



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**A construção da rabeca:
Idiossincrasias do mestre Antônio *Merengue***

João Nicodemos de Araujo Neto

**João Pessoa
Março/2016**



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**A construção da rabeca:
Idiossincrasias do mestre Antônio *Merengue***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em etnomusicologia, linha de pesquisa Som e territorialidades.

João Nicodemos de Araújo Neto

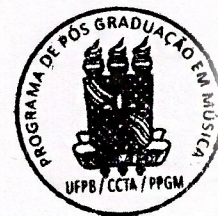
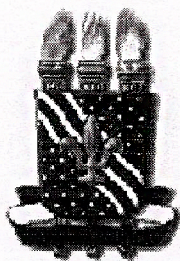
Orientadora: Profa. Dra. Alice Lumi Satomi

João Pessoa
Março/2016

A663c Araújo Neto, João Nicodemos de.
 A construção da rabeca: Idiossincrasias do mestre Antônio Merengue / João Nicodemos de Araújo Neto.- João Pessoa, 2016.
 120f. : il.
 Orientadora: Alice Lumi Satomi
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
 1. Pontes, Antonio Trajano de. (Antônio Merengue).
 2. Música. 3. Cultura oral. 4. Tecnologia popular.
 5. Organologia da rabeca.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **"A construção da rabeca: idiossincrasias do Mestre Antonio Merengue"**

Mestrando(a): **João Nicodemos de Araújo Neto**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Alice Lumi Satomi
Orientadora/UFPB

Prof.^a Dr.^a Eurides de Souza Santos
Membro/UFPB

Prof. Dr. João Martinho Braga de Mendonça
Membro/UFPB/PPGA

João Pessoa, 17 de Março de 2016.

AGRADECIMENTOS

CAPES-MEC Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior;

A minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Alice Lumi Satomi, que, com paciência oriental, me indicou os caminhos; à Prof^a Dra^a Eurides Santos e Prof. Dr. João Martinho Mendonça, por lerem e apresentarem correções e sugestões, participando da banca examinadora.

Aos professores, professoras e colegas do mestrado, por termos partilhado a alegria de conviver e aprender;

Isabelisa Cordeiro, pelo companheirismo, apoio, incentivo e parceria;

A meu filho, João Francisco Araujo, que me incentiva no esforço de ser um bom exemplo (e me considera um "menino bom");

A todas as pessoas que tiveram ou com quem tive que ter paciência, a mãe de todas as virtudes; a todas com quem aprendi algo bom, mesmo quando tentava ensinar; a todas que puderam compreender meus erros; a todas que me indicaram os caminhos que percorri e percorro em busca do conhecimento.

Agradeço especialmente ao senhor Antônio Trajano de Pontes — Antônio Merengue, pelos seus talentos e disponibilidade em compartilhar seus conhecimentos, sem os quais esta pesquisa não poderia ser realizada. E, por extensão, a todos os mestres de cultura popular que com sua vida e arte co-laboram na construção de nossa brasilidade.

Dedico este trabalho a meus pais (in memorian):

Sr. Francisco Moacir Feitosa Araujo e D. Maria de Lourdes Pereira de Araujo. Toda gratidão que puder expressar, será menor do que merecem.

*"Não é desprezo pelo que é nosso,
não é desdém pelo meu país. O país real é bom,
revela os melhores instintos;
mas o país oficial, esse é caricato e burlesco."*
Machado de Assis (Dezembro de 1861)

RESUMO

Este trabalho busca dialogar com os estudos musicológicos e etnomusicológicos sobre tecnologia artesanal na construção de instrumentos da cultura popular rural. Especificamente, pretende contribuir na temática sobre a rabeca brasileira, tendo como protagonista Antonio Trajano de Pontes, ou Sr. Antônio *Merengue*, morador da cidade de Rio Tinto, PB. Prevalece a análise empírica, pois envolve um trabalho de campo de observação participante ativa por parte do pesquisador interacionista que descreve as técnicas da manufatura do instrumento, anotando o discurso êmico, ou idiossincrasias do mestre pesquisado. A rabeca, como principal objeto deste trabalho, é investigada em seus aspectos organológicos, formas de construção, afinações e taxonomias nativas. A pesquisa contempla a confecção da rabeca e a interação entre mestre/aprendiz-pesquisador que se constrói à medida em que manufaturam o instrumento. Observa-se que o aprendizado do Sr. Antônio *Merengue* se deu pela oralidade, observação e imitação, por sua criatividade na busca das próprias soluções, razão pela qual seus instrumentos apresentam peculiaridades.

Palavras-chave: cultura oral; tecnologia popular; ensino aprendizagem; organologia da rabeca.

ABSTRACT

This work seeks to dialogue with musicologist and ethnomusicologist studies on artisan technology applied to the construction of instruments of popular rural culture. Specifically, it intends to contribute to the theme of Brazilian fiddle (rabeca), having Antônio Trajano de Pontes, or Mr. Antônio *Merengue*, inhabitant of the city of Rio Tinto, State of Paraíba, Brazil, as protagonist. Empirical research prevails, since it involves active observing participant field work done by interactionist researcher who describes the techniques for manufacturing the instrument, taking note on emic discourse, and on idiosyncrasies of the researched master. Rabeca (or fiddle), while being the main object of this work, is investigated in its organologic aspects, forms of construction, tuning and native taxonomies. The research approaches the confecction of rabeca and the interaction master/apprentice-researcher which is constructed as the instrument is manufactured. One observes that Mr. Antônio *Merengue*'s learning process took place via orality, observation and immitation, for his creativity when searching for his own solutions, reason why his instruments feature peculiarities.

Key-words: oral culture; popular technology; teaching and learning; organology of the rabeca.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG.1 - Rebab	25
FIG.2 - Arrabil	25
FIG.3 - <i>Lira de braccio</i>	26
FIG.4 - Rabeca de Antonio <i>Merengue</i>	30
FIG.5 - Rabeca de João Nicodemos	31
FIG.6 - Terminologias da Rabeca	32
FIG.7 - Afinação 1	35
FIG.8 - AFINAÇÃO 2	35
FIG.9 - Ruído	38
FIG.10 - Senoide (sons "afinados")	39
FIG.11 - O Cego Rabequeiro	49
FIG.12 - Mestre Salu	51
FIG.13 - Mestre Antonio Pinto	52
FIG.14 - Mestre Nelson da Rabeca	53
FIG.15 - Afinação3	54
FIG.16 - Mestre Zé Calixto	55
FIG.17 - Mestre João Calixto	56
FIG.18 - Mestre Zé de Nininha	58
FIG.19 - Mestre Luiz Paixão	60
FIG.20 - Afinação 4	61
FIG.21 - Mestre José Hermínio	62
FIG.22 - Casa de mestre Antônio Merengue	65
FIG.23 - Localização do Distrito de Salema-PB.	66
FIG. 24 - Mestre Antônio Merengue	67

FIG. - FIG. 25 - "testo" de rabeca de gamela	72
FIG. 26 - Rabeca de cocho em construção	73
FIG. 27 - Rabeca de "aro" recortado	73
FIG. 28 - Rabeca atribuída a mestre Salustiano - aro dobrado	74
FIG. 28.a Rabecas de cabaça.	75
FIG. - 29 Afinação "de dois dedos"	81
FIG. - 30 Compasso de madeira.	82
FIG. - 31 Fazendo um "babiquim"	85
FIG. - 32 Rabeca de Antônio Merengue	87
FIG. - 33 Gamela ("testo") Limpeza interna	92
FIG. - 34 Enxó	93

SUMÁRIO

PARTE I –

1. ESCOLHAS E CAMINHOS DA PESQUISA

1.1. Universo da pesquisa	13
1.2. Revisão de literatura	15
1.3. Metodologia	19

ORGANOLOGIA DA RABECA

2. O CONTEXTO MUSICAL

2.1 Da tecnologia à metodologia	22
2.2 Genealogias e etimologias	24
2.3 Estrutura física e princípios construtivos	27
2.4 O mito da alma	33
2.5 As afinações	35
2.6 Empunhadura do instrumento	36
2.7 Sons, ruídos e timbres	38

3 CONTEXTO SOCIOCULTURAL

3.1 Usos e funções	41
3.2 Nova geração	46

4. ENCONTRO COM OS *MESTRES*

4.1 "Zé" Oliveira	50
4.2 Manoel Salustiano	50
4.3 Antônio Pinto	52
4.4 Nelson da Rabeca	53
4.5 "Zé" Calixto	55
4.6 João Calixto	56
4.7 "Zé de Nininha"	58
4.8 Luiz Paixão	60
4.9 José Hermínio	62

PARTE II - MESTRE ANTÔNIO E SUA ARTESANIA

5 O HOMEM 65

6. TECNOLOGIA; IDIOSSINCRASIAS E ANÁLISE EMPÍRICA

6.1 Formas de construção da rabeca	72
6.2 Tecnologia popular	75

6.3 Uma construção	76
6.4 À guisa de etnografia	77
6.5 O arco	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
Um olhar	103
Diálogos	106
APÊNDICE	112
REFERÊNCIAS	117

1. INTRODUÇÃO

1.1. Universo da pesquisa

O presente trabalho busca produzir uma descrição etnográfica da construção de uma rabeca, cujo protagonista é Antonio Trajano de Pontes, ou sr. Antônio *Merengue*, como é conhecido na cidade de Rio Tinto, PB, onde vive. Trata-se de um estudo de caso, um tipo de "pesquisa qualitativa" conforme Triviños (1987, p. 137), que envolve um trabalho de campo de "observação participante ativa" (COULON, 1993, p. 74) por parte do "pesquisador interacionista" (*Ibid.*, p. 63). Prevalece a análise empírica sobre a teórica, pois descrevo o fenômeno e as técnicas observadas, na qualidade de aprendiz na manufatura do instrumento, tendo como ponto de partida o discurso êmico, ou idiossincrasias do mestre artesão.

O universo de referência, como possibilidade de diálogo com outros estudos, busca contribuir para as discussões musicológicas ou organológicas, sobre técnicas e ferramentas de confecção artesanal dos instrumentos musicais do meio rural. Em espectro maior de estudos pode interagir com áreas afins das ciências humanas, discutindo sobre cultura oral, tecnologia popular, herança cultural, ou ensino e aprendizagem. Enquanto objeto delimitado, temos a construção da rabeca, que se insere na temática da tecnologia artesanal na construção de instrumentos musicais da cultura oral.

Conhecer detalhes sobre como determinada atividade humana é executada num certo tempo e lugar, neste caso específico, da arte como foram construídas as rabecas do mestre de cultura popular Antônio *Merengue*, pode oferecer subsídios para que este ofício seja assimilado e seus conhecimentos não fiquem perdidos no desuso, facilitando o aprendizado de novos artesãos interessados no ofício.

O mestre Antônio *Merengue* se iniciou na brincadeira do cavalo marinho desde muito jovem e aos oito anos tentou fazer sua primeira rabeca. Hoje conta com oitenta e sete anos de idade, exercitando a artesanaria da rabeca, há mais de sessenta anos, ainda que, profissionalmente, tivesse outras diversas ocupações. Detém grande experiência no trato com as madeiras, adquirida ao longo de décadas de trabalho sem, no entanto, ter ensinado a nenhum aprendiz a sua arte. Pode ter relevância para a compreensão desta atividade, o conhecimento de sua história e suas técnicas particulares de construção. A realização desta pesquisa visou a uma expansão do conhecimento acerca do tema, bem como possibilitar

correlações com outras formas de construção de instrumentos, trilhando no caminho para futuros trabalhos de pesquisa com outros mestres dessa arte.

No início da pesquisa, a aparente rarefação da atividade e a idade avançada do mestre, foram determinantes na escolha da realização do presente registro. Acrescenta-se a isso, minhas motivações pessoais que decorrem do fato de que, ainda na infância, demonstrei interesse em construir um instrumento de corda friccionada, e ter me dedicado nos últimos quinze anos a tocar e construir o instrumento, tendo organizado e ministrado algumas oficinas de construção e toque de rabecas. Cabe observar aqui que a condição de aprendiz com a qual me apresento faz referência ao aprendizado das técnicas do mestre pesquisado, nosso colaborador nesta pesquisa. Minha experiência anterior na construção do instrumento e em técnicas das artes visuais, como o desenho, fotografia e xilogravura facilitou nosso trabalho em conjunto.

A presente investigação pretendeu responder à pergunta de partida: Quais os procedimentos e soluções específicos do Sr. Antônio *Merengue* na sua tarefa de artesão de rabecas? Quanto aos objetivos mais específicos buscou-se: a) situar a rabeca nas tradições orais do Nordeste brasileiro, observando sob perspectiva organológica – a estrutura física, a simbologia, questões das “origens”, usos tradicionais e modernos – bem como o cenário regional, relatando condutas culturais de mestres e artesãos populares; b) Descrever o contexto local, história de vida e a atuação do Sr Antonio *Merengue* como rabequeiro e artesão; c) Apreender e registrar a utilização e construção de ferramentas, a escolha e recolha de materiais principais e demais insumos e máquinas e suas principais operações nas diferentes etapas de confecção da rabeca do protagonista, explicitando detalhes das peças que constituem o instrumento, seu desenho e proporções; d) Analisar aspectos musicológicos como afinação, determinantes do timbre na construção e a forma de tocar o instrumento, considerando os valores e falas idiossincráticas. Como reflexão final a pesquisa pretendeu analisar os aspectos herdados pela oralidade e as implicações socioculturais imbricadas a partir do relato e história de vida do mestre artesão.

Quanto à estrutura da dissertação, o capítulo introdutório apresenta a pesquisa em sua escolha temática e metodológica. O núcleo central do trabalho será apresentado em duas partes. Na primeira constam as considerações preliminares sobre aspectos musicais e sociais, contendo, no segundo capítulo a organologia da rabeca – sua constituição física, aspectos históricos, seus usos e formas de construção – e o terceiro capítulo, descreve o contexto

social, com usos e funções do instrumento e seu entorno sociocultural; no quarto capítulo serão relatados os encontros com mestres de cultura popular, artesãos fabricantes da rabeca, músicos envolvidos com a cultura popular, delineando um quadro deste universo.

Antes da conclusão, a segunda parte apresenta o resultado da pesquisa de campo e constitui-se de dois capítulos: o quinto capítulo sobre o lugar onde reside nosso mestre e um pouco de sua história de vida sublinhando sua atuação enquanto rabequeiro e artesão; o sexto capítulo contém a descrição da construção de um de seus instrumentos, com relatos sobre a experiência de campo e, em seguida, as considerações finais, no sétimo capítulo, onde serão comentadas as maneiras pessoais de construção do instrumento, as técnicas utilizadas, as madeiras preferidas pelos construtores e breve diálogo sobre algumas ideias apresentadas pelos pesquisadores consultados.

1.2. Revisão de literatura

A literatura consultada sobre rabeca no Brasil será disposta em ordem cronológica, respeitando a data de pesquisa em detrimento da data de publicação. A revisão salienta os aspectos gerais de cada obra, à maneira de uma bibliografia comentada, e reservando para momento posterior uma articulação ou diálogo mais detalhado, sobretudo no capítulo sobre o instrumento. Poderíamos dividir a literatura visitada em três fases: 1. primeira metade do século XX; 2. segunda metade do século XX; 3. as novas pesquisas do século XXI.

Na primeira fase encontramos os registros seminais de musicólogos do sudeste, na busca de um mapeamento dos instrumentos brasileiros, consistindo de uma documentação breve e geral. Mário de Andrade elaborou um verbete publicado no Dicionário da música brasileira (1972, p. 55), contendo a descrição e provável origem da rabeca brasileira.

Entre 1942 e 1946, Luiz Heitor Correia de Azevedo fizera quatro viagens de pesquisas folclóricas e, em Minas Gerais, fez registros sobre a música do rabequeiro José Gerônimo (DRACH, 2011¹).

Renato Almeida (1958, p.9) listou rapidamente a rabeca na família dos cordofones brasileiros em "História da música brasileira". Sem desmerecer o valor documental dessas referências seminais, observou-se que os autores tendem a utilizar o termo violino como

¹ DRACH, Henrique. "A rabeca de José Jerônimo: Luiz Heitor Correia de Azevedo: Música, folclore e academia na primeira metade do século XX", Tese em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.

sinônimo de rabeca. Kilza Setti exemplifica que “violino” é um termo adotado pelo próprio “rabequista-artesão [...]”: “*Fiz esse violino aí só pra brincá a noite...*” (SETTI, 1985, p. 128).

Da segunda metade do século passado encontrei três pesquisas mais específicas sobre a rabeca. Dois trabalhos com abordagem mais etnomusicológica² e um de visão mais empírica.³

A primeira pesquisa, que utilizou ferramentas da etnomusicologia foi produzida pela compositora paulistana Kilza Setti, que publicou o livro “Ubatuba nos cantos das praias” (1985) decorrente de sua tese em antropologia iniciada em 1977. Após descrever e problematizar o ambiente sociocultural do caiçara paulista e antes de analisar o comportamento musical, ela dedicou um capítulo para os instrumentos “violino caiçara, viola, percussão”, destacando o primeiro. No capítulo, Setti constrói sua análise, partindo das considerações e valorações êmicas, começando com questões terminológicas, históricas e a documentação de afinações, usos, repertório observados em quatro rabequeiros, um deles músico-artesão.

Outro trabalho sobre a rabeca e o segundo sob perspectiva etnomusicológica foi o do brasilianista norte-americano John Murphy. Seria o primeiro registro do uso da rabeca com foco na área nordestina. Em seu artigo “The ‘Rabeca’ and its music”, Murphy se propõe a descrever “a construção da rabeca, seus tocadores e a sua música em contextos tradicionais e populares” (1997) e informa que tal artigo resulta de seu trabalho de campo em Pernambuco nos anos de 1990/91 e em 1996. Inicia dizendo que a rabeca é um violino de origem portuguesa e, mais adiante no mesmo parágrafo, informa que “Veiga de Oliveira especula sobre a origem da rabeca na rebec, um derivado do rebab norte africano que foi trazido para a Península Ibérica no século VIII”.

John Murphy faz um estudo do cavalo-marinho de Pernambuco, enquanto uma variação regional do tradicional bumba-meu-boi, uma das “danças dramáticas brasileiras” (ANDRADE, 1982). Sua pesquisa busca compreender as modificações na performance do cavalo marinho da mata norte de Pernambuco, que possam ter ocorrido em decorrência de mudanças nas relações de trabalho nos canaviais, que passaram por profundas transformações no século XX.

² O trabalho de Kilza Setti e John Murphy.

³ O trabalho de José Eduardo Gramani.

Ainda da segunda fase destaco a pesquisa de José Eduardo Gramani, que, além de violista de orquestra e pedagogo da rítmica, na Unicamp, foi um intérprete e compositor de rabeca, resultando num estudioso empírico do instrumento. A pesquisa foi reunida pela filha Daniela Gramani no livro "Rabeca, o som inesperado", que documenta quatro artesãos de diferentes regiões do país. Trata-se da primeira pesquisa específica sobre a rabeca brasileira. O livro descreve a construção dos instrumentos percorrendo sobre as madeiras e ferramentas utilizadas pelos artesãos e, sem se constituir em um método de construção, dá boas indicações sobre a arte de construir este instrumento conforme cada um dos pesquisados, acrescentando ainda, dados sobre a história de cada um e aspectos de sua vida na comunidade. Constitui-se numa importante referência para a presente pesquisa, que tem objetivos semelhantes.⁴

A terceira fase da revisão de literatura inclui as publicações do século XXI, incluindo uma nova geração que nasceu ou vive em João Pessoa. A violista Ana Cristina Perazzo da Nóbrega escreveu dissertação em música, concluída na UFRJ, sobre "A rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba" (2000), publicada em livro pelo governo local. Ela apresenta uma bem detalhada descrição do folgado de Mestre Gazosa, com transcrições de músicas e textos, a exposição de um roteiro da construção da rabeca, com suas medidas e nomenclaturas locais, bem como a descrição das formas de execução do instrumento e um capítulo sobre a rabeca no Brasil.

Em sua dissertação em etnomusicologia, "Música tradicional e com tradição da rabeca" (2001), defendida na Universidade Federal da Bahia, o professor e violoncelista Agostinho Jorge de Lima fornece uma rica descrição do instrumento e dos contextos culturais onde está presente, no nordeste brasileiro, tendo entrevistado desde alguns dos mais antigos mestres rabequeiros em atividade até os mais jovens, inseridos na cultura pop. Ele apresenta um apanhado histórico sobre o instrumento, suas possíveis origens e trajeto percorrido na cultura nordestina, animando festas e folguedos populares, migrando para o interior e retornando para o litoral e as periferias de grandes cidades.

Priscila Araújo Farias em sua dissertação em música "A escrita idiomática do Concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe", defendida na UFRJ, 2003, apresenta detalhada descrição da rabeca, suas afinações e usos. Discorre sobre

⁴ A obra conta com artigos escritos por diversos pesquisadores que conviveram e trabalharam com Eduardo Gramani e deram continuidade a seu trabalho, pois, antes de publicar os resultados de suas pesquisas faleceu, deixando seu legado, seus arquivos e coleção de instrumentos para sua filha, Daniela Gramani.

características do músico rabequeiro, suas formas de tocar, afinar e aprender o repertório e tece considerações sobre a nomenclatura das partes do instrumento, no contexto popular e no erudito (considerando o violino como referência). Faz descrições sobre as técnicas dos músicos e as posturas utilizadas para sua execução e apresenta alguns detalhes sobre a organologia do instrumento, numa detalhada descrição das peculiaridades técnicas e instrumentais da rabeca.

Mavilda Aliverti (2006) no seu artigo "Resgatando a memória: o ensino da rabeca" versa sobre o uso do instrumento na tradição das marujadas, ou cheganças, descrevendo desde sua introdução, através dos primeiros imigrantes açorianos, no ano de 1677, até seu estabelecimento em solo paraense.

Em sua dissertação "O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara" (2009), na UFPR, Daniela Gramani⁵ apresenta no capítulo 2, estudos sobre a rabeca brasileira, um breve histórico do instrumento. A autora cita em seu trabalho uma série de pesquisas que tratam do instrumento e sua presença na cultura brasileira, enfatizando a grande diversidade que ele apresenta quanto à forma, tamanho, afinação, número de cordas e que esta variedade pode ser determinante para que cada instrumento tenha uma personalidade própria quanto aos timbres e sua forma de tocar, afirmando ainda que "de um modo geral esses estudos tratam da rabeca em uma manifestação específica" e não como objeto principal de estudo (GRAMANI, 2009).

A dissertação de mestrado "Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no nordeste", defendida na UFPB em 2011, do violinista Roderick F. dos Santos, traz como tema a identidade da rabeca onde o autor apresenta algumas referências sobre a possível origem do instrumento. Aborda os processos de ensino de rabeca em um projeto social e, ainda, a manufatura do instrumento na luteria do mesmo projeto, descrevendo o processo de construção do que denomina rabeca-violino. Finalmente, apresenta o resultado de experimento de percepção musical que envolve um violino e uma rabeca, na tentativa de avaliar como são percebidas as diferenças sonoras entre um e outro instrumento.

⁵ Daniela Gramani é professora de Canto popular na UFPB, desde 2009.

1.3. Metodologia

A etnomusicologia é uma disciplina relativamente nova, que tem como forte característica a transversalidade e o diálogo com diversas áreas do conhecimento, principalmente a antropologia.

Enquanto abordagem musicológica, a rabeca será descrita em seus aspectos organológicos e materiais como, formas de construção, formatos, afinações, madeiras de que é construída, timbre, entre outros. A abordagem antropológica terá seu foco nos aspectos relacionais do pesquisado, considerando sua história de vida, seu ofício, crenças e suas formas de comunicar seu conhecimento.

Tendo como principal informante apenas um indivíduo, pode-se prever uma investigação aprofundada de um ou poucos objetos, de maneira que permita um conhecimento mais amplo sobre o assunto. Adota-se a abordagem qualitativa por se tratar de um tipo de pesquisa “cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente” (TRIVIÑOS, 1987, p. 133). Tal unidade é constituída por nosso artesão/rabequeiro e suas técnicas de construção, abordadas numa perspectiva de transversalidade com a metodologia da história oral, “que se utiliza das técnicas de entrevistas e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana.” (FREITAS, 2002, p. 18),

A abordagem qualitativa intenta descrever as informações que não podem ser quantificadas e devem ser interpretadas de maneira mais ampla. Preferencialmente, envolvendo uma atitude interacionista, o que aponta na direção de um trabalho de campo, que, por sua vez, exige um tipo de observação participante ativa (COULON, 1993, p. 74) por parte do pesquisador. Assim, ao invés de apenas anotar e entrevistar, “ele desempenha um papel mais central no quadro estudado [...] participando ativamente como colega [neste caso, aprendiz] em relação aos membros do grupo [no caso, do mestre]” (COULON, op. cit.). Desse modo, prevalece então a análise empírica, pois descreve as técnicas do mestre pesquisado, na qualidade de aprendiz na manufatura do instrumento, tendo como ponto de partida o discurso êmico, ou idiossincrasias do mestre pesquisado e, o como escopo metodológico, a observação participante ativa, onde o pesquisado poderá compartilhar o trabalho de construção de algumas rabecas com o pesquisador, que seguirá suas orientações, buscando apreender as técnicas de que lança mão na manufatura de seus instrumentos.

Nos encontros com mestre Antônio *Merengue*, foram colhidas as informações necessárias para o conhecimento de sua história de vida e sua ligação com a atividade de construção da rabeca e da brincadeira do cavalo marinho, adquiridos conforme a tradição oral, pela observação e imitação na prática cotidiana. Esses conhecimentos representam um constructo empírico de saberes do qual o informante é herdeiro em um longo processo acumulativo (LARAIA, 1999). No que se refere ao recebimento desta cultura, é co-autor, na medida em que atua como transmissor, no papel de mestre de cultura popular, quando se propõe a compartilhar seus aprendizados.

Os procedimentos metodológicos incluem desde a recolha de dados, através de: pesquisa bibliográfica e documental, pesquisa de campo – registros fotográficos, fonográficos e fílmicos das entrevistas e encontros, pesquisa de laboratório, através da organização, seleção e análise das amostras.

ORGANOLOGIA DA RABECA

2 CONTEXTO MUSICAL

O capítulo versará sobre genealogias e etimologias: aspectos históricos do instrumento, a presença da rabeca na cultura popular, suas taxonomias, usos, percursos e territórios, apresentando dados sobre sua organologia, tais como, formas de construção, afinações, formas de tocar e timbre.

2.1 DA TECNOLOGIA À METODOLOGIA

Na pluralidade da cultura popular brasileira, estão presentes as mais diversas formas de folguedos, onde canto e dança são alguns dos principais elementos da "*brincadeira*", normalmente associados a figurinos, adereços e ornamentações de cores vibrantes em forte contraste, anunciando alegria e festa. Nas festas, a presença da música é uma constante e, com ela, instrumentos musicais, tão necessários que, onde não podem ser comprados, são inventados e fabricados, em muitos casos, pelo próprio tocador, com os recursos disponíveis na região. A rabeca é um destes instrumentos, responsável pela animação de festas e folguedos populares, como o cavalo marinho, cantorias e cantigas de feira, cuja fabricação é artesanal.

Em amplos setores da cultura popular, o conhecimento é repassado através da oralidade. No contexto específico do cavalo marinho, os saberes também são transmitidos pela fala e pelo gesto, ouvido, observado e repetido. No ato de fazer se constrói, se conserva e se atualiza o conhecimento. Dessa forma, a memória é gerada pelo exercício da performance. É a própria brincadeira que se torna uma potência de recriação de memória na medida em que é o local de aprendizado, exercício e recriação do repertório técnico (GRILLO, 2011, p.5). Os conhecimentos do mestre são adquiridos ao longo do tempo, pelas funções que desempenha e pela observação/imitação, caracterizando a continuidade cultural que constitui uma forma de herança, transmitida oralmente geração após geração onde, a própria condição de ser mestre, muitas vezes, será herdada do pai ou outro parente.

A terminologia popular considera os aspectos aparentes do objeto e é, normalmente, associada a costumes, tradições e influenciada por condicionantes como, aspectos linguísticos regionais, empréstimos de línguas estrangeiras, e comparações ou analogias próprias das comunidades que as criam e utilizam. Numa mesma família de palavras, como viola, violão, violino, onde as desinências se referem, a princípio, ao tamanho dos instrumentos, é comum, por exemplo, chamar o violão de viola, numa forma carinhosa ou regional de denominar o

instrumento. É possível que, na linguagem popular, o nome da rabeca e do violino, em alguns casos, seja considerado sinônimo, devido a algumas óbvias semelhanças e, mesmo alguns rabequeiros, possam chamar suas rabecas de violinos, ou seus violinos de rabecas. O caso do *rabequeiro* Geraldo Idalino, citado por LIMA (2001, p. 32) e (SANTOS, 2011, p.38) que tocava num violino, com a técnica bastante apurada de um grande rabequeiro, e se considerava um violinista popular, ilustra bem a permeabilidade dos termos na linguagem popular.

Para Bruno Netll (2005), os instrumentos musicais constituem um tipo de "universal" e uma questão fundamental é saber se determinado objeto é considerado um instrumento musical pela sua sociedade e, se assim for, será adequado para o estudo etnomusicológico. Segundo ele, o estudo sistemático dos instrumentos, pela organologia, constitui-se numa parte importante de nosso campo. O autor argumenta que:⁶

um estudo da tecnologia de uma sociedade deve incluir a fabricação de instrumentos [musicais], e aqueles que o fizerem, rapidamente descobrirão que, em muitas sociedades, os instrumentos estão entre os seus mais avançados e sofisticados produtos (NETLL 2005, p.397).

Afirma, ainda, que o instrumento pode ser estudado por suas funções, além da musical, nos termos de sua própria cultura. Há sociedades em que determinados instrumentos só podem ser tocados por mulheres (MARCONDES, 1977); em outras, instrumentos que só podem ser utilizados pelos homens (PIECADE, 2004; BASTOS, 1999) e, estes, aplicam penas extremamente severas às mulheres que apenas olharem para tais instrumentos. Este fato não se dá apenas em povos colonizados, escravizados, ou em "povos distantes" (da matriz europeia), mas, sim, até recentemente, nas escolas americanas, os instrumentos de sopro eram do território masculino (NETLL, 2005). Maynard Araujo anota sobre a marujada que "como em quase todos os bailados tradicionais brasileiros, o elemento feminino não entra na \marujada de Iguape" (ARAUJO, 1973, p.46). Há ocasiões em que os instrumentos são proibidos por algumas religiões, outras, em que o instrumento é o mediador entre o homem e a divindade, ou que represente a própria divindade (como em alguns cultos afro-brasileiros). Em algumas sociedades, há instrumentos que são tocados, exclusivamente, por pessoas da alta hierarquia social ou religiosa (SATOMI, 2004), enquanto que outros são destinados ao povo

⁶ "Thus, a study of the technology of a society should include instrument -making, and those who carry it out quickly discover that in many societies, instruments were among the most advanced and sophisticated products." (NETLL 2005, p.397).

ou aos súditos. Alguns instrumentos são tocados apenas em algumas horas do dia, cuja música tem funções determinadas, ao contrário de outros que têm o seu uso e ocasião sem restrições.

Em seu projeto de construção de uma “Cartografia organológica brasileira” – uma taxonomia, pioneira sobre o nosso *intrumentarium* – Alice Lumi Satomi (2015) explica o caráter cada vez mais etnomusicológico da organologia, apontando que Transchefort (1980. p.15):

define a organologia como “a ciência dos instrumentos musicais” que leva em conta “a perspectiva sociológica do instrumento, do instrumentista e seu contexto”. Vale então frisar que a disciplina não se restringe apenas à classificação e a descrição física do instrumento musical, mas importa-se, também, com o seu entorno humano, espacial e temporal. (SATOMI 2015, p. 2)

Em um trabalho anterior, Alice Satomi (2010) redimensiona a organologia, que antes, responsável pela classificação dos instrumentos, ou seja, focado apenas no artefato musical (dados acústicos, modos de extração sonora), hoje tende a incluir o lugar antropológico, os dados históricos, os usos musicais e sociais do instrumento em questão.

2.2 GENEALOGIAS E ETIMOLOGIAS

Os estudiosos são unânimes ao apontar que a rabeca chegou ao Brasil pelas mãos dos colonizadores (ver ANDRADE 1989, SETTI, 1985; NÓBREGA, 2000 e GRAMANI, 2009) e ganhou formas e timbres peculiares a cada região brasileira, principalmente no Nordeste, onde encontrou terreno fértil para seu desenvolvimento. Kilza Setti problematiza a determinação precisa da região e época do percurso da rabeca, vinda de Portugal, mas com base no registro do jesuíta A. Sepp e do musicólogo Veiga de Oliveira, sugere:

Se no início do século XVIII, já se construía, nas missões jesuíticas do sul, órgãos, cítaras, clavicórdios, [...], não será difícil compreender a presença do violino nos sertões e costeiras de Ubatuba. [...] Embora a rabeca não seja instrumento de tradição muito antiga em Portugal, é bastante corrente nos conjuntos populares da Madeira, Açores e Cabo Verde [...] Que o colonizador (continental ou ilhéu) tenha trazido consigo o violino, não há por que duvidar. (SETTI, *ibid*, p. 133)

Em verbetes publicados no Dicionário Musical Brasileiro, Mário de Andrade aponta a origem e época do percurso anterior a Portugal através de suas variantes léxicas:

RABECA, rebeca, rebeb, rebeba, rubeba, rabebillo, rebequim, rabequim, rabeção (os 4 últimos diminutivos e aumentativos) arrabil, arabin, arrabin, orabin, raben, garavi, aravi (!) [...] E ainda podemos acrescentar rebab" (ANDRADE, 1989, p. 234)



FIGURA 1 "Rebab" ⁷

ARRABIL (s.m.) - Instrumento de cordas de fricção, viola de arco introduzida na Europa pelos mouros após o séc. VII, com número de cordas oscilando de 2 a 5. Também conhecido como arrabel, ayabeba, rabé, rabebe, rabel, rabil, rebab, rebebe e vihuela de arco (ANDRADE, 1989, p.25)



FIGURA 2 Arrabil ⁸

⁷ Fonte: <http://www.mimo-international.com/MIMO>. Observação: Todas as ilustrações são do autor, exceto as que vierem com referências.

⁸ <http://www.gaitadefoles.net/noticias/pcclisboa2003.htm>

John Murphy inicia dizendo que a rabeca é um violino de origem portuguesa e, mais adiante no mesmo parágrafo, informa que "Veiga de Oliveira especula sobre a origem da rabeca na rebec, um derivado do rebab norte africano que foi trazido para a Península Ibérica no século VIII"⁹ (MURPHY, 1997, p.148).

A rabeca – assim como seus antecessores como o *rebab*, a *viola de braccio*, a *fídula* – é muito mais antiga que o violino e é possível supor uma origem comum em instrumentos de cordas friccionadas, que remontam a tempos muito remotos e são encontrados em várias culturas espalhadas pelo mundo como a África, Ásia, e mesmo a Europa. Com relação a instrumentos medievais, concordamos com Luis Soller, que afirma:

[...] tanto os numerosos tipos existentes quando a nomenclatura dos mesmos são de uma tal versatilidade e plurivalência, que seria totalmente utópico querer concretizar genealogias precisas. Pode-se, no máximo, tentar estabelecer linhas aproximadas a ilustrar etimologias e origens (SOLLER, 1995, p.106).

É possível observar que o surgimento do violino seja resultante do desenvolvimento das técnicas e tecnologias de construção de instrumentos semelhantes à rabeca, movido pela intenção de se produzir um som mais brilhante e intenso. Conforme Kilza Setti: "Na história da *lutheria* coloca-se como perfeitamente definida a sucessão rabeca-violino, resultante de aperfeiçoamentos técnicos" (SETTI, 1985, p. 132). Daniela Gramani concorda, afirmando que quando a rabeca chegou ao Brasil, o violino ainda estava sendo desenvolvido nas *lutherias* italianas do final do século XVI. Estes argumentos são corroborados no artigo "A Física do Violino" (DONOSO *et all.* 2008) que afirma que o violino "surgiu na Itália no começo do século XVI, como uma evolução dos instrumentos de cordas friccionada, o *rebec*, a *vielle* e a *lira de braccio*".



FIGURA 3 *Lira de braccio*¹⁰

⁹ "Veiga de Oliveira speculates further on the origin of the rabeca in the rebec, a derivative of the North African rebab that was brought to the Iberian Peninsula in the eighth century"(MURPHY, 1997, p.148).

¹⁰ <http://www.mimo-international.comF>

2.3 ESTRUTURA FÍSICA E PRINCÍPIOS CONSTRUTIVOS

A construção da rabeca apresenta grandes variações quanto aos materiais, formatos, medidas, número de cordas e afinações. O instrumento é construído a partir dos materiais que se tem à mão, madeiras existentes na região e que ofereçam condições de serem trabalhadas para produzir boas vibrações sonoras.

De acordo com a classificação de Sachs-Hornbostel (1961, p.22) a rabeca é um cordofone¹¹ composto¹², no formato de alaúde¹³, com braço colado e caixa ressonadora (da família das violas de braço). O som é produzido pela fricção do arco sobre as cordas que antigamente eram de tripa ou crina. O arco é composto de uma haste de madeira onde são esticadas a crina (rabo de cavalo) ou os fios de nylon que, untados com o breu, fazem o atrito com as cordas para produzir o som. Segundo Alvarenga, a rabeca

...de timbre mais baixo [sic] que o violino[...] suas quatro cordas de tripa são afinadas em quintas.[...] O tocador encosta a rabeca no braço e no peito, friccionando suas cordas com arco de crina, untado no breu. (ALVARENGA,1977, p.639)

Kilza Setti destaca que, na região pesquisada, o litoral paulista, parece haver uma equivalência entre os termos rabeca e violino e afirma que:

A partir do que se vem observando sobre a adoção de dois nomes para designar um único instrumento, é possível pensar que a palavra rabeca tenha vindo de Portugal e que também através da mesma herança esse nome tenha sido substituído pelo nome genérico de violino. Assim, a palavra rabeca teria uma conotação de instrumento *primitivo*, mais *rústico*, e já em desuso. No conservatório de Lisboa, desde a época de sua fundação, em 1835, as classes de violino eram denominadas "aulas de rabeca" (como assim chamavam o instrumento). A partir de 1901, porém, essas classes passaram a se chamar "aulas de violino". (BORBA; LOPES—GRAÇA apud SETTI, 1985, p. 136,).

Ana Cristina Nóbrega, (2000, p. 68) e Kilza Setti (1985, p. 144) descrevem ou ilustram as partes do instrumento com suas terminologias locais, bem como suas medidas, comparando com a "terminologia oficial", ou seja, do violino proveniente da Itália,

¹¹ "quando uma ou mais cordas são estendidas entre pontos fixos".

¹² O suporte de cordas e o ressonador formam um todo orgânico e não podem ser separados, sem afetar o instrumento.

¹³ Alaúdes – o plano das cordas correm paralelas à tábua de ressonância

demonstrando haver um tipo de taxonomia¹⁴ local para o instrumento e suas peças, nomenclatura que muda de uma região para outra do país e mesmo em uma região, de um artesão para outro, conforme se pode constatar nesta pesquisa.

Quanto às técnicas de construção do instrumento e de execução utilizadas pelo instrumentista, Ana Cristina Nóbrega faz valer sua experiência como violista e *bons insight* como observadora da arte de construir o instrumento. Em suas entrevistas, recolheu informações preciosas sobre os tipos de madeiras considerados ideais para a construção do instrumento, segundo seus informantes (componentes do cavalo marinho de Bayeux) apresentando, inclusive, suas áreas de ocorrência. Mesmo não sendo o principal objetivo de sua pesquisa, dedica considerável atenção à construção do instrumento oferecendo importantes informações a este respeito.

Agostinho Lima, em obra citada, descreve as diversas maneiras de tocar o instrumento, segundo seus entrevistados, apresentando algumas diferenças entre a execução musical de rabequeiros do cavalo marinho e de rabequeiros que tocam música instrumental para dançar ou acompanhamento de cantores em festas de forró. Com transcrições e análises bem estruturadas de músicas recolhidas entre seus pesquisados, ao lado de descrições de contextos onde estes atores sociais estão inseridos.

LIMA (2001, p. 28) faz uma descrição das denominações utilizadas por seus pesquisados demonstrando que entre os rabequeiros mais novos, há uma tendência em utilizar os termos atribuídos ao violino, possivelmente por seu contato com a cultura letrada e erudita, e entre os rabequeiros mais próximos da tradição rural, é comum a utilização de termos antropomorfos, identificando as partes do instrumento com partes do corpo humano.

A antropomorfização dos instrumentos já foi observada por Maynard de Araújo. Setti (1985, p. 143) acrescenta que, além das partes dos instrumentos “o processo de antropomorfização dos instrumentos leva o caixara a uma aproximação destes com o ser humano, a ponto de atribuir a capacidade para falar”. Após afinar o rabequista-artesão exclama: “*Agora sim, ele tá falando bem*”!

A antropomorfia é recorrente no vocabulário de mestre Antônio Merengue que também identifica partes da rabeca com o corpo humano, conforme descrição anterior e expressões que gosta de utilizar para descrever o som da rabeca “*você toca aqui, ela dá um*

¹⁴ Ciência ou técnica de classificação.

grito que vai escutar lá em Mamanguape!". É também recorrente, o animismo, com que nomeia ferramentas, por exemplo, o grampo de marcenaria é chamado de "gavião" (é uma referência à capacidade que o gavião tem de agarrar e prender, mesmas funções do grampo, conforme explica).

Com relação ao processo de transmissão do conhecimento no que se refere ao ato de tocar rabeca, Agostinho Lima sugere que a "essência do aprendizado – e por evidência a essência da própria música de rabeca" (LIMA, 2001, p.127) somente poderá ser apreendida em seu contexto cultural, pois, "somente a vivência é capaz de fazer alguém absorver o tipo de expressão musical própria desse contexto". Parece correto pensar assim se considerarmos o contexto do cavalo marinho ou do boi de reis, por exemplo, como o campo de atuação da rabeca, *locus* da "música de rabeca" e o aprendizado aural como o mais adequado neste caso; mas como o autor indica e as observações atuais confirmam, devido à migração do instrumento para outros grupos sociais (música pop é um deles), o aprendizado da rabeca tem passado por significativas alterações, de tal forma que seja possível adaptar alguns dos conhecimentos conservatoriais para a técnica do instrumento e encontrar vídeo-aulas em sites da rede mundial de computadores. Em nossa experiência com oficinas de iniciação à rabeca, temos utilizado e desenvolvido algumas metodologias que vão desde a auralidade até novas formas de escrita, para facilitar a prática de grupo com alunos não musicalizados, nas formas de notação europeia.

- 1 - Eixo axial
- 2 - Eixo transversal
- 3 - *Regra*
- 4 - *Orelha ou cravilha*
- 5 - *Boca*
- 6 - *Sovaco*
- 7 - *Ombro*
- 8 - *Bunda*
- 9 - *Lacraia*
- 10 - *Imbigo*
- 11 - *Cavalete*

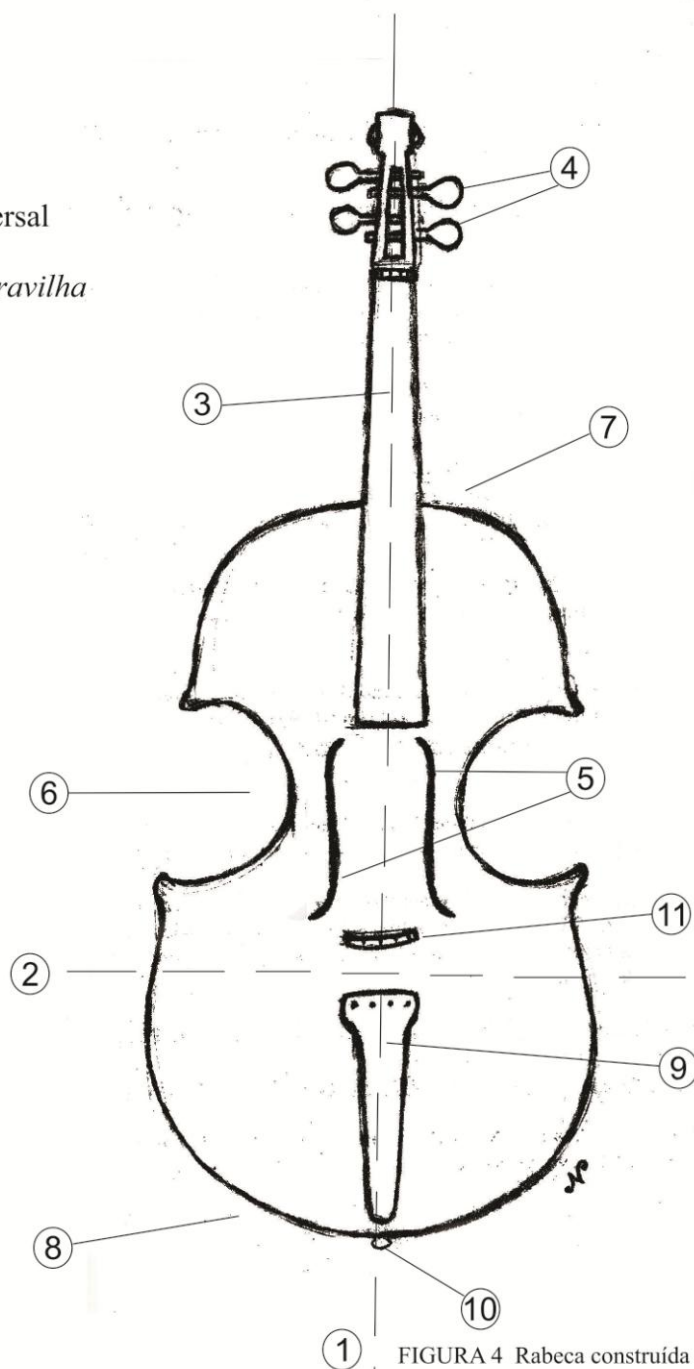


FIGURA 4 Rabeca construída
por Antônio Merengue
Ilustração: João Nicodemos

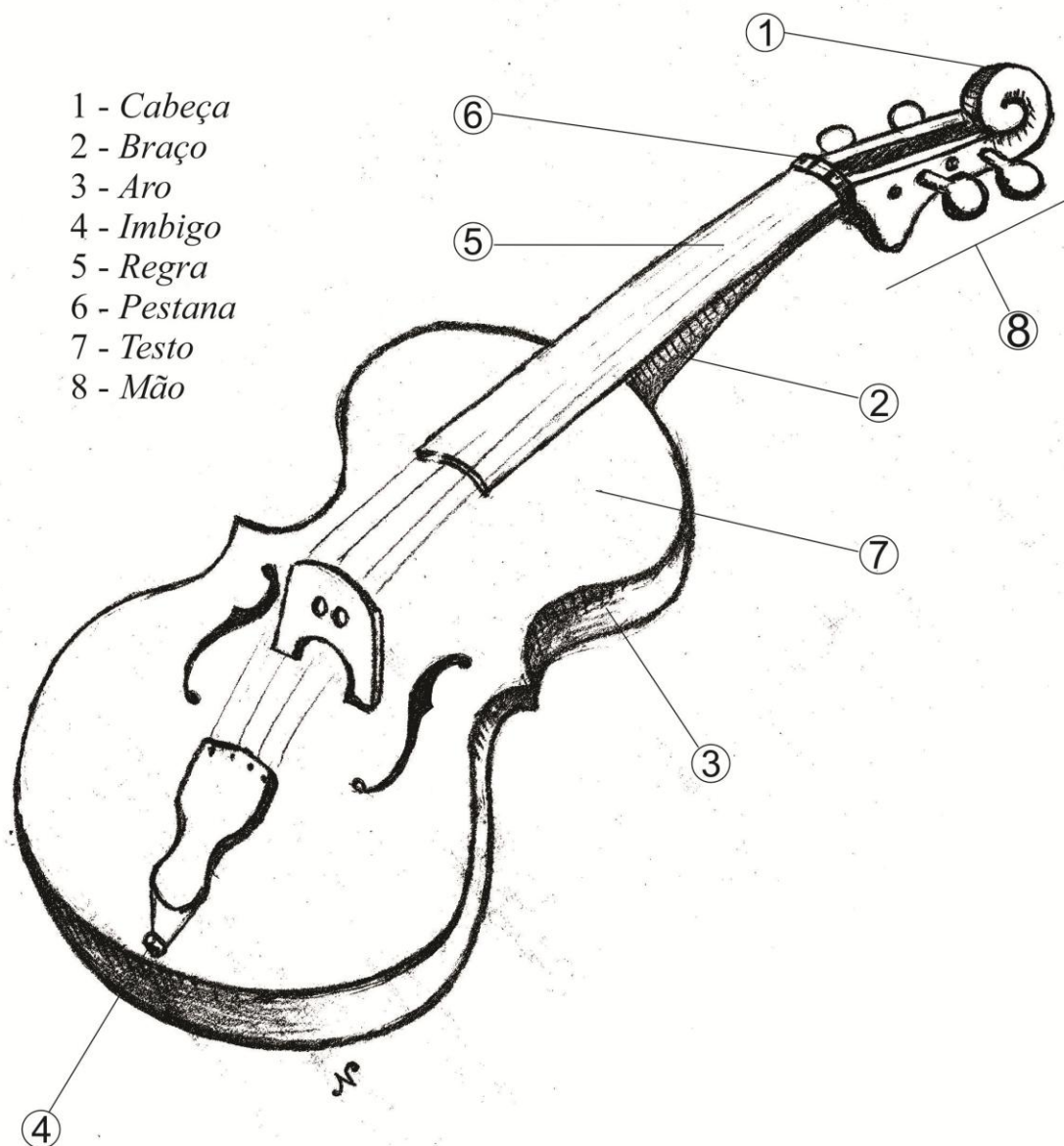


Figura 5 Rabeca de João Nicodemos
 Ilustração do autor

Para ter uma ideia da variação dos termos utilizados pelos rabequeiros, artesãos e músicos, observar a tabela a seguir.

TERMINOLOGIAS DA RABECA

OFICIAL	CAIÇARA	Cavalo Marinho de Bayeux	Artur	João Alexandre	Geraldo Idalino	Maciel Salustiano	Siba Veloso	Antonio Merengue	Zé de Nininha
Braço	Braço	Braço	Braço	Braço	Braço	Braço	Braço	Braço	Braço
Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete	Cavalete
Cabeça ou voluta	Cabecinha	Cabeça	Cabeça	Cabeça	Sem termo	Cabeça	voluta	Cabeça	Caramujo
Botão	Imbigo	Imbigo	Imbigo	Imbigo	Sem termo	Sem termo	Imbigo	Imbigo	Imbigo
Espelho	Sem termo	Língua	Língua	Língua	Palheta	Escala	Espelho	Regra	Sem termo
Cravelha	Cravelha	Cravelhas	Cravelhas	Cravelhas	Tarrachas	Cravelhas	Cravelhas	Orelhas	Cravelhas
Pestana	Sem termo	Dente	Dentes	Dentes	Dentes	Pestana	Pestana	Pestana	Dentes
Ouvidos ou efes	Vazado ou esses (ss)	Boca	Bocas	Esses	Éfes	Esses	Esses	Bocas	Esses
Estandarte	Rabicho	Suporte	Passaporte	Repuxo	Pé	Banco	Estandarte	Lacraia	Lacraia
Fundo de costas / Tampa	Costas / Tampa	Sem termo	Testos	Testos	Testos	Testos	Testos	Testos	Testos
Crina	Sem termo	Nylon	Crina	Cabelo	Crina	Crina	Crina	Crina	Cabelo
Ângulo	Sem termo	Cintura	Cintura	Cintura	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Cintura	Sovaco
Alma	Arma	Alma	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Alma	Alma
Aro	Ario	Aro	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Sem termo	Aros	Aros
A	B	C	D	D	D	D	D	E	E

A, B = KILZA SETTI / A, C = ANA CRISTINA NÓBREGA / D = AGOSTINHO LIMA / E = JOÃO NICODEMOS

Coluna A se refere à terminologia oficial (violino); coluna B, aos Caiçaras de São Paulo; colunas D, músicos e mestres de cultura popular e colunas E, artesãos rabequeiros. As terminologias utilizadas por Antônio Merengue estão ilustradas nas FIG. 4 e FIG. 5.

Não existe um padrão para a construção da rabeca e cada artesão tem o seu modelo, ou os seus modelos, seguindo os próprios desenhos segundo suas intenções. O número de cordas é, geralmente, quatro mas não é incomum encontrarmos rabecas com três cordas, mais raramente, cinco cordas. São presas na "*lacraia*" e nas "*orelhas*" (segundo taxonomia de AM. Ver FIG.4-Rabeca de Antônio Merengue e FIG. 5 - Rabeca de João Nicodemos) e tensionadas sobre dois pontos de apoio, a "*pestana*" e a ponte ou cavalete. Os "*testos*", superior e inferior, são ligados pelos "*aros*" e pela "*aima* [alma]" responsável por transferir a vibração que vem das cordas, pelo cavalete, até o "*testo*" inferior fazendo com que o corpo do instrumento (caixa de ressonância) vibre em conjunto. A localização da alma, no mais das vezes, é colocada logo abaixo do cavalete, mas devido à dificuldade de colocá-la ali, é muito comum vê-la instalada perto da "*boca*", "*ff*" ou "*ss*" (as aberturas que são feitas no tampo superior para a projeção do som). Sua localização é muito importante para conferir qualidades sonoras ao instrumento, de tal forma que uma rabeca sem alma terá um som de timbre muito fosco e de pouca intensidade. Também é comum que o "*luthier*" cole a alma nos tampos, o que pode facilitar seu trabalho, isso, porém, amortece um pouco a vibração, devido à cola, que além de colar, funciona como isolante acústico.

2.4 O MITO DA ALMA

Dizem os rabequeiros da tradição que a rabeca é um instrumento que tem "*aima*" [alma] e que um instrumento assim só pode ser muito especial. Se a "*aima*" sair do lugar ela para de tocar, fica "*roufenha*", como nos informa mestre Antônio Merengue, querendo dizer algo como, fica rouca, sem som. E isso realmente acontece. Já fiz a experiência de tocar uma rabeca sem alma e, depois de colocá-la em seu lugar, verifiquei que o som ficou muito melhor, mais brilhante e limpo, mais intenso. Este fenômeno tem óbvias explicações acústicas que escapam à compreensão das pessoas que desconhecem algumas leis da ressonância. Ao mesmo tempo em que também haja explicações para a antropomorfia e o animismo característico do gosto popular e que podem ser observados na terminologia popular do instrumento.

A função da alma na rabeca é unir os dois "*testos*" (tampos) de tal forma que a vibração das cordas, seja transmitida por meio do cavalete e da alma, ao "*testo*" de baixo, fazendo com que a ressonância seja melhorada e o instrumento vibre por inteiro. Por este motivo, geralmente a alma é colocada logo abaixo de uma das bases do cavalete.

Pessoas que não conhecem a construção do instrumento ficam sempre impressionadas com o fato de a rabeca ser um instrumento com "alma". Geralmente tomam a expressão como metafórica e até metafísica, considerando vir daí o seu poder de emocionar profundamente. Algumas histórias sobre a rabeca circulam e alimentam mitos populares bem interessantes.

O mestre Antônio *Merengue* nos conta uma versão interessante de uma ocasião em que o capeta quis acabar com uma festa e, lá chegando desafiou a todos os músicos da festa a tocarem melhor do que ele. Se não conseguisse tocar algum instrumento melhor que o seu músico deixaria a festa continuar, caso contrário, acabaria com ela, levado todas as almas consigo. E foi tocando, de um em um, todos os instrumentos que lhe entregavam, sempre vencendo os músicos presentes. Até quando o *rabequeiro* lhe entregou o instrumento e, ao cruzar o arco sobre a rabeca, viu o formato que mais lhe apavora, a forma da cruz... "*o Diabo tem medo da Cruz!*" e lançou fora o instrumento, fugindo da festa e deixando todos em paz. mestre Antônio nos contou isso com os olhos arregalados e disse: "*uma rabeca em casa, não precisa nem tocar... É só colocar assim na parede que coisa ruim não entra de jeito nenhum!*" Histórias assim alimentam o imaginário popular e conferem ao instrumento uma aura de sagrado.

As cordas, nos primórdios do instrumento, eram de tripa animal, tratadas e curtidas, o que lhes conferia uma afinação mais grave, com menos harmônicos, e timbre mais doce e fosco. Nos dias atuais, as mais utilizadas pelos rabequeiros da tradição (os mais antigos e vindos da zona rural) são as de cavaquinho ou as quatro cordas mais agudas do violão (Mi, Si, Sol, Ré). Isso, entre outros fatores, confere ao instrumento seu timbre mais característico, com a produção de muitos harmônicos e algum ruído. Em conversa informal com o flautista e "*pifeiro*"¹⁵ Carlos Malta, colhi seu comentário bem humorado, onde afirma que "tocar rabeca é bom porque já vem com uma banda de '*pifes*'", numa clara referência aos harmônicos que o instrumento produz. Atualmente os rabequeiros mais próximos da música urbana utilizam cordas de guitarra "flat" (lisas). Há os que utilizam cordas de violino para produzir um som mais "limpo", sem ruídos e excesso de harmônicos, ou viola de orquestra, para os que querem notas mais graves.

¹⁵ Músico que toca o *pífano* ou *pífaru*; "*pife*", na linguagem nativa.

2.5 AS AFINAÇÕES

Quanto à altura absoluta das afinações em relação à afinação do Lá em 440 hz, as alturas variam de um *rabequeiro* para outro e isso parece decorrer do fato de o instrumento ser afinado para acompanhar o canto do próprio instrumentista ou dos cantores, assim como acontece no cavalo marinho. Outro fator que possibilita esta afinação fora do padrão, Lá 440hz, é que a rabeca, em muitos casos é o único instrumento melódico-harmônico do grupo (como no banco do cavalo marinho), fazendo-se acompanhar apenas por instrumentos de percussão e cantores. No caso de rabecas inseridas no contexto urbano e tocadas em bandas com mais instrumentos harmônico-melódicos como guitarras, teclados, baixo e sopros, será necessária uma afinação temperada.

As afinações¹⁶ são variadas, como tantas outras características do instrumento, mas o mais comum é encontrar afinações em quintas embora a afinação em quartas também seja utilizada. No cavalo marinho é recorrente a afinação Si, Mi, Lá, Ré (do agudo para o grave) que facilita o acompanhamento do canto para vozes masculinas.



FIGURA. 7 - Afinação 1

Em outros contextos musicais é possível encontrar variações como a descrita a seguir, onde a corda mais aguda (primeira corda) está uma terça maior acima da segunda corda; esta, por sua vez, está uma quarta acima da terceira, que estará uma quinta acima da quarta corda, configurando o seguinte esquema, em caso de uma tônica em Dó: Mi, Dó, Sol, Dó.



FIGURA.8- Afinação 2

¹⁶ É comum afirmar que a afinação das rabecas seja em intervalos de 5^{as}, mas isso soa um pouco arbitrário, visto que, além das afinações citadas neste trabalho, é possível criar afinações para o instrumento, segundo as intenções ou necessidades de cada músico ou cultura.

Esta afinação em um acorde maior facilita o desempenho do rabequista ao se acompanhar em cantos improvisados. Isso se dá, principalmente nos casos em que o rabequista canta improvisando ou em desafios com outros poetas, dando maior ênfase ao aspecto poético-literário que ao musical, criando pequenos interlúdios entre uma estrofe e outra do desafio, ou do "romance" ¹⁷ que está cantando/contando. Este é o tipo de afinação utilizada por *Cego Oliveira*, como podemos observar em suas gravações. Nelson dos Santos utiliza uma afinação própria que será descrita a seguir e difere um pouco das demais encontradas.

2.6 *EMPUNHADURA DO INSTRUMENTO.*

Não existe uma única forma correta de empunhar o instrumento e como o seu aprendizado é, no mais das vezes, espontâneo ou como dizem muitos rabequistas "*aprendi de minha cabeça...*", cada um dá o seu jeito de segurar o instrumento de maneira que possa tocá-lo confortavelmente. Um instrumentista destro, segura o braço da rabeca com a mão esquerda e o arco com a mão direita. O apoio para equilibrar o instrumento é o punho esquerdo do músico (por isso a utilização do termo *empunhadura* parece apropriado), que sustenta a rabeca apoiando na junção entre o braço e o corpo do instrumento. A parte posterior da rabeca se apoia no ombro, na barriga e até no pescoço, como faz o *rabequeiro* e artesão Nelson dos Santos (Nelson da Rabeca), de Floriano Peixoto - AL.

Note-se que mesmo os rabequeiros que se utilizam do violino, em lugar da rabeca, seguram o instrumento sem o apoio da queixeira ou ombreira. Cabe aqui uma observação sobre esses músicos que tocam com o violino: considerando a forma como seguram o instrumento, o arco, o repertório e o universo em que atuam, pode-se afirmar que tocam rabeca, **no** violino. Pelas observações que fiz, esses músicos mantêm a postura, a empunhadura, as arcadas e a técnica geral dos rabequeiros. Mesmo que transitem por repertórios do violino ou de outros instrumentos, incluindo em seu repertório músicas como choros, sambas, carimbó ou *jazz*, isso não faz deles, violinistas. Serão isso sim, rabequeiros tocando com a técnica da rabeca, num violino. Da mesma forma, um violinista ao pegar em

¹⁷ "Romance" é uma das maneiras de nomear as histórias contadas em literatura de cordel que também eram cantadas por seus autores ou vendedores de cordel e músicos de feira, muito comum na primeira metade do século XX, nas cidades do nordeste brasileiro. P. ex. "Romance do Pavão Misterioso", "Romance da Donzela Teodora" (de Leandro Gomes de Barros).

uma rabeca, procura logo o apoio do queixo e do ombro, encontrando grande dificuldade em equilibrar o instrumento.

Alguns desses rabequeiros argumentam que o som é "*mais alto*"¹⁸ e o preço é muito mais baixo. Já observamos rabequeiros que, tocando sentados, apoiam "*caracol*" ou "*cabeça*" (FIG. 5) no joelho ou no calcanhar e tocam com o instrumento inclinando o eixo axial (FIG. 4) na posição quase vertical, em relação ao chão. A inclinação do instrumento em relação ao chão, considerando o seu eixo transversal¹⁹ também varia muito e vai desde paralelo ao chão até noventa graus de inclinação. O mesmo acontece com a inclinação do eixo axial, mas é mais comum empunhar o instrumento direcionando o "*caracol*" ou "*cabeça*" para o chão, o que facilita o seu equilíbrio, devido à força da gravidade. A pesquisadora Daniela Gramani, em depoimento informal, acrescenta que encontrou rabequistas que seguram o instrumento entre as pernas, como se faz com o violoncelo.

Quanto à utilização e *empunhadura* do arco acontece o mesmo, havendo uma grande diversidade. Entre os que pertencem à tradição popular, não é comum que se utilize a articulação do punho para suavizar os ataques de arco; a articulação mais frequentemente utilizada é a do cotovelo e a preensão do arco pela mão é bastante variável. A maneira mais comum de preensão é com a mão fechada como quem empunha um florete, segurando o arco na sua base (utilizamos esta nomenclatura por não haver encontrado citação específica para esta área do arco da rabeca). Alguns seguram um pouco acima da base, prendendo a crina com os dedos para aumentar sua tensão. Zé Oliveira (Juazeiro do Norte-CE), filho do Cego Oliveira, apoiava o indicador da mão direita no meio do arco, enquanto os dedos médio, anelar e mínimo faziam a preensão com o polegar opositor (observação direta realizada na cidade do Crato, no ano de 2000). Entre os rabequeiros que têm conhecimento das técnicas eruditas é comum a utilização do arco da rabeca de maneira aproximada à do arco do violino.

Um tema recorrente em conversas informais e, mesmo em trabalhos acadêmicos, é bastante comum a comparação da rabeca com o violino: "qual a diferença da rabeca para o violino?" A resposta que aparece mais frequentemente quando perguntamos aos rabequeiros é o "som", querendo fazer referência ao timbre e talvez à intensidade, a presença de ruídos e

¹⁸ Mais forte, intenso.

¹⁹ O eixo transversal é uma linha que passa de um lado ao outro dos "testos" do instrumento em sua parte mais larga, traçando um ângulo de 90° em relação ao eixo axial, que segue no mesmo sentido das cordas. (FIG. 4).

"guinchados" (os harmônicos) no som da rabeca, que alguns chamam de "barulho". Aqui cabe comentar um pouco sobre o som e o ruído.

2.7 SONS - RUÍDOS E TIMBRES

Segundo os conceitos da física, a mensuração das vibrações pode fornecer alguns dados para definir o que é considerado som, e o que é considerado ruído.

Tiago Oliveira Pinto nos lembra que:

Desde Rousseau e o seu conceito do "bom-selvagem" imaginava-se que os povos que habitavam os trópicos viviam em contato mais estreito com a natureza. Seria consequente, então, que sua música derivasse desta. De fato, tão próxima da natureza parecia estar para os ouvidos do europeu oitocentista a música nativa de africanos ou de habitantes amazônicos, que nem música ainda era, mas ruído, barulho que se fundia com o universo acústico da floresta. (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 98)

O que se considera som, no campo da física, são "vibrações de frequências regulares, constantes, estáveis", semelhantes às aquelas com altura definida (têm o mesmo número de vibrações por segundo). São conhecidos como os sons afinados²⁰. As frequências instáveis, irregulares inconstantes, são consideradas ruídos (WISNIK, 1989, p.24). Observados num osciloscópio²¹ podem ser identificados como rabiscos, ou manchas (FIG.9), ao passo que os sons apresentam o formato de ondas senoidais, com frequência constante (FIG.10). Exemplo de frequência constante pode ser o batimento cardíaco de uma pessoa em repouso. Tende "à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa" (WISNIK, 1989).

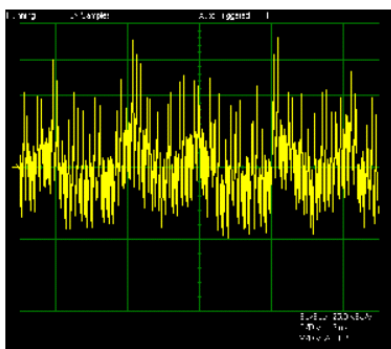


FIGURA. 9 Ruído

²⁰ Afinados, não necessariamente nas alturas convencionadas pelas escalas europeias, apenas regulares, constantes e estáveis.

²¹ Aparelho utilizado para medir variações de tensão e que pode ser adaptado para medir frequências sonoras. Apresenta seus resultados em forma de gráficos em uma tela plana.

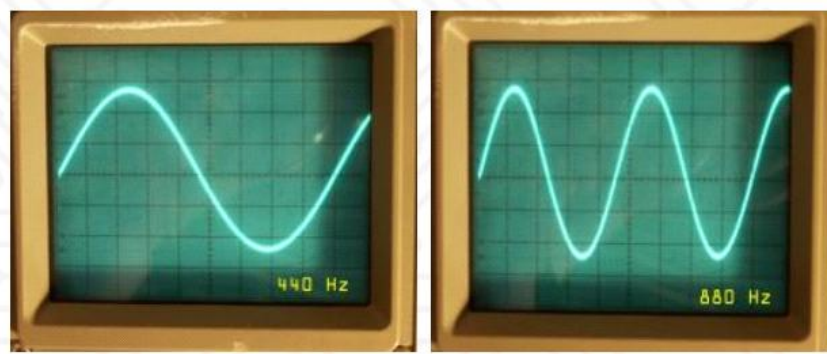


FIGURA.10 Senoide (sons "afinados")

No caso específico da rabeca a produção de ruídos se dá pelo atrito excessivamente forte do arco contra as cordas, muitas vezes com excesso de breu, pelo tipo de cordas utilizado — impróprio para a fricção — entre outros. Mas, antes de ser um defeito, é uma característica que pode ser utilizada como efeitos rítmicos, produzindo bons resultados musicais. "Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que o som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originalmente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos" (WISNIK, 1989). Como na música incluem-se os instrumentos que produzem ruídos, poder-se-ia, certamente, incluir àquela clássica definição de música: "sons [e ruídos] humanamente organizados". É certo que John Blacking, ao cunhar esta definição não estava considerando estes conceitos de som e ruído, mas a música enquanto manifestação do homem, segundo ele, um ser musical; não se referia ao fenômeno meramente sonoro.

A música é um produto do comportamento dos grupos humanos, seja formal ou informal: é o som humanamente organizado. [...] A música, por ser uma tradição cultural pode ser compartilhada e transmitida, e não poderá existir, a menos que alguns homens tenham desenvolvido a capacidade de audição estruturada. A *performance* musical é distinta da produção de ruídos, e é inconcebível sem a percepção de ordem no som" (BLACKING, 1974.p.10)²²

Segundo nossas observações e experiência, os fatores que influenciam no timbre da rabeca são, entre outros: tipo de madeira do instrumento; tamanho do corpo; tipo e tensão das cordas; madeira utilizada no cavalete; altura das cordas em relação ao espelho; material

²² Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.[...] Insofar as music is a cultural tradition that can be shared and transmitted, it cannot exist unless at least some human beings possess, or have developed, a capacity for structured listening. Musical performance, as distinct from the production of noise, is inconceivable without the perception of order in sound.

utilizado na "pestana" (FIG. 5); madeira utilizada na "*lacraia*" (FIG.4); tipo de crina ou nylon colocado no arco; tamanho e peso do arco; madeira do arco; quantidade e qualidade do breu utilizado nas cerdas do arco; região onde o arco é tangido nas cordas (perto ou distante do cavalete)²³. À semelhança de outros instrumentos de cordas friccionadas, o som gerado pelo atrito da crina com as cordas "depende essencialmente de três variáveis: a velocidade do arco, a posição do arco (distância do cavalete) e a força com que se pressiona o arco contra as cordas" (DONOSO, *et al.* 2008); e ainda, a localização da alma; madeira com que se confecciona a alma; tamanho, localização e desenho das "*bocas*" (fig. 1); a existência ou não da barra harmônica (um filete recortado em madeira e afixado na parte interna do tampo superior, utilizado nos instrumentos da família do violino) mas, pouco comum na construção de rabecas.

Ainda sobre as diferenças entre rabeca e violino, outra resposta recorrente é a ausência de padrão unificado no desenho e construção das rabecas, diferentemente dos violinos; mas uma diferença importante que quase nunca é citada é a idade dos instrumentos. O violino surgiu em sua forma atual por volta do séc. XVII sendo muito mais novo em relação à rabeca que apresenta registros bem mais antigos (séc. XII). (pesquisa iconográfica, no apêndice).

Ivan Vilela, falando sobre a música caipira, nos lembra que:

Os sons rústicos, raspados, estridentes, grosseiros, imperfeitos — adjetivos comumente atribuídos à música caipira — nada mais são que recursos sonoros diferenciados. Trata-se de timbres e texturas que as músicas clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir (VILELA, 2005, p. 73).

Tais adjetivos são igualmente utilizados ao se falar no som das rabecas, o que motiva o autor a perguntar: "Seria correto analisarmos o som da rabeca em função do som do violino, já que se trata de dois instrumentos diferentes? Seria correto termos o som do violino como referência, uma vez que a rabeca tem origem mais remota?" (VILELA, 2005, p.73)

23 Raman, físico indiano, mediu os efeitos da velocidade e da posição da arcada e verificou que a força mínima necessária para manter um movimento estável nas cordas depende da velocidade da arcada e [...] da distância do ponto de contato na corda até o cavalete. (ver *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, n. 2, 2305 (2008) p.2305-2 - www.sbfisica.org.br.)

3 CONTEXTO SOCIOCULTURAL

3.1 USOS E FUNÇÕES

A rabeca avançou pelo sertão e animou festas religiosas, batizados, casamentos e todo tipo de festa popular, desafios de violeiros e rabequeiros que, como *Cego Aderaldo* e *Cego Oliveira*, fizeram a alegria de tanta gente. Em depoimento a Rosenberg Cariry, registrado no encarte do CD *Cego Oliveira*, afirma que:

Eu toquei muito nos Reisados [...] comecei a cantar nas feiras [...] eu cantava em casamento, em batizado em aniversário, em festa de renovação dos santos e até em sentinela de defunto. [...]. Uma vez, numa cantoria, uma mulher gostou tanto de um romance que eu cantei que disse: "oh! Meu Deus! Faz pena um homem destes ter que morrer um dia!" Quando eu era novo era bom (encarte do CD *Cego Oliveira*, Rabeca e Cantoria 1992).

Como demonstrado nos estudos de John Murphy, Cristina Perazzo e Agostinho Lima, a rabeca desempenha papel essencial na brincadeira do cavalo marinho.

No teatro de bonecos, também conhecido como "mamulengo", em Pernambuco, e como "babau", na Paraíba, o instrumento teve seu lugar garantido, "alinhavando" as falas dos personagens e produzindo, ora a música de cena, ora a música do personagem e, em outros momentos, as brincadeiras musicais com a plateia. Esta tradição está um pouco modificada e é muito comum encontrar grupos de "babau" sem a presença do instrumento.

No verbete rabeca do Dicionário musical brasileiro (MARCONDES, 1977), após descrever o instrumento Oneyda Alvarenga assinala o uso pelos cantadores na região nordeste, e sugere uma taxonomia do uso da rabeca no estado de São Paulo.

É, com a viola, instrumento tradicional dos cantadores nordestinos. Usada em São Paulo, nas funções, folganças ou fandango, na folia-do-divino, moçambique, congadas, dança-de-São-Gonçalo e folia de reis. (ALVARENGA, 1977)

Maynard Araújo, 1973, registra a utilização da rabeca nas companhias de moçambique. "Os [grupos] mais ricos possuem violas, violões, cavaquinhos, **rabecas**, caixa-de-guerra, caixa clara ou repique, adufes ou pandeiros, canzás, chocalhos de lata, 'perengome', tamborins, reco-recos." (ARAUJO, 1973, p.50); e aponta como instrumental do bumba-meu-boi, "no Recife, Goiânia e Paulista [todas no Estado do Pernambuco], zabumba, canzá, viola, violão, **rabeca** e pandeiros." (ARAUJO, 1973, p.60).

No Pará, embora com foco no ensino e aprendizagem, Mavilda Aliverti registrou a rabeca na marujada:

A Marujada ocorre em vários estados do Brasil como referência a episódios da vida marítima portuguesa, remanescente do período das grandes navegações. No Brasil tais acontecimentos são conhecidos pelo nome de Cheganças e podem ser divididos em dois tipos: Chegança de Marujos e Chegança de Mouros. A Marujada de Bragança[PA], no entanto, é bem diferente dessas manifestações, porque não se trata de auto encenado e sim de dança e música. Música essa feita principalmente por quatro instrumentos: rabeca, banjo, tambor e pandeiro (ALIVERTI, 2006, p.258-9)

As possibilidades de repertório da rabeca são inúmeras. Quando se tem à mão, ela pode ser utilizada para marcar os passos dos folguedos sacros e seculares, para ênfase das narrativas dos cantadores, dos manipuladores de bonecos. Na música instrumental instrumental caçara Setti (*ibid.* p. 106) registrou a presença da rabeca nas danças canoa, cana verde e outras de origem europeia como a valsa e mazurca.

Ao tempo em que realizou sua pesquisa, publicada em 2001, Agostinho Lima constatou que a rabeca e sua música se encontravam em um processo migratório que se verificava em caráter "não apenas geográfico, mas de um contexto cultural para outro, de um segmento social para outro e para outros tipos de manifestação popular e, até mesmo, erudita" (LIMA, 2001, p.12). Processo este que atualmente se encontra mais sedimentado com o surgimento de novas bandas que utilizam a rabeca em sua formação, no contexto da música urbana e o desaparecimento de mestres de cultura popular que se verifica, tornando mais difíceis a manutenção de grupos de cavalo marinho e boi de reis, no interior, zonas rurais, locais onde a música de rabeca teria seu campo e origem.

Lima discute os processos identitários de músicos que tocam o instrumento e reconhece que "estabelecer uma identidade para os rabequeiros e sua música" a partir da busca de uma tipicidade objetiva mostra-se pouco produtora, pois o que parece "típico" em uma manifestação cultural pode ser resultado de "um processo de manipulação simbólica," com a intenção de apresentar uma identidade convincente. Num momento de migração de um local e um grupo social para outro, em que a rabeca é adotada em uma diversidade de contextos, quer nos parecer que a tentativa de objetivação de identidades resultaria ineficaz.

Luizinho Calixto, músico e compositor, afirmou em entrevista que, com a chegada da sanfona de oito baixos no Sertão, a rabeca foi perdendo seu espaço, ficando restrita a uma

participação menor nas festas e sobreviveu no Cavalo marinho, feiras, e uns poucos rabequeiros sertanejos.

Os rabequeiros ou rabequistas "da tradição", aqueles ligados ao meio rural, cuja origem de conhecimentos passa pelas festas populares, sacras ou profanas, estão diminuindo rapidamente devido a diversos fatores. Um deles é a migração para os grandes centros onde levaram na bagagem seus instrumentos e sua música, conforme cantou Luiz Gonzaga: *trouxe um triângulo, trouxe um gonguê, trouxe um zabumba, dentro do matulão. Xote, maracatu e baião, tudo isso eu trouxe no meu matulão*" (Canção "Pau de Arara", de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes, numa referência à história de inúmeros músicos do sertão.

É possível identificar outras causas na influência das mídias, principalmente a televisão, que padroniza comportamentos e massifica expressões culturais através de uma espécie de caricatura dos sotaques, transformando em espetáculo e produto, no mais das vezes, descartável o que, originalmente, seria manifestação espontânea de saberes populares; mais uma influência nefasta é a ação de empresários de bandas e artistas fabricados pela indústria do entretenimento que, em parceria com prefeitos e outros políticos forjam contratos, economicamente muito favoráveis às duas partes e agendam na programação de festas locais atrações mais rentáveis, deixando de fora as manifestações mais próximas das tradições populares. Vez por outra, notícias sobre estes contratos são publicados na imprensa, indicando que é uma prática constante.²⁴ As festas de padroeira, festas juninas e outras festas populares como o "maior São João do mundo" de Campina Grande-PB, o São João de Caruaru-PE, as exposições agropecuárias, vaquejadas e tantas outras, todas com agenda comum de artistas estabelecidos na mídia, patrocinados pelas mesmas empresas, deixam de fora as "bandas de pífanos", os "trios de forró pé-de-serra", "bandas cabaçais", poetas, violeiros e tantos artistas tradicionais. Seria o que, conforme Elizabeth Travassos, Richard Dorson denominou de "*fakelore*" para se "referir à falsificação do folclore nos meios de comunicação explorados comercialmente, uma falsa cultura popular" (TRAVASSOS, 1997, p.87).

²⁴ (Ver <http://www.opovo.com.br/app/politica/2013/01/16/noticiaspoliticas,2989413/ministerio-publico-questiona-preco-do-show-de-ivete-sangalo-em-inaugur.shtml>;
<http://www.portaldelicitacoes.com.br/component/content/article/1194-shows-sem-licitacao-estao-na-mira-do-ministerio-publico.html?showall=1>) acesso em 25.08.2014.

Em muitos casos a transmissão cultural é interrompida e os jovens não sentem interesse em seguir com o trabalho da geração anterior. Mas há casos que podem ser vistos como exemplo de continuidade cultural. Maciel Salu, rabequeiro reconhecido em Pernambuco, segue os passos de seu pai Mestre Salustiano (Aliança - PE) e de seu avô, o rabequeiro João Salustiano. Em Campina Grande, uma verdadeira dinastia de sanfoneiros dos "oito baixos", a família Calixto, é um belo exemplo de continuidade cultural. Segundo entrevista que mantivemos com eles, tudo começou com João de Deus, que tocava fole de oito baixos e seus filhos ("Bastinho" Calixto, Zé Calixto, João Calixto e Luizinho Calixto; "Popó" Calixto, Marcelo Calixto, Bruno Calixto, seus netos e Wesley Calixto, Hemely Calixto, bisnetos), que deram seguimento ao trabalho e já estão na terceira geração que toca, ensina e divulga o instrumento e seu repertório. Luizinho Calixto, o caçula de "Seu João de Deus", criou um curso de extensão universitária na UFCG (Universidade Federal de Campina Grande) e está desenvolvendo um método de ensino que tem apresentado bons resultados, segundo conta.

Novos rabequistas e rabequeiros estão surgindo, algumas vezes, egressos das escolas e conservatórios que aderem ao instrumento por simpatia e gosto, ou por uma ligação cultural com o instrumento, seu repertório e ambiente. Colhemos diversos depoimentos de pessoas que, ao ouvir o som do instrumento, pela primeira vez, se identificaram imediatamente. Algumas ouviram a primeira vez em disco, outras em apresentações de cavalo marinho e, mesmo sem nenhuma informação anterior sobre o instrumento, nem sabendo seu nome, sentiram forte identificação com seu som.

Transcrevemos a seguir, o depoimento de uma musicista brasileira que teve seu primeiro contato com a rabeca, no Canadá. Ela nos diz:

Não tem muito o que dizer... Realmente meu primeiro contato foi lá. Na verdade, meu primeiro contato com o regionalismo foi lá. Esse amor pelo que é nosso eu não tinha conhecido ainda, mas no exterior eu descobri que existe meio que uma necessidade da comunidade brasileira de estar em contato com as raízes (claro que sempre tem os que querem esquecer de vez). E aí encontrei por lá muitos grupos de forró e que mantinham atividades intensas. Também a formação que eles oferecem lá nas universidades é diferente: existe o curso de improvisação, mas não é restrito a instrumentos como guitarra, piano e sax; é pra todo e qualquer instrumento, então quem fazia a rabeca era uma aluna de violino - improvisação e não de violino clássico. Num determinado momento de conhecimento pessoal eu percebi que não tinha identificação com a música que eu estava acostumada a fazer. Um contato levou a outro e eu toquei na rabeca pela primeira vez há umas duas semanas atrás [Outubro de 2015]

quando peguei emprestada a de Braga, mas na hora que eu toquei "feira de mangaio" nela, além de mais prazeroso, senti mais fácil, mais tranquilo. Fez mais sentido. Eu percebo a importância de eu me desvincilhar da "academia" pra poder descobrir um som que seja meu e não que seja pré-fabricado. É a minha maior dificuldade, mas eu estou disposta a "relaxar" e tentar!

Este depoimento, por mais emblemático que nos pareça, não é um fato isolado. Há muitos casos semelhantes. A que se deve isso? É uma pergunta que exigirá mais tempo e pesquisa para ser respondida.

Com relação aos rabequeiros, sempre que abro uma oficina de construção, aparecem muitas pessoas interessadas. Algumas com o interesse em fazer seu próprio instrumento, outras com a intenção de produzir instrumentos para venda.

ALIVERTI (2006) afirma que com a elaboração de projetos de oficinas, de construção e toques de rabeca e sua realização, houve um movimento na cidade e foi constatado em pesquisa que "após dois anos de trabalho junto à comunidade de Bragança [PA], a equipe observou várias mudanças no comportamento das pessoas envolvidas. Em primeiro lugar a satisfação delas pela valorização de sua cultura, de sua arte.". Este sentimento parece corresponder a um tipo de empoderamento, uma melhora na autoestima, o fortalecimento dos laços entre as pessoas do grupo, o reconhecimento de suas habilidades e o pertencimento cultural, onde todos podem se reconhecer como pares no trabalho e na festa, no pesar e nas celebrações.

Ações desta natureza, com a realização de cursos e oficinas, onde o processo de ensino e aprendizagem possa facilitar a transmissão de saberes e o desenvolvimento de habilidades e técnicas locais, sugere que é possível a prática de (re) conhecimento e fortalecimento de tradições culturais como forma de sociabilização e (re) construção de identidades.

O reconhecimento oficial com a titulação de "Mestre de cultura popular", a indivíduos de reconhecidos saberes e práticas culturais, como acontece em alguns Estados brasileiros, com o pagamento de uma aposentadoria ao detentor ou detentora do título, mediante o compromisso de que seus saberes serão transmitidos à comunidade e que tanto o Estado como ONGs criem as condições para que isso ocorra, podem ser boas medidas para se atingir os objetivos de transmissão cultural, valorização dos processos identitários e empoderamento dessas comunidades.

A este respeito, Agostinho Lima comenta:

A capacidade de construir o próprio instrumento é outro fator significativo na formação desse conceito sobre o rabequeiro. A produção artesanal da rabeca, o fato de ela ser feita pelo próprio rabequeiro ou por outra pessoa da comunidade, confere à mesma e a quem a toca uma importância diferente da que é dada a um instrumento comprado em uma loja ou industrializado. Aos instrumentos “paridos” pelas próprias pessoas e nos meandros das suas culturas, parece que a eles se atribuem uma “aura mágica”; uma qualidade de “ser vivo”, por terem nascido da própria alma popular em seu encantamento com a natureza. No caso da rabeca, as árvores, as madeiras; mas outros objetos naturais como peles e ossos, por exemplo, são também “vivificados” quando transformados em instrumentos musicais. (LIMA. 201 p.140)

3.2 NOVA GERAÇÃO

Nova geração de rabequeiros tem surgido desde a criação do movimento "mangue beat", que uniu à estética do rock, manifestações como o Coco, Baião, Maracatu entre outras influências. O surgimento de bandas como Cascabulho e Mestre Ambrósio, que incluíram em seu instrumental as sonoridades da rabeca. Siba, (Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, Recife-PE) um dos seus idealizadores, *rabequeiro* e pesquisador, é um representante desta nova geração de rabequeiros (LIMA, 2001)

Em 2004 e 2005, Agostinho Lima produziu, sob o título de "Música de Rabequeiros", um CD com gravações de mestre Artur Ermínio (PB) [que tocava com mestre Gazoza em seu cavalo marinho]; Zé Gomes (RS) [músico com formação erudita que migrou para a rabeca]; mestre Nelson da Rabeca (AL) [entrevista apresentada no capítulo 4 deste trabalho] ; Cego Oliveira (CE); Thomas Rohrer, [um suíço que abraçou seus talentos musicais tocando seu repertório na rabeca e saxofone]; mestre Luiz Paixão (PE) [entrevista apresentada no cap. 4]; Wlademar da Silva (MA); Antônio Nóbrega (PE); Geraldo Idalino (PB); Siba Veloso (PE); Esdras Rodrigues e Luiz Fiaminghi; Manoel Almino (SP); Severino da rabeca (PB); Renata Rosa (SP); Luis Mario Machado (RN); Maciel Salu (PE) e Antônio da Rabeca (PB). O disco apresenta um panorama da música dos rabequeiros, naqueles anos.

O surgimento de novos rabequeiros no contexto da música pop, entendida assim como a música veiculada em CD's, sites da rede de computadores e programações específicas em rádios e casas de forró no Pernambuco tais como a Casa da Rabeca é bastante significativo, a ponto de justificar a gravação de mais um álbum, intitulado "Rabequeiros do Pernambuco", do ano de 2011, produzido por Cláudio *Rabeca* (Cláudio Sérgio R. Correia) , onde se encontram mestres da tradição como Luiz Paixão, Antônio Teles, Zé de Bibi, mestre Araujo, *Biu* de Dóia, Pedro Côra e Manoel Pereira, juntamente com novos representantes

dessa música como Alberone, Renata Rosa, Murilo Silva, *Zé Cafofinho*, Nylber da Silva, Aglaia Costa, Gustavo Azevedo, Maciel Salu, Rafa da Rabeca, Adriano Salhab, Dinda Salu, Claudio Rabeca, *Siba*, Sônia Guimarães, Antulio Madureira, Márcio Viana e Salatiel da *Rabeca*, dentre os quais, alguns egressos da escola erudita e quase todos com carreira estabelecida. (os nomes foram grafados conforme o encarte do CD).

Os estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará também contam com um bom número de novos rabequeiros e de mestres da tradição da rabeca, ainda em atividade.

É grande a diversidade sonora, tanto do instrumento, que vai desde o mais tradicional e "rústico" a uma sonoridade mais "limpa" de ruídos e harmônicos, passando ainda pela utilização de pedais de efeitos (utilizados por guitarristas), quanto dos instrumentistas, que têm as mais diversas influências e intenções musicais: uns mais aproximados da música tradicional e outros mais afeitos ao que chamamos de música pop urbana e até experimental. Outro fator que também se pode perceber é a utilização de captadores para amplificação do som dos instrumentos. Mesmo alguns rabequeiros mais antigos têm utilizado captadores em suas apresentações. O mestre Salu - (PE) utilizava; o mestre Luiz Paixão (PE) utiliza em suas brincadeiras; o mestre Nelson da Rabeca-(AL); o mestre Antônio *Merengue* e tantos outros. Entre os rabequeiros da nova geração, todos utilizam os captadores e, por terem mais acesso a informação sobre os produtos, costumam utilizar captadores e amplificadores mais eficientes, conseguindo assim, uma melhor qualidade de resultados sonoros. A forma de afixar o captador nos instrumentos e o local onde isso é feito, também influenciam bastante no resultado sonoro. Diante deste quadro, buscar tipificações e estabelecer territórios não seria uma tarefa fácil nem parece necessária, neste trabalho.

4 ENCONTRO COM OS MESTRES

"Riqueza eu não tenho, a minha riqueza é minhas mãos e minha inteligência. Eu pego um pedaço de madeira e faço uma rabeca".

Mestre Zé de Nininha.

Para um melhor conhecimento do universo da cultura musical popular da região, transcrevo, a seguir, uma série de entrevistas que fiz com músicos rabequeiros, sanfoneiros e artesãos da construção de rabeca, quando visitei suas residências e oficinas para uma recolha de dados mais abrangentes e que pudesse desvelar suas histórias e experiências musicais e socioculturais. Algumas das entrevistas foram realizadas anteriormente ao início da presente pesquisa, mas, considerando sua relevância e estreita ligação com o tema, resolvi incluir este material como complementação no apêndice do presente trabalho.

Entrevistei em Alagoas, na cidade de Floriano, o mestre Nelson da Rabeca (Nelson dos Santos), cuja cidade o homenageia com uma estátua de quase três metros, na entrada da cidade e de onde é um ícone e referência da cultura da rabeca; no VIII *Mestres do Mundo*, realizado na cidade do Crato - CE, em dezembro de 2013, entrevistei novamente Nelson da Rabeca, e outras presenças importantes, como mestre *"Totonho"*, de Mauriti-CE, mestre Antônio Pinto, de Aurora -CE; em Ferreiros -PE, entrevistei, em sua oficina, mestre *Zé de Nininha*. Na Associação Cultural Balaio Nordeste, em João Pessoa-PB, entrevistei os *mestres* Luiz Paixão, de Aliança-PE, José Hermínio, de Bayeux-PB e Luizinho Calixto, de Campina Grande-PB. Em Nova Olinda-CE, no teatro da Fundação Casa Grande, me encontrei com o Mestre Salustiano, com quem pude colher algumas informações, em 2004; em Campina Grande (PB), fui à casa da Família Calixto²⁵, onde entrevistei Zé Calixto, João Calixto, Popó Calixto, Marcelo Calixto, Bruno Calixto, Wesley Calixto e Hemely Calixto, todos sanfoneiros do fole de oito baixos (faltando, ainda, a entrevista com Bastinho Calixto - compositor, produtor e *"folista"*²⁶), membros de uma verdadeira dinastia de sanfoneiros que, conforme

²⁵ Esta entrevista foi possível devido ao esforço de D. Joana Alves, produtora e apologista incansável, que mediou a negociação para o encontro, a quem registramos nossos agradecimentos.

²⁶ Músico que toca o fole de oito baixos, conforme denominação que utilizam para se autodefinirem.

declaram, trazem a tradição do fole de oito baixos "*no sangue*" e forneceram importantes informações sobre o ambiente da cultura musical popular.

Os textos abaixo, referentes ao mestre "Zé" Oliveira e mestre Antônio Pinto, se referem aos encontros, entrevistas e observações realizados antes do início da presente pesquisa, mas que considero importantes para complementação para o tema desta pesquisa por terem estreita relação com o tema proposto.



FIGURA 11 O Cego Rabequeiro (xilogravura do autor)

4.1 ZÉ OLIVEIRA

O encontro com o mestre Zé Oliveira aconteceu no Estado do Ceará, nas dependências da Lira Nordestina, um local fortemente ligado às tradições culturais do nordeste, tradicionalmente conhecido como "Gráfica da Lira Nordestina", onde se imprimiam cordéis e xilogravuras dos artistas locais.

Embora já tivéssemos nos encontrado anteriormente, quando mestre Zé Oliveira tocava nas feiras e ruas das cidades do Cariri cearense, era a primeira vez que marcara um encontro com ele. O motivo é que eu tinha uma rabeca (que comprara de Nelson dos Santos) e queria lhe mostrar. Ele veio porque queria comprar uma rabeca "regra inteira" uma rabeca grande, como a de seu pai, Cego Oliveira.. Fomos apresentados pelos amigos da Lira Nordestina que ficaram imprimindo cordéis, enquanto eu e mestre Zé Oliveira conversávamos. Na verdade, foram poucos minutos de conversa. Ele estava interessado em "ver" o instrumento. Logo que o recebeu nas mãos foi apalpando e manuseando para sentir suas proporções, seu formato e foi logo dizendo "não é uma regra inteira não". Então passou a tocar e não parou antes de, aproximadamente 30 minutos. Tempo suficiente para que eu percebesse a bela luz de fim de tarde que entrava pela porta e o iluminava. Era uma cena admirável. Então pedi um pedaço de papel e um lápis, com que tracei um desenho retratando a cena. Despedimos-nos em seguida e não nos vimos mais. O desenho ficou guardado entre outros papéis durante um bom tempo, quando o reencontrei e resolvi transformá-lo em uma xilogravura, que intitulei "O Cego Rabequeiro" (FIG. 11), numa dupla homenagem a "Zé" Oliveira e seu pai, conhecido e famoso como Cego Oliveira.

4.2 MANOEL SALUSTIANO

O encontro com Mestre Salustiano ocorreu em Nova Olinda, cidade do Cariri cearense, por ocasião de uma apresentação de seu trabalho no Teatro Violeta Arraes, da Fundação Casa Grande-Memorial Homem do Cariri, no início dos anos 2000. Logo que nos encontramos mostrei a ele a minha rabeca, a única que possuía naquele ano, a rabeca feita por mestre Nelson dos Santos e modificada por mim, após um acidente.

Ele pegou o instrumento, admirou sua construção e formato e tocou. Quando ouviu o som foi logo dizendo "isso não é som de rabeca". Eu usava um encordoamento de violino e, devido a algumas modificações que fizera, ela tinha um timbre mais claro, brilhante, e com menos ruídos. Era esta a minha intenção. Mas ele não gostou. Foi logo me chamando para o camarim, onde, com muita habilidade, retirou o encordoamento e colocou um de cavaquinho. Afinou em seguida, tocou um pouco e disse satisfeito "ah! Isso sim é um som de rabeca!". Esta experiência me despertou para as qualidades do timbre como indicador de territorialidades e pertencimentos nos domínios da rabeca, mais até que seu formato e tamanho. Ouvimos de Mestre Zé de Nininha, em Ferreiros - PE, que "*eu faço rabecas com som de rabeca*", fazendo referência ao som que ele ouvia desde sua infância e que busca reproduzir em seus instrumentos.



FIGURA 12 Mestre Salu²⁷

²⁷Foto:

http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=700&Itemid=1

4.3 ANTÔNIO PINTO

O encontro com Mestre Antônio Pinto, de Aurora-CE, artesão que constrói suas rabecas em cedro, foi na cidade do Crato, em 2013, quando pude entrevistá-lo e a seu filho que o acompanha em suas viagens. Segundo ele, trabalhou a vida toda para sustentar a família, trabalhava dia e noite e quando não podia mais trabalhar no pesado, aí eu me lembrei de que tinha feito uma rabeca quando era menino, com a idade de oito anos. Eu digo, agora eu vou fazer rabeca. Sentado lá, que nem o rico lá no birô (*bureau*), sentado lá numa mesa velha, grosando, cavando, serrando. Não sei quantos anos faz, mas é mais de dez. (Mestre Antônio, 2013) Quando perguntado se é fácil construir o instrumento ele diz que "*fazer rabeca não é nada fácil, mas quem tem 'mimória' já nasce feito!* Pra quem não tem inteligência não faz não".

A apresentação de partes das entrevistas, que segue abaixo obedece ordem cronológica, onde são apresentadas as impressões e falas dos entrevistados conforme foram gravadas em áudio e vídeo, outras, fizemos as transcrições e notas.



FIGURA 13 Mestre Antonio Pinto (em entrevista, 2013)

4.4 NELSON DA RABECA



FIGURA 14 Mestre Nelson da Rabeca (no VIII Mestres do Mundo, 2013).

O primeiro e o segundo encontros com Nelson da Rabeca, foram em sua casa, em Marechal Deodoro, em 2006. Ele informou como fazia a rabeca e como começou a fazer o instrumento, aos cinquenta e quatro anos, inspirado num programa de televisão, onde, segundo conta, viu um instrumento e disse "*eu vou fazer um desses pra mim!*". Mostrou-nos um baú cheio de rabecas e tocou em várias delas para fazer a demonstração. Mostrei uma rabeca, que lhe havia comprado por meio de uma terceira pessoa e que, depois de um acidente em que quebrei o braço da rabeca, fiz uma reconstituição e algumas modificações. Fora trocado o parafuso que prendia o braço ao corpo por um pino de madeira, arredondadas as formas das quinas, trocado o cavalete e o encordoamento por um de viola de arco. Ele apreciou o resultado e adotou o pino de madeira em lugar de parafusos de metal dos seus instrumentos.

Reencontramo-nos no "VIII Mestres do mundo", encontro anual, realizado, em dezembro de 2013, na cidade do Crato-CE, quando pudemos fazer uma série de gravações em vídeo, enquanto ele tocava uma rabeca com cavalete de vidro que, segundo ele, "*dá mais som!*". Detalhe importante de se notar é que, até então, nunca vira uma rabeca com cavalete de vidro. O fato de o vidro não ser orgânico e, portanto, não ter células, nem fibras, favorece a transmissão das vibrações sonoras. Aquela rabeca tinha um som mais brilhante do que é comum para o instrumento.

Ele parecia não querer responder perguntas, só tocava, sorrindo e feliz. Pudemos observar sua afinação diferente de todas as outras que conhecemos até aqui. A quarta corda em LÁ, a terceira em Lá (oitava acima da quarta), a segunda em Ré e a primeira em FÁ# (fá sustenido).



FIGURA. 15 - Afinação 3.

O mestre Nelson da Rabeca sola o tempo inteiro, incluindo, vez por outra, cordas vizinhas com intervalos de terça maior e quartas. Tem uma maneira toda própria de fazer vibratos, com repetidos e curtos ataques, sempre na direção da base do arco. Sua forma de preensão do arco é num ponto que corresponde à terça parte do arco, em sua metade inferior, segurando as cerdas com os dedos médio, anelar e mínimo, enquanto o indicador, entre as cerdas e o arco, faz pinça com o polegar, segurando a madeira do arco. Ele se faz acompanhar por seu filho, que toca a zabumba e sua mulher que canta e compõe as letras de algumas de suas composições.

Minha rabeca eu 'que faço', minha música eu 'que faço' e eu sou fã de todo músico no mundo. Não tenho olho grande com nada e é por isso que Deus me ajuda. [e completa, satisfeito]: Toco com essa rabequinha feia, porque se toco com uma bonita, o povo quer comprar e eu vendo, então, toco com essa toda remendada!

Era uma rabeca grande, com a caixa de ressonância bem mais larga e comprida que outras rabecas (FIG. 14). Sua forma de segurar o instrumento também é bastante própria. Costuma apoiar o instrumento entre a mão esquerda e o pescoço. Este talvez seja o motivo de seus instrumentos, normalmente, terem um tamanho maior que os de outros artesãos.

Seus ataques com o arco são muito bem aplicados e, diferente dos outros mestres que observei, faz repetidos ataques na direção da base do arco, ora produzindo um tipo de vibrato, ora imprimindo um acompanhamento rítmico com acordes de duas notas. Considerando seu autodidatismo, pode-se entender que mestre Nelson tenha "*inventado*" esta técnica, assim como também "*inventa*" as músicas que tocou durante 40 minutos sem parar, esse durante nosso encontro.

4.5 "ZÉ" CALIXTO



FIGURA.16 Mestre Zé Calixto (em entrevista, 2014)

José Calixto declara ter iniciado no fole de oito baixos aos sete anos, ouvindo seu pai, João de Deus Calixto, e tentando "fazer o fole falar", sempre incentivado pela mãe e, aos doze anos, já tocava bailes com o pai. Afirma que:

[Naquele tempo] não havia banda não!²⁸ era um "tocador" de fole acompanhado por um reco-reco, às vezes um tamborim, ou um violonista. O baile começava às cinco da tarde e ia até amanhecer. O "tocador" amanhecia o dia acabado, mas recebia uns quarenta ou cinquenta mil réis e ficava muito satisfeito! Meu pai, casou-se em 1929 e já tocava.(CALIXTO, 2015)

Aprendeu com um tocador muito famoso naquele tempo chamado "Zé Tempero", que era muito elogiado por Jackson do Pandeiro. Foi citado, por Jackson, na gravação de "Forró em Campina" juntamente com outros sanfoneiros como "Pedro do beijo lascado", "Da Hora", "Severino Correia", "Mané Germano" e "Pai do Mato"²⁹. Onde Jackson afirma que: "tudo isso era tocador que quando pegava no fole, gemia tanto nos baixos que só trovão!"³⁰. Naquele tempo [1930-1940] a música era samba e marcha. De vez em quando pediam um

²⁸ Aqui mestre Zé Calixto faz referência às "bandas de forró" atuais, que, segundo se diz, "junta mais de dez cabra e só dá uma banda" [Banda, corresponde, na linguagem popular, uma metade ou parte de alguma coisa. Por exemplo: uma banda de limão].

²⁹ Os sanfoneiros citados por Jackson do Pandeiro eram artistas locais, que faziam sucesso nas rádios da região.

³⁰ Gravação disponível em <http://www.klmp3.com/?name=Ralabucho+podcast+-+Programa+50&id=Et0U1SG2> em entrevista de Severo, sanfoneiro de Jackson do Pandeiro durante vários anos.

bolero, mas existiam poucos boleros também." Os boleros não haviam chegado aos Sertões Nordestinos,—embora fosse o grande sucesso no sudeste do país³¹— pois, muito poucos podiam ter um aparelho de rádio e, em Campina Grande, cidade natal de Zé Calixto, não era diferente. Calixto conta que participou da caravana artística "O fino da roça", da gravadora Philips do Brasil, com Jackson do Pandeiro, Zé Calixto, Genival Lacerda, Helinho Julião, Messias Holanda, Adélia Ramos, Zé Catraca, entre outros, pelo norte e nordeste, em 1962, 1963. [Na verdade o LP O fino da Roça, volume 1, foi lançado em 1969, pela CBD – Companhia Brasileira de Discos, que seria vendida para a Philips.³² Zé Calixto conta que naqueles anos já havia também a caravana "Pau de Sebo", comandada pelo sanfoneiro Abdias, tocador de oito baixos, nascido em Taperoá - PB, esposo de *Marinês*³³, [do *Marinês* e sua Gente], fazendo sucesso por todo o Norte e Nordeste do Brasil.

4.6 JOÃO CALIXTO



FIGURA.17 Mestre João Calixto (em entrevista, 2014)

João Calixto nos contou em entrevista³⁴ que nos anos de 1940 não se cantava o forró. Era música tocada no fole de oito baixos, com o acompanhamento de um *melê*³⁵, ou

³¹ Ver MOURA, VICENTE, 2001. "Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo"

³² Ver <http://www.forroemvinil.com/coletanea-o-fino-da-roca-1/>, acesso em 16.09.2015

³³ Para saber mais, ver <http://www.forroemvinil.com/marines-marines-e-sua-gente/comment-page-1/>

³⁴ Depoimento colhido na cidade de Campina Grande, no dia 18.06.2015 em sua casa. Gravado em vídeo.

tamborim, ou reco-reco. Era música instrumental. Depois que Luiz Gonzaga gravou seus primeiros discos, e o rádio penetrou sertão adentro, começaram a pedir que se cantasse "aquela música do rádio". Assim, alguns sanfoneiros começaram a cantar as músicas que eram pedidas pelos ouvintes. Podemos observar neste fato, que a mídia daquele tempo, o rádio, produziu grandes modificações na música dos rincões distantes da capital federal, a cidade do Rio de Janeiro e da cidade de São Paulo, de onde partiam as emissões de rádio.

Segundo o mestre João Calixto, era tão apurada a sensibilidade dos ouvintes, em Campina Grande (PB), que sabiam distinguir entre um e outro sanfoneiro que estivesse tocando no rádio pelo seu jeito de tocar. Era um tipo de identidade musical o jeito próprio de tocar de cada sanfoneiro.

Possivelmente esse "jeito próprio" de cada sanfoneiro se deva ao fato de a sanfona de oito baixos ser um instrumento para o qual não exista método de ensino e aprendizado, assim como a rabeca, e cada músico encontre suas próprias soluções técnicas para tocar o instrumento e se expressar. O "fole de oito baixos"³⁶ é um instrumento *"muito difícil de tocar, [conforme declara José Calixto] porque fechando o fole, dá uma nota; abrindo, dá outra"*, o que equivale a dizer que possui botões bissonoros. Estas, entre outras características, como a forma utilização dos baixos, podem sinalizar um tipo de "identidade musical" para cada sanfoneiro, que poderá desenvolver seus padrões rítmico-melódicos, como um tipo de assinatura.

³⁵ Melê, instrumento de percussão que, constituído de uma caixa de ressonância, de madeira, com formato cônico e 4 lados, sobre a qual era esticada uma borracha de câmara de ar, foi o antecessor da zabumba, e era tocado intercalando batidas na membrana e na lateral do instrumento, segundo informa João Calixto, Antonio *Merengue* e Biliu de Campina, em diferentes entrevistas que mantivemos.

³⁶ Existem algumas denominações para o instrumento. No Rio Grande do Sul é conhecido como "gaita—ponto", em algumas regiões do nordeste brasileiro, como "pé-de-bode", "fole de oito baixos", "concertina" ou "realejo". Para saber mais, ver: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>.

4.7 "ZÉ DE NININHA"



FIGURA 18 Mestre Zé de Nininha (em entrevista, 2014)

O encontro com mestre Zé de Nininha, em Ferreiros - PE foi em sua oficina, em abril de 2014³⁷, onde colhemos algumas informações sobre a sua vida e a forma de manufaturar as rabecas. "Zé" de Nininha, também conhecido como "Zé da Rabeca", segundo afirma, tem rabecas espalhadas por diversos países, tais como *"Portugal, Estados Unidos, Noruega, Espanha, África, Itália e no Japão e trabalho sem incentivo oficial"*. Já teve diversos alunos, dos quais, dois o acompanham na produção, quando necessário. Conheceu e trabalhou com mestre *"Mário de Prancha"*, mestre *"Mongol"* e mestre *"Mané Pitunga"*, com quem aprendeu parte deste ofício. Construiu sua oficina com o dinheiro de um prêmio que recebeu do governo do Estado do Pernambuco e foi um dos criadores do Projeto Mergulhão, onde crianças da cidade aprendiam e tocavam rabecas. Mestre "Zé" de Nininha Informa que começou de uma *"pilhéra"* que mestre *"Mané Pitunga"*. Dizia que ele não conseguia fazer uma rabeca. *"Eu fazia o Benedito, do Babau, [personagem jocoso do teatro de bonecos] como é que não ia fazer uma rabeca? Eu faço!"*, sempre dizia para ele que um dia ia fazer uma rabeca,

[...]só pra mostrar pra ele que eu tinha condições de fazer uma, não era pra marcar território. Quando eu consegui fazer, ele faleceu...

³⁷ Fui apresentado ao mestre "Zé" de Nininha pelo antropólogo Nivaldo Aureliano em companhia do antropólogo Ninno Amorim, aos quais expresse meus agradecimentos.

Não chegou a ver", declara com tristeza. "Depois ficaram sabendo que eu fiz e as visitas que iam pra casa dele [Mané Pitunga] começaram a vir pra minha casa. Hoje minha melhor ajudante é minha esposa. Ela lixa as "cravilhas" e outras peças. Riqueza eu não tenho, a minha riqueza é minhas mãos e minha inteligência. Eu pego um pedaço de madeira e faço uma rabeca.

Declara confiante.e afirma que os modelos que faz, ele mesmo desenvolveu, pois,

apesar de eu ter aprendido com os dois mestres mais famosos aqui de Ferreiros, eu nunca quis pegar os "testos" da rabeca deles porque eu achava que se eu pegasse, eu não estava fazendo a minha própria criação, então eu passei a construir o meu "testo" (ver fig.2), a minha peça pra não ficar muito parecido com a peça do meu professor." (entrevista com mestre "Zé" de Nininha).

O mestre "Zé" de Nininha explica que começa fazer sua rabeca pelos "testos", pelo de baixo que

a gente chama de fêmea, que tem o bico do ferro de engomar [mostra o local na junção com o braço]; e o "testo" macho, que é o de cima, que é a tampa. Dentro tem duas bases, a do "imbigo" e a do "ferro de engomar"; depois a gente vem para a parte do braço, que tem o "ferro de engomar", a "largadura da mão" [parte posterior do braço] e a parte do "caramujo" aonde vem as "cravilhas"; depois dessas partes construídas, que são o "sovaco", a "bunda" e o "ombro"; a gente chama a rabeca de um instrumento feminino, "feme" depois a gente alinha o braço com o "testo" pra não ficar "troncho"; depois vem a parte do "aro" [cinta, lateral] que é de genipapo "cozinhado" na água quente; aí vem, primeiro a "bunda", o "ombro" e por último o "sovaco", por causa da "alma" que fica dentro. Se eu não botar essa alma ela não toca. Se não tem alma, não tem rabeca, não tendo alma não tem vida.

E por último, começa a preparar a parte das

'cravilhas' que é de genipapo duro [a parte das raízes] que é pra aguentar a afinação, depois disso a gente põe o famoso "dente" [pestana] que é de qualquer madeira dura, não pode ser de madeira mole, e por último, a "lacreia" que é quem vai segurar o peso das cordas e o tal cavalete do meio, que fica em cima da "alma" que é pra puxar o som de baixo e jogar nesses dois "esses". A madeira do cavalete, geralmente, é de madeira dura, que a afinação da rabeca é mais pesada que a do violino. E, pra não esquecer, tem o arco, que leva cem fios de cabelo aqui, de nylon ou de rabo de cavalo. (Entrevista com mestre Zé de Nininha).

Ao ser perguntado sobre o nome da profissão, responde que é *rabequeiro*, quem faz a rabeca; quem toca é *rabequista*, "mas agora tem um nome novo, que é 'lutîê'. Eu não sei de onde esse nome vem, pra mim é construtor de rabeca, mas o povo pode me chamar do que quiser."

4.8 LUIZ PAIXÃO



FIGURA. 19 Mestre Luiz Paixão, com rabeca de mestre Antônio Merengue (2014)

O encontro com o mestre Luiz Paixão aconteceu no ano de 2014, em João Pessoa, na oficina de toques de rabeca que ministrou na Associação Cultural Balaio Nordeste. Em entrevista que gravei com ele, declarou que nasceu no engenho Palmeira, no município de Aliança, zona da mata do Pernambuco. Vem de uma família de músicos: seu avô se chamava Severino Alves Ferreira, era rabequeiro e tinha o apelido de Paixão.

Meu pai, Olidon Alves Ferreira, tinha dois irmãos que tocavam rabeca, também. Ele tocava triângulo e eu fiquei bem apaixonado pelo tom da rabeca, mas o povo era carrasco e não deixava um menino pegar o instrumento. Mas eu era sem vergonha e pegava na rabeca dele escondido. Eu tinha doze anos, roubando a rabeca dele escondido. Um dia, meu tio estava cheio de 'bicada' (bebida) e eu chamei ele e disse que sabia tocar. Eu sabia duas notas de um forró. Aí eu mostrei e ele liberou a rabeca pra eu pegar... Eita! foi mesmo que eu ter caído no céu! Naquele tempo eu criava uma galinha, pra comprar um calção, ou uma camisa... Aí meu tio perguntou se eu queria trocar a rabeca dele na minha galinha. Eu corri pra

casa pra pedir ao pai e a mãe. Pai disse 'você não quer tocar rabeca? - Troque! ' Eu disse: tá trocado! Pai tinha um triângulo e todo dia eu pegava a rabeca com ele, então fui 'desarnando'³⁸, e chegou a oportunidade de eu ir tocar nos cavalo marinho que eles tocavam. Quando eu fui tocar cavalo marinho eu tinha 15 anos, já fazia três anos que eu bulia na danada. Eu fiquei tocando cavalo marinho, depois passou uns pesquisadores da França, dos Estados Unidos e, em 2000, um professor passou fazendo uma pesquisa, na zona da mata, e me chamou pra apresentar nos Estados Unidos. Foi a primeira vez que fui pra lá. Depois uma menina, a Renata Rosa, me chamou pra gravar com ela e fomos fazer show na França, fizemos quatro anos... Aí eu participei de muitos CD's, até no Japão. "(Mestre LUIZ PAIXÃO, 2015)

Mestre Luiz Paixão nunca fez rabeca, mas ao ser perguntado responde que: "*se eu pegasse nas ferramentas e vendo os caras fazer, eu fazia!*". Quanto à afinação que utiliza, informou que usa as cordas do violão, desprezando a mais aguda e a mais grave (1ª Mi e a 6ª Mi) e afina as quatro do meio em Si, Mi, Lá e Sol. Conforme explicou, intervalo de segunda (Sol e Lá) e intervalos de quintas (Lá-Mi e Mi-Si).



FIGURA 20 - Afinação 4.

Explica que o cavalo marinho tem só um *rabequeiro*, mas pode ter mais.. "*Tem cinco pessoas no banco: uma rabeca, um pandeiro, antigamente era uma 'bage' mas agora usa duas [reco-reco] e um mineiro [chocalho]*". Explica que durante sua mocidade, na zona da mata, sempre se fazia bailes no sábado,

fazia uma "latada"³⁹ e cobria com palha de cana ou folha de coco, quando não era num engenho era em outro, e o nome era "farra", que era de rabeca, uma poeira da "mulesta" tinha batizado, "quebra panela", "topada de carneiro" que era um carneiro dando marrada; onde eu morei existia muito.

³⁸ Corruptela de desasnando, que significa aprendendo, desenvolvendo.

³⁹ A latada, no caso, era uma extensão da casa, ou "puxada", coberta por folhas de flandres, onde aconteciam os forrós, ou sambas. (PERES, 2009)

Aconselha aos jovens que querem aprender a tocar ou fazer rabeca que tenham força de vontade, que não é fácil, mas nunca dizer que não sabe, mas que está aprendendo, e seguir em frente.

Eu aprendi de ouvido e se não tiver força-vontade, não aprende! Tem que ter vontade, que Deus mostra o caminho! Eu escutava o que o meu avô tocava, meus tios, eu ia nos bailes, mesmo pequeno, sem o pai deixar, eu ia atrás chorando, mas eu ia! E ficava só escutando, depois tentava fazer na rabeca! Agora eu toco meu forró, que eu invento ele, boto um nome. Tenho meus CD's (LUIZ PAIXÃO, em entrevista de 2015).

4.9 JOSÉ HERMÍNIO



FIGURA. 21 Mestre José Hermínio (em entrevista, 2014)

Encontro com o mestre José Hermínio aconteceu na Associação Cultural Balaio Nordeste, em 2014, quando colhi algumas informações sobre sua música e sua vida. Ele tem setenta anos e nasceu na Paraíba. Declarou que a primeira rabeca que ele tocou foi ele mesmo quem fez, quando tinha doze anos. *"Fiz e fui aprendendo umas 'besteirinhas' e outras... E estou aqui até hoje, aprendendo umas 'besteiras'".* Afirma que tocou muito em cavalo marinho, com cinco ou seis mestres.

O primeiro cavalo marinho que toquei, lá no interior, chamava "Cove" Fernandes. Foi com quinze anos. Com mestre Raul, toquei também, Toquei com Zé Tavares, daqui de Rio do Meio. Toquei com o "Mestre Paizinho". Aí era boi de reis. Toquei e brinquei de contramestre, um tempo. Toquei com Mané Luca, cavalo marinho, lá de Várzea Nova e toquei com Dóia, lá de Santa Rita. Toquei com Mestre Rozeno, que morreu também. Cavalo marinho e boi de reis, tudo misturado! Toquei também com o "Mestre Zé Gazona". (MESTRE JOSÉ HERMINIO, 2015)

Mestre José Hermínio conta que tocava num boi de reis, quando o "tocador" morreu, ele passou a rabeca para outro "tocador lá de Mari [PB]" e foi brincar de contramestre. Ele sabia os diálogos, que aprendi enquanto tocava a rabeca. Então o contramestre foi brincar de primeiro galante. *"É que o contramestre respondia as perguntas que o mestre fazia, e eu tinha aprendido, então fui".*

Durante a entrevista, mestre José Hermínio estava acompanhado de "Seu Bitá" [Severino], que toca pandeiro com ele e declara ter tocado com mestre Gazona, mestre Paizinho, mestre Raul, mestre Rozeno. Tocaram, durante a entrevista, diversas músicas de autoria de mestre José Hermínio que assim como outros músicos de sua geração, não se preocupa em nomear suas músicas, contenta-se em tocá-las e isso é tudo. Declara que *"é mais fácil tocar a música dos outros e fazer música é mais difícil"*.

Mestre José Hermínio diz que já fez muitas rabecas, mas agora parou. Ele foi convidado a dar oficina de construção de rabecas na Associação Cultural Balaio Nordeste e fez *"um bocado de rabeca, tem muita rabeca minha por aí"*. Conta que tocou recentemente (em 2014) num sítio em Lagoa do Padre e *"muita gente foi me ver tocar. É gente que me conhece desde muito novo, que eu já tocava. Aí, foram lá me ver tocar"*. José Hermínio toca em um violino (chinês) com encordoamento de violão (cordas Mi, Si, Sol e Ré), pois, vendeu sua última rabeca para um comprador insistente, mas declara preferir o som do violino. Demonstra certa tristeza por não ter para quem tocar, declarando que, em Bayeux-PB, onde mora, *"ninguém gosta de rabeca não!"*. Ele gosta de tocar em Mari-PB onde tem amigos e um parceiro de rabecas [falecido recentemente, em 2015, depois de nossas entrevistas]. Encontramos-nos algumas vezes ainda, para tocar juntos, ocasiões em que pude aprender algumas músicas de seu repertório e gravar, em vídeo, algumas de suas músicas compartilhando o prazer de tocarmos rabeca juntos.

II PARTE

Mestre Antônio e sua artesanía

5 . O HOMEM

*"O mundo é furado...
O 'cabra' querendo,
Vai onde quiser!
Faz o que quiser!"*

Antônio Merengue

Durante mais de nove meses percorri a estrada que vai até a casa de mestre Antônio Merengue com um misto de alegria e entusiasmo. No caminho, seguia um pouco sonolento por acordar mais cedo do que gosto. Os colegas de ônibus, estudantes do campus IV da UFPB e funcionários, começavam seu dia. À medida que nos aproximávamos de Salema, despertava e ficava atento ao portal de entrada da pequena cidade. Saltava na pracinha, bem em frente à casa de mestre Antônio. Foi o tempo da pesquisa de campo. Às vezes sob chuva fina, às vezes sob o sol da manhã, batia à sua porta logo cedo. Ele estava sempre esperando, com a mesma alegria e entusiasmo quase juvenil. Partíamos então para sua oficina, não sem antes tomar um cafezinho com inhame. Na oficina éramos dois meninos construindo brinquedos com as facas da cozinha e contando histórias. Nossos encontros tiveram início bem antes do trabalho de campo, e seguiram depois do trabalho concluído. Tocamos diversas vezes e aprendi algumas de suas músicas. Tornamo-nos amigos. Aguardo o momento de voltar com alguma frequência a ter encontros com mestre Antônio.



FIGURA 22 Casa de mestre Antonio Merengue

O município de Rio Tinto fora denominado, em tempos idos, de Vila da Preguiça. Era habitado por moradores remanescentes das aldeias indígenas da região, onde preservavam parte dos seus costumes, o que possivelmente tenha inspirado os colonizadores em nomeá-lo assim, pois, era costume pensar que a forma de vida dos indígenas era indolente e sem interesse pelo trabalho. Com a compra das terras da região por uma família de imigrantes alemães e a instalação de uma indústria de tecidos, no final da década de 1920, recebeu grande número de trabalhadores das regiões próximas para residir e trabalhar em suas instalações. Foi grande e rápido o desenvolvimento local durante as primeiras décadas do século XX, mas foi arrefecendo até que a indústria de tecidos fechou suas portas no ano de 1990. O distrito de Salema foi criado no ano de 1964. É uma região de agricultores que cultivam para a subsistência e alimentam o pequeno comércio local. Neste distrito, vive e trabalha mestre Antônio Trajano de Pontes, Antônio Merengue.

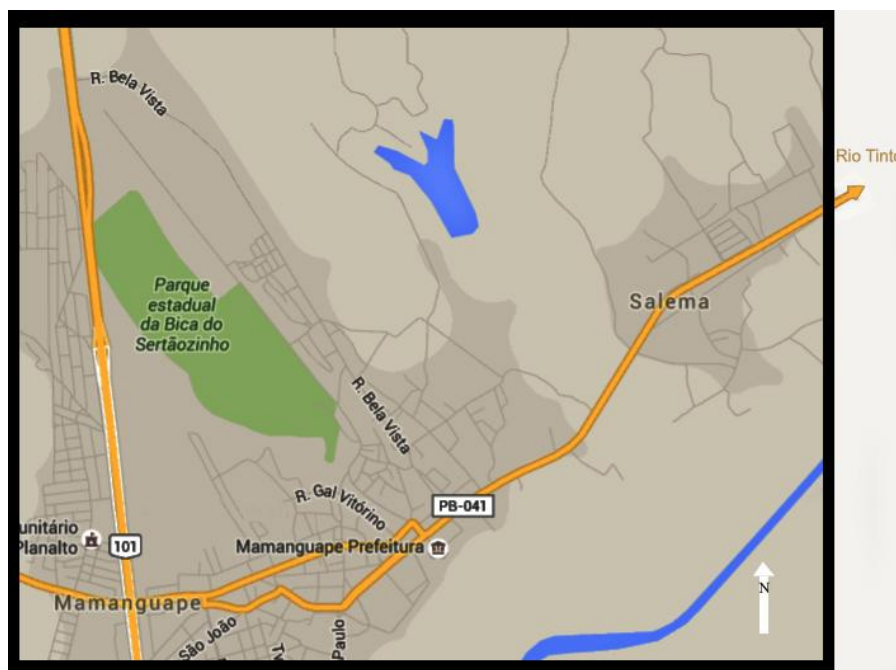


FIGURA 23 Distrito de Salema-PB.(Fonte:google maps)

*"Nasceu no mato e
No mato se cria
Vem pra cidade
Fazer alegria"*

(Adivinhação popular sobre a rabeca)



FIGURA. 24 Mestre Antônio Merengue. (com rabeca de sua autoria)

No ano de 2011 fui informado pelo professor João Martinho de Mendonça, do departamento de antropologia da UFPB, que havia em Salema - PB, um artesão que fazia e tocava rabecas, tendo participado em um evento no Campus IV de Rio Tinto. Fiquei muito interessado e me apressei em conhecê-lo. Na primeira oportunidade, fui à sua casa e nosso encontro foi emocionado e proveitoso. Na ocasião fiz as primeiras perguntas sobre sua vida, sua arte e suas rabecas. Não sabia ainda que aquele seria o primeiro contato e entrevista de uma pesquisa sobre seu trabalho, que se constituiria, mais tarde, na presente dissertação. Este encontro foi registrado em vídeo por Isabelisa Cordeiro, então, graduanda em antropologia, o que resultou no filme "Nasceu no mato, no mato se cria..." apresentado na II Semana de Antropologia do PPGA/UFPB, em 2013.

Mestre Antônio, como é conhecido, se interessou pela música aos oito anos de idade e, naquele tempo, ele tentou fazer sua primeira rabeca, esticando fios de linha numa tábua

para tocar algumas músicas. Aos doze anos, segundo conta, começou a tocar rabeca e não mais parou. Seu aprendizado foi pela oralidade, ouvindo, vendo e imitando, descobrindo e criando músicas no instrumento. Participou como rabequeiro em pelo menos três grupos de cavalo marinho, que distingue pelo nome dos *mestres*, dizendo que "é cavalo marinho do Pernambuco".

Encontrei-o em sua casa numa tarde ensolarada e conversamos num pequeno galpão de três metros por quatro, no fundo do quintal, que lhe servia de oficina e, aparentemente, de quarto de dormir. Uma bancada com algumas ferramentas espalhadas e diversas peças, pedaços de madeira, peças em reaproveitamento e sucatas variadas compunham o cenário. Um senhorzinho com mais de oitenta anos de idade e baixa estatura que apresentava uma vitalidade impressionante, com olhos vivos e brilhantes, tocando e contando histórias de sua vida, do cavalo marinho, descrevendo as figuras (personagens do Cavalo marinho) cantando suas músicas, descrevendo seus figurinos e como construir as figuras, "*O boi é de madeira, o cavalo, a burra é de cipó... cipó de balaio... Um balaio furado no meio... Aí entra aqui e segura... Aí enfeita com aquele pano grande até os pés... E dançar debaixo é danado, viu?*" explica animado.

Antônio Trajano de Pontes é seu nome, mas é conhecido como Antônio *Merengue*, conforme anuncia que, por ter tocado este ritmo durante muito tempo, ganhou o apelido e o adota como nome artístico. Nasceu no estado de Pernambuco e passou a infância na zona rural, onde seu pai era meeiro, produzindo para o sustento da família nas terras de um fazendeiro. Em sua infância rural não faltou nada, nem diversão nem trabalho, embora não tenha frequentado escola e, ainda hoje, não conheça as letras. A música esteve presente por meio da sanfona de oito baixos que seu pai tocava quando podia. "*Sem rádio e sem notícias das terras civilizadas*", foi um menino feliz entre os irmãos, brincou todas as brincadeiras infantis de seu tempo e aprendeu desde menino a manusear a faca de cozinha para produzir seus brinquedos e dos irmãos.

Corriam os anos da década de 1930 e agitações políticas produziam grandes mudanças na administração do país. Sob a ditadura do Estado Novo, durante o governo de Getúlio Vargas, na zona canavieira do Pernambuco, as relações de trabalho ainda seguiam modelos quase medievais nas grandes fazendas e engenhos de açúcar. Para o menino Antônio nada disso aconteceu. Devido à sua idade e ao fato de não ter frequentado escola, seu mundo e sua história era preenchido por tudo que poderia vivenciar e experimentar. E as orações e

cantos religiosos de sua mãe, as festas rurais e as músicas que seu pai tocava na concertina (fole de oito baixos), formavam junto com os sons bucólicos da vida rural, a paisagem sonora de sua infância.

Mestre Antônio Merengue tem uma história de vida repleta de experiências sociais e estéticas. Trabalhou como carpinteiro e marceneiro, tendo construído grande número de casas na zona rural. Além de ter habilidades para construir diversos tipos de artefatos em madeira que vão desde casas de farinha⁴⁰, com todas as instalações, incluindo prensas com fusos de madeira⁴¹ construídos apenas com uma *enxó* (ferramenta de corte, semelhante a uma pequena enxada curva), carroças de tração animal, carrocerias, entre outros artefatos. Conhece por sua experiência, variadas maneiras de construir rabecas e alguns idiofones. Já construiu rabecas escavadas, esculpidas, coladas, utilizando os mais variados tipos de madeira. Suas preferidas são o cedro e a "*praíba*"⁴², mas são madeiras que não se encontra com facilidade. Foi proprietário de uma serraria, com a qual, beneficiou madeira para diversas utilizações. Tem uma vitalidade encorajadora e, recentemente enviuvou pela terceira vez, mas diz que já está procurando uma nova companheira. Em recente entrevista estava animado com a possibilidade de receber sua aposentadoria e ir encontrar sua nova companheira para fazer umas compras pra casa.

Antônio Merengue é um mestre de cultura popular, pelos saberes que detém e não se exime de compartilhar. Sabe fazer as figuras do cavalo marinho e vai enumerando pelos seus nomes, indicando os materiais com que são feitas. Faz músicas em seus instrumentos e não se importa em nomeá-las. Aos doze anos, ganhou um concurso em que a tarefa consistia em compor, de improviso, uma canção. A dele foi a mais bonita (canta até hoje) e se alegra dizendo que "*eu era um menino no meio de um monte de baibado!*".

⁴⁰ Local e instalações para a produção de farinha de mandioca ou macaxeira, beiju e goma de tapioca muito popular na zona rural do nordeste brasileiro.

⁴¹ Uma grande rosca sem fim, esculpida em um tronco de madeira que serve para prensar a mandioca depois de ralada.

⁴² Ver: <http://sites.unicentro.br/wp/manejoflorestal/caixeta/>, acesso em 13.09.2015. Existem diversas denominações populares para as madeiras que variam de uma região para outra. "Praíba" conforme é denominada nos Estados de Pernambuco e Paraíba, pode ser o mesmo "pau-paraíba" ou "caixeta", como é denominado nos Estados do sudeste brasileiro.

A pequena oficina, um galpão de mais ou menos dois metros por quatro, com as telhas de amianto quebradas, no fundo do quintal de sua casa, será o *locus*⁴³ onde farei grande parte deste trabalho que consistirá de uma pesquisa de campo com participação ativa, onde aprenderei algumas de suas técnicas de construção da rabeca, ao tempo em que farei uma recolha consentida de dados sobre sua história de vida, numa convivência criativa e cooperativa onde, como pesquisador, me colocarei na condição de aprendiz para apreender o conhecimento compartilhado pelo mestre, e descrevê-lo nesta dissertação de mestrado. Será um lugar onde teoria, método e *práxis*, bem como a condição de mestre/aprendiz poderão "ser reordenadas dentro de uma ontologia que entende os dois eus [sujeito e objeto], pesquisador e pesquisado, como potencialmente intercambiáveis [...]" e poderão mudar durante a experiência do trabalho de campo. (RICE, 2008 p.47). Trata-se, portanto, de um estudo que, busca enfatizar a cultura como prática, valorizando a autonomia e complexidade dos saberes populares. Conforme comenta Bruno Netll:

A maior parte do trabalho de campo etnomusicológico envolve coisas de aprendizagem de indivíduos, talvez de uns poucos indivíduos. Conhecidos tradicionalmente como informantes, que poderiam ser, e tem sido gradualmente chamados consultores e professores, o que é precisamente o que eles são.⁴⁴ (NETLL, 2005, p. 81)

Assim, mestre Antônio Merengue é um "consultor" que apresenta seus saberes com simpatia e boa vontade, demonstrando grande interesse em que eu aprenda suas técnicas de construir o instrumento, bem como, em outros momentos, como tocar as suas músicas. Diz que só "*inventa música boa de tocar*" e que a música de rabeca é "*ingaiada*" (difícil) e que depois que "*disingaia*" é que fica bom. Afirma com entusiasmo:

Eu tenho mais de sessenta música dessas que uma mulher me ensinou! A Dalvina pra cantar era boa. Ela já morreu. Ela morava lá em També. Lá em gameleira onde eu morava. Eu ia na casa dela só pra ela cantar a música e eu aprender... Eu aprendi tudinho. Tem uma música que... (pensa) ... agora eu não me lembro não.. Mas é bonita... Foi o marido dela que me ensinou fazer a rabeca. As rabeca dele dava um som ! Ele cavava tudo direitinho...

⁴³ O campo, segundo Timothy Rice, é, "acima de tudo, o principal local de conhecimento em etnomusicologia, um lugar privilegiado epistemologicamente pela teoria, o *locus* onde os métodos serão aplicados [...]" para testar, atestar ou contestar nossas teorias.

⁴⁴ But most ethnomusicological fieldwork involves learning things from individuals, perhaps from a very few individuals. Known traditionally as informants, they should be, and have gradually been, more typically called consultants, and then teachers, for that is precisely what they are.

A música que Sr. Antônio Merengue compôs "na carrera" aos doze anos numa competição com outros músicos para "passar no teste" segue abaixo em transcrição, com anotação de sua linha melódica, "a sonora". Não considere as notas simultâneas que caracterizam a sonoridade e boa parte do repertório conhecido como "música de rabeca". Anotar uma música tocada na rabeca será sempre uma redução, pois, suas notas, além de soarem acompanhadas de "ruídos" têm alturas não muito bem definidas, o que para certos ouvidos soam desafinadas ou "fora do tom". Utilizando a notação convencional europeia, o máximo que se pode conseguir são aproximações. Mas, é o suficiente para se ter uma ideia de sua criatividade precoce. Embora mestre Antônio tenha composto um bom número de músicas [não sabe precisar quanto], esta tem um significado especial para ele e sua história.

* O Teste Antônio Merengue

Saí de casa eu não tinha doze anos
Minha mãe ficou chorando
Pr'onde vai pernambucano?

Não chore não que eu vou, torno voltar
Quem nasceu no pernambuco
Não mora no Ceará

Ai Pernambuco, foi o meu lugar
Nunca ví praia tão linda
Das meninas se banhar



Afinação utilizada.

6 TECNOLOGIA; IDIOSSINCRASIA E ANÁLISE EMPÍRICA

*[...] mas ele desconhecia
Este fato extraordinário
Que o operário faz a coisa
E a coisa faz o operário [...]*

("Operário em Construção" Vinícius de Moraes)

6.1 Formas de Construção do Instrumento

Com base na nomenclatura êmica, proponho a seguinte tipologia, quanto às formas de construção do instrumento. Podemos encontrar as rabecas escavadas e esculpidas, e as recortadas e coladas, como dois grupos que se subdividem. As escavadas e esculpidas, denomino como rabeca de gamela. (FIG. 25), Seu corpo é constituído de duas partes semelhantes a gamelas simétricas.



FIGURA 25 "testo" de rabeca de gamela. Construída em 2014, por João Nicodemos

Rabeca de cocho, quando uma das partes do corpo é esculpida e escavada e, sobre a qual, é colado um tampo de madeira (à semelhança das violas de cocho).



FIGURA 26 Rabeca de cocho. Construída por João Nicodemos

As rabecas recortadas e coladas podem ser divididas em "aro recortado" (FIG.27) e "aro" dobrado.



FIGURA 27 Rabecas de "aro" recortado. Construídas por João Nicodemos em 2014

As de aro recortado são as que têm a parte lateral do corpo recortado no formato da lateral dos "testos".



FIGURA 28 Rabeca atribuída a mestre Salustiano - aro dobrado, em reparos

Nas rabecas de aro dobrado, a peça é feita de madeira fina e dobrada ao calor, para acompanhar o desenho lateral dos "testos". As madeiras mais utilizadas para o "aro" dobrado são o "jenipapo" e a "oliveira". Todos estes modelos são colados com cola branca para madeira ou cola orgânica (de couro de animal, pele de peixe). Existem modelos em que a caixa de ressonância, o corpo, é feita de cabaça ou outro tipo de frutos semelhantes. Existem modelos, um tanto exóticos, fabricados com bambu, braço de palmeira, canos de PVC e até frigideiras de cozinha, todas com sua sonoridade específica.



FIGURA 28.a Rabecas de cabaça. Construídas por João Nicodemos



6.2 TECNOLOGIA POPULAR

O relato de uma experiência humana pode ser considerado semelhante a um retrato, de um grupo de indivíduos ou de um indivíduo em um tempo e um lugar. Assim, como uma fotografia está submetida ao olhar do fotógrafo, que escolhe o ângulo a ser fotografado e quais detalhes pretende ressaltar, o relato de ações humanas está sujeito à intencionalidade, capacidade de observação e descrição do observador, que destacará alguns detalhes em detrimento de outros pelos quais não se interesse ou que não possa perceber.

É efêmero o presente onde, e somente onde, a vida acontece. A capacidade do observador em penetrar nas realidades do objeto e interagir com seus agentes, captando suas mensagens — nem sempre muito explícitas; seu olhar "de fora" que, com estranhamento, busca construir relações de empatia e pertencimento com olhar "de dentro"; tudo isso concorre para se alcançar bons resultados no relato da experiência humana.

Conforme Timoty Rice (2008), "a cultura, tem a ver com o que é compartilhado entre um povo [... e as] culturas são limitadas no espaço e no tempo". Uma descrição, por mais densa (GEERTZ, 1989) que se pretenda, estará sempre aquém da realidade que busca retratar, pois, a dinâmica da vida e dos grupos humanos é uma constante. A realidade será sempre maior que qualquer descrição.

Conhecer os processos de manufatura de um artefato pode nos oferecer importantes informações sobre seu a artífice e sobre a comunidade a qual pertença. Concordamos com Lerói-Gurhan, quando afirma que:

A tecnologia constitui um ramo particularmente importante entre as disciplinas etnológicas, pois, é a única que permite apreender os primeiros

atos propriamente humanos e acompanhá-los de milênio em milênio até ao limiar dos tempos atuais. Quando se recua no passado os diferentes ramos da informação etnológica morrem mais ou menos rapidamente: as tradições orais desaparecem com a última geração que as transmitiu, as tradições escritas depressa escasseiam e o século XVI é já mudo para a grande maioria dos povos e são apenas os produtos das técnicas e da arte que permitem recuar mais no tempo, sempre que as circunstâncias permitiram a sua sobrevivência. (LERÓI-GOURHAN, 1971, p.11)

Por outra via, conhecer o sujeito que produz um objeto pode oferecer importantes informações sobre este mesmo objeto.

Neste capítulo, farei a descrição da construção de uma rabeca, pelo mestre Antônio Merengue em sua oficina e, em cuja produção participei como seu auxiliar e aprendiz, com a intenção de apreender suas técnicas e descrevê-las, na condição de pesquisador de sua artesanaria. Tal descrição será feita sob inspiração das primeiras ideias de Husserl sobre a fenomenologia, ainda nascente, onde se buscava descrever e não explicar ou analisar, um tipo de retorno "às coisas mesmas".

Tudo o que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Todo o universo da ciência é construído sobre o *mundo vivido* e, se quisermos pensar na ciência com rigor, apreciar exatamente o seu sentido e o seu alcance, convém despertarmos primeiramente esta experiência do mundo da qual ela [a ciência] é a expressão segunda (HUSSERL, *apud* Triviños, 1987, p. 43).

6.3 UMA CONSTRUÇÃO

Durante os trabalhos, que desenvolvemos ao correr de nove meses, em sua oficina, realizei gravações autorizadas, em áudio e vídeo para um melhor registro de detalhes e que serviram como "notas de campo". Este tipo de caderno de campo digital se deve a dois fatores: nosso mestre-informante é iletrado e ficar tomando notas em um caderno poderia causar algum constrangimento, criando uma distância entre nós, o que, no meu entendimento, seria contraproducente. Outro fator é que, devido à sua idade, o Sr. Antônio tem dificuldades de audição e só respondia algumas perguntas, por não ouvir ou não entender o que fora perguntado, então, optei por fazer gravações da conversa informal, durante o trabalho ou os lanches e saídas para conseguir os materiais. Em tais conversas fui introduzindo os assuntos que se mostravam interessantes para esta pesquisa. Em quase todas as nossas sessões de trabalho foram feitas gravações, o que representa um grande número de horas gravadas e,

partes delas, principalmente as horas de ofício na construção dos instrumentos, foram gravadas em vídeo.

O trabalho da manufatura dos instrumentos (construímos duas rabecas) foi compartilhado e, embora com sérios problemas de visão, mestre Antônio serrou, esmerilhou, martelou, colou e fez todo tipo de operações, algumas, bem arriscadas para suas condições, mas tudo correu bem e sem problemas. Onde a vista lhe faltava ele utilizava o tato e ainda comentava que *"às vezes a mão enxerga melhor que o olho"*. Isso ocorre de fato, quando se quer perceber a textura da madeira, por exemplo, ou o resultado do acabamento de uma lixa. Duas rabecas foram construídas, a primeira das quais não será descrita neste trabalho devido ao fato de que sua construção tenha servido mais para o estabelecimento da parceria com mestre Antônio e de nossa aproximação. Sua construção foi movida por grande ansiedade de ambas as partes, o que nos levou a iniciar o trabalho com a primeira madeira que encontramos em seu quintal e que, por não ser adequada, não produziu bons resultados sonoros.

6.4 À GUIA DE ETNOGRAFIA

Nos dias de chuva, trabalhávamos debaixo de goteiras insistentes, devido à frágil cobertura de sua oficina. Um cubículo de dois metros por quatro, atulhado de ferramentas, restos de máquina e equipamentos de serraria, retalhos de madeira, com uma mesa construída a partir do reaproveitamento de um grande carretel de madeira, com um metro e meio de diâmetro, (anteriormente, utilizado para enrolar cabos de aço). Suas ferramentas, bem antigas e enferrujadas, tinham um bom fio, pois, ele as afiava em um esmeril. Os cabos e, muitas vezes a própria ferramenta, eram construídos por ele mesmo. Transcrevo abaixo, parte das notas de campo do dia 02/07/2014, que descreve seus equipamentos.

[...] AM se mostra ansioso para ver se a madeira que estamos utilizando, tábuas de mangueira, vai "dar bom som" e, em caso positivo vamos cortar as outras rabecas "pra fazer mais caprichado ainda". Fizemos o corte de uma tira de jatobá para fazer as "*cravia*" ou "*oreia*", utilizando minha serra tico-tico. Optei por oferecer algumas ferramentas e máquinas para facilitar as operações sem descaracterizar a técnica de construção de AM que possui uma furadeira elétrica, uma esmerilhadeira manual e um esmeril de bancada. Poderíamos cortar a madeira com um serrote, mas, possuindo a serra elétrica, não há porque não utilizá-la. Durante o trabalho de corte e lixamento das cravelhas o Sr. AM sinalizou que gostaria de fazer uma lixadeira para facilitar o trabalho. Demorei um pouco para entender sua sugestão e quando vi que ele insistia, partimos para a marcenaria de João, seu amigo, para comprar o material. Lá chegando ele pediu ao funcionário

que cortasse um disco de madeira, compensado de 11 mm, com diâmetro de 9 polegadas; em seguida pediu uma folha de lixa nº36 e pediu que o funcionário colasse no disco, que já tinha um furo no centro de 1/2 polegada, conforme seu pedido. Assim feito, depois de fazer umas brincadeiras com o menino do caixa, filho de João, tocou umas músicas em seu "*viulino*" para tentar despertar interesse no pequeno pelo violino ou pela música, sem obter sucesso. Rumamos então para sua oficina num carro de praça e, lá chegando, Sr. AM retirou um dos rebolos do esmeril e instalou o disco de lixa em seu lugar; [...].

Como não bastasse, e não bastava mesmo, fez um suporte em madeira, para apoio das peças que seriam lixadas, uma espécie de mesinha, alinhada ao disco da lixa. Do outro lado do esmeril fora mantida a pedra (rebolo) para afiar as ferramentas de metal. Havia, ainda, uma esmerilhadeira [máquina manual, própria para esmerilhar pontos de solda] com a qual o Sr. Antônio fizera uma adaptação muito arriscada, transformando-a em uma serra circular manual, sem nenhum dispositivo de proteção para o operador, com alto risco de acidente. Felizmente consegui dissuadi-lo de usá-la, depois de algumas operações. Além dessas máquinas elétricas, havia algumas limas, grosas, chaves de fenda, martelo, e outras ferramentas básicas de uma marcenaria, todas remanescentes de sua antiga serraria. De fato, o Sr. Antônio nunca deixara de trabalhar. Fez "*tamboretes*" (pequenos bancos de madeira) que "*quem comprou, tem até hoje!*", declara satisfeito; carrinhos de mão, carroças para transporte de produtos nas feiras; e, nos seus melhores tempos, construiu até casas de farinha⁴⁵ completa, desde as estruturas e paredes, até a prensa, com enorme "*fuso*"⁴⁶, forno para torrar a farinha e todas as demais instalações necessárias. Declara que "*entregava a casa de farinha pronta, com o forno fumaçando!*".

Uma característica muito marcante de seu trabalho é a criatividade para resolver tecnicamente a falta de ferramentas adequadas para determinadas funções. Simplesmente transformava uma ferramenta em outra, ou a criava a partir de algum material que tivesse à mão. Assim, uma chave de fenda tinha sua ponta afiada e se transformava num pequeno estilete; um velho serrote era cortado, entortado e afiado para se transformar num "*escopo*" [espécie de formão em formato de goiva]⁴⁷; um pequeno prego tinha sua cabeça cortada e se transformava numa broca improvisada; um pedaço de ferro do tamanho e formato de um lápis

⁴⁵ Conjunto de construções e equipamentos que têm a função de processar a macaxeira, ou a mandioca, para a produção de farinha. Constitui-se num objeto de estudo muito interessante, sob diversos olhares epistemológicos.

⁴⁶ Um grande eixo em forma de rosca (pouco mais de dois metros) cortado à enxó que, ao ser girado, comprime a massa de mandioca ou macaxeira, no processo de fabricação da farinha.

⁴⁷ Formão, cuja face de corte é curva em semicírculo.

tinha uma extremidade achatada a marretadas e em seguida era afiada no esmeril para se transformar em um "*babiquim*" [esta palavra parece ser de um dialeto próprio, assim como "*escopo*", citado acima]. Mestre Antônio utiliza um compasso feito com restos de esquadria de alumínio cuja funcionalidade não deve nada aos compassos industrializados. Embora esboçasse a intenção de organizar sua oficina, sempre tínhamos dificuldade em encontrar uma ferramenta ou dispositivo.

Nossa primeira missão e dificuldade foi a de encontrar a madeira adequada. Marcamos o dia e fomos, em "carro de linha"⁴⁸, a serraria de um amigo, em bairro da cidade de Rio Tinto (PB) onde poderia conseguir a madeira. A ideia é que poderia conseguir umas tábuas de "*praíba*" [Pau-Paraíba, já citada anteriormente] ou, com muita sorte, cedro (*idem*). Lá chegando, mostrou-me a plaina elétrica na qual sofrera o acidente em que perdera os dedos mínimo e anelar da mão esquerda. "Foi essa aqui que levou meus dedos", disse, displicente. O que conseguimos foi um tronco de mangueira⁴⁹ com 35 centímetros de diâmetro por um metro e vinte de comprimento. "Eu acho que essa mangueira pode dar um som!" comentou.

Dali, partimos para a serraria de outro amigo, o João, que assim como o anterior, comprara parte das máquinas que pertenciam ao Sr. Antônio *Merengue*, há algumas décadas passadas, quando trabalhava "*no pesado*". Com o auxílio de um dos funcionários, cortou o tronco, no sentido longitudinal, em tábuas de, aproximadamente 4 cm e partiu para o "desengrosso" (máquina que desgasta as duas faces da tábua, deixando-as na mesma espessura, por toda sua extensão) e, em seguida, a desempenadeira⁵⁰, que emparelha os dorsos das tábuas. A madeira não estava bem seca, mas nossa sessão de trabalho estava concluída por aquele dia. Restava deixar as tábuas deitadas no chão para secar por mais uma semana. Era o tempo de voltar a Salema para mais uma sessão de trabalho com o mestre.

O Sr. Antônio fala de tal forma que muitas palavras não são de entendimento imediato. Parece um tipo de dialeto sertanejo, da região da zona da mata do Pernambuco, seu lugar de origem, e sua pronúncia não é muito clara devido à falta dos dentes. Mas este fato não prejudicou nossa comunicação, pois, em muitos momentos, apesar de minha condição de

⁴⁸ Carros que fazem transporte de passageiros entre pequenas cidades ou bairros, também conhecidos como transporte alternativo.

⁴⁹ Mangueira: *Mangifera Indica*, pé de manga.

⁵⁰ Esta máquina, assim como a de "*desengrosso*" têm o mesmo nome e funções semelhantes, mas a sua operação é diferente. São denominações regionalizadas que se alternam ou se substituem conforme o costume local.

"pesquisador e "aprendiz" ⁵¹, parecíamos dois meninos fazendo brinquedos de madeira com as ferramentas da cozinha. De certo modo, isso me remetia à minha infância e, possivelmente, acontecia o mesmo com o ele. Em sua terminologia, demonstra um entendimento próprio de alguns elementos constitutivos da música. A melodia é referida como "*sonora*". Mas este termo pode abranger mais que melodia e englobar elementos como ritmo e motivo, uma espécie de "ideia" musical. "*não se toca nenhum instrumento se não conhecer a sonora*", declara enfático. Com o tempo, fui me apropriando de sua linguagem, e ele da minha, e este fato promoveu uma melhor aproximação entre nós, nossas ideias e interesses.

Quando conheci mestre Antônio, sua oficina era uma extensão de seu quarto de dormir. Uma área coberta com telhas de amianto com três metros de largura por cinco de comprimento, contígua ao seu quarto, no fundo do quintal da casa, onde moravam sua companheira e filhas (uma delas, sua enteada, a outra, de um casamento anterior). Naquela ocasião, comprei uma de suas rabecas, de formato muito bonito e com uma sonoridade excelente, acompanhada de um estojo retangular, feito de madeira reaproveitada⁵². Naquele encontro, Sr. Antônio tocou em um violino (da indústria chinesa) com um captador elétrico, semelhante aos utilizados em violões. Um violino com cordas de violão. As quatro cordas mais agudas do violão. O arco era de violino com algumas adaptações que deixaram as cerdas há uma distância bem maior do que seria normal para um arco de violino, aproximadamente uns 3 a 4 cm. Tinha uma quantidade maior de cerdas. Empunhava a rabeca da mesma maneira que outros tantos rabequeiros, apoiando-a no pulso esquerdo, abaixo do braço do instrumento e, na altura do peito, a parte inferior da caixa de ressonância. Segurava o arco, em seu terço inferior e, diferente de tantos outros rabequeiros que observei, tinha uma técnica mais refinada de mão direita. Seus movimentos, bastante precisos e seu pulso, bem flexível nos movimentos de ataque, demonstram que ele deve ter tocado muito bem, quando tinha todos os dedos da mão esquerda, conforme ele mesmo afirma. "*Hoje, eu faço 'zuada', perto do que eu tocava antes!*"

Era, então, nosso primeiro contato. Ele me perguntou se eu gostava de forró e, diante da afirmativa, tocou algumas músicas tentando adivinhar meu gosto musical. Perguntou se tocava cavaquinho e foi dizendo que tem pandeiro, zabumba, cavaquinho. "*Meu conjunto é*

⁵¹ Grafado entre aspas para lembrar minha condição especial de aprendiz que já conhece relativamente bem o trabalho e que já o realiza há dez anos, mas está aprendendo uma das técnicas de construção do mestre Antônio.

⁵² Esta rabeca é a mesma que está desenhada na figura 1.

completo!" disse com alegria. Mostrou uma afinação especial que ele aprendeu. Afinação de dois dedos. "*Eu aprendi esta afinação quando perdi estes dois dedos!*"⁵³, diz, enquanto mostra sua mão esquerda, com o dedo mínimo e o anelar, amputados.



FIGURA 29 Afinação "*de dois dedos*".

Foi num acidente, enquanto trabalhava em uma de suas máquinas, na serraria. Grande trauma em sua história, pois, a rabeca era parte de sua vida. Tocando desde criança, como poderia ficar sem tocar, repentinamente? Passou muito tempo traumatizado, pensando que nunca mais poderia tocar. Tempos depois, pensando em sua vida de músico e artífice e, considerando que "*minha vida é isso aqui*" [mostrando-me a rabeca], então, voltou a tocar. Começou a praticar com os dedos indicador e médio fazendo o trabalho dos dois que faltavam. Sua técnica ficara prejudicada e muitas peças musicais não poderiam ser mais tocadas, porém, recuperou a alegria em poder tocar na rabeca, os diversos "forrós" que compôs, ou "*invent*", como afirma: "*Eu só invento forró bom de tocar! Se não for bom de tocar eu não quero!*"

Quando nos encontramos novamente, quase dois anos depois, para combinarmos nosso trabalho em comum, a pesquisa sobre suas rabecas, já havia construído sua casinha de alvenaria, ao lado da outra casa. O galpão anterior fora derrubado, restando como oficina, o que fora, anteriormente, seu quarto. Satisfeito, informou que com o dinheiro que recebeu da rabeca que havia me vendido, comprou material para concluir a construção do telhado de sua casa.

Foi grande alegria ver sua casinha construída: uma sala, que também serve de cozinha, e um quarto com banheiro. Estava muito feliz com sua conquista e "*está tudo pago, eu paguei tudo!*". O Sr. Antônio recebe uma pequena aposentadoria, que poderia ser bem melhor se, como mestre de cultura popular, fosse contemplado pelo Estado da Paraíba, com aposentadoria específica para exercer e ensinar o seu ofício.

⁵³ Com esta afinação mestre Antônio faz acordes de duas notas, assim como na rabeca e pode voltar a tocar.

O Sr. Antônio é um homem honrado, que prima pela sua educação à antiga, em que a palavra de um homem vale mais do que qualquer documento e afirma que tem crédito onde pedir. *"Não tem nada melhor que o 'cabra' ter crédito. É uma luz, uma luz de Deus!"*, e complementa enfático: *"a minha família toda é a assim, tudo direito, tudo pela Lei Divina!"*.

Mestre Antônio não utiliza gabaritos ou moldes para fazer suas rabecas, então para iniciarmos nossa rabeca, pediu-me que desenhasse um modelo, seguindo o desenho de seu violino, porém, um pouco maior. Sua visão não anda muito boa e, por isso, não fez ele mesmo o desenho. Algumas de suas rabecas foram desenhadas, tendo como molde, utensílios domésticos. Uma lata de leite serviu para desenhar o "sovaco" (FIG. 4) e para fazer a "bunda" (FIG. 4), *"bastou arredondar os cantos na lixadeira"*, comenta. Feito o desenho, sob sua orientação, recortamos o papelão e o transferimos, com lápis, para a tábua de mangueira, que após uma semana já estava mais seca. Cabe anotar que mestre Antônio conferiu as medidas utilizando um compasso que fizera para seu uso, com madeira e partes de metal que mais uma vez demonstram sua capacidade na solução de suas demandas. (FIG. 30)



FIGURA. 30 Compasso de madeira.

Fizemos o desenho dos dois "testos" na mesma prancha e, para os cortes, levei minha serra tico-tico, pois, cortar com a esmerilhadeira⁵⁴ era um risco muito grande. Enquanto riscava o "testo", mestre Antônio me dizia que a parte mais trabalhosa do instrumento [às

⁵⁴ O mestre Antônio fez uma adaptação muito perigosa para a esmerilhadeira manual, onde retirou a lixa original e adaptou, sem um ajuste exato da bitola da serra à do eixo, uma serra circular, própria para cortar cerâmica. Sem nenhum dispositivo de segurança e com a serra mal adaptada ao eixo a máquina oferecia grande perigo. Mesmo assim ele insistiu em utilizá-la.

vezes, o chamava de "viulino", outras vezes de rabeca] era o braço. Diante de minha pergunta, respondeu que *"é porque o braço tem, não sei quantos mistérios, homem! Tem um mistério que se passar do ponto daquilo ali, não tem corda que segure. Não pode ser muito envergado assim para baixo não!"* Aqui mestre Antônio se refere à pequena inclinação que deve ter o braço em relação ao eixo axial do corpo da rabeca e, também, a inclinação que deve ter a "mão" da rabeca, em relação ao braço. Ambas as inclinações devem ser de aproximadamente 10 ou 15 graus, não muito mais que isso, conforme pudemos observar.

Cortamos os "testos" e, a cada corte era possível observar sua satisfação com os resultados. Pegava os retalhos de madeira que sobravam e ficava admirando e comparando com figuras de patinhos, cabos de faca, cabides, demonstrando assim sua criatividade e capacidade de abstração, qualidades imprescindíveis para um artífice.

Para riscar o braço da rabeca, mestre Antônio se utiliza de um pedaço de madeira, de 3,5 cm de espessura, por 5 cm de largura e 30 cm de comprimento (aproximadamente). As medidas são riscadas "a olho", ou seja, sem a utilização de gabaritos ou réguas. Marca na extremidade dessa madeira uma distância aproximada de 4 a 5 cm, e diz que é para o "caracol" (que também chama de "cabecinha" ver figura 1); marca o comprimento da "mão", aproximadamente 12 cm; em seguida mede o comprimento do braço, onde será colocada a "escala" (FIG. 4), que deve ter o espaço suficiente para "cabem a mão do tocadador" (um pouco maior que a largura da palma da mão de quem vai tocar, aproximadamente 12 cm).

A madeira da mangueira é "buchenta" (tem as fibras muito irregulares), conforme diz mestre Antônio e isso dificulta muito o corte e a operação de escavar o interior da tábua. Resolvemos fazer uma rabeca de gamela⁵⁵, para aproveitar a espessura das pranchas de madeira que conseguimos.

Para este modelo de rabecas, é necessário recortar os "testos" e escavar as partes internas e esculpir as partes externas dessas peças, para que, ao juntarmos os dois "testos", o de cima e o de baixo, tenhamos uma caixa de ressonância com bom espaço interno, o que garante boas qualidades sonoras.

Para desgastar as partes laterais e externas dos "testos", conferindo a eles um formato arredondado, nos utilizamos de uma grossa (tipo de lima de ferro, com pequenos e numerosos dentes, própria para desbastar madeira e outros materiais) A grossa que mestre Antônio

⁵⁵ Recipiente semelhante a uma bandeja, um pouco mais funda, para frutas.

possuía estava muito enferrujada, então, comprei-lhe uma nova. Foi mais um aprendizado interessante ver seu capricho em colocar o cabo em sua nova grosa. Cortou um pedaço de madeira cilíndrica, com uns 13 cm de comprimento; fez um furo com broca de 6 mm, no sentido axial da peça e bem no centro, com uma profundidade de seis a sete centímetros. Cortou um pedaço de cano de metal, com 3/4" (de polegada) de diâmetro por dois centímetros de comprimento. Encaixou o cano na peça de madeira, na ponta onde fizera o furo. O encaixe ficou justo, como se fosse medido e, com a marreta, encaixou a lima no furo, também com a marreta. O pedaço de cano encaixado servirá de reforço para o cabo não rachar quando se encaixa a grosa no cabo. Em seguida, desgastou as "rebarbas" do cano no esmeril e pronto: ali estava uma grosa nova, pronta para uso.

Durante nosso trabalho pude observar a grande inventividade de mestre Antônio em criar ou recriar ferramentas, a partir de pequenos pedaços de metal, madeira, ou plástico, conforme suas necessidades e possibilidades do momento. Esta, me parece, é movida pela carência de recursos materiais ou ferramentas, que, diante da necessidade, são criadas com o que se tem à mão.

A próxima operação a ser feita é a limpeza, ou escavação do interior dos "*testos*". Mestre Antônio optou por fazer uma parte do serviço com auxílio da furadeira elétrica. Isso adiantaria o serviço e daria menos trabalho do que se fôssemos fazê-lo com goiva ou "*escopo*" (este é o nome genérico que mestre Antônio dá para os formões). Deveríamos fazer uma série de furos, um ao lado do outro, na parte interna do "*testo*", deixando-o parecido com os favos de uma colmeia. Para tanto, riscamos uma margem de aproximadamente três centímetros, nas bordas dos "*testos*", para demarcar a área interna que seria perfurada. Estes três centímetros que ainda não seriam escavados, mas serviriam de margem de segurança para, no lado oposto, o externo do "*testo*", fosse feito o arredondamento das extremidades.

Para fazermos os furos, melhor que usar uma broca, seria usar um "*babiquim*" (esta é mais uma palavra que pertence ao seu vocabulário pessoal. Designa uma espécie de broca chata para madeiras. Variação de berbequim)".



FIGURA. 31 Fazendo um "*babiquim*"

Como mestre Antônio não encontrou um "*babiquim*" em suas caixas de brocas, o jeito foi fabricar mais esta ferramenta. Para isso, lançou mão de um pequeno pedaço de ferro, de tamanho e forma semelhante ao de um lápis e, com a marreta, golpeou uma das extremidades, até achatá-la no formato de uma chave de fenda larga (pouco mais de 1 cm de largura e 2 mm de espessura). Nesta parte achatada, marcou o centro e, com uma lima, desgastou a peça, de tal forma que deixou uma pequena ponta, bem no centro. Feito isso, amolou os dois lados da ferramenta, observando pelo sentido do giro da furadeira elétrica, qual a direção que cada face deveria ser afiada, para cortar com eficiência. E, então, mais uma ferramenta pronta para uso.

Passamos mais uma hora, aproximadamente, furando um dos "*testos*". Chega a hora de pararmos para o almoço e voltar para minha residência, satisfeito com os resultados obtidos. Um dos "*testos*" estava furado. Parecia um favo de mel, com mais ou menos cinquenta furos, um ao lado do outro, para facilitar a limpeza da parte interna do "*testo*". Estes furos não podem transpassar a madeira. Devem deixar uma margem de quatro ou cinco milímetros, antes de atingir a outra face, para preservar a forma do "*testo*".

Fui almoçar com Sr. Antônio, na varanda de sua casa. Esta varanda liga sua casinha nova, com a casa antiga que já ocupava o terreno, onde moravam sua companheira e filhas. Naquele dia comemos um bom feijão verde, com bastante caldo, arroz e inhame. Sua alimentação é simples, porém saudável e abundante. Gosta de frutas e tem, em seu quintal, bananeiras, pés de acerola, manga, cana e limão, além de frutas que compra na feira. Gosta

de peixe, que compra em Rio Tinto e não come carne, por causa dos dentes, "*só se for moída*", explica. Quem cozinha para ele é sua enteada.

O dia que destaquei para fazer este trabalho com o mestre Antônio foi a quarta feira, dia em que posso dedicar mais tempo ao trabalho de campo. Tomo o ônibus de João Pessoa - PB para Rio Tinto-PB, às sete horas da manhã. Tenho como colegas de viagem, alguns trabalhadores do correio, funcionários de uma agência bancária da cidade de Mamanguape, alunos da UFPB, Campus IV e outros passageiros esporádicos. Desço em Salema, numa pracinha em frente à sua casa. Sr. Antônio dorme muito cedo, acorda de madrugada, perto de cinco horas da manhã e aguarda minha chegada. Diversas vezes declarou que um dia por semana era muito pouco para nossos encontros. Ao me despedir, ao fim de nossa sessão de trabalho, sempre dizia, com expressão melancólica "*agora só na outra semana?*" Isso talvez se devesse à nossa grande alegria em trabalharmos juntos. Ele estava muito feliz com a possibilidade de fazer mais umas rabecas e demonstrava grande ansiedade em ver o trabalho pronto. Sempre me recebeu com expressões de alegria e entusiasmo. Eu também estava muito feliz com nossa parceria e com os resultados que estávamos colhendo, tanto do ponto de vista do aprendizado, como dos dados que colhia para minha pesquisa.

Algumas vezes comentou que tinha um CD (na verdade um DVD) de um cavalo marinho que assistiu em seu aparelho de TV, mas o mestre que comandava, dizia, "*não sabia nada! Fazia tudo errado!*". "*As figuras entravam sem ser chamadas, a 'véia', o 'véio frio', todos...* [são alguns dos personagens do Cavalo marinho]". "*Não é assim que faz não! Tem que chamar as figuras, tem as chamadas! Se eu pudesse dançar um 'trupé'* [dança característica do folguedo] *eu montava um cavalo marinho pra mim!*". Isso se dá pelas variações que as "brincadeiras", os folguedos populares apresentam, principalmente com o decorrer do tempo, e variações que ocorrem de um grupo para outro. Mas seu desejo de montar um cavalo marinho fora manifestado mais de uma vez em nossas conversas, durante o trabalho, ou em nossos lanches e almoços. Declarava sempre que sabia fazer todas as "*figuras*" [personagens como a burrinha, o boi, entre outros] e todos os adereços do cavalo marinho. Sabia e cantava, vez por outra, algumas das músicas e recitava alguns versos dos personagens. Gostava muito do "*martelo do Bebo*" [música na forma poética do martelo, decassílabo, do personagem bêbado]. Dizia saber todas as músicas, todos os textos da "brincadeira" e fazer as figuras, montar os adereços, construir a "carpintaria" do cavalo marinho, disso tenho plena certeza, pois, demonstrou sua capacidade.

Mestre Antônio é um homem muito habilidoso e sua experiência em trabalhos com a madeira é facilmente observável. Conforme foi informado neste trabalho, ele já construiu diversas casas de farinha, com todas as instalações; carrocerias e carros de tração para transporte de víveres nas feiras da região. Observá-lo trabalhando é uma experiência de aprendizado constante. Mesmo estando com a idade avançada, seus gestos são precisos e certos. Com ferramentas bem afiadas, pode ter produzido peças muito valiosas e bem acabadas. Mesmo em pequenos bancos de madeira (os tamboretos) seu capricho é notório. Os encaixes são muito bem feitos e, como ele mesmo diz, "*quem tem não vende, não empresta nem troca!*".

Sr. Antônio, acompanhado de um amigo com quem viaja eventualmente, foi em busca de certa pessoa que teria uma de suas rabecas, produzidas há mais de vinte anos (Fig. 32). Um achado bem interessante, pois, a rabeca estava muito bem conservada e em bom estado, porém sem as cordas. Esse seu amigo comprou a rabeca, mas não permitiu que eu ficasse com ela para uma análise mais apurada.



FIGURA 32 Rabeca de Antônio Merengue

Em breve visita que mestre Antônio e seu amigo fizeram à minha oficina, trouxeram o instrumento e, com sua autorização, fotografei a rabeca em diversos ângulos e observei o melhor que pude, durante o tempo que foi possível. Detalhes de construção muito especiais, que não pude observar em nenhuma outra rabeca, estão ali, naquele instrumento. A "*lacrãia*" é de chifre de boi, com um formato triangular com dois lados levemente arredondados; muito bem desenhada; é uma rabeca de aro dobrado, aparentemente de cedro; os encaixes da cinta

são feitos em "*jabre*" [do linguajar nativo, mesmo que *javre*, ou *jaibro*: uma espécie de encaixe recortado em baixo relevo em todo o perímetro dos "*testos*", para encaixar os "*aros*" (ou "*cinta*") da rabeca]. Este detalhe se constitui numa preciosidade de sua artesanaria, devido à dificuldade em produzir este encaixe e de sua eficiência na construção do instrumento. Mestre Antônio me explicou que cortava o "*jabre*" com uma faquinha e depois de cortado, ele montava a rabeca e encaixava os aros no "*jabre*". É um trabalho que exige do artífice extrema habilidade para realizá-lo. Não encontrei nenhum artesão que utilize, atualmente, esta técnica na construção de cordofones com braço. Normalmente são colocados reforços internos com pequenos toquinhos de madeira para cumprir a função de fixar a cinta.

Nas duas extremidades dos "*sovacos*", (FIG. 4) existe uma peça, pequena, de madeira, que funciona como coluna de sustentação e serve de encaixe para os aros, seguindo o mesmo padrão de encaixe por "*jabre*". As cravelhas são feitas no mesmo formato que mestre Antônio faz atualmente, levemente arredondadas e com hastes cônicas, sendo, as duas mais próximas da "*pestana*", maiores que as duas mais distantes, denotando uma preocupação estética muito interessante. Este formato confere à "*mão*" da rabeca, um desenho levemente triangular, da "*pestana*" ao "*caracol*"; o braço é fino e delicado, oferecendo uma empunhadura confortável; o "*caracol*" não tem acabamento detalhado, em formato espiral, como se vê normalmente; as "*bocas*" [os "*efes*"] são alongados e simétricos, com o comprimento de aproximadamente dez centímetros, porém sem acabamento muito preciso; o corpo da rabeca, em sua metade inferior [o bojo que fica próximo ao peito do executante], também chamada de "*bunda*", apresenta um tamanho 60% maior que a parte superior, o "*ombro*" o que lhe confere um desenho muito bonito; os "*sovacos*" são grandes e sua curvatura tem quase o mesmo formato e curvatura do "*ombro*" [o que indica que podem ter sido desenhados com o mesmo molde, possivelmente uma pequena panela ou lata redonda]; o tamanho do braço é um pouco maior que o utilizado na rabeca que estamos construindo juntos e a "*escala*" tem o comprimento bem maior que o braço, chegando até perto das "*bocas*" [esta é uma preocupação estética, uma vez que o *rabequeiro* não utiliza esta parte do braço para tocar notas]; a cola utilizada é a cola orgânica, [possivelmente de couro de boi, que é a preferida de mestre Antônio] que apresenta maior durabilidade; a "*alma*" é afixada com cola, perto da "*boca*" ['efe'] de baixo do instrumento [esta é a técnica que mestre Antônio utiliza para a colocação da alma]; existem quatro pinos de sustentação, que reforçam a colagem, perto das extremidades das "*bocas*" e, dois ou três pregos de metal foram usados para fixar a

"escala" sobre o braço; a "pestana" tem cinco marcações para as cordas, mas é uma rabeca de quatro cordas (uma das marcas estava fora da medida, por isso, deve ter sido feita outra marca); o cavalete é feito de madeira, recortado em formato retangular, sem os pés [sua base é plana] e com uma curva bem acentuada na parte superior [onde ficam as cordas] e, finalmente, o "imbigo" [local onde se fixa, por meio de fio de cobre ou corda de violão, a "lacraia" no corpo da rabeca] encaixado em um orifício, cujo nome, monossilábico, não ousou escrever.

Conforme já informei, a maior parte das notas de campo foram realizadas através de gravações de áudio [em gravador digital] e em vídeo [câmera Sony HX1], alguns desenhos a lápis e notas escritas no notebook. Devido ao fato de as entrevistas, perguntas e explicações acontecerem ao mesmo tempo em que construíamos a rabeca, a maneira mais eficiente de tomar notas foi por meio das filmagens. Recorro a elas durante a escrita deste trabalho e recolho informações que, *in loco*, não pude perceber completamente. Esta parece se constituir numa forma bem eficiente de notas de campo e, de certo modo, traz para o momento da escrita, detalhes que podem ser observados e analisados com mais atenção, pois, a atividade de construção do instrumento, elaboração de perguntas e, ao mesmo tempo de registro fílmico, exigem grande esforço e concentração.

Transcrevo aqui, *ipsis litteris*, as notas de campo do dia 25-06-2014, por trazerem algumas informações que considero importantes e das quais não me lembraria mais, caso não fossem escritas como notas de campo.

Notas de campo - 25-06-2014

Pesquisa com Antônio Trajano de Pontes (Antônio *Merengue*).

Depois de ir a lojas na cidade de João Pessoa para comprar uma grosa para o Sr. Antonio, segui de ônibus, para Rio Tinto para dar seguimento na pesquisa de campo. Cheguei 9h e 30minutos e o Sr. Antônio não estava, havia saído para comprar peixes. Isso me possibilitou conversar um pouco com sua enteada Patrícia, sua esposa (Rizo) e colher algumas informações sobre o pesquisado. Logo que ele chegou, nos dirigimos ao barracão onde gosta de fazer os seus trabalhos e retomamos o trabalho com a rabeca que havia parado na semana passada com o risco do molde de nossa rabeca na madeira. O Sr. Antônio preparou um "babiquim" (um tipo de broca para furos mais largos em madeira) ao mesmo tempo em que me ensinava como fazer e afiar a ferramenta. Depois de uns testes, me demonstrou como furar a madeira para o desbaste do interior da prancha. A rabeca será feita em duas faces (tipo gamela) que serão unidas por cola, para produzir o corpo do instrumento. Preparei um gabarito para manter os furos todos da mesma profundidade, de maneira que facilitasse o corte. Os furos devem ser feitos

há uma distância de 2 a 3 mm um do outro. Em seguida o Sr. Antônio demonstrou como deve ser usado o "escopo" (um pedaço de facão de ferro afiado como se fosse um grande formão) para retirar a madeira que resta na face interior da "gamela", os espaços entre os furos, o que iniciei com grande interesse e sob sua observação atenta. Esta operação demorou mais ou menos três horas, tempo em que o Sr. Antônio foi repousar um pouco. Em seguida chegou com a máquina lixadeira manual circular e demonstrou como seria utilizada para dar um acabamento interno deixando a madeira lisa e sem as marcas do corte com o "escopo". Feito isso, deu as orientações de como cortar a aresta oposta do "testo" ou "banda" da rabeca (uma das gamelas). Para retirar as arestas da parte convexa da gamela foi utilizado o "escopo" e o acabamento será feito com a lixadeira. Sr. Antônio e eu estamos bem satisfeitos com o resultado até agora. Combinamos para amanhã, dia 26-06-2014 a continuação dos trabalhos. Saí da cidade de Salema às 15h e 30', sob chuva fina, em direção a João Pessoa. Voltei, como da outra vez, observando as filmagens que fiz durante os trabalhos. Como esqueci o tripé, fiz as filmagens com certa dificuldade, apoiando a máquina sobre caixas ou blocos de madeira. Tenho feito estas gravações para registrar as operações e facilitar a descrição do trabalho. Também pretendo produzir um documentário sobre a confecção de rabecas por alguns mestres de cultura popular, como o Sr. Antonio.

Amanhã recomeçamos e pretendemos concluir o trabalho nas duas "gamelas"

Retomando a função de escavar os "testos" da rabeca em nosso encontro seguinte, a próxima quarta feira, reparamos que a madeira da mangueira é muito fibrosa, "*buchenta*", como diz mestre Antônio; o sentido das fibras não é exatamente uniforme, como acontece com outras madeiras. Isso dificulta em muito o corte e a limpeza interna dos "testos". Como não conseguimos comprar um formão - goiva, tivemos que fabricar mais uma ferramenta. Sugeri que fizéssemos de um cano ou outro tipo de ferro cilíndrico, ao que mestre Antônio informou que não seria adequado. "*o cano não pega fio!*" explica e, tomando nas mãos um serrote pequeno e enferrujado, informa: vamos fazer com isso aqui! Um serrote virar um "escopo", e curvo? Pensei comigo, esta eu quero ver!

Como o serrote tinha uns trinta cm de comprimento e o "escopo" deveria ter, no máximo, doze ou quinze, sugeri cortarmos com a serra de arco, manual. Ele riu dizendo que "*não tem serra que corte o aço do serrote não!*". Pediu que eu segurasse o serrote apoiado sobre sua morsa e desferiu dois golpes fortes e certos com a talhadeira, produzindo um sulco na face da lâmina do serrote. Prendeu a lâmina do serrote na morsa [que também chamam de torno] e, com um movimento rápido forçou a peça para o lado, o que provocou a quebra do serrote bem na linha onde estava preso. Em seguida, cortou uma parte do braço do serrote, agora sim, com a serra, deixando o cabo pronto para receber as marteladas que

daríamos. Foi ao esmeril e afiou a ponta do serrote que ele havia quebrado e apoiando-o sobre um cano preso à morsa, foi martelando, habilmente, até que a ponta do serrote, agora afiada, ficasse curva, como um grande formão goiva. Todo satisfeito me olha e diz "*aqui está nosso 'escopo'!*". E como se não bastasse, fez outro, um pouco menor.

Prendemos o "*testo*" na mesa de madeira, pregando alguns dos pedaços de madeira que havia sobrado dos recortes da peça, no seu entorno para podermos trabalhar com o "*escopo*" cavando a madeira. O trabalho não foi fácil, pois, as fibras resistiam muito ao corte. Com paciência, fomos golpeando, ora no sentido longitudinal, hora no transversal, para afastar as lascas de madeira. A marreta, com que golpeávamos o "*escopo*" era de madeira e, desnecessário dizer, feita por mestre Antônio. Enquanto corto a madeira, ele comenta que "*minhas ferramentas de carpinteiro eu mesmo faço. Eu faço arco de pua, faço 'rasgadeira de jabre'; plaina eu fazia de todo tamanho*". Este trabalho durou mais de oito horas e foi realizado em duas sessões de trabalho. Mestre Antônio observando, orientando, e contando passagens de sua vida.

Esta forma de coleta de informações, pela oralidade, pelo diálogo enquanto compartilhamos um trabalho parece bem interessante pela aparente informalidade que deixa o "entrevistado" mais à vontade, muitas vezes lembrando sua vida e até se emocionando. Como pesquisador, procurei direcionar o assunto, sempre que necessário, para os dados que pudessem elucidar sua história nos aspectos importantes para a pesquisa. Numa conversa interativa onde o distanciamento não favorece o trabalho, a aproximação respeitosa e certo grau de cumplicidade apresentam melhores resultados. As gravações foram autorizadas e mesmo assim, agir com discrição com relação a aparelhos de gravação pode facilitar o trabalho. Um inconveniente desta forma de coleta de dados é que uma sessão de trabalho de 3 ou 4 horas, renderá muito mais horas para ouvir e selecionar as informações importantes. A transcrição de partes das gravações será necessária. Para tanto, utilizei um programa de edição de áudio em computador que permite marcar e fazer pequenas notas na "*time line*" permitindo retomar aquele ponto da gravação quantas vezes for necessário. As gravações em áudio foram feitas com um gravador digital, portátil, que armazena os dados em cartão digital, tipo SD, e permite gravar durante horas, sem dificuldades técnicas.

A limpeza interna dos "*testos*" foi demorada e trabalhosa, ainda que facilitada pela utilização da esmerilhadeira (com adaptação de lixa) para a limpeza final. A madeira "*buchenta*" e resistente não permitiu um corte fácil. Procedemos a limpeza interna, a parte

côncava da "*gamela*", deixando uma margem, em todo o perímetro das peças, de aproximadamente 1 cm, para passar a cola na hora de juntarmos as partes. No local onde seria afixado o braço da rabeca, deixamos um reforço (que mestre "*Zé de Nininha*" chama de "*ferro de engomar*") de madeira para ser ajustado no momento preciso.



FIGURA. 33 Gamela ("*testo*") Limpeza interna.

Com o olhar atento, mestre Antônio acompanha meu trabalho e vai indicando, aqui, ali, qual a direção do corte, qual é a força do golpe. Depois de um tempo, retiramos a peça da mesa e ele examina com atenção, indicando onde tirar mais a madeira para que fique leve e tenha som.

No início da construção deste instrumento, mestre Antônio falou algumas vezes em "*jabre*", sem que eu entendesse do que se tratava, mas ao correr dos trabalhos não falou mais no assunto e optamos por construir uma rabeca de gamela. Somente depois de conhecer uma de suas rabecas antigas, pude compreender que se tratava de uma técnica muito especial de construção (citada anteriormente), e que demandaria um tipo de madeira mais nobre como o cedro ou imburana.

Tendo limpado a parte interna dos "*testos*", passamos a trabalhar a parte externa. Tentamos com a lixadeira elétrica, com a grossa, mas a madeira só aceitava bem o "*escopo*". Fomos desgastando todo o perímetro da peça, a golpes de "*escopo*" e marreta. Era o momento de arredondar as arestas dos "*testos*" para fazer o que mestre Antônio denomina de "*cacundinha*" e o acabamento; fizemos com grossa, depois lima e, finalmente lixa. As partes mais difíceis foram na região do "*sovaco*", devido ao seu formato de curva acentuada, o que dificulta as operações com a maioria das ferramentas.

"*Dá trabalho, mas se der som, compensa!*" diz mestre Antônio ao que complemento comentando que se não der som, dá um enfeite, e a gente coloca na parede. Nossa dúvida se vai "dar som" ou não, parece ser uma constante de todo artesão que começa uma rabeca. Cada uma tem seu próprio som, sua própria voz, mas sempre existe grande expectativa quanto ao som que a rabeca terá.

Mestre Antônio escolhe um pedaço de madeira para fazer o braço, entre as que estavam em sua oficina (um resto de caibro da construção de sua casa) e vai logo dizendo as medidas; enquanto passa o lápis na madeira, vai indicando as operações. Passa um risco a uma distância de 4 cm da ponta do caibro, dizendo "*aqui é a 'cabecinha'*"; mais um risco transversal na madeira pra fazer a "*mão*" (FIG. 5), com o comprimento de 10 ou 11 cm, distância da ponta da "*cabeca*" ao "*pestana*". Nesta parte da madeira será feita a "*cavage*", parte onde serão feitos os furos e colocadas "*orelha*". Mestre Antônio comenta que "*é difícil marcar aqui, mas fazer não é não, bota uma broca de 1/2 [polegada], vai na furadeira e 'rut rut rut' que fica bem lisinho dentro*". E demonstra que depois da "*pestana*" é preciso deixar o espaço da medida de uma mão, que é "*pra caber a mão da gente tocar*". Sua experiência permite dizer que "*eu, pra fazer isso não risco não, eu tiro na enxó, logo!*". "*Já entendeu?*", pergunta-me enfático, ao que respondo que sim. "*O senhor entendendo é o que vale!*", comenta. Neste momento percebo o esforço de mestre Antônio com a intenção de me ensinar, criando, empiricamente, uma didática própria.



FIGURA. 34 Enxó

Pude perceber pela maneira como o mestre descreve o funcionamento das máquinas, com onomatopeias e gestos, que sente uma grande alegria ao vê-las funcionando e desgastando, cortando, lixando... Diversas vezes pude observar sua satisfação, durante as operações ou quando comentava sobre seu trabalho: "*Você pega a lixadeira assim e vai*

passando, passando e rói, rói, rói levanta um pó danado... fica bem lisinho"; "com a enxó corta fácil, é 'pul, pul, pul' e 'alimpa'"; ao trocar o disco da serra circular, dá uma pancadinha com o delo, ouve o som e diz "é um aço da peste!". Interpreto estas expressões e gestos como sinais de sua admiração pelas máquinas e por seu trabalho. Mesmo diante da desempenadeira com que se acidentou, disse: "essa bicha aqui foi que levou meus dedos!" sem dor, ou mágoa aparente.

O acidente que mudou sua vida, pois, perdera os dedos anelar e mínimo da mão esquerda. Para um artesão e músico isso representa uma perda muito grande. Ficou alguns anos sem tocar. Até que um dia pensou , segurando uma rabeca, *"mas isso é a minha vida!"*. Então voltou a tocar, agora com sérias limitações, pois teria que compensar a ausência dos dois dedos com a utilização do indicador e médio. O esforço é bem maior para se conseguir executar as melodias, com uso constante de glissando⁵⁶.

Segue na explicação sobre a *"mão"* (FIG. 5) da rabeca dizendo que os furos para colocação das *"orelhas"* deve ser feito com duas brocas, uma mais fina e uma mais grossa [6 mm e 8 mm] que *"se não fizer isso, for uma grossura só, não segura não. Não tem quem afine!"* Consequentemente, as *"orelhas"* deverão ser cônicas, de tal forma que as pontas sejam mais finas que a base, e estas medidas correspondam com as medidas dos furos [6 mm e 8 mm]. O comprimento da haste tem, geralmente, entre 3,5 e 5 cm e a parte onde se segura para afinar, entre 1,5 e 2, cm.

Com a peça de madeira nas mãos, vai determinando as partes que serão retiradas, para que fique somente o braço, num visível esforço em comunicar suas intenções, para que eu entenda com clareza, como será feito o braço.

Observando seu arco de serra, percebo que fora feito por ele também. E é um arco muito bem feito e forte. O estudo das letras parece não lhe fazer falta alguma. Tudo que ele precisa, ele mesmo faz. Encontra as soluções tecnológicas com uma simplicidade comovente. Contou-me que, quando morava no Pernambuco, na Fazenda Gameleira, ficou medindo onde o vento era mais forte. Fiquei curioso e aguardando onde é que a história iria chegar. Então, conta que fez um grande *"corta vento"* (depois entendi que era um tipo de papa-vento, semelhante a um *"moinho de vento"*) para medir a força do vento. Pendurava um peso no eixo do *"corta-vento"* e esperava que o movimento do eixo, impulsionado pelo vento, enrolasse e

⁵⁶ Técnica que consiste em deslizar o dedo sobre a corda do instrumento, entre uma nota e outra.

levantasse o peso. Conta que, num determinado ponto, o vento levantou um peso de dezoito quilos. Fez, então, um sistema de polias, cujo movimento era transmitido por um tipo de cordão e, na polia de baixo, fixou uma broca. Com este dispositivo, tocado a energia eólica, furava as peças para fazer gaiolas. Não se pode pensar que tivesse preocupações ecológicas. Estava utilizando as forças da natureza e sua inteligência, para encontrar soluções para suas demandas. Conta que fez uma enormidade de gaiolas. Como não ficarmos admirados com sua inventividade? Ainda me explicou que se colocarmos uma polia grande no "*corta vento*" e uma pequena no outro lado do cordão (que faz o papel de correia de transmissão), a velocidade aumenta tanto que "*nem dá pra ver a polia pequena*". Sem conhecimento de nenhuma das fórmulas da física, que determinam as relações entre diâmetro das polias e velocidade, conheceu e utilizou os dispositivos com maestria, informando que "*aprendi fazendo!*".

Em entrevista com uma de suas sobrinhas, soube que mestre Antônio tinha fama de inventor. Ela conta que seu pai teve que amputar as pernas, devido à diabetes e, mestre Antônio (seu irmão) foi quem fez sua cadeira de rodas. "*Com pneu e tudo! Meu pai andava por todo canto, com ela!*", diz admirada. Isso me lembra duma ocasião em que ele respondeu a uma pessoa (que o advertira sobre os perigos da diabete, que comer doce poderia prejudicar sua saúde) que se tivesse que amputar as pernas, "*não tinha problema não, eu faço duas pernas de pau pra mim, e vou pro mundo!*".

Para o braço da rabeca, mestre Antônio utiliza a madeira que tiver à disposição, dando preferência às mais leves, evitando, madeiras muito pesadas como a maçaranduba, o pau-d'arco (ypê) ou o jatobá. Geralmente faz a "*regra*" em outra madeira, esta sim, mais densa, conforme as citadas acima. Embora não toque notas muito agudas, utilizando a região do braço mais próxima do corpo do instrumento, ele costuma fazer a "*regra*" comprida até perto dos "*efes*", possivelmente por uma preocupação estética. Ao tocar, geralmente os rabequeiros usam apenas a região do braço, mais próxima da "*pestanda*"⁵⁷ e gostam de tocar com cordas soltas, o que facilita a utilização de cordas simultâneas, produzindo acordes de dois sons, com intervalos de quinta, de sextas, de terças, entre outros.

⁵⁷ A esta altura o leitor já deve ter-se familiarizado com a linguagem êmica, mas, em caso de dúvida, consulte as figuras 4 e 5.

Outra característica importante das rabecas de mestre Antônio é que a "*regra*" tem a face quase plana, com um leve arredondamento nas quinas, apenas para ser mais suave ao tato. Isso, juntamente com o arqueamento do "*cavalete*" que também não é muito curvo, determina a possibilidade de se tocar duas, e até três cordas ao mesmo tempo, facilitando a produção de acordes e dificultando a execução de melodias (sem notas simultâneas). Esta afirmação decorre da observação de uma rabeca feita por ele há mais de vinte anos, a que comprei em 2011 e das que fizemos juntos há poucos meses terem este formato.

A fixação da "*regra*" ao braço foi feita com cola branca, o que não agrada muito a mestre Antônio que prefere colar com "*cola de boi*", "*que cola e não solta nunca*", conforme diz. Ele pensou em colocar uns preguinhos para fixar melhor, mas o inconveniente dos pregos é que enferrujam, e desistiu.

A "*cabeça*" (ou caracol) não teve um acabamento muito delicado e esta é mais uma característica de seus instrumentos, mas as "*orelhas*" foram bem arredondadas no lixamento. A parte do braço que se encaixa no corpo da rabeca foi desenhada e recortada com bastante cuidado por ser uma das partes mais delicadas na construção do instrumento. Se não for bem colado pode acontecer de "*empenar*". Para tanto, utilizamos a lima para dar um bom acabamento e ajustar bem as partes do encaixe. Foram colocados dois pinos de madeira dura, para sustentação e a cola utilizada foi a "*cola de boi*" que consegui numa feira em Juazeiro do Norte - CE.



Fig. 25 Braço da rabeca pronto para colar.

Antes de colar os "testos" teríamos que fazer os cortes das "bocas". Para isso, mestre Antônio entortou um arame de 3 mm de espessura por 10 cm de comprimento (mais ou menos) no formato de um "S" um pouco alongado, o que serviria de modelo para desenhar as bocas. Conforme orientação de mestre Antônio as "bocas" devem se alinhar com os "sovacos" e seu desenho deve ser espelhado. Isso significa que o desenho de um lado será o avesso do outro lado. Para isso é preciso virar o modelo na hora de desenhar, um lado com uma face e o outro com a outra face. Ele demonstrou isso com um simples gesto, sem usar nenhuma palavra para explicar. Depois dos desenhos fiz um furo de 6 mm em cada extremidade das "bocas" com a intenção de completar o trabalho cortando a madeira com um estilete afiado ou coisa parecida. A madeira "buchenta" teria dificultado muito esta operação e mestre Antônio resolveu a situação fazendo uma série de furos, pontuando o desenho de "cabo a rabo". Teríamos que fazer um bom trabalho de acabamento com estilete ou lixa, antes ainda da colagem.

Os furos para colocação dos dois pinos de sustentação do braço ao corpo transfixavam os dois "testos" e o braço. Seriam colocados ainda mais cinco pinos prendendo os "testos" (gamelas, neste instrumento).

A colagem dos "testos" e do braço foi realizada sob tensão. Fizemos este trabalho, dia 09 de julho de 2014, na varanda da casa de mestre Antônio, onde havia pessoas conversando, o que prejudicava a concentração e nossa comunicação. Além disso, trabalhávamos com a cola orgânica, que tem um tempo de secagem relativamente rápido. Ainda como agravante, teríamos que colar os dois "testos", o braço, colocarmos os dois pinos de reforço na junção do braço com o corpo e colar a regra em cima do braço, antes da secagem da cola. A cola que utilizamos é feita com cartilagem bovina e é comprada em pequenas placas duras que devem ser amolecida em água enquanto é aquecida. Aquecemos a cola que não diluiu totalmente, mas atingiu um ponto bom para utilização, levemente pastoso. Passei a cola em todo o perímetro dos dois "testos", sob orientação do mestre que informava que a cola deveria ser usada quente. *"Essa cola tem cheiro de boi queimado!"*; *"Trabalhei com essa cola muitos anos"*; *"a outra que a gente for inventar, vamos fazer com o aro, pra colar depois, assim fica 'magrinha'"*; são os comentários do mestre. *"Agora é colar os lados e colocar o braço!"*. Assim foi feito, juntamos as duas partes, ao mesmo tempo em que

encaixamos o braço no corpo. Antes de prender as partes com borracha de câmara de ar, tivemos que encaixar os 2 pinos de madeira para fixar o braço. Enquanto a cola esfriava e secava, colocamos os dois pinos, pela parte de trás do instrumento e encaixamos com o uso da marreta de madeira. Deu um certo trabalho porque os pinos estavam bem justos ao tamanho do furos, para melhor ajustar a fixação. Como os pinos não estavam entrando, mestre Antônio disse "*precisa um lugar bem 'fixe' pra bater. Bate ali naquele 'tambureão'!*", assim foi feito. Em seguida, amarramos todo o entorno do corpo do instrumento com a borracha, bem esticada para manter a pressão juntando as partes. "*Essa queda tá demais!*". Era o mestre informando que a inclinação do braço em relação ao corpo estava exagerada. Com o tempo, fui me apropriando da linguagem de mestre Antônio e a tradução se tornava mais fácil, a cada dia. As expressões para definir ou explicar aspectos técnicos de um trabalho são, normalmente, específicas e fazem parte do "dialeto" comum a todos que conhecem aquele ofício em qualquer área do conhecimento. Um detalhe que pode ter facilitado minha compreensão foi, certamente, o fato de eu já conhecer as operações básicas de marcenaria e luteria. Isso nos aproximou possibilitando uma boa interação. A borracha, por exemplo, que levei para a amarração não foi pedida... Eu me deparei com um maço ("*mói*") de tiras de borracha de câmara de ar de pneu de bicicletas na feira do Crato e logo me lembrei de suas utilidades. A feira livre e sua economia informal é um ambiente muito instigante e criativo.

A colagem da "*regra*" exigiu uma atenção especial, pois sua extremidade oposta à pestana ficou um pouco fora do eixo axial e foi preciso uma amarração especial para forçar sua posição ao centro. É fundamental que a "*regra*" esteja alinhada com o eixo axial, isto é, da "*pestana*" ao "*imbigo*" as cordas deverão seguir até o "*cavalete*" e o "*imbigo*" em distâncias muito bem definidas e simétricas, porém, não paralelas. Os veios (feitos com uma serra de mão ou estilete) na "*pestana*" para a separação das cordas devem ser equidistantes entre si, assim como as marcações no "*cavalete*" (que têm essa mesma função), mas a distância entre as marcas no cavalete deverão ser maiores que os veios da "*pestana*". Isso produzirá um pequeno ângulo que se abre em direção ao "*cavalete*". Desta forma, evitamos que as cordas sigam paralelas, umas a outras, dificultando a utilização do instrumento. Estes detalhes são observações que colhi em de inúmeros instrumentos, feitos por outros artesãos e por minha experiência na construção dos meus instrumentos. Outro dado importante é o da altura das cordas em relação à "*regra*". Da mesma forma, as cordas não devem seguir paralelas à "*regra*". No ponto mais próximo à "*pestana*" a distância ideal será menor que 1/2 mm (0,5

mm) e na parte mais próxima do "*cavalete*", no final da "*regra*" não precisa ser maior que 3 ou 4 mm. A altura das cordas também é determinante do timbre da rabeca. Cordas mais altas aumentam a intensidade do som e produzem um som mais "brilhante", porém, dificultam a execução do instrumento. É necessário que a superfície da "*regra*" seja perfeitamente lisa, sem rugosidades ou qualquer tipo de irregularidade. É mais indicada a madeira dura, densa (Ypê, maçaranduba, jatobá) para esta peça, para evitar desgastes com o atrito das cordas. Quando colamos a "*regra*" observamos que ela estava tocando no "*testo*" e mestre Antônio comentou que seria preciso passar a grossa para abrir um espaço ali que assim "*amarra o som, viu, mas se aliviar ela aqui, uma coisinha ela solta o som*". Qualquer pressão sobre o "*testo*" seria obstáculo para sua vibração.

Cortamos a "*lacraia*" em jatobá, num formato levemente triangular, com dois furos na parte mais estreita para colocação do arame que a ligaria com o pino do "*imbigo*". Quatro furos na parte mais larga, para receber as cordas. Estes furos, conforme indicação de mestre Antônio foram levemente inclinados para que as cordas não fizessem um ângulo de 90°, o que poderia facilitar sua quebra.

Naquele dia, nove de julho, fizemos o trabalho de colagem dos "*testos*", do braço e da "*regra*" e, após as amarrações com a borracha de câmara de ar, deixamos ao sol para secar. Mestre Antônio disse que em vinte minutos estaria pronto. Em seguida levei nossa rabeca para minha oficina, para dar alguns acabamentos. Como é comum, um "*testo*" fica um pouco diferente do outro, então é preciso acertar as arestas na lixadeira ou lima, para que fiquem bem ajustados. Fiz os ajustes, recortei uma pestana, em osso de boi e a coloquei no lugar. Agora poderia colocar as cordas. Só me encontraria com mestre Antônio na semana seguinte e, nem ele, nem ninguém aguentaria esperar com o instrumento praticamente pronto, sem colocar as cordas e ouvir seu som. Foi o que eu fiz, coloquei as cordas e experimentei ansioso, sua sonoridade. Percebi um som bem claro e de timbre brilhante. "Um grito que vai escutar lá em Mamanguape!" como diria mestre Antônio.

Numa de nossas sessões de trabalho, mestre Antônio demonstrou como era o instrumento que ele fazia aos oito anos de idade. O texto abaixo resulta da transcrição literal de oito minutos de conversa sobre sua vida. Posso perceber como as gravações em vídeo e áudio foram importantes para a recolha deste material que, de outra forma, não poderia ser reproduzido com tal fidelidade.

"Uma tábua parecida com uma 'regra' de 20 cm, mais ou menos... Aí botava o cavalete... As 'cravia' era atrás, que nem o cavaquinho. Pois eu afinava, esticava as cordas, era duas, três, quatro, cinco pedaços de linha que eu torcia, ficava igual nylon... Mas menino, quando eu baixava o arco de [com] 'caivão'⁵⁸ dava aquele grito.. aí eu fazia música. Asa branca... muitas músicas que eu queria fazer, eu fazia... Aí mamãe viu aquilo, aquele interesse meu, né... sabia que era de berço mesmo. Foi o tempo que meu irmão tirou a rifa de uma 'rebeca'... ela deixou pra eu... Mas não deu quinze dias eu tava tocando toda qualidade de baile... Aí, tinha uma escola em Gracioso [um lugar perto de onde morava] que todo ano eu tocava... Era uma festa que amanhecia o dia, o sol saía e o povo lá agarrado, dançando... Era dinheiro... E no cavalo marinho eu ia no sábado e brincava no sábado e no domingo... era quatrocentos 'milréis', era dinheiro de mais... Agora a viagem era perigosa, que não tinha carro... eu ia de Timbaúba [PE] pra cima, um lugar chamado 'as Queimada'[provavelmente a cidade de Queimadas-PE], longe... pra ir era bom, não estava com sono... mas passava a noite de sono e pra 'vim', vinha cochilando... Sofria viu, e vinha 'de pés'... nesse tempo não tinha carro não, bem pouquinho carro tinha... Não era essa peste de carro batendo no povo não...

Naquele dia mestre Antônio estava animado em contar suas histórias e, mais uma vez, recordou a ocasião que descreve como "passar no teste", ainda com doze anos:

"... eu só sei que aprendi... aprendi... Quando foi um dia, chegou lá uma dona e disse: Seu Antônio, o sr. já passou no teste, o seu toque? Eu digo, passei não. Procure pra ver passar, ela disse... e foi e procurou mais sete da minha qualidade... tudo tocava, né? Tudo amigo meu. Lá tinha demais pra tocar isso... Aí ela juntou os sete, comigo fez oito. Ela disse: você toca três partes, cada um toca três, no fim que 'tará'⁵⁹ os oito, se 'tará' os oito, aí quem inventar a música é que ganha o prêmio. Aí eu digo, 'tô lascado', com tamanho de nada, com doze anos de idade e os 'caba', os outros, tudo 'baibado'... 'Ficaro' tudo pensando assim... que não ia inventar essa música pra dar certo... Eu digo: Eu vou inventar essa música pra eu ganhar o 'premi'. Aí eu comecei a cantar, cantar e tocar... ainda hoje eu sei dela, e toco ela e canto...

E canta sem acompanhar-se ao instrumento, com emoção:

"Saí de casa eu não tinha doze ano/ minha mãe ficou chorando pr'onde vai pernambucano./ Não chore não que eu vou, torno voltar/ quem nasceu no Pernambuco não mora no Ceará/ Ai Pernambuco, foi o meu lugar/ Nunca vi praia tão linda pras meninas se 'banhar'".

Aí os outros bateram palma, né? Eu tirei ou não tirei? Com doze anos de idade! Os outros ficaram lá, com o 'viulino' em ordem... mas cadê? E nesse

⁵⁸ Naquele tempo o menino Antônio usava carvão em lugar do breu, para untar as cerdas do arco e produzir o som.

⁵⁹ Não encontrei uma tradução exata para esta palavra, mas parece que significa algo como "se os oito permanecerem na disputa".

tempo tinha 'tocadô' demais... Só onde eu morava tinha mais de vinte. Tinha deles que fazia [a rabeca], tinha um tal de Roseno Rodrigues [é possível ser o mesmo citado por mestre Hermínio?] que fazia isso aí [rabecas], bem feito também... Eu me lembro que eu comprei um a ele... Eu desfiz de um que eu tinha, vendi a um 'redeiro' de Timbauba e fiquei sem nenhuma, aí eu fui na casa do seu Roseno e ele tinha feito uma com uma tábua que era de uma máquina, aí eu comprei por quarenta 'milréis', naquele tempo...

6.5 O ARCO

A feitura dos arcos dos instrumentos se constitui numa arte específica que requer um estudo aprofundado e abrangente, devido à grande variação, no que se refere às madeiras, formatos e tamanhos.

Para o arco são preferidas as madeiras leves, por facilitar o manejo, mas maçaranduba e pau d'arco (ipê) dão bons resultados, conforme a prática nos aponta. As crinas naturais (rabo ou crina de cavalos) oferecem um som um pouco mais suave, mas duram menos e são muito sensíveis à umidade do ar, o que dificulta sua utilização durante as madrugadas a céu aberto; as "crinas" de *nylon* duram mais e são impermeáveis, mas produzem um som mais "duro" com ataques mais ásperos. Vale anotar que, para se obter um bom arco com crina de cavalo e se conseguir uma uniformidade nos ataques do arco em movimento ascendente e movimento descendente⁶⁰, será necessário dispor os fios da crina, intercalando um para cima e outro para baixo (considerando a base do rabo como referência) até juntar de cem a cento e cinquenta fios para se obter um bom arco. É importante que as cerdas fiquem configuradas como uma fita larga, esticada de ponta a ponta do arco, sem se cruzarem, para produzir um som com regularidade. Assim produzirá uma sonoridade mais forte e um timbre mais doce, favorecendo os sons médios. Se as cerdas ficarem parecidas com um grosso cordão esticado, será menor a área de atrito com as cordas e teremos alterações no timbre e intensidade.

A tensão das crinas também terá influência na produção de um timbre mais brilhante, se for maior a tensão; ou mais fosco, se for menor a tensão entre as crinas e o arco. Volto ao tema do timbre, pois, as características do arco têm grande influência na qualidade do som produzido.

⁶⁰ Movimento ascendente do arco em direção ao talão (base do arco onde este é seguro pela mão do executante); movimento descendente do arco, na direção da ponta do arco.

As medidas dos arcos são, tanto quanto as medidas da rabeca, muito variáveis, quanto ao comprimento, quantidade de cerdas, distância das cerdas em relação à madeira do arco e variam ainda quanto a ter ou não um dispositivo para ajuste de tensão das cerdas. Em observações de longo tempo e grande número de artesãos, pude constatar que as ocorrências de dispositivos de regulação de tensão são semelhantes a cravelhas, o que torna um pouco incômoda *empunhadura* do arco, quando são grandes como as cravelhas do instrumento, mas podem oferecer melhor *empunhadura* em caso de serem pequenas e anatômicas.

Transcrevo parte das notas de campo de 16 de julho, pesquisa com Antônio Merengue (AM).

Cheguei às oito horas da manhã em sua casa e chamei por Sr. Antônio com a rabeca que estamos fazendo, já com as cordas e semi-pronta. Como sempre, me recebeu com grande alegria e quis logo ver a nossa obra. Ajustei a filmadora para não perder nenhum detalhe e a coloquei em cima de sua mesa. Ao entregar-lhe a rabeca pude perceber sua satisfação. Logo depois de tocar um pouco e concluir que "ficou muito boa", me informou que havia trabalhado a semana toda fazendo três braços completos, com as "*cravia*", e a "*regra*", o que me causou grande satisfação, pois é indicativo de que sua saúde está muito bem e sua disposição para o trabalho é excelente para sua idade (86 anos). Fomos à oficina, onde pude constatar a qualidade do material que ele havia preparado, bem como a organização que se podia notar em sua pequena oficina. Construíra dois "*escopos*" (um tipo de formão grande) a partir de restos de um facão. Era grande sua ansiedade por iniciar a construção de uma nova rabeca, que ele chama de "*viulino*", agora bem grande (*regra inteira*) que é para dar um som "bem grande".

Mestre Antônio conferiu a afinação, tocou e aprovou seu som com entusiasmo; sugeriu que o "*cavalete tá pedindo pra ir mais pra trás*" e comentou "*agora eu aprendi, eu estudei como é que o senhor faz esse "S". Este aqui não ficou bem bom porque faltou a volta ali e ficou muito estreito*" [...] *Essa que a gente vai fazer agora é que vai ser a boa, uma regra inteira...*" Ele já estava pensando nas próximas rabecas...

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 UM OLHAR

Estudar um objeto e observá-lo pelos os mais diversos vieses epistemológicos, pode dar à ciência algumas noções de sua realidade, sobre as quais, poder-se-á fazer mensurações e estabelecer conceitos que nos aproximarão de verdades a seu respeito, cuja validação se dará ao correr do tempo, em novas observações.

Um artefato tomado como resultado do trabalho humano pode ser visto como um produto e, ao ser observado e estudado a partir deste ponto, um produto, estaremos desconsiderando uma série de dados importantes para um conhecimento mais amplo sobre tal objeto. Estes dados se referem aos processos que desencadearam no produto observado. Nestes processos estão inseridos, de maneira muito definidora e definitiva, para sua forma e conteúdo, o ser humano ou os seres humanos envolvidos em sua manufatura. E, com os seres humanos, todas as suas condicionantes culturais, suas crenças, seus anseios, suas necessidades, suas habilidades e criatividade em solucionar e superar as dificuldades inerentes ao domínio dos materiais para atingir seus objetivos.

Considerando sua função, todos os instrumentos musicais são bons, todos têm a função de atender à necessidade humana de música, seja como expressão de sua musicalidade, ou para expressão de sua religiosidade, em processos de curas, transmissão de conhecimentos e outros. Então, qual seria a diferença significativa entre um instrumento feito em série numa indústria, com cada uma de suas partes produzida por um grupo de pessoas diferentes, numa linha de produção, em um sistema de trabalho automatizado, e um instrumento feito por um artesão, morador de uma determinada comunidade, isolado dos meios de produção e consumo industriais, que coloca em seu trabalho, além da necessidade de subsistência, toda sua habilidade, suas crenças, sua criatividade em criar as ferramentas necessárias, suas aspirações, expectativas e concepções estéticas? Uma coisa é uma imagem de padre Cícero, feita em madeira, cortada a canivete por um artesão, alicerçada por sua fé nos poderes milagrosos do "santo do Juazeiro" e pode ser outra bem diferente, a reprodução feita em série numa indústria de *souvenir* para turistas.

São bastante diversas as técnicas e as formas de construir rabecas, assim como diversos são os tipos do instrumento que encontramos em nossas pesquisas. Os materiais utilizados na construção são igualmente variados e vão desde parte de palmeiras nativas, passando por variados tipos de madeiras, das mais baratas, como o *pínus* (*Pinus elliotti Engelm. Pinaceae*) e o compensado de madeira de reflorestamento, até madeiras nobres como a imburana (*Amburana cearensis*), o cedro (*Cedrela spp. Meliaceae*) e o mogno (*Swietenia macrophylla* King., *Meliaceae*). Há também, casos mais exóticos que utilizam, conforme citamos, canos de “PVC” (tubos plásticos de construção) e partes de utensílios domésticos, como painéis e frigideiras. Em termos estruturais, podemos observar que não há grandes modificações, continua sendo uma caixa de ressonância fixada a um braço, com cordas paralelas ao braço, tensionadas e friccionadas, um cordofone composto.

As madeiras que dão melhores qualidades sonoras, principalmente timbre e intensidade, são o Cedro, a Imburana de Cambão (*Bursera leptophloeos*), a “Praiíba” (Pau-paraíba, caixeta, *Tabebuia Cassinoides*) para o corpo do instrumento, ou a caixa de ressonância; para as cravelhas (“orelhas”), cavalete, estandarte (“lacraia”), pestana e espelho (“escala”), madeiras duras e densas como o ipê (*Tabebuia spp., Bignoniaceae*) a maçaranduba (*Manilkara spp.*), o jatobá (*Hymenaea spp.*). Há que se anotar que muitas outras madeiras são utilizadas, em todo o território brasileiro, variando de região para região, tais como, o cardeiro (*Cereus Jamacaru*), o mulungu (*Erythrina speciosa*), o cedro-rosa (da família do *Cedrus*) entre outras. Para as rabecas de aro dobrado, é muito utilizada, para a confecção do “aro” (FIG. 5), a madeira do jenipapeiro (*Genipa americana*) que oferece grande flexibilidade.

Alguns artesãos se utilizam de pregos para assentar os “testos” e braço da rabeca, mas esta prática diminui a durabilidade do instrumento, pois, os pregos enferrujam e se soltam, conforme pudemos observar em alguns casos, além de apresentarem um problema quanto à estética. A cola branca (de PVC) é bastante utilizada em sua versão própria para marcenaria e dá bons resultados, embora não seja indicada para instrumentos sujeitos a grande umidade do ar e devido ao fato de funcionar como isolante acústico, na junção das partes do corpo do instrumento. Sua utilização facilita a montagem do instrumento por ser de secagem relativamente lenta e permitir os ajustes necessários. As colas de origem animal, de cartilagem de boi, coelho ou peixe, parecem oferecer algumas vantagens quanto à sonoridade, por não isolarem acusticamente os “testos” e o “aro”, além de serem mais resistentes à umidade e temperaturas. Mas não é fácil encontrá-las no mercado e sua utilização exige um pouco mais

de trabalho e dedicação. Sua secagem é mais rápida, o que é preciso se considerar, pois, depois de juntar as peças a serem coladas, resta muito pouco tempo para ajustes. Atualmente se utiliza também, a cola de secagem rápida, do tipo adesivo instantâneo, com densidade variável, composta de *etil cianoacrilato* (conforme rótulo do produto), que exige cuidados especiais quanto à utilização, pois, sua secagem acontece em poucos segundos, o que não permite ajustes após a colagem.

Pude perceber, numa observação longitudinal, que os mestres rabequeiros fazem seus instrumentos de maneira personalizada, de tal forma que, com o tempo, pode-se até identificar o autor de um instrumento, pelos detalhes do trato. Boa parte desses mestres se utiliza de gabaritos, moldes de madeira, ou recursos semelhantes para produzirem suas peças. Assim, têm como resultado um grande número de instrumentos com as mesmas proporções e desenho, o que pode facilitar sua produção e a identificação desses mestres e seus instrumentos. Outros, não se utilizam de gabaritos ou formas, variando bastante a proporção do instrumento, mantendo, porém, o desenho de alguma parte da rabeca sem grandes alterações. Mas há casos em que o mestre artesão modifica o desenho, as proporções, o material utilizado, as técnicas de construção e os acabamentos.

Este é o caso de mestre Antônio Merengue. Não se utiliza de moldes ou gabaritos nem se preocupa em fazer instrumentos em série. Compartilho com ele esta prática, que nos oportuniza maior liberdade criativa e o desenvolvimento de soluções sempre inéditas. Cada instrumento tem a própria identidade, sonora e visual, de tal maneira que cada um representa uma peça única. Mestre Antônio tem um grande domínio das máquinas, dispositivos e ferramentas na execução de seus trabalhos e não se importa se dispõe de uma serra elétrica ou uma “*enxó*”. O trabalho será feito. Assim também é mestre Nelson dos Santos, que faz suas rabecas, praticamente “*a facção*” e, mesmo assim, apresentam a melhor sonoridade, dentre as que tive acesso.

Podemos inferir que as ferramentas não são determinantes para a qualidade do instrumento, não mais que a mão que as utiliza. O capricho de cada etapa – do corte, do alinhamento, da colagem e dos acabamentos – é que vai diferenciar um instrumento de outro, um mestre de outro.

O que pude encontrar de mais idiossincrático na construção das rabecas de mestre Antônio Merengue é a técnica do “*jabre*”. A grande habilidade que é necessária para a realização desta tarefa, que consiste em cavar, no seu caso, com uma faquinha, o encaixe

(*jabre*) do "aro" com os "testos" e, após montar os dois "testos" no braço, encaixar o "aro" nos "jabres", com tão grande perfeição, como pudemos observar na rabeca que analisamos. É um trabalho de entalhe muito refinado que exige grande habilidade e esmero por parte do mestre rabequeiro. Não encontrei nenhum outro artesão que construa seus instrumentos com esta técnica.

Ao consideramos a música como cultura, ou parte da cultura, a arte da construção de instrumentos também poderá ser assim considerada, com todas as implicações socioculturais, em que está imbricada.

7.2 DIÁLOGOS

Diante de evidências históricas, não podemos concordar com estudos que indicam que a rabeca seja uma espécie de violino de fatura popular, rústico, ou mal feito, tem o timbre escuro, áspero (Alvarenga, 1977, p. 639; Nóbrega, 2000 p. 70), um "violino brasileiro", um " *folk violin*" (MURPHY, 1997, p.147), ou que "poderia ser incluída na família do violino, sendo uma variação popular de instrumento de corda de arco [sic]" (SANTOS, 2011, p.29). Além da diferença temporal do surgimento de um e outro instrumento, sendo a rabeca, no mínimo, alguns séculos mais antiga que o violino, as diferenças de formato, tamanho, execução e, principalmente, os resultados sonoros (timbre, intensidade, tessitura) são facilmente constatados.

Ainda que se possa compreender algumas expressões e interpretações pessoais, muitas vezes anacrônicas, podemos afirmar, sobre a rabeca, que se trata de um instrumento com história e personalidade própria, cuja ocorrência se observa em Portugal (e outros países de língua portuguesa) e as evidências históricas indicam que tenha migrado para o Brasil com o nome rabeca. O instrumento pode ser denominado "rabeca brasileira" e se apresenta como um interessante e instigante objeto de estudo, seja enquanto instrumento musical seja enquanto símbolo cultural.

São apontados como seus antecessores, o rebec, o arrabil, entre outros instrumentos que, sem a intenção de defender uma ideia difusionista, têm origem entre o povo árabe, que dominou parte significativa da Europa por oito séculos, trazendo sua ciência, religião e arte, incluindo aí, seus instrumentos e sua música. Instrumentos de

corda friccionada ocorrem em outras regiões do planeta, como a China, Índia entre outras.

Luis Soler argumenta, quase encerrando a questão que:

[...] em se falando de instrumentos medievais é necessário esclarecer previamente que tanto os numerosos tipos existentes quanto a nomenclatura dos mesmos são de uma tal versatilidade e plurivalência, que seria totalmente utópico querer concretizar genealogias precisas. Pode-se, no máximo, tentar estabelecer linhas aproximadas a ilustrar etimologias e origens." (SOLER, 1995, p. 106).

Hoje, observamos um redimensionamento nas áreas de atuação da rabeca e de seu repertório, no nordeste brasileiro, podendo ser encontrada em grupos de música pop, música antiga, erudita, peças teatrais de inspiração popular, música de cena em programas especiais em televisão e seu repertório vai do choro, passando pelo samba, frevo e o forró⁶¹, além, é claro, dos contextos tradicionais como festas de renovação de santos, folias de reis, contadores de história; cada um desses se constituindo num campo bastante instigante para pesquisas futuras.

A pesquisadora Kilza Setti foi pioneira, no Brasil, em estudar a rabeca sob perspectiva etnomusicológica e, embora não fosse seu objeto principal, deu destaque ao instrumento e sua relação com o entorno social.

Partindo das considerações e valorações êmicas, documentou terminologias, históricas, as afinações, usos, repertório observados em quatro rabequeiros (um deles músico-artesão). Podemos observar que seus pesquisados denominam a rabeca por "violino" o que a levou a cunhar o nome "violino caiçara", bastante apropriado para o seu campo. Informa, em nota de rodapé que "Os conceitos de violino e rabeca serão usados aqui [em seu trabalho], a partir dos conceitos locais. Na história da luteria coloca-se como perfeitamente definida a sucessão rabeca-violino, resultante de aperfeiçoamentos técnicos" (SETTI, 1985, p.132). O mesmo se dá com os informantes de Mavilda Aliverti que, dentre eles, recolheu o termo "*violinho*" (possível corruptela para violino).

⁶¹ Termo genérico que agrupa gêneros como o xote, o baião, o xaxado, antigas mazurcas, sambas, cocos entre outros.

Na presente pesquisa pude ouvir diversas vezes mestre Antônio dizer "*violino*" ao se referir à rabeca que, quando tinha o som muito bom, "*dava um grito que parecia uma sanfona*" ⁶². Esta dupla denominação entre parte dos mestres rabequeiros e "*tocadores*" pode decorrer do trânsito de vocabulários e denominações entre a linguagem letrada e a iletrada "empréstimos e devoluções" (SETTI, 1985, p.132) entre linguagem oficial e linguagem popular. Exemplo disso é o mestre "Zé de Nininha" comentando sobre a palavra "*lutiê*" que "*é um nome que estão chamando agora*" o mestre rabequeiro.

Quanto ao aprendizado da rabeca, Agostinho Lima, que pesquisou no contexto do cavalo marinho, observou que pertencer ao ambiente musical da rabeca pode facilitar o aprendizado de sua música e que mesmo que se possa aprender sua técnica, "fora desse contexto, a essência do aprendizado — e por evidência a essência da própria música de rabeca- não o é. Ou seja, somente a vivência é capaz de fazer alguém absorver o tipo de expressão musical própria desse contexto" (LIMA, 2001, p. 127).

Se investigarmos os contextos em que a rabeca está inserida hoje e os territórios por onde transita, o que podemos entender por "música de rabeca" terá novas significações. As observações atuais apresentam um quadro que demonstra que a rabeca tem conquistado lugar nos mais variados ambientes musicais. Com isso, seu aprendizado também passa por transformações e outras metodologias de transmissão são aplicadas, além do aprendizado aural. Em oficinas para iniciação ao instrumento, tenho experimentado novas formas de escrita alcançando bons resultados e, mesmo via internet, se pode encontrar e fazer aulas do instrumento.

Existe uma série de trabalhos científicos, na área da física, e parcerias entre físicos e a lutieria, que objetivaram a uma melhor compreensão e aperfeiçoamento da construção do violino, enquanto que à rabeca e sua construção, ficou o legado empírico em que o artesão, em grande parte dos casos, inventa sua maneira de construir o instrumento com o material de que dispõe. Mesmo suas ferramentas, são improvisadas,

⁶² A expressão "*dava um grito que parecia uma sanfona*", comparando o som da boa rabeca com uma sanfona, que ouvi algumas vezes de mestre Antônio, pode sinalizar para antagonismo inicial que nos sugeriu o músico Luizinho Calixto sobre a chegada da sanfona de oito baixos no sertão. Por ter o som mais forte e definido, a "oito baixos" conquistou alguns dos territórios da rabeca.

ou criadas, conforme as necessidades e possibilidades de se conseguir a matéria prima. Esse conhecimento, quando em processo de continuidade, se dava entre conterrâneos e contemporâneos, às vezes parentes, que aprendem pela oralidade, imitação e convivência. Parte considerável dos artesãos que entrevistamos informam que aprenderam sozinhos, ou "*de minha cabeça*", conforme declaram.

Aprender a construir o instrumento é uma arte específica que exige mãos habilidosas, criatividade e esmero no trato com as madeiras. Seu aprendizado passou e passa de mestre a aprendiz, pela convivência e trabalho em conjunto, pelo interesse de ambos em manter viva esta tradição. Movidos pela necessidade de ter um instrumento, muitos aprenderam "*de minha cabeça*", tendo que inventar as ferramentas e as técnicas, contando apenas com a necessidade — que é mola da criatividade — e seu talento.

Este é o caso de mestre Nelson dos Santos, por exemplo, que, conforme conta, viu um instrumento na televisão e resolveu fazer um para si. Dentre outros, meu caso é semelhante, pois, tocava com uma rabeca comprada do mesmo Nelson dos Santos e, vez por outra, me perguntavam se fora feita por mim. Isso me incomodava um pouco e me instigava a, um dia, fazer minha própria rabeca (aqui vale o pleonasmo, devido a importância de se fazer a própria rabeca). Belo dia ganhei um toquinho de cedro e não resisti: comecei a construção e, como se fosse uma febre de dez dias, só parei ao terminar. Era um período de copa do mundo de futebol. Não assisti a nenhum jogo. Trabalhei dez dias e noites, acordado e dormindo para produzir meu primeiro instrumento. Sem perguntar, sem pesquisa em internet ou livros, foi inspiração movida por um desejo profundo. Quando não sabia resolver uma operação, dormia, e acordava sabendo. Teria sonhado com a solução? Não me lembro, mas acordava sabendo. Quando me fiz o primeiro instrumento (FIG. 26), me transformei em outra pessoa. Esta foi a minha sensação. Sobre o fato de construir o próprio instrumento, Agostinho Lima comenta:

A capacidade de construir o próprio instrumento é outro fator significativo na formação [do processo identitário] [...]. A produção artesanal da rabeca, o fato de ela ser feita pelo próprio rabequeiro ou por outra pessoa da comunidade, confere à mesma e a quem a toca uma importância diferente da que é dada a um instrumento comprado em uma loja ou industrializado (LIMA. 201 p.140)

É um sentimento que parece corresponder a um tipo de empoderamento, uma melhora na autoestima, o fortalecimento dos laços entre as pessoas do grupo, o desenvolvimento de suas habilidades e o pertencimento cultural, onde todos podem se reconhecer como pares no trabalho e na festa, no pesar e nas celebrações. O ato de construir rabecas pode se relacionar, também, com uma espécie de ato de resistência cultural, a busca de valorização da cultura local, contra as invasões globalizantes do mercado internacional. Não me parece possível conceber a ideia de uma fábrica de rabecas, visto que, uma fábrica pressupõe a produção em série o que descaracteriza a produção artesanal e dedicação especial a cada detalhe de cada instrumento.

É o que percebi nas oficinas de construção que ministrei onde as pessoas, algumas em especial, se transformavam ao perceber suas capacidades. Como cantou o poeta Vinícius de Moraes, *"o operário faz a coisa e a coisa faz o operário"*.

Nos processos de identidade e pertencimento, os timbres parecem exercer uma forte influência. A experiência que tive no encontro com Mestre Salustiano, quando experimentou minha rabeca com cordas de viola de arco e disse que *"isso não é som de rabeca"* e, depois de trocar o encordoamento por um de cavaquinho, tocou e disse satisfeito *"isso sim, é som de rabeca!"*, sugere que o timbre do instrumento é um dado importante na sua identificação e uma rabeca que soe como um violino (até onde isso seja possível) pode não ser reconhecida como rabeca. Ao mesmo tempo em que um violino com encordoamento de violão ou cavaquinho não soará como violino nem será reconhecido como tal, se considerados apenas os aspectos sonoros.

As sutilezas do timbre parecem fortes fatores identitários que distinguem os instrumentos, os repertórios e mesmo caracteres pessoais de músicos e ouvintes, passando ainda pelas relações de territorialidades, com a identificação de diferentes regiões do país em que músicos e seu público preferem este ou aquele timbre. Músicos da nova geração de rabequistas têm feito experiências interessantes com pedais de efeitos próprios para guitarra e em produção de música eletrônica, prática que pode demarcar novos territórios.

Por fim, pudemos concluir a partir das observações que a atividade de construção de rabecas não está se tornando rarefeita conforme alguns acreditam. Está passando por modificações e até se fortalecendo. Se anteriormente um mestre ensinava a

um aprendiz, hoje em uma oficina é possível ensinar a dez pessoas de uma só vez, os princípios desta arte, e as mais capacitadas e interessadas dão seguimento ao ofício.

Atualmente são realizadas oficinas que se propõem a ensinar esta arte e sempre há diversas pessoas interessadas, o que justifica tal esforço. Temos conhecimento de oficinas realizadas em Recife (PE); Olinda (PE); Teresina (PI); Ouro Preto (MG); Natal (RN). Em João Pessoa (PB), onde tenho ministrado meus cursos e oficinas é muito significativo o número de pessoas interessadas.

APÊNDICE

ICONOGRAFIA MUSICAL



Melgaço, Igreja de Nª Senhora de Orada; modilhão da parede sul -Músico com Viola Medieval. Séc. XIII

<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-iconografia.htm>



Vila do Conde, Igreja de S. Cristóvão de Rio Mau, capitel da ousadia – Jogral com viola de arco.

Fonte:

<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-iconografia.htm>



8a. CHAILLOU DE PESTAIN, "Roman de Fauvel." Manuscript on vellum, 14th century, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 146, f. 36v.



8b. Pierre CHENU after the drawing by Silvestre David MIRYS, copy of an image from "Roman de Fauvel," Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 146. Jean-Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. 1, p. 289.

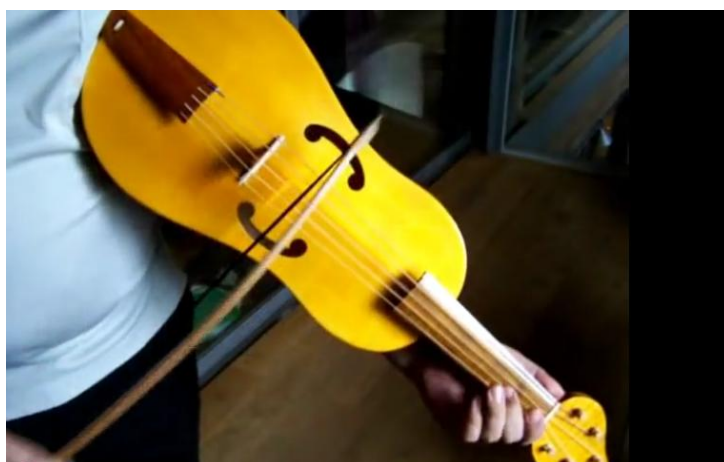
[https://www.academia.edu/14457285/Illustrations of musical instruments in Jean-Benjamin de La Bordes Essay sur la musique ancienne et moderne?auto=bookmark&campaign=weekly_digest](https://www.academia.edu/14457285/Illustrations_of_musical_instruments_in_Jean-Benjamin_de_La_Bordes_Essay_sur_la_musique_ancienne_et_moderne?auto=bookmark&campaign=weekly_digest)- Acesso em 31.JULHO 2015 .



10b. Pierre CHENU after the drawing by Silvestre David MIRYS, copy of the image from THIBAUT, "Roman de la Poire," Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. français 2186, f. 34v. Jean-Benjamin de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, vol. 1, p. 287.



Viola d'Amore. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=GBXhGvWlYOI>>



A viola da braccio with five strings that I made based on a painting by a contemporary of Leonardo da Vinci.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=XGHILuBRSUE>>



rebab imalatı Mehmet Ünal

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=ih6GH-aPFvYw>>



rubab

Fonte: <http://www.mimo-international.com/MIMO>



Rebab Fonte <<http://learningobjects.wesleyan.edu/vim/cgi-bin/instrument.cgi?id=31>>



<http://www.gaitadefoles.net/noticias/pcclisboa2003.htm>



OROCONGO (Urucungo)

Fonte: <http://www1.an.com.br/1998/jul/25/0ane.htm>

REFERÊNCIAS

• Bibliográficas

- ALBERTI, V. *et al* orgs. *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000. 204p. ISBN 85-85676-84-1. Scielo Books <http://books.scielo.org> acesso em 20.05.2014.
- ALIVERTI, MAVILDA. Resgatando a memória: o ensino da rabeca. III Enabet Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia . In *Anais...* São Paulo: ABET 2006.
- ANDRADE, MÁRIO DE. *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília: Martins, 1972.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ALCÂNTARA, PAULO HENRIQUE L. A paisagem sonora na brincadeira do cavalo marinho. II Simpom - Simpósio brasileiro de Pós-graduandos em música. In: *Anais...* 2012. <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2512/1841>
- ALVARENGA, ONEYDA, "Rabeca" In: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*.
- ARAÚJO, ALCEU MAYNARD. *Cultura Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- BASTOS, RAFAEL MENEZES. A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.
- BUENO, ANDRÉ C. P. *Palhaços de cara preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG*. Tese em. São Paulo: USP, 2004.
- BLAKING, JOHN, *Haw Musical Is Man*, Washington, University Washington Press, 1974.
- CATENACCI, VIVIAN. *Cultura popular - entre a tradição e a transformação*. <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf> acesso em 22.05.2014
- CAVALCANTI, M. LAURA V. C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *RBCS* Vol. 19 nº 54 fevereiro/2004.
- CHARTIER, ROGER. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p.179-192.
- COULON, ALAIN. *Etnometodologia e educação*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis. Vozes. 1993.
- DONOSO ET ALL. A física do violino. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, n. 2, 2305 (2008) www.sbfisica.org.br.
- ERIKSEN, TOMAS H.; NIELSEN, Finn S. *História da antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FARIAS, PRISCILA ARAÚJO. A escrita idiomática do Concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe. *Revista brasileira de música do programa de pós-graduação em música da UFRJ*. Rio de Janeiro, v. 26. n. 1, p. 105-129, Jan/Jun. 2013
- FIGUEIREDO FILHO, J. de, *O folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

FREIRE, ROSÂNGELA V. Tipografia São Francisco/Lira Nordestina: práticas culturais, discurso e memória. UFPB, 2012. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Tese-2012-Freire-Lira_Nordestina.pdf

FREITAS, SÔNIA MARIA. *História oral* - Procedimentos e possibilidades. São Paulo: Humanitas /FFLCG/USO: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002

GEERTZ, CLIFFORD. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GOURHAN, ANDRÉ L. *Evolução e técnicas* - O homem e a matéria. Lisboa: Edições 70, 1971.

GRAMANI, DANIELA (Org.). *Rabeca, o som inesperado*: uma pesquisa de José Eduardo Gramani. Curitiba: Fundação Cultural; Siemens, 2002.

_____. *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara*. Curitiba: UFPR 2009.

GRILLO, M. ÂNGELA. Cavalo-marinho: As representações do povo através do folguedo pernambucano. In: XXVI Simpósio Nacional de História. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011.

LARAIA, ROQUE. *Cultura* - Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LIMA, AGOSTINHO J. "Música tradicional e com tradição da rabeca". Dissertação em Música (etnomusicologia) Salvador: UFBA, 2001.

LINENBURG, JORGE; FIAMINGHI, LUIS H. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade. In *Revista Opus*, da ANPPOM, vol. 18, nº 2, 2012.

LEWINSOHN, ANA C. *O ator brincante*: no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho. Campinas: Biblioteca Digital da Unicamp, 2008.

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000447674>, acesso em 20.06.2014.

MARCONDES, MARCOS ANTÔNIO (Ed.) São Paulo: Art, 1977.

MURPHY, JOHN P. *The "rabeca" and its music*: old and new in Pernambuco, Brazil. Texas: UT P., 1977. Disponível em http://www.jstor.org/stable/780395?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents

_____. *Cavalo-marinho pernambucano*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NETTL, BRUNO. *The study of ethnomusicology* - Thirty-one issues and concepts. 2ª ed. Urbana; Chicago: University of Illinois, 2005.

NÓBREGA, ANA C. P. *A rabeca no cavalo marinho de Bayeux*. João Pessoa: UFPB, 2000.

OLIVEIRA, ÉTICO J. *A roda do mundo gira*: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do cavalo marinho Estrela de Ouro (Condado PE). Salvador: UFBA, 2006.

OLIVEIRA PINTO, T. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. In: *Revista USP*, nº 77, p. 98/111. São Paulo, 2008.

PERES, LEONARDO R. *A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira*. 2009. *Músicos Do Brasil, Uma Enciclopédia* Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>

PIEDEDE, ACÁCIO TADEU. "O canto do Kawoká: Música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingu". Tese de doutorado. PPGAS, UFSC. 2004.

RICE, TIMOTY. *Shadow in the field*. New York: Oxford University, 2008.

SACHS, CURT E ERICH VON HORBOSTEL. 1961. "Classification of musical instrument". Tradução de Waschmann e Baines. *The Galpin Society Journal*. Vol. 14, p. 3-29.

SANTOS, EURIDES S. Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca. Opus/ANPPOM. p. 161/179. 2012.

SANTOS, RODERICK. *Isso não é um violino?* usos e sentidos contemporâneos da rabeca no nordeste. Natal: IRFN, 2011.

SATOMI, ALICE LUMI. Introdução à organologia brasileira. Palestra digitalizada. Aveiro: Núcleo Interdisciplinar de Etnomusicologia, da Universidade de Aveiro, 2010.

_____. *Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil*. SALVADOR: UFBA. 2004.

SETTI, KILZA. Notas sobre a produção musical caçara: música como foco de resistência entre pescadores do litoral paulista. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*:42, SÃO PAULO, 1987.

_____. *Ubatuba nos cantos das praias*. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, ROSELY T. O cavalo marinho de Condado: a beleza da brincadeira e as representações das mulheres e das crianças (1960-1990). In: XXV Simpósio Nacional de História. *Anais...* ANPUH, 2010

SOLLER, LUIS. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1985.

TANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ. 1980. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 vol. Paris: Editions du Seuil.

TRAVASSOS, ELIZABETH. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TRIVIÑOS, AUGUSTO N. SILVA, Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. SÃO PAULO. Atlas. 1987.

VANSINA, JAN. A tradição oral e sua metodologia. In: *História Geral da África*. v. 1. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

VILELA, IVAN. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2015.

VENTURA, MAGDA M. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. *Revista SOCERJ* vol. 20. ano 5, 2007.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- **Discografia**

RABEQUEIROS DO PERNAMBUCO - Álbum duplo. Produção executiva e musical Claudio Rabeca.

CEGO OLIVEIRA - RABECA & CANTORIA, CD duplo produzido por Rosemberg Cariry, Selo Cariri Discos, 1992.

- **Entrevistas com mestres de cultura popular**

CALIXTO, João: inédito. Campina Grande-PB: 2015. Entrevista concedida a João Nicodemos.

CALIXTO, José: inédito. Campina Grande-PB: 2015. Entrevista concedida a João Nicodemos.

HERMÍNIO, José: inédito. João Pessoa-PB: 2014. Entrevista concedida a João Nicodemos.

NININHA, José de: inédito. Ferreiros - PE: 2014. Entrevista concedida a João Nicodemos.

OLIVEIRA, Jose: inédito. Juazeiro do Norte-CE: 2002. Entrevista concedida a João Nicodemos.

PAIXÃO, Luiz: inédito. João Pessoa-PB: 2014. Entrevista concedida a João Nicodemos.

PINTO, Antônio: inédito. Crato - CE: 2013. Entrevista concedida a João Nicodemos.

SALUSTIANO, Manoel: inédito. Nova Olinda - CE: 2003. Entrevista concedida a João Nicodemos.

SANTOS, Nelson dos: inédito. Floriano-AL: 2006 e Crato-CE: 2013. Entrevistas concedidas a João Nicodemos.

- **Videografia**

<https://www.youtube.com/watch?v=ih6H-aPFvYw> - ACESSO EM 10.06.15.

<https://www.youtube.com/watch?v=-0vEIO3lIZ4> - ACESSO EM 10.06.15.

<https://www.youtube.com/watch?v=63kIvrq7o9k> - acesso em 10.06.15.

<https://www.youtube.com/watch?v=lkP5kzejoTI> - Acesso em 14.05.2014.

Sites visitados:

<http://jazz.unt.edu/murphy/brazil/> (by Murphy)

<http://maneoleiro.blogspot.com.br/2013/04/orocongo.html?showComment=1433944538805#c3419411844490733116> - em 10.06.15;

<http://www.klmp3.com/?name=Ralabucho+podcast+-+Programa+50&id=Et0U1SG2>

Programa Rala Bucho, em 13.09.2015;

<http://sites.unicentro.br/wp/manejoflorestal/caixeta/> ;

<http://www.cnip.org.br/bdpn/ficha.php?cookieBD=cnip7&taxon=1182#> (para conhecer as espécies de árvores nativas do Nordeste brasileiro, como imburana de cambão e outras)

<http://www.forroemvinil.com/coletanea-o-fino-da-roca-1/>, acesso em 16.09.2015. Blog Forroemvinil.

Link do vídeo A Construção da rabeca. produzido como resultado desta pesquisa:

<https://www.youtube.com/watch?v=xH7VUXPHZsA>