (ALVES, 1998: 15), o que o aproxima, por exemplo, das descrições da rabeca associada a instrumento acompanhador dos cantadores cegos nas feiras nordestinas, conforme consta em relatos de Câmara Cascudo e na literatura de José Lins do Rego (NÓBREGA, 2000: 19-20). O rabequeiro e cantador “Cego Oliveira” foi uma figura emblemática desse caráter ancestral da rabeca. Esta facilidade de acompanhamento é proporcionada pelas cordas soltas que se repetem em oitava e garantem o centro modal, que é mais uma característica em favor da afinação “heterofônica”.

Fig. 5 - Dois exemplos de Baianos (ANDRADE, 1959: 69 e 43, respectivamente) ilustrando a utilização rítmica do arco. Observar a afinação "heterofônica" em Lá.

Afinação:

3 - 1^o Baiano do Gigante

9- Baiano

várias vezes este trecho

TOADAS

Das cinco toadas anotadas por Mário de Andrade a partir de Vilemão, duas são de especial interesse: "O Gigante" e "Manuel da Lapa" (Fig. 6). Nestes dois casos ocorre a mobilidade da 3ª e da 6ª. Ambos os exemplos apresentam mais versões publicadas no 3º tomo de *Danças dramáticas...* ("O Gigante" tem mais duas versões e "Manuel da Lapa", mais uma), mas somente as de Vilemão apresentam esta variação.

Em “O Gigante”, as estrofes estão dispostas em quatro versos: os dois primeiros são cantados/tocados no modo mixolídio e repetidos em eólio (3ª e 6ª abaixadas), o primeiro, e mixolídio (3ª e 6ª elevadas), o segundo. Os dois últimos estão no modo dórico (3ª abaixada e 6ª permanecendo elevada) e são repetidos no mesmo modo.

Já em “Manuel da Lapa”, as estrofes estão dispostas em dois versos, mas que são repetidos também. O primeiro verso começa com a 6ª elevada (primeira nota) e termina com a 6ª abaixada (última nota). Oneyda Alvarenga, referindo-se, em nota rodapé, a esta 6ª abaixada, escreve: “*Pelo que se vê no original de colheita, o bemol cortado indica ‘quarto-de-tom acima’, entre sol-bemol e sol-natural*” (ANDRADE, 1959: 79). O modo não pode ser determinado, pois a 3ª não aparece no primeiro verso. É repetido exatamente da mesma maneira. O segundo verso inicia na 3ª abaixada (modo dórico) e termina na 3ª elevada (uma oitava abaixo; modo mixolídio), sendo repetido igual também. Este tipo de mobilidade da 3ª e da 6ª é um fenômeno musical presente em melodias medievais de cunho árabe e sefaradita.

Soler (1995: 74), comentando a respeito da herança cultural nordestina, levanta uma questão bastante interessante: apesar de as navegações, com as consequentes conquistas de novos território e movimentos de imigrantes, terem ocorrido a partir de 1500, período da Renascença, os imigrantes eram pessoas do povo e sua cultura ainda ecoava os traços medievais. Sua prática musical e poética, assim como seus instrumentos, era fruto desta época. Logo, a herança cultural trazida pelos portugueses para o nordeste brasileiro estava carregada destes traços medievais e se reflete na construção e uso dos instrumentos musicais e nas escalas híbridas, que não obedecem a lógica dos modos eclesiásticos.

Fig. 6 - Representação de duas toadas com a 3ª e a 6ª móveis, a partir de *Danças dramáticas...*

O Gigante



2 - Manuel da Lapa



Fonte: ANDRADE, 1959: 67 e 79.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conteúdo musical referente às rabecas, detectado na obra de Mário de Andrade, apresenta-se como um ponto de partida para a exploração do universo popular de tradição oral referente a estes instrumentos, apontando-os como exemplo de vozes musicais dotadas de identidade e potencialidade musicais próprias. Acredita-se, no entanto, que a riqueza deste material será mais claramente demonstrada através da experiência instrumental, o que permitiria a identificação dos possíveis padrões

acústicos mocionais, como definidos por John Baily (1977) em *Movement Patterns in Playing the Herati Dutar*.

As rabecas brasileiras são instrumentos bastante diversificados quanto à forma do corpo e do arco, o número de cordas e a afinação. Explorar estas variações na execução do repertório apresentado neste estudo pode revelar a descoberta de uma ampla diversidade de possibilidades musicais.

No registro das melodias fornecidas por Vilemão, Mário de Andrade utilizou a notação musical convencional em partituras, que sugere uma execução regrada pela fórmula de compasso. Sandroni (2008) já argumenta sobre a impraticabilidade de se analisar a estética e a história da música popular a partir das partituras; o ideal seria o estudo do resultado fonográfico da performance musical. Porém, na ausência deste para o material da presente pesquisa, a prática musical com a finalidade de revelar padrões acústicos mocionais, segundo o paradigma do *tresillo* (SANDRONI, 2008), parece constituir uma alternativa razoável. A dança de maior abundância no Bumba-meu-Boi, o Baiano, possivelmente soará mais característica pela execução de seu ritmo segundo este paradigma, onde a concepção do compasso é substituída pela de ritmos aditivos (Cf. Fig. 1).

O documento que traz as melodias fornecidas por Vilemão aponta como co- informante o cantor/violeiro João Sardinha. A questão de se especificar quem teria informado quais melodias exatamente aponta, neste estudo, para o rabequeiro a sua grande maioria. Das 29 melodias em questão, 24 são “Baianos” instrumentais que como exposto anteriormente se mostraram muito idiomáticos na rabeca. Das cinco restantes, somente o “Lamento de Mateus” foi informado certamente por João Sardinha, como atesta Mário de Andrade (1959: 11) na “Psicologia” deste cantor, com as outras permanecendo uma incógnita.

O presente estudo foi de caráter duplo: em primeiro lugar, detectou no vasto material coletado por Mário de Andrade em sua viagem ao nordeste brasileiro, entre os anos 1928-29, as informações sobre a rabeca e sua música. A importância da consulta aos manuscritos originais foi central para o entendimento das variações, por exemplo, que Mário comenta na prática

instrumental de Vilemão: "As peças dêle foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças" (ANDRADE, 1959: 11). Como em *Danças dramáticas...* foram publicadas as versões definitivas, ficaram de fora exemplos da tentativa de Mário em passar esta música variada para o papel, justamente informações ricas sobre a prática instrumental, que, a fim de incorporar a linguagem do instrumento, deve estar baseada não somente nas partituras, mas incorporar estas variações no contexto da música improvisada. Tendo isso em mente, pôde-se constatar que alguns pares de exemplos anotados por Andrade são nitidamente variações/improvisações sobre um mesmo modelo rítmico/melódico.

Em segundo lugar, a execução instrumental deste repertório na rabeca permitiu uma experiência musical inimaginável se os exemplos fossem lidos somente a partir da partitura e executados ao piano ou mesmo no violino. Aqui, o emprego da afinação "heterofônica", permitindo a utilização das cordas abertas e dos bordões, associada ao paradigma do *tresillo*, foi essencial para a vivência rítmica proporcionada pela rabeca, na ação performática do repertório do Bumba-meu-boi.⁹

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the 'Standard Pattern' of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, n. 1, pp. 1-46, 2006.

ALVES, A. *Arabesco: da música árabe e da música portuguesa*. Lisboa: Cooperativa Editora e Livreira, CRL, 1989.

ANDRADE, M. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

9 Agradecimentos. À UDESC, pelo fornecimento de bolsa de Iniciação Científica PROBIC a Jorge Linemburg; ao PPG-MUS da mesma instituição, por conceder as passagens aéreas possibilitando a visita ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, no IEB-USP; aos funcionários do IEB, pelo auxílio durante a consulta aos manuscritos; ao amigo Fabiano Pogonóforo, pela hospedagem em São Paulo.



- _____. O turista aprendiz. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- _____. Os Cocos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.
- _____. Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.
- BAILY, J. Movement Patterns in Playing the Herati dutar. In: BLACKING, John (Ed.).
_____. The Anthropology of the Body. London: Academic Press, 1977. p. 275.
- _____. Music and the Body. The World of Music, v. 37-2, p. 11, 1995.
- _____. John Blacking and the 'Human/Musical Instrument Interface': Two Plucked Lutes from Afghanistan. In: REILY, S. A. (Ed.) The Musical Human: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the XXI century. London: Ashgate, pp. 107-123, 2006.
- BLACKING, J. How Musical is Man? Seattle: The University of Washington Press, 1973.
- BUTT, J. Playing with History: the Historical Approach to Musical Performance. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
- CONTIER, A.D. Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional. Trama Interdisciplinar, v. 2, p. 73, 2010.
- DE PÁDUA, V. M. Mário de Andrade e a estética do Bumba-meu-Boi. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FIAMINGHI, L. 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.
- _____. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de "outros violinos". Per Musi, Belo Horizonte, n. 20, p. 16, 2009.
- FIAMINGHI, L.H.; PIEDADE, A. 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-Fiammenghi.pdf. Acesso em: 1 abr. 2011
- GUERRA-PEIXE, C. Variações sobre o Baião. 1955. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 1 abr. 2012.
- HARONCOURT, N. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". Ethnomusicology, v. 4, n. 1, p. 55, 1960.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca oculta em Mário de Andrade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. Anais... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 290-298.

MARTINS, E. C. S; LIMA, A. J. Práticas de ensino da música de rabeca no Rio Grande do Norte. 2010. Disponível em: <http://dc2174shared.com/doc/zYEg27S4/preview.html>. Acesso em: 1 abr. 2012.

MURPHY, J. The "rabeca" and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. Latin American Music Review, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

NÓBREGA, A.C.P. A Rabeca no Cavalinho de Bayeux, Paraíba (um estudo de caso). João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2000.

PAGE, C. Voices and Instruments of the Middle Ages. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986.

PINTO, T. O. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. Rev. de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221, 2001.

SANDRONI, C. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SOLER, L. Origens árabes no folclore do sertão brasileiro. Florianópolis: Ed. UFSC, 1995.

3

*Jorge Linenburg
Luiz Henrique Fiaminghi*

A RABECA DE VILEMÃO TRINDADE EM MÁRIO DE ANDRADE II:

**AMPLIANDO O REPERTÓRIO
E DESVELANDO VOZES ESQUECIDAS**



Resumo: Este artigo constitui a finalização de um estudo iniciado no ano de 2011, que tratou do levantamento e análise do material referente às rabecas na obra de Mário de Andrade. Através da consulta de fontes impressas, assim como de documentos alocados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), pôde-se constatar a existência de manuscritos não publicados. Os gêneros em que a rabeca apresenta registros na obra do autor, como o Bumba-meu-boi e a cantoria, por exemplo, são discutidos com base na bibliografia. Este levantamento representa um repertório bastante variado para o instrumento e procura evidenciar e reunir o material musical informado por Vilemão Trindade, disperso em vários livros de Mário de Andrade publicados postumamente por Oneyda Alvarenga, como uma importante fonte de referência para as práticas musicais nas quais a rabeca é um instrumento central, e um exemplo significativo da musicalidade brasileira.

Palavras-chave: Rabecas. Mário de Andrade. Repertório de rabeca. Vilemão Trindade. Cantigas de cego.



THE RABECA OF VILEMÃO TRINDADE IN MÁRIO DE ANDRADE II: EXPANDING THE REPERTOIRE AND UNVEILING FORGOTTEN VOICES

Abstract: *This article marks the completion of a study initiated in 2011 that deals with the collection and analysis of material related to rabecas in the work of Mário de Andrade. Consulting printed sources, as well as documents made available by IEB-USP, we established the existence of unpublished manuscripts. Based on the literature, we discuss the genres that document the rabeca in Andrade's works, such as Bumba-meu-boi and cantoria. This collection represents a wide variety of repertoire for the instrument. It seeks to bring to light and unite the musical material introduced by Vilemão Trindade--scattered throughout a number of Andrade's books posthumously published by Oneyda Alvarenga--as an important source of reference for the practice of music where the rabeca is a central instrument and a significant example of Brazilian musicianship.*

Keywords: *rabecas; Brazilian fiddles; Mário de Andrade; repertoire for the rabeca; Vilemão Trindade; cantigas de cego [songs of the blind].*

A partir da década de 1990, os instrumentos musicais passaram a ser tratados por uma abordagem de caráter interdisciplinar (KARTOMI, 1990; 2001. DAWE, 2001; 2003. BATES, 2012), sob a luz do que o etnomusicólogo Joseph Todd Tilton chamou de o paradigma próprio da etnomusicologia (TITTON, 2008: 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. (cf., 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, cf. KARTOMI, 1990; 2001. JOHNSON, 1995. DAWE, 2001; 2003. BATES, 2012). Como resultado, um novo e amplo arcabouço teórico-prático tem emergido, com diversas propostas teóricas, metodológicas e analíticas estando à disposição, atualmente.

Nesse contexto, nas duas últimas décadas as rabecas passaram a ser objeto de estudo de várias pesquisas (MURPHY, 1997. NÓBREGA, 2000. LIMA, 2001. CARVALHO, 2006. MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006. FIAMINGHI, 2008; 2009. FIAMINGHI; PIEDADE, 2009.). Alguns destes trabalhos, pautados por uma abordagem fenomenológica, através da performance, reconheceram peculiaridades inerentes às rabecas, a partir de uma visão prática, da praxis e da pesquisa artística centrada na performatividade do instrumento. Deste modo, foram responsáveis por chamar a atenção às particularidades das rabecas e concebê-las como portadoras de uma voz própria, ao invés de uma visão distorcida focalizada através dos padrões estéticos, estilísticos e sociais estabelecidos para os violinos.

Dentro desse quadro, a pesquisa de um repertório idiomático das rabecas é de extrema importância para a exploração musical desses instrumentos. O presente artigo constitui a conclusão de um trabalho iniciado em 2011, tratando do levantamento e discussão das informações a respeito das rabecas na obra de Mário de Andrade. A primeira etapa foi publicada em uma edição anterior da presente revista, onde se apresentou



uma série de melodias do Bumba-meu-boi de Fontes-RN, fornecidas pelo rabequeiro Vilemão Trindade, assim como a descrição desse instrumentista (LINENBURG; FIAMINGHI, 2012). Os registros manuscritos desse material, alocados no Arquivo Mário de Andrade, foram estudados em visita ao IEB-USP, em novembro de 2011, e analisados sob a perspectiva de “padrões acústicos mocionais,” do etnomusicólogo John Baily (BAILY, 1985. PINTO, 2001: 235), como proposta de aproximação do repertório (LINENBURG; FIAMINGHI, 2012).

Essa primeira consulta dos manuscritos, no IEB-USP, revelou a existência de outros registros, alguns publicados e outros inéditos, motivando uma segunda visita ao instituto, realizada em fevereiro de 2014. O objetivo do presente trabalho é discutir essa parcela restante das informações a respeito das rabeças e fornecer uma síntese de todo o repertório, contidos na obra de Mário de Andrade e que tiveram como principal informante o rabequeiro Vilemão Trindade. Deste modo, são apresentadas 14 melodias de gêneros distintos, informadas pelo rabequeiro e que estão presentes em outros livros (ANDRADE, 1984; 1987), além daquelas referentes ao Bumba-meu-boi, contidas no 3º tomo de *Danças dramáticas do Brasil*, todos organizados por Oneyda Alarenga; uma série de “toadas de cego”, ainda não publicadas, que foram enviadas a Mário de Andrade pelo musicólogo José Mozart de Araújo, em correspondência datada de 1934, mas que não traz o nome do informante, também são discutidas.

A abordagem do material informado por Vilemão de forma completa, ao todo 42 melodias entre cocos, toadas, desafios, romances e baianos (cf. Anexo), que se encontra disperso nos livros supracitados e em manuscritos depositados no IEB-USP, permitiu a revelação de um corpus rítmico/melódico musicalmente rico e consistente. Sua análise por um viés fenomenológico, que considerou sua prática interpretativa na rabeça em releituras abertas à aplicação de conceitos formulados pela intersecção da etnomusicologia e performance, como os “padrões acústicos mocionais” e “*time-line*”, pôs em evidência um músico/rabequeiro de primeira linha. Entretanto, apesar de ter tido sua musicalidade tão bem descrita por Mário de Andrade, Vilemão Trindade não recebeu tanta atenção quanto, por exemplo, a figura do embolador Chico Antônio. Neste sentido, no presente artigo, deseja-se também evidenciar a qualidade, quantidade e variedade do material musical

coletado a partir de um único informante, o rabequeiro Vilemão Trindade, que adquire, deste modo, um caráter único dentro da obra de Mário.

NACIONALISMO, AS VIAGENS ETNOGRÁFICAS E O REGISTRO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, POR MÁRIO DE ANDRADE

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: 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: 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: 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: 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: 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: 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: 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: 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: 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: 18, grifo da autora).

O material referente às manifestações populares resultante dessa segunda viagem iria compor uma obra extensa 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: 10). Infelizmente, o pesquisador acabou abandonando esse 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: 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: 12). Os manuscritos da viagem ao Nordeste foram herdados por Oneyda Alvarenga, aluna, assistente e amiga próxima, que após trabalho meticuloso publicou-os em quatro partes: I - *Danças dramáticas do Brasil*, em 3 volumes (1959), II - *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), III - *Os Cocos* (1984) e IV - *As melodias do boi e outras peças* (1987).

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: 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 ainda não parecia ser amplamente difundido e acessível.

Ao retornar, em 1929, Mário, trabalhando até cerca de 1935 com o material da viagem, foi se tornando cada vez mais convicto da importância de se registrar as manifestações populares em gravações, fotografias e filmagens (TONI, 2008: 26). No mesmo texto publicado no *Diário Nacional*, ele justifica a necessidade do fonógrafo com base na impossibilidade de o registro gráfico em partitura captar uma série de informações sonoras presentes naquela música (TONI, 2008: 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: 27).

Uma década após sua viagem pelo Nordeste, em 1938, uma equipe liderada pelo arquiteto Luís Saia e composta pelo músico Martin Braunwieser, pelo técnico de som Benedito Pacheco e o auxiliar geral e assistente de gravação Antônio Ladeira, partiu de Santos rumo às regiões Nordeste e Norte do país para “gravar, filmar e fotografar as manifestações musicais com as quais ‘topassem pelo caminho’” (TONI, 2008: 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 que Mário havia percorrido anteriormente em sua visita à região.

É interessante o fato de a Missão não ter passado pelo Rio Grande do Norte, onde Mário, responsável pela concepção dessa expedição, passou boa parte de sua viagem em 1928 e, em terra potiguar, trabalhou mais arduamente no registro de material musical. Recebido por Antônio Bento de Araújo Lima e hospedado no Engenho de Bom Jardim de propriedade da família do folclorista, foi com a intermediação e ajuda de Antônio Bento que Mário conheceu a figura do embolador de coco Chico Antônio e o rabequeiro Vilemão Trindade, líder do Bumba-meu-boi de Fontes que o impressionou profundamente, 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: 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: 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: 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: 89-91). A correspondência entre Cascudo e Mário é extensa e certamente esta ligação afetiva é um dos maiores motivos da centralidade da cultura musical potiguar na obra do musicólogo paulista.

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 rabeça 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 autor¹⁰. Pôde-se observar que a maior parte do material relacionado ao repertório das rabeças e manifestações em que esse instrumento é utilizado, presente no Arquivo Mário de Andrade (IEB), 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 Trindade, integrante do Bumba-meu-boi assistido e registrado pelo autor, em Bom Jardim-RN. Nessa obra também se encontra publicada a descrição de Vilemão, na “Psicologia dos

10

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.

Cantadores” (ANDRADE, 1959: 10-11). Todo esse material foi apresentado e discutido em outro artigo dos autores (LINENBURG; FIAMINGHI, 2012).

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*, encontram-se citações sobre a rabeca e o rabequeiro Vilemão 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 de novembro de 1934 e ainda não foram publicadas. A seguir, o repertório de rabeca detectado na obra de Mário de Andrade é apresentado e discutido, subdividido em gêneros. O Anexo apresenta a relação de todas as peças, com as respectivas fontes.

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: 62). A denominação, entretanto, pode variar. Araújo (1964) comenta que em algumas regiões há dois Bois: o do solstício de verão e o de inverno, como no Ceará, onde o Boi-de-reis é natalino e o Boi-de-São-João é junino. No Piauí, o folguedo recebe o mesmo nome que no Ceará (ARAÚJO, 1964: 406), caracterizando-se como um tipo de reisado (ALVARENGA, 1982: 41); enquanto que no Pará e no Amazonas, o Boi bumbá, como é chamado na Região Norte, é exibido nas comemorações relacionadas a São João (CASCUDO, 2012: 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: 136-137). Segundo Oneyda Alvarenga (1982: 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 afirma, entretanto, que não se pode concluir que o Bumba-meu-boi seja genuinamente brasileiro (ARAÚJO, 1964: 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: 425). No Brasil, o folguedo se formou pela “aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva” ao redor dele (CASCUDO, 2012: 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: 138). As personagens do folguedo podem ser classificadas em humanas, animais e fantásticas (ALVARENGA, 1982: 43). O Bumba-meu-boi representa uma reunião de “reinados [reisados], ranchos, bailes e danças autônomas” (CASCUDO, 2012: 138; cf. também CASCUDO, 1984: 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: 138).

Somente as figuras classificadas como humanas é que entoam os cantos, com a instrumentação variando bastante, podendo ser composta por combinações diversas, entre violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, zabumba, sanfona, flautim, clarineta e rabeca. Maynard Araújo afirma que, nas regiões Norte e Nordeste, os membranófonos são fundamentais e ele fala da presença da rabeca somente em Pernambuco (ARAÚJO, 1964: 407). Na música, há também, além dos instrumentos, coro de cantadeiras, ou cantor(a) solista, a quem os instrumentistas respondem (ALVARENGA, 1982: 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 do Brasil* (ANDRADE, 1959) e n'As melodias do boi (ANDRADE, 1987), como explica Flávia C. Toni (1989: 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 eles em Natal-RN. Ainda nas terras potiguares, no Engenho Bom Jardim, presenciou a apresentação do Boi de Fontes, já citada (ANDRADE, 1976: 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 citado acima (ANDRADE, 1976: 356). Tal 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: 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: 110-111) – e não há esclarecimento se a transcrição corresponde apenas ao canto. Entretanto, uma outra versão dessa 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 cantor (cf. a descrição feita por Mário de Andrade, mais abaixo). 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; o repertório desse folguedo colhido por Mário a partir do rabequeiro Vilemão Trindade, em Bom Jardim, soma 28 melodias (ANDRADE, 1959. LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012).

Os grupos potiguares de Boi, atualmente, são denominados Boi calemba (CASCUDO, 1984: 421. GURGEL, 2008: 104) ou Boi de reis (cf. <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: 104). Deífilo Gurgel (2008: 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.

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 (MA-MMA-39-49-50), que no alto traz a indicação de Vilemão 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: 14). Esta conclusão da autora, embora não explicada no texto de *Danças dramáticas do Brasil*, deve-se, possivelmente, ao fato de que essas duas melodias encontram-se entre outras duas certamente fornecidas por Vilemão: o *Coco do Piauí* e a versão definitiva d'*O Gigante*.

Essas 29 melodias podem ser classificadas em toadas (cantadas) e danças. Como a rabeca é o instrumento responsável por entoar os baianos, o rabequeiro, provavelmente, foi o informante de 24 melodias, correspondentes aos baianos. Uma delas, já citada anteriormente, está intitulada *Coco do Piauí, com seu baiano* (ANDRADE, 1959: 45), correspondendo a um exemplo de toada com dança, fornecido por Vilemão. Das cinco melodias restantes, uma corresponde à *Valsa do boi* (ANDRADE, 1959: 103), instrumental, com as outras quatro representando as toadas, das quais apenas o *Lamento do Mateus* foi certamente fornecida por João Sardinha (ANDRADE, 1959: 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 dessa dança, todos sucedendo algum canto. Três deles foram fornecidos por Antônio Bento de Araújo de Lima: *Cantigas de engenho no 2* (ANDRADE, 1959: 60), *Moreira Cesar e seu baiano no 1* (ANDRADE, 1959: 60) e a *Primeira despedida* (ANDRADE, 1959: 106). O quarto corresponde a uma variação de *Moreira Cesar e seu baiano, a no 2* (ANDRADE, 1959: 62), informada pelos figurantes do Boi de Fontes.

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: 120; grifo nosso). Acrescenta o autor que é o Bumba-meu-boi a manifestação onde ele é ouvido com maior frequência (GUERRA-PEIXE, 2007: 120). De fato, vários pesquisadores concordam que os dois termos

designam a mesma coisa (ALVARENGA, 1982: 177. ANDRADE, 1989: 35. CASCUDO, 2012: 88)¹¹.

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: 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: 35). A estas características pode-se acrescentar, ainda, o caráter improvisatório dos movimentos corporais (CASCUDO, 2012: 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: 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 freqüência dos refrãos instrumentais em curtos arpejos” (ALVARENGA, 1982: 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 utilizar uma terminologia diversa, em vez da gregoriana

11 Na cantoria, o baião designa uma introdução ao desafio e o trecho instrumental entre os versos de dois cantadores: em caráter de interlúdio. E, neste caso, pode ainda ser denominado rojão, ou rojão de viola (ALVARENGA, 1982: 180. GUERRA-PEIXE, 2007: 122. CASCUDO, 2012: 88). “Se um dos cantadores faz uso da rabeca – o violino rústico –, o baião é feito neste instrumento; mudando, porém, a forma melódica” (GUERRA-PEIXE, 2007: 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: 88), sendo caracterizado pelo canto.

(PAZ, 2002: 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: 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: 33).

Segundo Cascudo (2012: 88), Guerra-Peixe registrou melodias de baianos construídas nos modos jônio, mixolídio, lídio, em combinações destes dois últimos e mesmo dos três. No modo menor são menos comuns e, neste caso, normalmente em eólio e, raramente, em dórico. Estas 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: 43), *1o Baiano do Mateus* (ANDRADE, 1959: 83) e o *Baiano do urubu* (ANDRADE, 1959: 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. Neste caso, ocorre a mistura entre jônio e mixolídio. Somente os *Baianos da caboclinha* e o *Baiano de 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: 122). E, além destas, 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: 123).

Fig. 1 - 2o Baiano do Mateus, com a ocorrência da 4a justa e da 4a aumentada (Fá#) como bordadura inferior

2 — Baiano do Mateus



Fonte: Reproduzido a partir de Andrade (1982: 86).

Fig. 2 - Baiano da burrinha, com a ocorrência da 7a menor (Réb) e da sensível (Ré) como bordadura inferior

2 — Baiano da Burrinha (*)

Colhido em Ré Maior *Bom-Jardim*

Colhido em Ré Maior *Bom-Jardim*

Fonte: Reproduzido a partir de Andrade (1982: 68).



Fig. 3 - Baianos em modo menor (dórico): *Baiano da cabocolinha* e *Baiano de despedida*

3 — Baiano da Cabocolinha (*)

(Colhido em Ré Maior) Bom-Jardim

Allegretto

XXXVI — BAIANO DE DESPEDIDA

Andantino Bom-Jardim

Fonte: Reproduzidos a partir de Andrade (1982: 80 e 112, respectivamente).

Fig. 4 - *Côco do Piauí*, com seu baiano, exemplo de canção/toada seguida de baiano

12 — Côco do Piauí, com seu Baiano Bom-Jardim

Andante

Ũ - a vé - ia mun-to vé-ia, Num pu - - di - a

se a-lu - í, Chà-mando a ra - pa - zi - a-da Pru cô-co do Pi - au - í!

Fonte: Reproduzido a partir de Andrade (1982: 47).

Fig. 5 - Côro de abertura com seus dois baianos

1 — [1.º] Coro de Abertura *Fontes*

Meu si-nhô do - no da ca - sa, Queu ve-nho
da na-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

Fonte: Reproduzidos a partir de Andrade (1982: 39, 42 e 43, respectivamente).

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 Côro de abertura (Fig. 5), uma versão de O gigante (Fig. 6) e Toada do Manuel da Lapa (Fig. 7).

Fig. 6 - Toada d'O gigante

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 dê - se
bi - cho Que a al - ma do boi se per - deu! Foi deu!

Fonte: Reproduzida a partir de Andrade (1982: 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 1o" (CASCUDO, 1984: 430). Deste modo, as canções encontradas no folguedo do Boi podem ser provenientes de outras manifestações; mais à frente, é apresentada uma discussão sobre os significados do termo "toada".

As melodias do *Côro de abertura* (Fig. 5) e *d'O 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: 431) fala que quando o grupo do Boi chega a uma casa pré-determinada para se apresentar, entoa *Nas horas de Deus, amém*. J. Leite de Vasconcelos diz ter ouvido uma quadrinha muito parecida no Minho (*apud* CASCUDO, 1984: 431), o que sugere uma origem portuguesa para a letra moderna associada à melodia.

A versão do *Côro de abertura* fornecida por Vilemão utiliza a escala menor harmônica para sua construção, assim como a versão do Boi de Manoel Marinheiro. A versão *d'O gigante* fornecida por Vilemão é muito interessante no que diz respeito à construção melódica: ela apresenta o 3º e o 6º graus móveis, ora maior, ora menor. Desta maneira, 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).

Fig. 7 - Toada do Manuel da Lapa

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 vor - tá no mei - o Bar - rá - bo Si - nhá!

Fonte: Reproduzida a partir de Andrade (1982: 81).

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: 3. CASCUDO, 2005: 173). Amplamente difundido nessa região, seu repertório compõe-se de romances, xácaras, toadas descrevendo a natureza, paisagens, entre outros (CASCUDO, 2005: 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: 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, este instrumento é documentado como intimamente associado aos cegos pedintes (OLIVEIRA, 1982: 224. SARDINHA, 2000: 404-405).

Cascudo (2005: 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” (CASCUDO, 2005: 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: 200). Esses interlúdios instrumentais, o “rojão” ou “baião” (CASCUDO, 2005: 202), 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: 201).

Em relação às melodias utilizadas pelos cantadores, Cascudo atesta que, por vezes, “é uma solfa secular que se mantém quase pura. Noutras, a linha do tema melódico se desfigurou, acrescido de valores novos e amalgamado com trechos truncados de óperas, de missas, de ‘bairanos’ esquecidos, do tempo em que vintém era dinheiro” (CASCUDO, 2005: 131).

O autor diz que nos romances antigos os cantadores utilizavam sempre o tom menor e as quadras (CASCUDO, 2005: 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: 133).

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 desta 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: 58). Poder-se-ia inferir neste 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. Neste 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 IEB-USP.

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: 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, Fortaleza-CE, ficando cego quando contava apenas um ano de idade (MOTA, 2002: 9. CASCUDO, 2005: 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: 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 Fortaleza¹².

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 (cf. 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*, ambos produzidos por Rosemberg Cariry.

Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo, nasceu no Crato-CE, em 1878. Ficou cego aos dezoito anos e, a partir dessa época, começou a viver da cantoria (MOTA, 2002: 67. CASCUDO, 2005: 353). Detentor de um vasto repertório de quadrinhas líricas, sextilhas e modinhas brasileiras, tornou-se amplamente conhecido, dentro e fora do universo da cantoria, pelo desafio travado com José Pretinho do Tucum, em sextilhas e décimas (CASCUDO, 2005: 353). Cascudo (2005: 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: 25).

Pedro Pereira da Silva, Pedro Oliveira, ou ainda, Cego Oliveira, também é natural do Crato. Cego de nascença, adquiriu sua primeira rabeça

12 A gravação faz parte do acervo da Biblioteca do Congresso, Washington DC, junto a outras músicas (entre elas um schottisch), apresentadas pelo cantador, sob o título de Romance do Vilela (Disponível em: <http://www.loc.gov/search/?q=Sinfronio&all=true&st=list#>>) e também os Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ (DRACH, 2011). Entretanto, os arquivos de áudio não estão disponíveis para consulta pela rede.

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 “incelencças”. Também tocou nos mais diversificados ritos de passagem: casamentos, batizados, aniversários, funerais (REBECA E CANTORIA, 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 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 de novembro de 1934, Rio de Janeiro, na qual o remetente explica as cantigas de cego que envia: “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 destas toadas.

Outro fólio, 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 das melodias no 2 e no 3. Ao final da no 7 está escrito o seguinte: “Esta última foi utilizada para louvação e a ‘No 6’ me parece variante da que você publicou no Ensaio”. A seguir, são transcritas as melodias no 2 e no 3, com seus respectivos versos em sextilhas (Figs. 8 e 9).

Nas “toadas de cego” (Figs. 8 e 9), vê-se o emprego do modo dórico em Lá (no 2) e mixolídio em Sol (no 3). Ambas em sextilhas indicam uma “modelagem recente”, do final do século XIX (CASCUDO, 2005: 118).

Fig. 8 - Transcrição da melodia da *Cantiga de cego no 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

No. 2

O po - bre ce - go de guia Só viv' aos in - tro - pi -
cã o 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
do lhe dão Pe - ço'é por ne - ces - si - da - de Por - que te - nho

Se eu pudesse trabaia
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 fulô

O último verso da cantiga recolhida por Mozart de Araújo é um bom exemplo de “movença”, apontado por Zumthor acima, e que caracterizaria 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 nestas 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), posteriormente musicado por Caetano Veloso e gravado no LP/CD *Circuladô* (Phonogram/Philips, 1991). A indeterminação da expressão “circulado de fulô”, conforme aponta Bessa (2013: 20), revela-se, ao contrário, conectada a uma grande tradição oral de cegos cantadores, o que parece ter sido uma apropriação consciente por parte de Campos:

O texto, inspirado em uma canção que Campos ouviu em uma feira, possivelmente na periferia de Recife, foi escrito entre 21 e 24 de fevereiro de 1965. Seus primeiros versos parecem ser uma citação direta à canção original, que, pelo o que eu saiba, nunca foi gravada ou impressa (BESSA, 2013: 20).

A transcrição a seguir 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 alguns cordófonos (berimbau de lata, marimbau e rabeça) 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 inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improvisado 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).

Fig. 9 - Transcrição da melodia da *Cantiga de cego no 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

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

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

Vê-se aqui que a circularidade a que Zumthor se refere é também entendida por Campos em *Circuladô de Fulô*, no duplo sentido do particípio 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 atemporalidade 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 em tal 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: 601).

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: 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: 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: 518), enquanto que Oneyda Alvarenga diz o seguinte:

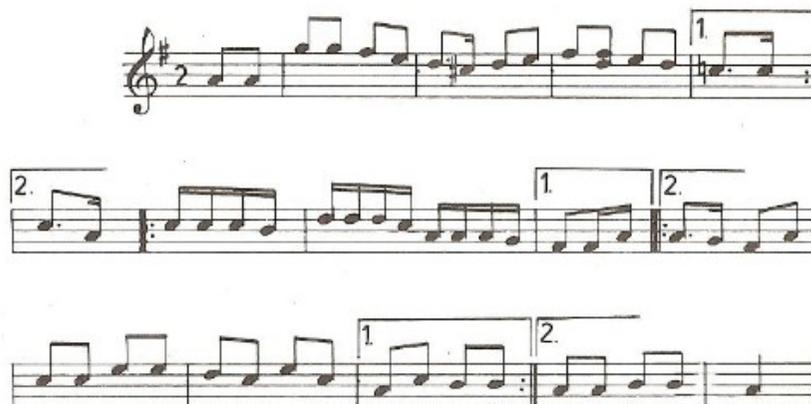
A Toada se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da Moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a Toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, 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: 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, como demonstra a Fig. 10.

Fig. 10 - Exemplo de toada

98
Toada
(PLT-8)

Rio Grande do Norte



Fonte: Reproduzido a partir de Andrade (1987: 171).

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 Trindade: *O Romance da lagoa encantada*, *O Romance da princesa* (Fig. 11) e *O Romance do bode branco* (ANDRADE, 1987: 150-152). Mário de Andrade define este 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: 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: 306. ANDRADE, 1989: 444).

Fig. 11 - Exemplo de romance, com a poesia

78
Romance da Princesa
(PLR-9)

Rio Grande do Norte

[Alegrete melancólico]

Su-biu no de-grau de baxo chegô no do mei' pa-
Seu pri - si - denti me mate Qu'eu cun-
rã
fessa - da já stô Po rêm
dã-xa a bençu - á / Meus três fi - lhi - nho de a - mō

Fonte: Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1987: 150-151).

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

— Seu pridente, me mate,
Qu'eu cunfessada já 'isto;
Porem dêxe abençuá
Meus três filhinho de amo! { bis

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 Donzela Guerreira são exemplos marcantes (ALVARENGA, 1982: 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: 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: 620). Os romances nacionais narram, principalmente, fatos relacionados a “animais e bandidos célebres” (ALVARENGA, 1982: 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: 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: 444). Cascudo diz que são octossílabos (pela versificação castelhana) e setissílabos, pela de língua portuguesa, com as rimas assonantes nos versos pares (CASCUDO, 2012: 620).

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, por exemplo (CASCUDO, 2005: 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: 187), que chegou à Península Ibérica, tanto em Portugal quanto Espanha, por meio de seus cultores franceses (CASCUDO, 2005: 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: 190). A descrição do vocábulo “arrabil” em dicionários antigos de língua portuguesa evidencia a relação existente entre esse instrumento e as rabeças (BLUTEAU, 1720. MARQUES, 1758).

Dentro da cantoria sertaneja, a viola e a rabeça foram os instrumentos eleitos pelos cantadores (CASCUDO, 2005: 195). Entretanto, a primeira parece ser mais comum e podem-se encontrar referências a esse fato, tais

como: "A viola é verdadeiramente o grande instrumento da cantoria. Violeiro é sinônimo de cantador" (CASCUDO, 2005: 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: 25).

Fig. 12 - Exemplo de desafio

124
Desafio de Inacio da Catingueira
(PLD-10)

Rio Grande do Norte

ANDANTE

ANDANTINO

Seu Ro — ma-no diz que

traiz Baca — 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

Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1984: 189-190)

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 abeia
Trabaiando 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.

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. Entre as melodias informadas por Vilemão, publicadas em *As melodias do boi...*, encontram-se quatro exemplos de desafio (ANDRADE, 1984: 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).

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: 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: 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: 21); por outro lado, também fala de duas formas de coco mais comuns: a dos coquistas, ou emboladores, duplas de repentistas que se desafiavam diante de um público, e os cocos para dançar (AYALA, 2000: 21-22). Em Cascudo, encontram-se ainda as designações "samba, pagode, zambê, bambelô" para a manifestação (CASCUDO, 2012: 213).

Fig. 13 - Exemplo de coco, com a letra

9

O Sol lá vem

Rio Grande do Norte

[Quase Andante]

O só O só lá vem Eu na-

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

[Andantino]

2. bem o só Cab'a da- nado Você diz quedá na bola Vonta-de também con-

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

chã-o Eu vi o quila-ri- dá-o Na u- si-na mi-li- ta' o só O

Fonte: Reproduzido a partir de Andrade (1989: 65-67).

(Coro) O só, o só lá vem!
Eu namoro ùa morena
Que sô 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 alasão 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 virá!
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 aculá!
O só...

(Refrão)

4
Passe p'aqui,
Passe p'ali, passe p'o canto,
Que eu hoje só me alévanto
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 barrero,
Qu'eu já vi caba ligêro,
Quando mandei-lhe o punhá!
O só...

(Refrão)

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

Oneyda Alvarenga cita a 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: 166). O coco *O sol lá vem* apresenta a seção do coro, nos oito primeiros compassos, com essa 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: 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo musical resultante da viagem etnográfica realizada por Mário de Andrade em 1928-1929 representa uma fonte de consulta riquíssima para quem deseja se aprofundar nos conhecimentos da cultura popular brasileira. Apesar de boa parte encontrar-se publicada, há ainda material que continua inédito, como as melodias de cego aqui estudadas.

O presente artigo representa a finalização de um estudo que procurou identificar a música de rabeca na obra de Mário de Andrade, uma parte da qual foi discutida e analisada à luz da perspectiva proposta por John Baily, dos *padrões acústicos mocionais* (BAILY, 1985. PINTO, 2001: 235), como forma de se compreender um repertório musical por meio da prática instrumental, publicada anteriormente (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012). Na presente etapa, o restante das músicas de rabeca encontradas nos escritos de Mário de Andrade é apresentado e suas características, discutidas com base na literatura. Acredita-se que esse repertório possa servir de inspiração a novas pesquisas sobre o autor, ou a rabeca, assim como fornecer um repertório àqueles que se interessam pelo instrumento.

AGRADECIMENTOS

Os autores gostariam de agradecer à Capes, que forneceu bolsa de Mestrado ao primeiro autor entre maio de 2013 e abril de 2015, à equipe do IEB-USP e ao PPGMUS- UDESC pelo financiamento das passagens aéreas para a realização da visita ao IEB-USP, em fevereiro de 2014.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

_____. Preparação, Introdução e Notas. In: ANDRADE, Mário de. Os cocos. São Paulo: Livraria 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 – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

_____. Danças dramáticas do Brasil. 3o tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

_____. Danças dramáticas do Brasil. 3o tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

_____. Ensaio sobre a música brasileira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. O turista aprendiz. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. Os cocos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

_____. As melodias do boi e outras peças. São Paulo: Duas cidades, 1987.

_____. Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989. ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore nacional. São Paulo: Edições Melhoramentos, v. I, 1964.

ARAÚJO, Mozart de. [Carta a Mário de Andrade]. Rio de Janeiro, 28 nov. 1934. 1f. Original no IEB-USP, Arquivo Mário de Andrade, MA-MMA-110-02.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. Cocos: alegria e devoção. EDUFRN, Natal, 2000.

AYALA, Maria Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, Maria Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. Cocos: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, p. 21-40, 2000.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (Eds.) Musical Structure and Cognition. London: Academic Press, 1985.

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

BESSA, Antônio Sérgio. Ruptura de estilo em Galáxias de Haroldo de Campos. *Transluminura, Revista de Estética e Literatura* n. 1, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, Poiesis, Casa das Rosas, p. 11-29, 2013.

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

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

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

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

_____. Literatura oral no Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. Vaqueiros e cantadores. São Paulo: Global Ed, 2005.

COUTINHO FILHO, Francisco. 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*, v. 54, p. 219-232, 2001.

_____. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Oxon: Routledge, p. 274-283, 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.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. 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.

_____. 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 Henrique; 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-Fiammenghi.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2011.

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

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

JOHNSON, Henry M. An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning. JASO, v. 26, n. 3, p. 257-269, 1995.

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

_____. The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s. Ethnomusicology, v. 45, n. 2, p. 283-314, 2001.

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

LIMA, Agostinho Jorge de. Música tradicional e com tradição da rabeca. Dissertação (Mestrado em Música), UFBA, Salvador, 2001.

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

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

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 maio 2014.

MORAES, Maria José Pinto da Costa; ALIVERTI, Mavilda Jorge; SILVA, Rosa Maria Mota da. Tocando a memória – rabeca. Belém: IAP, 2006.

MURPHY, John Patrick. The "Rabeca" and its Music, old and new, in Pernambuco, Brazil. Latin American Music Review, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

- MOTA, Leonardo. Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense. 7. Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.
- NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. A Rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba. João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2000.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Instrumentos musicais populares portugueses. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- PAZ, Ermelinda A. O modalismo na música brasileira. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.
- PORTELLA, Cláudio. Cego Aderaldo. Fortaleza. Edições Demócrito Rocha, 2010.
- QURESHI, Regula Burckhardt. The Indian Sarangi: Sounf of Affect, Site of Contest. Yearbook for Traditional Music, v. 29, p. 1-38, 1997.
- SARDINHA, José Alberto. Tradições musicais da Estremadura. Vila Verde: Tradisom, 2000. TITTON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (Ed.).
- Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.
- TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 24- 33, mar./maio 2008.
- ZUMTHOR, Paul. A Letra e a voz. Trad: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GRAVAÇÕES

- CANTA MEU BOI. Mestre Manoel Marinheiro. Companhia Terramar, s/d. CIRCULADÔ. Caetano Veloso. Phonogram/Philips, 1991.
- REBECA E CANTORIA. Cego Oliveira. Fortaleza: Cariri Discos 811003, 1992 [Disco duplo].

ANEXO

LISTA DAS MELODIAS DE RABECA ENCONTRADAS NA OBRA
DE MÁRIO DE ANDRADE, COM AS RESPECTIVAS FONTES

Melodia	Página
<i>Danças dramáticas do Brasil</i>	
<i>Côro de abertura</i>	37
<i>1o Baiano de abertura</i>	40
<i>2o Baiano de abertura</i>	41
<i>1- Baiano</i>	41
<i>2- Baiano</i>	42
<i>3- Baiano</i>	42
<i>4- Baiano, chamado da enfieira</i>	42
<i>5- Baiano</i>	42
<i>6- Baiano</i>	43
<i>7- Baiano</i>	43
<i>8- Baiano</i>	43
<i>9- Baiano</i>	43
<i>12- Coco do Piauí, com seu baiano</i>	45
<i>VI- Baiano do lenço</i>	57
<i>2- Baiano da burrinha</i>	66
<i>2- (O gigante)</i>	67
<i>1o Baiano do gigante</i>	69
<i>2o Baiano do gigante</i>	70
<i>3- Baiano da cabocolinha</i>	78
<i>2- Toada do Manuel da Lapa</i>	79
<i>1- Baiano do Mateus</i>	83



<i>2- Baiano do Mateus</i>	84
<i>2- Baiano de João Gurujuba</i>	85
<i>5- Baiano do boi</i>	98
<i>b- Baiano do urubu</i>	102
<i>2- Baiano da imburana</i>	103
<i>3- Valsa do boi</i>	103
<i>Baiano de despedida</i>	110
<i>Os cocos</i>	
<i>9- O sol lá vem</i>	65-67
<i>As melodias do boi...</i>	
<i>77- Romance da lagoa encantada</i>	150
<i>78- Romance da princesa</i>	150
<i>79- Romance do bode branco</i>	151
<i>98- Toada</i>	171
<i>99- Toada de Antônio Daniel</i>	172
<i>100- Toada</i>	172
<i>101- Toada de Luísa de França</i>	173
<i>102- Toada</i>	173
<i>103- Toada de cantador</i>	174
<i>121- Desafio do Preto Limão</i>	187
<i>122- Desafio de Valentim e da mulher</i>	188
<i>123- Desafio tradicional</i>	189
<i>124- Desafio de Inácio da Catingueira</i>	189
<i>Não publicados: Arquivo MA</i>	
<i>7 Cantigas de cego</i>	Fólio MA-MMA-110-3

ÍNDICE REMISSIVO

A

As melodias do boi e outras peças 21, 22, 55, 90, 93, 121

B

Baiano 31, 32, 35, 47, 48, 50, 51, 65, 68, 70, 73, 75, 79, 98, 99, 100, 116, 125, 126

baianos 14, 21, 24, 30, 34, 47, 48, 51, 52, 67, 87, 96, 97, 98, 101, 105

Bumba-meu-Boi 19, 20, 31, 51, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 73, 74, 79, 81

C

cantigas de cego 85, 107

clave rítmica 19, 20

Coco do Piauí, com seu Baiano 31, 32, 64, 68, 96, 100, 116, 125

cultura musical potiguar 92

cultura popular brasileira 62, 120

D

Danças Dramáticas do Brasil 21, 31, 40, 55

Desafio em Martelo Agalopado 19, 20, 21, 22, 23, 24, 35

desafios 14, 19, 21, 87, 93, 106, 114

desvio do método 11, 81, 122

E

etnomusicologia 25, 37, 43, 62, 86, 87

experiência 78, 80

F

folclorismo 15, 18

G

gêneros 13, 42, 43, 46, 62, 69, 84, 87, 93, 104, 114

gestualidade 12

H

história sincrônica 13

I

imparidades rítmicas 13, 19, 48

improvisação melódica 68

instrumentos de corda friccionada 10, 25, 43, 72

instrumentos não padronizados 15

instrumentos populares 62

L

livros 84, 87, 90, 91

loci topici 12

M

martelos galopados 19, 37

modernismo 14, 63

movência 16

Música de feitiçaria no Brasil 63, 90

musicologia 13, 15, 25, 37, 62

O

Os Cocos 19, 30, 31, 55, 63, 66, 81, 120

O Sol lá vem 31, 35, 36

O turista aprendiz 30, 63, 81, 88, 93, 121, 123

P

padrões acústicos mocionais 13, 52, 78, 79, 87, 120

performance musical 11, 12, 15, 79

poética musical 12, 15

R

rabeça 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 29, 30, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 50, 52, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 114, 116, 120, 122, 123, 125

rabeças brasileiras 13, 62, 79

rabequeiro 11, 14, 20, 29, 31, 34, 39, 40, 43, 48, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 73, 74, 75, 79, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 96

repertório 21, 46, 47, 52, 70, 79, 80, 83, 84, 86, 87, 92, 93, 95, 104, 105, 106, 116, 120

rhythmopoia 12

rítmica aditiva 10, 12, 19, 25, 29, 32, 50, 51

rítmica divisiva 12, 25, 27, 29
romances 14, 21, 87, 93, 104, 105, 106, 107, 113, 114

T

tactus 12, 16, 25, 27, 28, 29, 42, 48
tempo musical 12, 25
timeline 12, 37, 47, 87
toadas 14, 21, 51, 76, 78, 87, 92, 93, 96, 102, 104, 105, 107
tradição oral 18, 27, 60, 62, 69, 78, 109

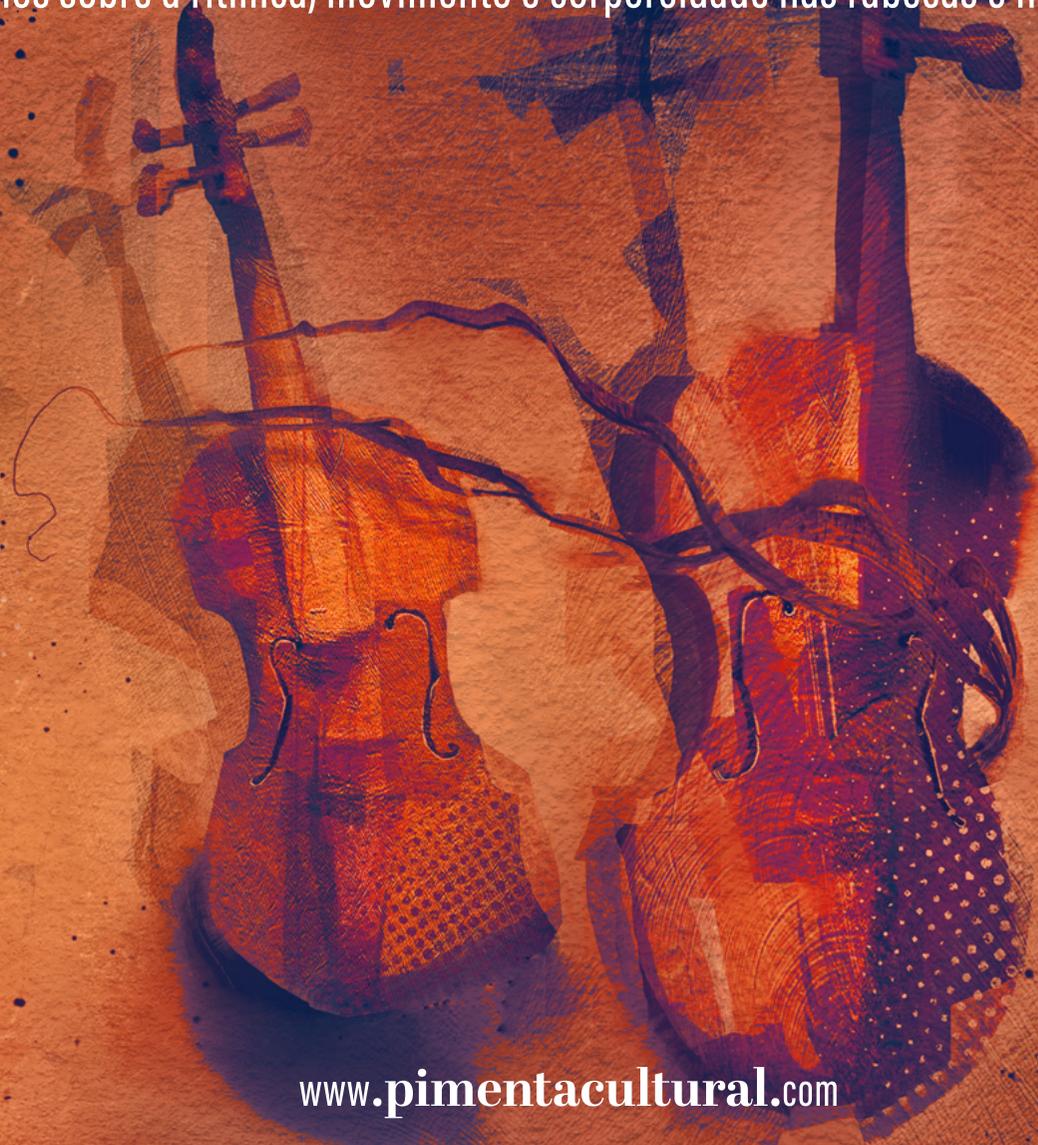
tresillo 27, 36, 69, 70, 71, 74, 79, 80

V

viagem etnográfica 14, 19, 37, 92, 95, 120
Vilemão Trindade 14, 22, 31, 40, 50, 51, 52, 56, 61, 72, 84, 85, 87, 88, 91,
92, 93, 95, 96, 112, 123
violino barroco 10, 11
violino histórico 15, 54

no baque da rabeca

ensaios sobre a rítmica, movimento e corporeidade nas rabecas e nos violinos



www.pimentacultural.com



fapesc
Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

PPGMUS
Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS
MÚSICA, CULTURA
E SOCIEDADE



**pimenta
cultural**