

ISSO NÃO É UM VIOLINO?

Usos e sentidos contemporâneos da rabeça no Nordeste

RODERICK SANTOS

IFRN
Editora

Natal, 2011



RODERICK SANTOS

Isso não é um violino?
Usos e sentidos contemporâneos
da rabeca no Nordeste

IFRN
Editores

Natal, 2011

Presidenta da República **Dilma Rousseff**
Ministro da Educação **Fernando Haddad**
Secretário de Educação Profissional
e Tecnológica **Eliezer Moreira Pacheco**

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia
do Rio Grande do Norte**

Reitor **Belchior de Oliveira Rocha**
Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação **José Yvan Pereira Leite**
Coordenador da Editora do IFRN **Paulo Pereira da Silva**
Conselho Editorial **Samir Cristino de Souza (Presidente)**
André Luiz Calado de Araújo
Dante Henrique Moura
Jerônimo Pereira dos Santos
José Yvan Pereira Leite
Valdenildo Pedro da Silva

Todos os direitos reservados

Divisão de Serviços Técnicos. Catalogação da publicação na fonte.
Biblioteca Sebastião Fernandes (BSF) – IFRN

S237i Santos, Roderick.

Isso não é um violino? : usos e sentidos contemporâneos da
rabeca no Nordeste / Roderick Santos. – Natal : IFRN, 2011.
117p. : il.

ISBN 978-85-8161-013-9

1. Instrumento musical - Rabeca. 2. Rabeca – Processo de
fabricação. 3. Rabeca e violino – Estudo comparativo. 4. Rabeca no
Nordeste. I. Título.

CDU 780.6

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Charles Bamam Medeiros de Souza

CONTATOS

Editora do IFRN

Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol. CEP: 59015-300

Natal-RN. Fone: (84) 4005-0763

Email: editora@ifrn.edu.br

Ao Sujeito que inventou a rabeca

Dividindo a dor

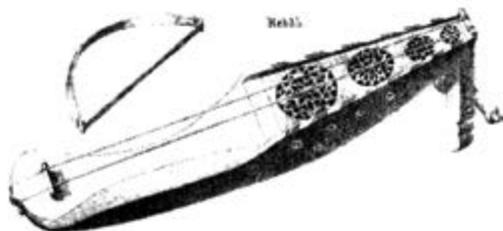
Na calçada do mercado,
No pingo do meio dia,
No ombro magro do cego,
Uma rebeca gemia,
Sentindo também um pouco,
Da dor que o cego sentia.

Antônio Francisco

Sumário

	PREFÁCIO	9
	AGRADECIMENTOS	11
	INTRODUÇÃO	13
	Sobre a pesquisa	15
1	CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS	19
2	O QUE É UMA RABECA	31
	A rabeca-violino	41
	O violino-rabeca	44
3	A CONEXÃO: UMA EXPERIÊNCIA NO ENSINO COLETIVO DA RABECA	53
	O conteúdo do ensino	55
	A prática	57
	Os eventos do Conexão Rabeca e a Escola de Luteria	68
4	O CONSTRUTOR DE RABECAS: DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS RABECAS DE JANILDO	79
	Fazendo uma rabeca-violino	82
	As Rabecas de Fernando	89
5	A PERCEPÇÃO DA RABECA: ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A SONORIDADE DO VIOLINO E DA RABECA UTILIZANDO A ESCALA VAS EM SITUAÇÃO CONTROLADA	93
	Entrevistas	94
	Procedimentos e experimentos	96
	Resultados	101
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103

SUPLEMENTO	107
REFERÊNCIAS	111
DISCOGRAFIA CONSULTADA	117
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	119



PREFÁCIO

Em meados dos anos 1980, muitos acreditavam que a rabeca era um instrumento praticamente extinto no Brasil. Havia referências em livros de folclore e musicologia, sabia-se de um ou outro tocador já bem velhinho, como o Cego Oliveira no Ceará. Mas não se tinha conhecimento de manifestações musicais em pleno vigor, onde a rabeca ainda desempenhasse papel importante, nem de gente moça que estivesse tocando ou aprendendo a tocar o instrumento.

A partir dos anos 1990, a situação começou a mudar. Naquela década, talvez tenham sido músicos pernambucanos os primeiros a recolocar a rabeca em ampla circulação, através de espetáculos e CDs: o multiartista Antônio Nóbrega com seus solos “Brincante” e “Figural”, Siba Veloso com o grupo Mestre Ambrósio, e Manoel Salustiano, o Mestre Salu, com seu grupo “O sonho da rabeca”.

Mas isso era apenas a ponta do iceberg. Com o retorno das chamadas “culturas populares” à esfera pública, tendência que se acentuou nos anos 2000, fomos, aos poucos percebendo que, à margem dos conservatórios e da indústria cultural, havia um mundo de rabecas por descobrir. No Paraná, em São Paulo, no Pará, no Ceará, em Alagoas, na Paraíba e no Rio Grande do Norte (entre outros estados), tocadores, construtores e apreciadores de rabeca foram, desde então, saindo do anonimato.

O trabalho de Roderick Fonseca dos Santos, originalmente uma dissertação de mestrado apresentada em 2011 ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, se insere nesse quadro de descobertas, trazendo importantes contribuições para o conhecimento da situação atual da rabeca na região Nordeste, com um foco especial no Rio Grande do Norte. Gostaria de chamar a atenção para três dessas contribuições.

A primeira é mostrar que, apesar de não existir uma padronização oficial do formato e das características organológicas da rabeca, a grande maioria dos modelos, hoje, empregados na região Nordeste apresenta marcada semelhança com o violino (o autor propõe chamar esses

modelos de “rabecas-violinos”). Essa semelhança vai ao ponto de muitos rabequeiros estarem optando hoje por tocar diretamente em violinos, estando hoje disponíveis no mercado vários modelos baratos desse instrumento – mesmo se continuam tocando repertório de rabecas, com técnica de rabequeiros (Roderick propõe falar, nestes casos, de “violinos-rabeca”).

A segunda é a descrição que faz das maneiras como a rabeca vem sendo utilizada em contextos culturais distintos daqueles em que era empregada até o final do século passado. Oficinas para ensino coletivo de rabecas (e de técnicas em sua construção), orquestras de rabecas (com suplementos de pífanos e berimbaus!), rabecas com captadores eletrônicos para amplificação – são alguns exemplos de como as novas gerações, em Natal e alhures, estão se apropriando desse instrumento e dialogando com ele.

Finalmente, Roderick realizou um interessante experimento de percepção e do que poderíamos chamar de “semântica musical”, para verificar como um grupo de jovens potiguares “reage” ao estímulo sonoro da rabeca, comparado ao do violino. Descobriu que, mesmo sem saber se o som escutado vinha de uma rabeca, de um violino, ou do quê, seus estudantes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, tenderam a associar qualificativos como “áspero” a sons produzidos numa rabeca, e “suave” àqueles tocados num violino, sem que tais qualificativos fossem associados necessariamente a julgamentos de valor (afinal, todos sabem que os experts em vinho consideram os vinhos ditos “suaves” como de qualidade muito inferior!)

Por essas e outras contribuições, e os ricos debates suscitados, o livro que o leitor tem agora em mãos merece a atenção de todos os que se interessam pelas manifestações musicais populares brasileiras e as múltiplas transformações pelas quais estão passando atualmente.

Carlos Sandroni
Outubro de 2011

AGRADECIMENTOS

Este livro é o resultado de uma pesquisa de dois anos, tendo sido primeiramente apresentado no formato de dissertação, intitulada Cinco abordagens sobre a identidade da rabeça. Agora, com os devidos ajustes, *Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeça no nordeste* se destina a todos aqueles que amam, admiram, tocam e fazem rabeças. Mas também aos intrépidos pesquisadores por este Brasil afora.

Ao luthier Janildo Dantas do Nascimento, a quem o quarto capítulo foi dedicado o meu muitíssimo obrigado. Ao honorável poeta Antônio Francisco e ao habilidoso Fernando Pereira, pelos pertinentes desenhos, sem os quais este trabalho estaria incompleto. Agradeço com o coração de amigo. Ao professor Carlos Sandroni pelas valorosas observações e subtítulo da obra. Ao IFRN pelo incentivo e apoio à pesquisa. Às turmas de Eletromecânica e Geologia, participantes do experimento de percepção descrito no último capítulo. À diretoria do Projeto Felipe Camarão que me recebeu de braços abertos e sem restrições, bem como seus professores e alunos. A todos os músicos e rabequeiros com os quais estive, pois, sem eles, este trabalho não teria se materializado. A minha esposa de quem recebi ininterrupto incentivo e, finalmente, aos colegas e amigos que sempre acreditaram neste trabalho.

INTRODUÇÃO

Em 1979, quando optei pela formação acadêmica em Educação Artística com habilitação específica em música, não me havia apercebido da amplitude de um estudo da música além da linguagem e estruturação musical, e até onde isso poderia me conduzir. As publicações sobre folclore musical¹ a que tive acesso, nesse período efêmero da graduação, não abordavam a música numa perspectiva mais ampla. Tampouco havia estudos sobre a técnica de se tocar instrumentos tradicionais brasileiros, assunto pelo qual eu tinha particular interesse. Contudo, foi nesse tempo quando ouvi, pela primeira vez, a palavra etnomusicologia.

Outros temas com os quais travei contato, na época, foram o cordel e a arte popular. Cheguei a adquirir uma coleção completa de documentos sonoros gravados em disco compacto pelo Ministério da Educação e Cultura. Dessa coleção musical, um exemplar tinha um especial significado para mim: o da *Nau Catarineta*, da localidade de Cabedelo-PB, pois a capa estampava Tio Chico, membro da minha família por parte de mãe. Tio Chico havia me fornecido versos da *Nau Catarineta* para uma apresentação do Grupo de Escoteiros do Mar Almirante Barroso, do qual eu fiz parte. Isso correu no ano de 1969.

Não me recordo de haver estudado durante a graduação assuntos musicais mais específicos da cultura popular, tais como: escalas, tonalidade, ritmos, execução e manufatura de instrumentos populares. O meu conhecimento sobre o folclore brasileiro, até então, ficara por conta das publicações de Mário de Andrade, Oneida Alvarenga, Câmara Cascudo e do meu costume de ir aos acontecimentos folclóricos.

Esse quadro de informações musicais havia começado, em 1975, quando entrei para um conservatório de música clássica, onde foi fácil perceber que a música popular recebia uma importância menor, embora fosse apreciada e até elogiada. Não era música “séria”, “de concerto”, e, na hora de tocar, a preferência sempre foi dada a alguma peça clássica, mesmo que fosse um minueto simplório. Muitos colegas abandonaram a escola em busca de horizontes mais criativos nesse tempo. Sabia-se que

1 Expressão corrente na época para música de tradição oral.

a grande maioria dos músicos brasileiros, até então, tinham sua formação musical adquirida “espontaneamente”, e que o sucesso da música brasileira, inclusive no exterior, não dependia de formação acadêmica. O fato é que, na década de setenta, não havia na cidade de João Pessoa, escolas de música oficiais que oferecessem aos estudantes uma formação acadêmica em música popular. Mesmo assim, foi uma época pródiga para a música paraibana e nordestina².

Em 1988, abduquei do cargo de segundo violinista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte; três anos mais tarde, ingressava na Academia de Música da Cidade de Kassel, Alemanha, lá permanecendo três anos e quatro meses. Admirador e praticante da música europeia antiga, a sonoridade dos instrumentos de corda do renascimento era, para mim, meditativa e tranquilizadora. A rabeca nordestina me proporcionava a mesma sensação, melancólica e relaxante.

Durante a minha estada na Europa, convivi com músicos de diversos países. Esse fato foi determinante para a consolidação do meu caminho até a Etnomusicologia. Alguns estudantes, como eu, custeavam parte dos seus estudos fazendo pequenos shows nos parques, praças e metrô das cidades alemãs, às vezes, ao lado de artistas profissionais de rua. Essas apresentações eram, muitas vezes, pura expressão musical das regiões de origem daqueles trovadores mambembes: turcos, curdos, africanos, latino-americanos e, principalmente, eslavos vindos da ex-Cortina de Ferro.

Aos poucos, fui convencido de que o meu caminho seria mesmo a antropologia da música. Decidi, então, que o sentido dos meus estudos, naquele país, havia terminado, não era mais a austeridade hierárquica da música erudita europeia como antes fora. Mas o desafiador e ainda pouco explorado mundo sonoro da Terra de Santa Cruz.

2 Cátia de França, Fagner, Alceu Valença, Elba e Zé Ramalho, são exemplos de frutos musicais que tiveram ascensão e reconhecimento nesse período.

Sobre a pesquisa

A abordagem central desta pesquisa é a rabeca no Nordeste. O primeiro capítulo traz breves referências históricas sobre a rabeca a respeito do seu passado remoto. No segundo capítulo, considera-se que há um tipo de rabeca brasileira³ com características visuais marcantes e de grande incidência no Nordeste brasileiro, sendo também encontrada em outras regiões do país. Rabecas desse tipo, apesar de variarem em tamanho, mantêm características visuais comuns. As rabecas têm sido caracterizadas como um instrumento sem padrões de construção, que “cada um faz como quer”. Entretanto pode-se apontar características visuais e no processo de construção, comuns a certos instrumentos, não encontradas em outros modelos de rabecas. A abrangência deste estudo limita-se aos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Concentra-se no tipo mais popular de rabeca brasileira encontrada no Nordeste. Para efeito de melhor caracterização, é denominada nesta pesquisa, de “rabeca-violino” devido a sua semelhança a este. Nessas regiões, é também notável a incidência do que neste trabalho chamarei de “violino-rabeca”, designando instrumentos que, embora tenham nascido violinos, são utilizados na música de tradição oral brasileira recebendo modificações feitas pelos próprios rabequeiros adequando-se à música destes. Em consequência, assumiram características estéticas particulares como mais adiante será visto.

O terceiro capítulo aborda o ensino coletivo da rabeca no projeto Conexão Felipe Camarão, na cidade de Natal-RN. Este estudo foi motivado pela iniciativa pioneira do projeto, no estado do Rio Grande do Norte, em ensinar rabeca coletivamente através da transmissão oral. Parte dos alunos do projeto constitui um grupo musical denominado “Conexão Rabeca”. O quarto capítulo descreve o processo de construção de uma rabeca violino do luthier Janildo e menciona o recente trabalho de luteria do artesão de rabecas, o paraibano Fernando Antônio de Souza.

Por fim, o quinto e último aspecto abordado na pesquisa envolve a percepção da sonoridade da rabeca – constatando-se que há adjetivos

3 Neste estudo, a expressão “rabeca brasileira” refere-se às rabecas utilizadas nos folguedos, romarias, cantigas de cego e outras manifestações do folclore brasileiro – essas rabecas têm sido, nas duas últimas décadas, introduzidas na chamada “música popular”, profissionalizada.

mencionados pelo senso comum para a caracterização do som das rabecas. Essa seção apresenta resultados de um experimento feito, apenas, com sons de cordas soltas de um violino e uma rabeca, no qual os ouvintes, sem tomarem conhecimento das fontes sonoras, declaram como ouvem a sonoridade dos instrumentos, sem conhecer a proveniência dos sons, respondendo a um questionário. Inicialmente, houve a intenção de submeter o resultado desse experimento de percepção a uma análise acústica, com o objetivo de verificar quais frequências ou elementos físicos foram determinantes no resultado final apresentado em tabelas. Intempéries, somadas ao esguio prazo para a finalização do trabalho, tornaram inviável o acréscimo de mais um capítulo.

Muitos atributos utilizados na caracterização da rabeca pelo senso comum, tais como rusticidade da forma e impureza sonora, nem sempre são vistos pelos rabequeiros, músicos e admiradores do instrumento como defeitos, mas como valores singulares, importantes para afirmação da personalidade de sua música e do instrumento.

Neste trabalho, utilizou-se a palavra “rabequeiro” devido ao fato de o termo ser mais usual nas regiões de abrangência desta pesquisa, e entre os próprios praticantes do instrumento. O termo rabequista, porém foi mantido em alguns contextos, como nas referências e comentários à obra “A Rabequista Árabe”, de Pedro Américo.

Seguem, apenas, dois exemplos desses usos, extraídos de publicações diversas.

Em 2009, o *Diário do Nordeste*-CE trouxe uma notícia a respeito da morte do Cego Oliveira. A primeira página estampava:

Regional – Morre o rabequista José Oliveira – Diário do Nordeste 28 nov. 2009. [A palavra rabequeiro aparece mais à frente no texto entre aspas como se fosse um apelido] ‘Já o radialista João Rodrigues Menezes destaca que o Zé Oliveira foi um dos maiores referenciais da cultura carirense. É dele a última foto do “rabequeiro” que divulgou o nome de Juazeiro’.

Em seu estudo de caso sobre a utilização da rabeca no Fandango Caiçara, Daniela Gramani escreve quarenta vezes a palavra rabequista

e trinta e seis vezes a palavra rabequeiro, o que demonstra a plena utilização de ambos os vocábulos. O subtítulo da dissertação começa apresentando o vocábulo rabequista pela primeira vez em seu trabalho – *O Aprendizado e a Prática da Rabeca no Fandango Caiçara: estudo de caso com os “rabequistas” da família Pereira da comunidade do Ariri* (GRAMANI, 2009). Em um trecho mais adiante: “Atrás da sonoridade que ouvia dos “rabequeiros” tradicionais e daquela que me agradava, comecei a tocar rabeca, feliz!” (GRAMANI, 2009, p. 14).



F. da Silva
2011

1 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

“Osório Gonçalves da Silva nasceu em São Mamede-PB, em 15 de setembro de 1922, filho de José Gonçalves da Silva e de dona Maria Balbina de Oliveira. Em 1980, Osório produziu este violino rústico, isto não diz muita coisa, se Osório não fosse um simples agricultor. Sem nenhuma instrução, nunca saiu de São Mamede, não tinha formação musical, não conhecia o violino. Mas um dia viu a foto de um, num dia numa feira em São Mamede. Era agricultor e só vinha à rua nos dias de feira. Nesse dia, Osório viu um papel rolando pela rua, apanhou-o, e ficou maravilhado, segundo ele disse, com a coisa mais bonita do mundo, a foto de um violino. Em seguida, fez esta obra.” Figura 1⁴.



FIGURA 1 – Osório e seu violino. São Mamede – PB⁴

O texto mencionado, escrito pelo jornalista Mário Bento de Moraes, foi encontrado em um folheto ao lado da “rabeça” de Osório Gonçalves em exposição no Festival Nacional de Arte, João Pessoa – PB, edição 2010. Tomando como base esse pequeno texto, pode-se sugerir a seguinte pergunta: teria a rabeça como é conhecida no Nordeste sua origem também relacionada a criações da Arte *Naif* ou *Popular*? – O que

⁴ Com exceção das figuras: 2, 3, 5, 6, 7, 8, 21, 29, 30 e 41, todas as fotografias são creditadas a Roderick Santos.

se convencionou chamar arte popular refere-se à arte produzida por artistas não-eruditos, a partir de temas populares geralmente inspirados no meio rural. Já quando o tema é urbano, costuma-se utilizar o termo naïve ("ingênuo", em francês), que se pronuncia "naïf" – O artista popular e músico, mestre Vitalino (1909-1963) de Caruaru⁵, foi um desses artistas que interpretaram o mundo rural através do seu imaginário.

É possível que Osório jamais tenha visto, até então, uma rabeca, mas foi o que ele construiu: uma rabeca com o braço de mangueira o fundo de cedro, testo⁶ de pinho e a borda de pinhão. Casos como o de Osório são frequentes na arte popular. Contudo, identificar e apontar origens primárias e secundárias da rabeca no Brasil não é tão simples assim.

A invenção da rabeca repousa em relativa obscuridade, pois não há, na documentação histórica, uma trajetória clara sobre o caminho percorrido por esse instrumento. O que se tem descrito é que a rabeca chegou ao Brasil com os colonizadores portugueses e espanhóis, tendo permanecido ligada às práticas musicais de comunidades afastadas do processo de industrialização e da educação formal. As rabecas a que me refiro possuem estreitas semelhanças visuais entre si e com os cordofones típicos da orquestra ocidental. Em linhas gerais, sua forma geométrica assemelha-se à das violas, violinos, violoncelos e contrabaixos, podendo ser visualmente confundida com os dois primeiros. Embora não se possa afirmar com precisão a trajetória percorrida por essas rabecas que circulam no Nordeste do Brasil, sabe-se que esses instrumentos têm raízes na Europa e mais remotamente no mundo árabe. Por essa razão, persiste a hipótese em relacionar sua origem às mesmas fontes que geraram as antigas violas e violinos europeus, já que a visível semelhança desses instrumentos com as rabecas que estamos em pesquisa é um ponto inquestionável. No entanto, no transcurso da investigação, não foi encontrado nenhum exemplar do século XVI ou XVII em museu ou na mão de colecionadores que pudesse atestar, com veemência, a forma desses instrumentos no alvorecer da colonização.

Sobre a existência de rabecas no folclore português, Ernesto Veiga de Oliveira comenta:

5 Parte de sua obra pode ser contemplada no Museu do Louvre, em Paris, na França. No Brasil, a maior parte está nos museus Casa do Pontal e Chácara do Céu, Rio de Janeiro; no Acervo Museológico da UFPE, em Recife; e em Alto do Moura.

6 O mesmo que "tampo" do instrumento na linguagem popular.

As rabecas já estão há muito desaparecidas no mundo ibérico (exceto nas montanhas de Santander, onde subsiste o **rabel**, de uma ou duas cordas, com que os pastores acompanham o seu canto ou às vezes certas danças) tendo sido encampadas nas práticas da música popular pelo violino, ou por adaptações deste, como é o caso da **rabeca chuleira** (uma espécie de violino com o braço encurtado, que permite o alcance de notas extremas agudas) (OLIVEIRA, 1982, p. 226).

A coleção do Instituto Estadual de Música da Prússia, localizado em Berlim⁷, reúne instrumentos musicais europeus do século XVI ao século XXI. Atualmente, o museu conta com uma coleção de 3.200 instrumentos. Em 2002, obtive acesso a vários exemplares de instrumentos de arco dos séculos referidos, e daqueles disponíveis, nenhum apresentava acabamento como o das rabecas-violino abordadas nesta pesquisa. A ausência ou aplicação rala do verniz, cravelhas sem torneamento no diâmetro, cavaletes robustos de dois a três milímetros de espessura no ponto de contato com as cordas, são características notáveis na rabeca brasileira. Embora essas características sejam corriqueiras, devem ser consideradas como referência e não uma regra. “Como ocorre com muitos fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas” (HALL, 2006, p. 8).

A origem da rabeca e o desenvolvimento de sua estrutura física e estética não constituem um estudo fácil. O termo rabeca tem origem no árabe⁸; a palavra já usada na Idade Média faz referência a um instrumento de três cordas em forma de pera. Diferente, portanto, como se verá adiante, da rabeca mais comum no Nordeste e referida neste estudo como rabeca-violino. A seguir, algumas definições genéricas a respeito da rabeca:

Rebec [rabeque] Instrumento de arco, que teve origem no séc. X, usado na música erudita europeia, principalmente durante a Idade Média e o Renascimento. Havia duas

7 *Staatliches Institut Für Musik Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Musikinstrumenten Museum.*

8 Arrabill (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, radé, rabeb, rabil, rebab, rebeb, rabel, rabil, rebab, rebebe e vihuela de arco (ANDRADE, 1989, p. 423-424).

formas básicas, periforme ou retilínea e estreita. A cravelheira⁹ às vezes formava um ângulo reto e mais tarde assumiu a forma de foice. As cordas variavam de uma a cinco ou mais, sendo três o mais típico: era geralmente afinado em quintas (SADIE, 1994, p. 768).

O dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0 (RABECA, 2009) a define como:

Instrumento medieval precursor do violino, de três ou quatro cordas, o corpo em forma de pera, usado para acompanhar o canto e a dança; rebeque. A partir do fim do séc. XVI (até o início do séc. XX, em Portugal), designação do violino moderno, tipo de violino rudimentar, de timbre mais baixo, com quatro cordas de tripa afinadas, por quintas, em sol-ré-lá-mi.

Citação de outro autor:

Entre o meio e o final do século IX d. C., existem várias descrições de um instrumento chamado rabab – há muitas formas ortográficas da palavra, mas eu estou usando a mais simples, a grafia mais moderna em terras árabes. Infelizmente, não há indícios que algum exemplar tenha sobrevivido até hoje, o islamismo proíbe representações do mundo real, então a única prova existente é no literário contemporâneo. Felizmente, a evidência literária nos dá algumas descrições muito pormenorizadas sobre a forma e o método de tocar o instrumento. Ibn Khaldun¹⁰ escreve em Muqaddimah ('Introdução à História') uma passagem em que descreve um instrumento chamado 'rabab', que era curvado por uma corda friccionada com resina ligada a um eixo inclinado (THE REBEC..., 2003).

Com um processo de construção mais rápido que os seus parentes violinos¹¹, a rabeca mais comum nos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio

9 O mesmo que cravelha, parte da rabeca usada para prender e apertar as cordas.

10 Polímata árabe nascido em 1332. É considerado o precursor de várias disciplinas científicas sociais.

11 Osório fabricou a sua primeira rabeca em 48 horas segundo ele mesmo, detalhe na Figura 1. O luthier Janildo reafirma as mesmas 48 horas para fabricar uma.

Grande do Norte e Ceará e alvo desta pesquisa, será denominada, daqui por diante, conforme mencionado, de “rabeça-violino”. As características organológicas que justificam essa denominação, por serem comuns a essas rabeças e aos violinos, são: quatro cordas e cravelhas, voluta, efs¹², desenho baseado em um molde de violino tendo, em sua construção, partes separadas: tampo, fundo e faixas laterais como os violinos. Diferente das rabeças de cocho,¹³ das rabeças de cabaça e das rabeças piriforme medievais. (Figura 2, 3 e 4).



FIGURA 2 – Rabecas de cabaça – Luthier Francisco Ferreira de Freitas – CE
Fonte: Amendola (2008)

12 As duas aberturas no tampo do violino, com o fim de melhorar propagação do som.

13 A caixa harmônica das rabeças de cocho é constituída de uma só peça.



FIGURA 3 – À esquerda: rabeca medieval em forma de pera; à direita, um violino moderno.
Fonte: The Rebec Project (2003)



FIGURA 4 – Rabeca de luthier desconhecido (2011)

Cristina Perazzo da Nóbrega fez a seguinte citação sobre a rabeca em sua dissertação de mestrado *A Rabeca no Cavalinho Marinho de Bayeux, Paraíba*:

Apresenta-se hoje mais próxima do violino atual, porém possui técnicas de construção diferenciadas e inúmeras variações nas diversas regiões em que é utilizada. Também não possui afinação padronizada e nem um número fixo de cordas, porém atualmente no Nordeste do Brasil só encontrei registros de rabecas de quatro cordas afinadas em quintas (NÓBREGA, 1998, p. 5).

Os violinos já foram chamados de rabecas no Brasil. Cristina Perazzo apresenta uma citação a esse respeito: “No Brasil, a designação rabeca foi aplicada também ao violino até princípios do século XIX. É encontrada nas partituras de José Maurício e de outros compositores seus contemporâneos” (NÓBREGA, 1998, p. 5). Esse fato também encontra apoio na obra do renomado pintor Pedro Américo¹⁴, *A Rabequista Árabe* (Figura 5), na qual a rabequista tange um violino ou talvez uma viola de orquestra e a segura com uma postura incomum para tocar esses instrumentos da orquestra ocidental. Mas muito semelhante a um tocador de *Kemene* ou uma *Gadulka*¹⁵. O quadro traduz o ideal romântico do seu tempo, portanto mais ideal do que real. A imagem mostra o instrumento apoiado sobre uma mesa ou almofada em uma incômoda posição para ser tocado. De qualquer forma, o quadro e sua denominação reiteram a denominação de rabeca para um violino. Outro exemplo é a obra do pintor José Rodrigues,¹⁶ *O Cego Rabequista* (Figura 6). Nessa tela, a postura é semelhante à dos violinistas atuais e de alguns rabequeiros também. Vê-se, então, que a denominação de rabequista ou rabeca pode perfeitamente ter sido atribuída a tocadores de violino e ao próprio instrumento. Mário de Andrade a chamou de violino do povo: “Rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil. Nas classes cultas, é voz que não se escuta mais. Desde a vulgarização do instrumento, pelo segundo quarto do século XIX, o chamaram de rabeca entre nós” (RABECA, 1999, p. 423). Não é raro encontrar entre o senso comum e mesmo no meio musical acadêmico, pessoas que apontem a rabeca como o avô do violino. A rabeca-violino encontrada no Nordeste é, visualmente,

14 Pintor paraibano do século XIX. Sua obra mais conhecida é “Independência ou Morte”, hoje no Museu do

15 Instrumentos tradicionais da Bulgária.

16 José Rodrigues de Carvalho: Pintor romântico português sua obra mais famosa: *O Cego Rabequista*.

mais aparentada com os violinos e violas modernos do que com a rabeça medieval piriforme (Figura 3), da qual se afirma sua derivação. Há também outros instrumentos dos quais a rabeça pode ter adquirido sua forma: a *lira da braccio* e o *fidels*. Esse último constitui um tipo de violino popular, conforme a (Figura 7, 8).



FIGURA 5 – A rabequista árabe. 87.6 × 60 cm
(34.49 × 23.62)

Fonte: MUSEU Nacional de Belas Artes (2010)



FIGURA 6 – O Cego Rabequista – Óleo sobre tela
170 x122 cm.

Fonte: Museu Nacional de Arte Contemporânea (2010)



FIGURA 7 – *Lyvesberger Fidels*

Fonte: Munich (2010)

A respeito de como ocorreu o processo das transformações de instrumentos antigos em rabecas e violinos, Toby Faber¹⁷ tece o seguinte comentário:

No fim do século XV, havia apenas instrumentos primitivos, adequados para a música de dança ou para o acompanhamento de vozes, mas não para desfiar suas próprias melodias. Por volta de 1535, Gaudenzio Ferrari pintava no teto da catedral de Saronno não só violinos (ou talvez um tipo de instrumento que hoje consideraríamos como violas) como também um violoncelo, embora em ambos os casos houvesse apenas três cordas. Os grandes passos inovadores haviam sido dados provavelmente por uma oficina que atendia às cortes de Mântua e Ferrara, no norte da Itália, combinando o cravelhal da Rebec, instrumento de origem moura aparentado ao alaúde, com a caixa de ressonância da lira da braccio, (Figura

17 Autor do livro *Stradivarius, um Violoncelo, Cinco Violinos e um Gênio*.

8) ela própria um desdobramento da rabeca renascentista. Embora não possa ter sido o inventor do violino, foi com sua delicadeza e seu cuidado com os princípios geométricos que Andrea Amati abriu caminho para os que viriam depois; todos os elementos da forma e da função do instrumento são encontrados naquele violino de 1564 (FABER, 2006, p. 30).



FIGURA 8 – Lira da braccio by Francesco Linarol
Venice, 1563. Fonte: National Music Museum (1988)

O violino é uma contribuição do alto Renascimento, resultado de um processo evolutivo, mais do que um momento de inspiração. O mais antigo violino de que se tem notícia provém do ano de 1564¹⁸, contudo a luteria violinística já vinha sendo forjada, pelo menos, meio séculantes. Não há garantia de que as rabecas tenham aportado no Brasil na forma daquele primogênito violino de Amati. Ademais, não é difícil imaginar que outros instrumentos de corda e arco europeus também tenham aqui

18 O violino mais antigo do mundo que se tem notícia, foi fabricado por Andrea Amati, por encomenda de Carlos IX. Encontra-se no Ashmolean Museum de Oxford.

aportado, tendo oferecido sua contribuição para o desenvolvimento da rabeca brasileira, a exemplo das violas de braço, e porque não a rabeca piriforme. Cristina Perazzo da Nóbrega refere-se, em sua dissertação supracitada, a um pequeno trecho em que o Arrabil aparece em terras brasileiras:

O primeiro registro que encontrei de algum instrumento semelhante no Brasil foi o do capitão espanhol Francisco de Orellana, encarregado do ‘descobrimento’ e povoamento das terras americanas, tendo visto na região amazônica no ano de 1541 em uma ‘tribo’, pessoas tocando alguns instrumentos, como explica Alonso Carvajal sobre a referida expedição: Vinham fazendo enorme algazarra, tocando muitos tambores e trombetas de pau. [...] traziam muitas trombetas, tambor e órgãos que tocam com a boca e arrabis de três cordas [grifo nosso] (Carvajal in Camêu, 1977:22). Camêu comenta que os ‘órgãos que tocavam com a boca’ provavelmente seriam flautas de pão, instrumento muito difundido entre comunidades indígenas brasileiras, mas estranha a presença do arrabil. O rabil ou arrabil é um dos inúmeros instrumentos variantes do rababe árabe, podendo ser até o próprio rabab, pois como já foi explicado, a nomenclatura destes instrumentos é basicamente confusa, principalmente pelas modificações que as palavras sofreram em várias línguas, porém sabe-se que todos são antecessores do violino atual (NÓBREGA, 1998, p.7).

Nesse contexto de incerteza histórica sobre as origens remotas das rabecas no Brasil, seria mais razoável sugerir que os dois instrumentos – o violino e a rabeca brasileira – vieram das mesmas fontes quinhentistas, A rabeca adquiriu ao longo de sua existência, personalidade como instrumento brasileiro, tendo se expandido por todo o país. Tais dimensões ainda precisam ser mais profundamente investigadas. Determinar a origem da rabeca foge às intenções deste trabalho. As referências históricas aqui apresentadas são importantes para orientar principalmente aquele leitor ainda pouco familiarizado com a origem da rabeca e suas transformações, propiciando algum referencial concernente a sua origem para uma leitura mais confortável das seções que se seguem. Com efeito, “os acontecimentos do passado são imutáveis, mas a sua interpretação depende do incansável trabalho de investigação dos pesquisadores e também do julgamento dos leitores dos livros de História” (GOMES, 2010, p. 23).



2 O QUE É UMA RABECA

A rabeca é um instrumento de cordas tangidas por um arco de crina animal ou sintética, desprovido de padrões universais de construção, afinação e execução. Na sistematização Sachs e Hornbostel¹⁹ a rabeca pode ser classificada como um cordofone composto, por possuir uma caixa de ressonância como parte integrante do instrumento; ao contrário de um berimbau, que é um cordofone simples, podendo ser tangido mesmo sem a caixa de ressonância, embora com alterações no timbre. A rabeca também poderia ser incluída na família do violino, sendo uma variação popular de instrumento de corda de arco. Existem duas formas básicas de construção: rabecas esculpidas (ditas “de cocho”) ou manufaturadas em partes separadas.

Como já mencionado, as rabecas são frequentemente confundidas com violinos. Nos antecedentes desta pesquisa, pessoas me perguntavam, com frequência sobre a diferença entre a rabeca e o violino. Essa pergunta manteve-se viva durante o processo de elaboração deste livro.

Pesquisadores têm apontado muitas variedades de rabecas e procedimentos de construção de rabecas, o que é procedente. O luthier Janildo Dantas do Nascimento, sem dúvida, o mais atuante construtor de rabecas do Rio Grande do Norte na atualidade, acostumou-se a ser indagado a respeito de suas rabecas expostas em feiras e exposições: “Me perguntaram: ‘por que este violino é tão feinho?’ Na verdade, a cultura é muito pouca no Rio Grande do Norte, ninguém conhece a rabeca. A rabeca tem o som mais rústico e grosso, é um instrumento feito pelo pessoal do mato mesmo, que não tinha condição, a rabeca é o pai do violino que foi evoluindo” (comunicação verbal).²⁰

A rabeca brasileira vem pouco a pouco conquistando um novo espaço na música brasileira, embora, sob muitos aspectos, encontre-se ainda inexplorada ao estudo da ciência. A industrialização, o aparecimento da música de massa, a migração europeia do final do século XIX e início do século XX para o Brasil possibilitaram a troca, a fusão, a criação, o declínio

19 Publicado, pela primeira vez, no Zeitschrift für Ethnologie em 1914.

20 Entrevista realizada na Sede do Conexão Felipe Camarão-RN, em 28/09/2010.

e a prática de diversos gêneros musicais em tempo acelerado. A rabeca, de certo modo, foi beneficiada com a fusão de possibilidades sonoras e estilos que caracterizam tendências musicais das três últimas décadas. “As sociedades modernas são, portanto, por definição sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais e as modernas’” (HALL, 2006, p. 14).

A rabeca no Brasil faz parte do grupo de instrumentos que servem predominantemente à música de tradição oral, mas existem, atualmente, outras tendências musicais no Brasil nas quais o instrumento tem atuado: a música *pop* e a chamada “música do mundo” são bons exemplos. Novas gerações de rabequeiros trouxeram à atenção de um público amplo esse cordofone até pouco tempo destinado ao esquecimento. A Orquestra de Rabecas Cego Oliveira - CE e a Orquestra de Rabecas de Pedras de Fogo-PB são outros exemplos.

Seguindo o costume, as rabecas constituem uma grande diversidade no Brasil, há rabecas de cocho, rabecas de cabaça, rabecas de três cordas, além de modelos personalizados como a rabeca de lata de Luiz Costa-CE, e a rabeca do sonho de Chico Barbeiro-CE, eletrificada, confeccionada em PVC e sem caixa acústica. Os processos de fabrico são os mais diversos. A construção mais recente de rabecas em oficinas de luteria parece apontar para uma tendência mais aparentada com os violinos, conforme se pode observar na (Figura 5). Para o professor Agostinho Lima, essas aproximações com as medidas do violino não é, por si, um indicativo direto de mudança nos procedimentos dos artesãos na busca de uma aproximação ao modelo do violino.

O que se pôde constatar como fato mais importante, é que as dimensões das rabecas variam conforme cada artesão, nas suas tentativas particulares de equalização entre aspectos de sonoridade e beleza visual do instrumento. Não se desconsidera que, numa troca de informação com outros segmentos culturais, alguns aspectos do modelo do violino estejam vindo a influenciar a construção de rabecas. Mudanças nos procedimentos de construção que poderiam advir de um contato maior dos rabequeiros artesãos com o violino ou viola de orquestra [...] (LIMA, 2001, p. 21).

É bastante comum encontrar esse modelo de rabeca em projetos

destinados ao ensino coletivo do instrumento; suas dimensões tendem a aproximar-se dos violinos. O fato de essas rabecas serem produzidas em uma escala maior pode ter contribuído para tal semelhança, e também, para a facilitação do processo da produção.

Referente à popularização do violino entre os rabequeiros, Zé da Rabeca, ex- professor de rabeca do projeto Conexão Felipe Camarão, Natal/RN dá o seguinte depoimento: “Está havendo agora uma substituição da rabeca pelo violino, alguns mestres amigos meus preferem hoje tocar com o violino que com uma rabeca: como mestre Oliveira, mestre Cícero e mestre Geraldo. Todos a estão substituindo, pois é mais fácil comprar um violino que uma rabeca, são poucos os construtores de rabecas, já que o som do violino é mais limpo, eles estão indo na influência e continua [...] Este movimento de substituição é aqui no Rio Grande do Norte onde eu conheço os mestres daqui” (Comunicação verbal).²¹

Na verdade, muitos mestres rabequeiros utilizam, hoje, um violino para tocar em lugar de uma rabeca tradicional. Assim, fazia o virtuose Geraldo Idalino, de Campina Grande – PB, falecido, em 2007, e assim faz seu conterrâneo Valdemar (Figura 9).



FIGURA 9 – Valdemar e o seu violino. Campina Grande – PB (2009)

21 Entrevista realizada no estúdio de gravação do IFRN, Natal-RN em 23/04/2010.



FIGURA 10 – Hermínio e o seu violino em apresentação com o Cavalo Marinho de Bayeux, PB – (2010)

O mestre Hermínio, de Bayeux PB (Figura 10), justifica sua preferência pelo violino dizendo o seguinte: “A tonalidade da Rabeca é rouca, o violino é um instrumento mais prá frente, tem mais qualidade que a rabeca e a tonalidade é diferente, a rabeca tem o som mais grosso e o violino tem o som mais fino. A escala de rabeca é diferente da escala de violino. Eu prefiro tocar o violino, toquei rabeca desde criança e agora comprei um violino. Agora prefiro o violino, o som é mais bonito a escala é mais fácil. Toco no Boi de Reis do mestre Zequinha aqui de Bayeux” (comunicação verbal).²²

Isso é curioso, visto que essa tendência parece ir na contramão do renascimento da rabeca e do zelo dos novos rabequeiros em ter uma rabeca em mãos para tocar, e não um violino. Janildo, luthier do RN, presta o seguinte depoimento: “É tanto que se você fizer uma rabeca bem feitinha, o povo que mexe com rabeca não quer comprar a rabeca, só compra se for a tradicional mesmo. Eu vendo muito para o Recife, que lá tem mais tradição, aí não adianta fazer uma rabeca bonitinha” (comunicação verbal)²³.

22 Entrevista realizada no Teatro Cilaio Ribeiro, João Pessoa-PB em 17/07/2010.

23 Entrevista realizada na Sede do Conexão Felipe Camarão-RN em 28/09/2010.

Alguns dos novos artesãos dispõem de recursos materiais, como ferramentas de precisão, a que os rabequeiros mais antigos, isolados do mundo urbano, certamente não tiveram acesso. É provável que não fosse mesmo necessário para a fabricação de suas rabecas do passado. Contudo, o acesso à informação escolar de luteria (às vezes, informalmente) por esses novos artesãos parece ter dado mais uniformidade aos instrumentos – provavelmente com o fim de atender à demanda das novas gerações de rabequeiros e das recentes “escolas de rabeca”. Algumas são projetos governamentais de inclusão social; outras, de iniciativa mista e incluem outras atividades. O fato é que esses novos rabequeiros do mundo *pop* parecem necessitar de instrumentos mais práticos e rabecas mais versáteis, recorrendo a microafinadores, cravelhas macias e espelho anatômico capazes de atender às dimensões de concerto, às vezes, exigindo virtuosismo do instrumento. Deve-se, também, outorgar o mérito a rabequeiros como Geraldo Idalino, cujo ofício foi exercido até os últimos dias de sua existência, tendo permanecido ativo numa época, quando a prática de tocar rabeca já estava em declínio. Foi graças a esses penúltimos “guerrilheiros da rabeca”, que se manteve viva a tradição de tocar o instrumento.

O luthier de instrumentos de arco Fábio Vanini²⁴, de São Paulo, comenta que, em sua oficina costuma receber rabecas para concertos. Segundo Vanini, a constante quebra desses instrumentos deve-se ao fato de eles serem submetidos a exigências musicais de performance para as quais não foram concebidos. Outro motivo para a quebra, aponta o luthier, é que muitos desses instrumentos foram construídos sem as exigências básicas que um instrumento de arco dessa natureza deveria ter para fins de durabilidade. “Em meu atelier, tenho contato com muitos músicos de São Paulo. São violinistas, violistas profissionais, amadores e uma geração de músicos que se apresentam com bandas em teatros e utilizam a rabeca em vez do violino, por razões talvez cênicas ou timbrísticas para imprimir um caráter diferenciado ao grupo. O que tenho observado é que eles trazem esses instrumentos advindos do litoral sul e norte para serem adaptados às suas exigências musicais. São instrumentos muito rústicos; então tenho que adaptá-los à dinâmica do palco. O que eu tenho que fazer, muitas vezes, é ajustar a grossura do braço, pois a mão do músico é, muitas vezes, bastante diferente da mão do escultor; trocar ou ajustar as

24 Entrevista realizada na Sede do Conexão Felipe Camarão-RN em 25/03/2011.

cravelhas, inverter as cravelhas, e fazer enxerto que consiste em trocar o braço do instrumento mantendo a caixa de cravelhas e reforçar o tampo. Uma coisa muito interessante que acontece às rabecas de um conhecido rabqueiro. Fazendo este rabecas em uma só peça, utiliza um bloco de madeira, esculpido por fora e escavado por dentro. Madeiras como frutapão ou jaqueira que são muito moles e fáceis de ser esculpidas. Além disso, essas madeiras são trabalhadas ainda verdes; com o tempo a madeira seca em bloco como se fosse na natureza, o instrumento chega a rachar de ponta a ponta, no tampo e no fundo. Outro fator é a cola de peixe utilizada por ele: “trata-se de uma cola instável e fácil de degradar-se com a variação de temperatura, provocando descolamento no instrumento” (comunicação verbal).²⁵

Os comentários do luthier Fábio Vanini apontam para uma nova geração de rabecas. Elas são manufaturadas ou adaptadas especialmente para atender às novas exigências do recente mercado da música de rabeca (Figura 11). Talvez seja ainda muito cedo para supor que, em breve, teremos rabecas industrializadas nas lojas de música.



FIGURA 11 – Instrumento pertencente a Claudio da Rabeca, perfeitamente adaptado às necessidades da música de rabeca pelos novos grupos de pop regional ou de fusão regional . Microafinadores em todas as cordas, três captadores sendo um Fishman condicionado ao cavalete, como se faz no violino, e cordas perfeitamente alinhadas em altura e largura. Condado, PE (2009)

25 Informação colhida na sede do Conexão Rabeca. 21/03/20011

O *status*, atualmente, desfrutado pela rabeça é recente, pois há poucas referências anteriores à década de 1980, apenas generalizações ou a completa falta de informação sobre o instrumento. De fato, hoje, quando se buscam informações sobre rabeça na internet, certamente, se vai encontrar uma quantidade considerável de referências à rabeça no Brasil – embora muitas dessas informações estejam repetidas, e outras não encontrem base científica ou pura ficção. De qualquer modo, a constatação de referências da rede mundial de comunicação reflete o interesse e a popularidade que a rabeça vem conquistando desde a década de oitenta aos dias atuais. Na década de setenta, as poucas referências existentes sobre a rabeça brasileira eram restritas aos escritos de folcloristas, limitando-se a curtas passagens ou breves citações de antigos viajantes.

Em 1975, quando estudava música, em um Conservatório na capital paraibana, interessei-me por rabeças e lembro-me muito bem de que a única forma de estudar o instrumento era entrar para um grupo de folguedo popular. A recente possibilidade de aprender a tocar rabeça em projetos culturais da iniciativa privada ou governamentais constitui um “milagre” para um instrumento que há, apenas, três décadas estava destinado ao completo esquecimento. Nesse sentido, as contribuições de Antônio Nóbrega, como performer, e Eduardo Gramani no meio acadêmico, representam um pioneirismo na crescente popularização do instrumento.

Pesquisadores brasileiros têm, nas últimas duas décadas, desenvolvido estudos científicos acerca da rabeça no Brasil. Dentre eles, encontra-se a dissertação da violista paraibana Cristina Perazzo da Nóbrega, um estudo de caso denominado *A Rabeça no Cavalo Marinho de Bayeux Paraíba* (NÓBREGA, 1998). Outro trabalho muito interessante e também pioneiro em seu campo de abordagem é o do pesquisador Agostinho Lima, *Música Tradicional e com Tradição da Rabeça* (LIMA, 2001). Nesse trabalho, o autor estuda a música de rabequeiros que se transferiram para a periferia das médias e grandes cidades, em função do êxodo rural, provocado pelas crises econômicas. Não menos importantes são os trabalhos de Daniela Gramani e Luiz Fiaminghi. Gramani (2009), dedica dez páginas do seu estudo de caso *O Aprendizado e a Prática da Rabeça no Fandango Caiçara* à rabeça brasileira. Faz várias referências e alguns comentários acerca de trabalhos desenvolvidos por pesquisadores entre nacionais e estrangeiros, que, em algum momento, dedicaram-se

ao estudo da rabeca. Segue um pequeno texto desse capítulo²⁶.

No Brasil existem alguns estudos já realizados sobre a rabeca. De um modo geral esses estudos tratam da rabeca em uma manifestação específica, como é o caso de Nóbrega (2000) que escreveu sobre esse instrumento no cavalo marinho da cidade paraibana de Bayeux, ou da utilização da rabeca por músicos de uma determinada região, como no estudo de Lima (2001) que relatou a prática de rabequeiros nordestinos. A seguir discuto essas e outras duas pesquisas sobre a prática da rabeca, realizadas em universidades (NÓBREGA, 2000; LIMA, 2001; OLIVEIRA, 1994; MURPHY, 1997). Há também estudos que merecem destaque apesar de não estarem inseridos em contextos acadêmicos propriamente ditos, não só pela sua qualidade, mas também porque ampliam o universo da rabeca para as regiões norte, sul e sudeste (GRAMANI, 2003; MARCHI; SAENGER; CORRÊA, 2002; EDWARD, 1988; MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006). Para finalizar apresento os estudos que se debruçaram sobre a rabeca no fandango caiçara (HASSE, 1977; SETTI, 1985; ROMANELLI, 2005). Não é intenção fazer uma análise aprofundada sobre cada estudo, mas sim uma pequena descrição da pesquisa enfatizando aspectos relacionados à prática e aprendizagem do instrumento, que são relevantes para a presente dissertação.

Existem diversos textos avulsos de Luiz Fiaminghi sobre rabeca, dentre os quais, merece destaque: “A Rabeca Brasileira e Interpretação Musical como Pluralidade de Níveis Temporais: Tradição e Inovação em José Eduardo Gramani”.

O interesse atual sobre a revitalização dos instrumentos populares tradicionais, em particular a rabeca, é um fenômeno recente. Se por um lado isto colocou em evidência instrumentos esquecidos da prática musical urbana, trouxe à tona a questão da incorporação destes instrumentos

26 Exceto os trabalhos de Cristina Perazzo da Nóbrega (2000) e Agostinho Lima (2001), todos os outros títulos me foram, gentilmente, cedidos pela autora para esta pesquisa.

fora do contexto da música ritualística, assumindo novos papéis no intrincado jogo da música camerística, anteriormente destinados ao violino: composição dentro de padrões formais complexos, virtuosismo instrumental, notação musical e improvisação. A intervenção do intérprete neste caso é determinante para revelar novos parâmetros cuja escolha é norteadada pelo termômetro estético que varia da objetividade histórica e científica à intuição subjetiva. Qualquer interpretação musical que se pretenda convincente, não é uma reapresentação, contida nas amarras da notação musical, mas sempre uma nova apresentação, liberada pela intervenção direta do intérprete. Estes fatores, ligados a uma fenomenologia da interpretação musical, contrapõem-se à linearidade do pensamento positivista vigente até meados dos anos 60 que se recusava a conectar passado com presente, popular e erudito, intérprete e compositor, esquivando-se de ler o culto através do popular ou o popular através do culto (FIAMINGHI, 2010a).

A abertura para novas possibilidades – a dinâmica na qual o século XX tratou a arte em um sentido mais amplo, oportunizando uma enormidade de fragmentações, fusões, morte e renascimento – muito contribuiu para o ressurgimento da música antiga europeia de concerto e dos instrumentos que a serviram, bem como para o uso desses instrumentos em linguagens experimentais. Fiaminghi não somente reconhece, mas parece ver de maneira positiva essa liberação musical.

A rabeca surge inserida em uma nova linguagem, mas, agora, parece ser outro instrumento, um elemento novo, ressurgido de um mundo esquecido. Ironicamente, o estigma de instrumento primitivo parece ter começado a perder força, pelo menos, no meio acadêmico, o mesmo que havia relegado ao *status* de instrumento menor durante décadas.

Concernente à rabeca brasileira, o pesquisador e músico Luiz Fiaminghi escreveu, em defesa da sua identidade:

A rabeca brasileira viveu à margem do mundo musical oficial por muito tempo. Os últimos anos testemunharam, no entanto, um forte impulso no interesse pela rabeca, que juntamente com seus pares instrumentais que formam

o depositário das tradições musicais mais profundas ainda existentes no Brasil – como a viola caipira e suas variações (viola de cocho; viola sertaneja), os pífanos, e toda família dos instrumentos de percussão – ganhou os palcos e espaços urbanos, revelando a integridade de personalidades musicais como Nelson da Rabeca, Mestre Salustiano, Luiz Paixão, Siba, Gramani, e muitos outros. Esses músicos colocaram em evidência o ofício do rabequeiro, anteriormente associado à imagem de incompletude e atraso, tendo como parâmetro o violino e a cultura erudita. Desafiando esses parâmetros, esses músicos mostraram que a rabeca tinha muito a falar, na sua própria língua, e que o seu dialeto poderia acrescentar novas faces para a imensa variedade já existente (FIAMINGHI, 2010b).

De fato, ao retirar a rabeca do seu tradicional contexto musical, atribuindo-lhe um novo repertório, pode exigir do executante e do instrumento novas possibilidades de afinação e sonoridades. A rabeca tinha mesmo muito a dizer. (Figura 12). Um fato comum, entre os três últimos autores mencionados, reside na preocupação em reconhecer, na rabeca brasileira, a sua dignidade perdida na noite dos tempos.



FIGURA 12 - Rabecas-violino do projeto, Rabecas e Rabequeiros de Condado patrocinado pelo BNB, apoio do Ponto de Cultura Viva Pareira.

Como foi mencionado, a rabeca possui uma grande variedade de formas, tamanhos e sonoridades. O professor Gramani, músico pesquisador e entusiasta do instrumento, foi um dos pioneiros a trabalhar pelo reconhecimento da identidade da rabeca sem o estigma de violino feio, rouco e primitivo. Em seu livro *Rabeca, o Som Inesperado*, Gramani menciona: “O que se conhece até agora sobre a rabeca indica que cada construtor a concebe de maneira própria, às vezes tentando imitar a construção de outras rabecas, ou tentando construir um violino” (GRAMANI, 2002).

Um fato curioso sobre um dos parentes aproximados da rabeca, - o violino - é que esse também fora, no passado, rejeitado pela igreja e outros segmentos da sociedade até antes do alto Renascimento. Toby Faber comenta em seu livro *Stradivarius*:

Na época o violino não tinha lá uma fama das melhores. A opinião geral era que podia servir de bom acompanhamento para a dança, mas não era capaz de despertar o interesse dos verdadeiros músicos. Em certas partes da Itália, havia inclusive decretos da igreja determinando a destruição desse objeto licencioso. As violas, outra invenção recente, eram consideradas muito mais apropriadas tanto para música palaciana quanto para a religiosa (FABER, 2006, p. 28-29).

A rabeca-violino

Embora as rabecas não obedeçam a um padrão no processo de construção como os violinos, é possível, entre a diversidade de formatos, saber quando o instrumento é uma rabeca; embora, às vezes, e dependendo do ponto de vista abordado, não seja uma tarefa fácil. No caso da rabeca brasileira, Luiz Fiaminghi²⁷ comenta:

A tarefa de definir as fronteiras entre um instrumento e outro, ou seja, a distinção entre a rabeca brasileira e o violino, não é, entretanto, tão evidente: suas

27 Bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP.

características são determinadas menos pela organologia, e mais pelos aspectos socioculturais. A rabeca esteve sempre naturalmente associada às comunidades que permaneceram por longo tempo isoladas (FIAMINGHI, 2010b).

De qualquer maneira, a diversidade de padrões de construção ou falta deles, imprime às rabecas uma sonoridade peculiar, apesar das variações causadas pelas diferenças de tamanho, textura interna da caixa de ressonância, poder de filtragem do cavalete, entre outras especificidades. Mas também há de considerar que, mesmo se a fabricação de violinos é conhecida pelos rígidos processos de construção e padronização, também os construtores de violino deixam sua personalidade na forma e sonoridade do instrumento. Não é preciso ser um conhecedor para estabelecer a diferença de sonoridade entre dois violinos. Assim como o das rabecas, o seu som também é “inesperado”, embora possivelmente com um menor grau de contraste. Tenho o hábito de levar dois violinos de modelos diferentes para a sala de aula e tocar para as classes de alunos do IFRN; acostumei-me a ouvir os comentários dos alunos sobre as diferenças de sonoridades dos dois instrumentos.

Quanto às rabecas denominadas, neste estudo, de rabecas-violino, trata-se do modelo mais comum de rabeca existente nos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará. A forma sinuosa dos violinos, cravelhas encaixadas horizontalmente, efs, voluta e cavalete ajustado um pouco acima das cavidades laterais atestam a semelhança com as violas e violinos modernos. Em conversa com diversos rabequeiros a esse respeito, perguntando-lhes se conheciam outros colegas de profissão que, no exercício do ofício de rabequeiros, utilizassem uma rabeca diferente da acima mencionada, como as rabecas de três cordas, de cabaça ou com o cravelhal voltado para cima, a resposta foi sempre negativa. Claudio da Rabeca, durante uma entrevista na cidade de Condado-PE, 2009, afirmou não conhecer nenhum rabequeiro no estado de Pernambuco, onde é muito bem relacionado, que exercesse o ofício de rabequeiro com outro modelo de rabeca. Nos folguedos populares assistidos durante a pesquisa, notou-se, sistematicamente a presença de rabecas-violino ou de violinos. O desenho desses instrumentos assemelha-se de tal maneira com o das violas e violinos que o observador distraído pode facilmente confundir.

Por outro lado, as variações visualmente contrastantes mais

evidentes parecem mesmo ficar por conta do tamanho e acabamento. O que já é bastante para imprimir personalidade a cada rabeca. Mas há outros elementos significativos agregando-se a eles. A afinação, o tipo de encordoamento²⁸ e a postura dos rabequeiros completam as diferenças. O músico e compositor Vital Farias vê as rabecas mais aparentadas com as violas do que com os violinos; de fato, os modelos de rabecas mais antigos assemelham-se mais com as violas e utilizam uma afinação mais baixa devido ao seu maior tamanho. “A rabeca [...] relaciona-se com a viola de arco, seria como uma viola de arco popular. O violino tem som agudo, é chegado à música clássica tem menos aparência com a rabeca que a viola” (comunicação verbal)²⁹.



FIGURA 13 – Damião Oliveira, com a sua pegada horizontal, lembrando o Cego Oliveira. Casa da Ribeira – RN (2010)

Não há uma única maneira correta de se tocar rabeca, contudo o costume revela alguns hábitos comuns. A rabeca é tangida, normalmente, encostada ao peito; o rabequeiro não movimentava a posição da sua mão esquerda; a ausência de uso do dedo mínimo é também muito comum, bem como a não utilização da quarta corda. Zé da Rabeca-RN afirma que não é necessário afinar a quarta corda. Os arcos tradicionais da rabeca-

28 Os rabequeiros utilizam encordoamentos diversos para suas rabecas: de violão, guitarra, bandolim etc.

29 Entrevista realizada na casa do compositor. João Pessoa-PB 2009.

50, 60 e 70 – e parecem liberados do compromisso de preservação da tradição oral, uma postura exercida, hoje, pelos novos rabequeiros e diversos projetos governamentais.

No livro *Rabecas do Ceará*, do Professor Gilmar de Carvalho (2006) encontram-se fotos de pouco mais de uma centena de rabecas de quatro cordas nas quais se pode verificar que, aproximadamente a metade desse montante são rabecas-violino, o que reitera a afirmação da grande predominância desse tipo de rabeca na região Nordeste. Curiosamente, a parte restante desses instrumentos não são, originalmente, rabecas, mas violinos fabricados em série e, de alguma maneira, sofreram modificações adequando-se à sonoridade desejada pelos rabequeiros. Esses violinos, possivelmente, copiados de um molde modelo Stradivarius, como é costume nesses instrumentos industriais, são organizados em lotes e globalizados para os quatro cantos do mundo. Fato que foi posteriormente, compartilhado com o conhecido luthier de violinos, Fábio Vanini, durante o primeiro módulo do curso Luteria de Rabecas promovido pelo Projeto Felipe Camarão, em Natal. Ao lhe apresentar o livro *Rabecas do Ceará*, e sem que eu houvesse mencionado o conteúdo do livro em relação a esta pesquisa – fui surpreendido com a destreza do prof. Vanini ao identificar, de pronto, não somente os violinos, mas detalhes destes que me passaram completamente despercebidos, tais como violinos brasileiros de fabricação Gianinini feitos com madeira nacional, provenientes da década de setenta ou oitenta. Segue uma transcrição da fala do professor Vanini a respeito dos violinos mostrados no livro *Rabecas do Ceará*. “Olhando o livro do Gilmar de Carvalho sobre as rabecas do Ceará, verifiquei uma coisa que havia imaginado, mas não pude até então constatar: Com o desaparecimento de construtores de rabecas seria natural que os músicos optassem por utilizar violinos no lugar de rabecas, impulsionados também pela competitividade de mercado dos violinos asiáticos. Dando uma olhada no livro é fácil identificar que mais da metade dos rabequeiros estão utilizando violinos, mas os seguram como se fossem rabecas. Até então eu não tinha visto isso na prática. Pessoas procurando violinos e transformando-os em rabecas. Aconteceu, uma vez, que uma pessoa pediu-me para transformar um violino em rabeca, mas a ideia não foi adiante. O normal é que as pessoas me encomendem rabecas ou violinos. Mas aqui no livro está bem claro que rabequeiros tocam com violinos. Observa-se, também, que muitos deles são os primeiros violinos comerciais de fábrica do Brasil, cujo verniz tinha tendência a ficar completamente rachado, o

tampo era de pinho de araucária e o fundo de imbuia ou outra madeira nacional” (comunicação verbal)³¹.

O desaparecimento dos construtores de rabecas, a que Vanini se refere, provavelmente, está relacionado à extinção dos folguedos populares³² nos quais a rabeca tinha participação efetiva³³. No passado, os construtores de rabeca costumavam ser os próprios rabequeiros. À medida que os folguedos se extinguíam e sem um mercado de compra para esses instrumentos, não havia razão para que o costume de fabricar rabecas se perpetuasse.

Algumas das modificações mais significativas encontradas em alguns desses instrumentos foi a substituição das cordas e a troca do cravelhal por tarraxas de violão (Figura 14) ou outro instrumento de cordas dedilhadas. O virtuose Geraldo Idalino-PB, também conhecido por Geraldo da Rabeca, falecido, em 2007, usava um violino-rabeca por ele preparado que contava com um estandarte de chifre de boi³⁴ confeccionado por ele mesmo – conforme se pode verificar na (Figura 15): tarraxas de violão e crina de agave no arco, esta era colhida no mato e preparada por ele próprio. As fotos a seguir foram feitas, em 2009, na casa onde morava Idalino na cidade de Campina Grande-PB, após uma conversa com os familiares do rabequeiro. Violino-Rabeca de Geraldo Idalino (Figura 16).

31 Entrevista realizada na Sede do Conexão Felipe Camarão-RN em 25/03/2011.

32 É provável que a rabeca tenha tido um papel importante como instrumento solista na animação de festas de forró antes da disseminação da sanfona na música do Nordeste.

33 Bumba meu boi, Cavalo marinho.

34 O original havia se partido devido a uma maior tensão a que o submetera, em consequência das cordas rígidas emprestadas de outro instrumento.



FIGURA 14 – Detalhe do cravelhal do violino-rabeca de Geraldo Idalino PB – (2009)



FIGURA 15 – Detalhe do estandarte de chifre do violino-rabeca de Geraldo – (2009)



FIGURA 16 – Violino-rabeca de Geraldo Idalino. Campina Grande – (2009)

O despojamento desses rabequeiros parece ter o poder de transformar violinos, violas e porque não dizer qualquer objeto que possa ter uma caixa de ressonância e sobre ela cordas tangidas por arco, em uma rabeca. A dinâmica desses rabequeiros surpreende muitas vezes, desfazendo limites que foram construídos no estudo da cultura de tradição oral. Para muitos rabequeiros, a importância em preservar a tradição não faz parte do seu vocabulário. Em conversa com um dos filhos de Geraldo da Rabeca, ficou claro que talvez o maior desejo de Geraldo fosse ter o reconhecimento do ofício de músico, vender seus discos, fazer *shows* e ser bem-remunerado pelo seu ofício. Ele sempre se autodenominou violinista.

Nem sempre os rabequeiros fazem uma distinção clara do que seja uma rabeca e um violino; alguns mencionam que violino é o nome que se dá, hoje, à rabeca; outros fazem uso das palavras como sinônimos. Manoel Sé declarou “Ai eu faço umas rabeças, agora é violino né? Aprendi de cabeça, peguei de fazer umas de ‘flandê’, depois fiz as outras pelas outras, né? (CARVALHO, 2006, p.191). A distinção entre os instrumentos parece assumir uma maior importância entre as novas gerações de rabequeiros e para estudos organológicos.

A postura dos rabequeiros é um fator muito importante na construção da identidade da rabeça, pois a postura, ao tocar o instrumento, determina a qualidade da música que ele fará. O som é também um elemento por meio do qual é possível identificar uma rabeça, e a ele está agregada a atitude artística do rabequeiro perante o seu mundo, a expressão da sua arte.

Aos artistas foram concedidas certas liberdades proibidas à normalidade da vida. A palavra brincante, talvez seja a que melhor expresse o porquê de esses artistas serem populares.

Como foi mencionado, rabequeiros possuem técnica muito subjetiva e diversificada de tanger o instrumento, ao contrário do violino que persegue um ideal coletivo de beleza e pureza de sonoridade rígidos da música de concerto. Entretanto, não se deve esquecer que essa afirmação estética para com o violino é parcial. O violino está presente na música popular e folclórica de muitos países do leste europeu como o povo Roma, na Romênia, Hungria e Bulgária bem como na música tradicional de Cabo Verde, entre muitos outros países. Ali apresenta estéticas muito distintas da que predomina na chamada música clássica.

Durante a primeira metade da década de 1990, assisti a muitos desses músicos de rua na Alemanha³⁵. Certa vez, uma família de músicos errantes da Hungria chamou-me a atenção: a violinista tirava do seu instrumento uma sonoridade esganiçada produzida por uma técnica virtuosística que eu jamais havia visto. Achei aquilo maravilhoso. Nesse contexto, a sonoridade desses violinos difere em muitos exemplos do ideal erudito, aproximando-se, muitas vezes, da sonoridade das nossas rabeças. Assim, alguns aspectos da cultura dos instrumentos de arco, como a rabeça e o violino, têm uma linha diferencial, realmente, muito tênue.

O crescente uso de violinos no ofício de rabequeiro é uma realidade. Um violino novo fabricado na China, com estojo, arco, afinadores e breu, pode hoje (2011) ser adquirido ao preço de trezentos reais. Já sendo usado, pode ser comprado por um valor ainda menor. Um atrativo sedutor para muitos rabequeiros. Certa feita, na segunda metade da década de noventa, encontrei uma romaria no povoado praieiro de Forte Velho-PB. Ela vinha a pé de um lugarejo chamado Capim,

35 São conhecidos como *Strassenmusikanten*

em direção à igreja da Guia na foz do Rio Paraíba. A distância entre as localidades é de aproximadamente 70 Km. O rabequeiro, que fazia o seu ofício de acompanhador com maestria, usava um violino novinho, estava contentíssimo com ele, mas curiosamente o seu arco era um pedaço de pau sem crina.

Se a rabeca é outro instrumento, como preconiza Gramani (2002), com personalidade própria, portanto diferente de um violino, é óbvio que existiriam características que o diferenciam de outros instrumentos. Quais são essas características?

O preconceito para com a rabeca parece justificar-se mais pelas desigualdades sociais do que pela forma e sonoridade do instrumento. De qualquer forma, caracterizar uma rabeca brasileira não é fácil. Essa caracterização seria incompleta se for considerada apenas a descrição física do instrumento, embora seja essa uma parte importante. Os três elementos fundamentais para tal caracterização seriam, então:

a. A forma do instrumento e os seus componentes.

Nessa abordagem, o reconhecimento do instrumento seria feito através da consideração de sua aparência estética e da estrutura de seus componentes.

b. A sua sonoridade e a percepção desta.

Esse item trata do reconhecimento do instrumento através da sua sonoridade. A forma como o instrumento foi construído e seus componentes fornecem à rabeca uma acústica peculiar, uma forma sonora, o timbre através do qual a reconhecemos. É possível mencionar a acústica e a psicologia experimental como campos do conhecimento para o estudo com base nessa perspectiva.

c. Sua significação em contextos sociais.

São as influências culturais que afetam a estética da música de rabeca. A opção na escolha dos materiais regionais para fabricação, sua utilização em determinada comunidade ou grupo social. Mitos, atribuições funcionais, religiosas etc... Um vasto leque de estudos para

diversos ramos das ciências humanas.

Nenhum dos itens mencionados existe isoladamente. Violinos já foram chamados de rabecas, o termo *rabab* obteve diferentes variações e nomeou diferentes instrumentos ao longo de séculos. Uma rabeca de cabaça de três cordas do sudeste do país poderia não ser reconhecida como tal numa outra região do país como rabeca, podendo não se prestar ao uso por músicos que não estejam habituados a essa forma.



F. da Silva
2011

3 A CONEXÃO: UMA EXPERIÊNCIA NO ENSINO COLETIVO DA RABECA

Conexão Felipe Camarão é um projeto social idealizado pela Organização Não Governamental (ONG) Associação Companhia Terramar, desenvolvido na comunidade de Felipe Camarão, bairro da zona oeste da cidade de Natal, com cerca de 75 mil habitantes, e um dos berços da cultura potiguar (Figura 17). Segundo a mentora do projeto Conexão Felipe Camarão e coordenadora-geral, Vera Santana,³⁶ o projeto possui 22 funcionários; congrega professores, coordenadores e serviços de burocracia. O projeto desenvolve um trabalho educacional através da cultura local, que tem como objetivo contribuir para o desenvolvimento de crianças e jovens da comunidade e seus familiares. Agrega várias ações como o Ponto de Cultura e Programa Ação Griô Nacional – Programa Cultura Viva-MinC, o Programa GESAC, do Ministério das Comunicações, entre outros, integrando a comunidade e seus sujeitos: crianças, jovens, Mestres de Tradição Oral, educadores e escolas públicas parceiras.



FIGURA 17 – Fachada principal do prédio do Conexão Felipe Camarão – (2010)

36 Vera Santana tem graduação em História pela UFRN, e Mestrado em História pela UFRJ.

Segundo Vera Santana, mentora e coordenadora-geral do projeto:

Sabemos que um povo é reconhecido em qualquer lugar por causa de seus hábitos e manifestações, que representam genuinamente a sua cultura. Uma das maiores carências de muitas comunidades brasileiras é a falta de estrutura do sistema educacional, notoriamente de baixa qualidade, que não atua na formação e valorização do indivíduo enquanto cidadão detentor de uma cultura autêntica. A possibilidade de geração de renda visando à auto-sustentabilidade desses jovens em suas comunidades de origem, através de ações incisivas e de cunho formativo para a ampliação do seu modo de agir e pensar, representa a continuidade de aspectos estruturantes da cultura brasileira. Encontramos no Ponto de Cultura de Felipe Camarão o suporte para o desenvolvimento de propostas que unam a cultura e a tecnologia a serviço de suas vidas com reflexos diretos e decisivos na sua formação cidadã e profissional, bem como favorecimento e reconhecimento de uma cultura que se faz presente na árvore genealógica de gerações passadas e futuras. Evidentemente o Ponto de Cultura é um meio eficaz de inserção no processo de inclusão social pela perspectiva de ampliação de conhecimentos, reunião de saberes, formação de novos mercados, geração de possibilidades profissionalizantes e divulgação da diversidade cultural. No presente caso, o Ponto de Cultura de Felipe Camarão incrementa ações que já acontecem de maneira valorosa com o Projeto Conexão Felipe Camarão. A oportunidade dos benefícios do Cultura Viva irá potencializar a existência e perpetuação de cultura genuína, rica, viva e que precisa ser conhecida mundo afora (CONEXÃO..., 2010).

O Conexão fundamenta-se na cultura de tradição oral do bairro e seus patrimônios imateriais – Auto do Boi de Reis do mestre Manoel Marinheiro, teatro de bonecos do mestre Chico Daniel, mestre Cícero da Rabeca, Capoeira do mestre Marcos; e em pressupostos político-

filosóficos de brasileiros como Anísio Teixeira, Paulo Freire, Amir Haddad, Darcy Ribeiro, Milton Santos, Lurdinha Guerra – educadora potiguar – entre outros, cujas ideias e ações possibilitaram novas formas de pensar a relação entre cultura e educação, desenvolvimento e transformação social e cidadania. O Projeto atua no bairro centrado em três núcleos estratégicos:

- Núcleo Comunitário de arte-cultura
- Núcleo de Educação através da linguagem do Cinema/vídeo (Círculo de Cultura)
- Núcleo de Eventos

Na prática, alunos de sete escolas públicas do bairro participam de oficinas focadas na preservação da memória das próprias tradições do bairro, com destaque para o Auto do Boi de Reis do mestre Manoel Marinheiro. São realizadas as oficinas de Boi de Reis (Mirim), Capoeira, Musicalização de Flauta, Musicalização de Rabeca e Luteria de Rabeca.

Segundo Vera Santana, o ensino da rabeca no projeto é justificado pela tradição oral existente no bairro há décadas; através do boi de reis do mestre Manoel Marinheiro e do mestre rabequeiro Cícero. “A rabeca conta a diversidade cultural brasileira, a história da ocupação do país. É o símbolo que traduz a história de muitas gerações, traz uma diversidade contida incomensurável. A prática dos rabequeiros mistura sensibilidade, arte e história [...] Eu não criei um grupo de rabequeiros para tocar pelo Brasil, não foi esta a ideia, a ideia foi provocar o sistema educacional a repensar sua prática, este é o objetivo” (comunicação verbal) ³⁷.

O conteúdo do ensino

As informações relacionadas a seguir são utilizadas nas aulas das classes de rabeca do Conexão Felipe Camarão e foram retiradas,

37 Entrevista concedida na Sede da Associação Companhia Terramar, Natal, em 18/10/2010.

integralmente, de uma apresentação em slides do projeto. Os dados contidos nessa apresentação são do professor Ozawa Gaudêncio e da aluna Mirelle Bezerra. As informações estão ordenadas da mesma maneira com que são apresentadas durante as aulas. O material foi cedido pela coordenadora do projeto, Leila Maranhão:

No Conexão, ensina-se assim, conforme apontado pelo professor Ozawa e por Mirelle:

- História – a rabeça nasceu antes das escrituras bíblicas, no continente africano. Depois, com a colonização dos europeus na África, foi para a Europa, e através dos portugueses veio para o Brasil.
- Os índios tocam rabeça – teoria de Ozawa e Mirelle.
- Fabião das Queimadas foi um negro que comprou a sua alforria e a de sua família tocando rabeça. Fabião era da fazenda Queimadas em Pedro Velho/RN
- História do seu Cícero – tocava com mestre Manoel Marinheiro desde a fundação do Boi de Reis do mestre em Felipe Camarão.
- Mestre Luiz Paixão – Um mestre de rabeça do Cavalo Marinho, que é uma variante independente do boi de reis na mata norte de Pernambuco e Paraíba.
- Mestre Nelson da Rabeça – que aprendeu a tocar rabeça na televisão, e construiu sua própria rabeça – rabeça de cocho.
- A rabeça, no início, tinha formato de pera e cordas de tripa.
- O arco é de crina de cavalo chinês – hoje usamos *nylon*.
- O breu – tem a função de dar atrito do arco nas cordas, é encontrado em feiras livres – se não usar o breu, não sai o som das cordas.
- Rabequeiro – é quem fabrica e constrói a rabeça. Rabequista é quem toca a rabeça.
- A expressão “queimar” – significa tocar mais rápido (é usada pelo mestre Cícero de rabeça).
- Partes fundamentais da rabeça: rabicho, estandarte, cavalete, cintura/sovaco, efs, espelho/régua, cravelha, voluta/caracol, tampo - superior/cima, tampo - inferior/debaixo, braço, alma/ressonância.

- Nomes das cordas: Mi, Lá, Ré, Sol³⁸ – prima/primeira, segunda, terceira e quarta.
- Escala Musical: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si.
- Músicas: músicas do boi e músicas populares.
- Não usamos o quarto dedo na rabeca – segundo os mestres, é antiético.
- Usamos a luteria para explicar como é feita a rabeca; de qual madeira é feita a rabeca: ipê, pinho; procedimentos de como cortar, medir e montar a rabeca.
- O repertório ensinado nas aulas de rabeca do projeto, segundo o professor Ozawa, é o seguinte:
 - Do Auto do Boi de Reis: “Na Chegada Desta Casa”, “Jaraguá”, “Burrinha,” “Trabalha Marujo”, “O Boi, Menino Jesus da Lapa”.
 - Luíz Gonzaga: “Asa Branca”, “A volta da Asa Branca”, “Assum Preto”, “Xote das Meninas”.
 - Elino Julião: “Na Sombra do Juazeiro”, “Canto da Ema”.

A prática

Quanto à seleção dos alunos para as classes de rabecas, não se faz por idade, mas pelo grau de adiantamento, sendo comum o convívio entre crianças e adolescentes (Figura19). Quase todo o repertório de rabeca ensinado nas classes é “regional” ou de tradição oral. Essa prática é justificada pela ideologia educacional do projeto. Embora as aulas de rabeca sejam ministradas quase exclusivamente pelo processo de imitação, existe alguma sistematização escrita para o aprendizado. Para ensinar músicas aos novatos, o professor Ozawa faz uso de representações. Vejamos o exemplo para o ensino da música “Na Sombra do Juazeiro”, de Elino Julião:

- Notas do Estribilho da canção “Na sombra do Juazeiro” do

38 Do agudo para o grave.

Lá tem um banquinho pra nos se sentar
Nos fica sozinho ninguém vai olhar
Pode sossegar que eu chego primeiro
Eu vou lhe esperar na sombra do juazeiro

Outro exemplo de uma variante do método foi observado durante um ensaio do Hino Nacional (Figura 18) para uma apresentação na Petrobrás em abril do corrente ano. Na partitura dos alunos, verifica-se o mesmo método aplicado nos ensaios, entretanto, agora, serve para diferenciar as oitavas. Os números junto às notas Dó4 e Dó3 têm a função de orientar o aluno para que ele saiba que a primeira nota deve ser encontrada na quarta corda e a segunda, na terceira corda. Idêntico raciocínio é usado para as outras notas e, assim por diante, sempre que houver a mesma nota em oitavas diferentes. A posição da mão do aluno será sempre a mesma, ou seja, a primeira, já que os rabequeiros não costumam sair dessa posição.

HINO NACIONAL.

D⁴ | FA - MI - FA - SOL - LA - SOL - LA¹ - Sib | SA D⁴ - FA - D⁴
 FA - MI - SOL - FA - LA - SOL - Sib - LA | FA* SOL } D⁴ | SOL
 FA* SOL - LA - Sib - LA - Sib - DO | DO* - RE - SOL - DO²
 SOL - FA* - LA - SOL - Sib - LA - DO² - Sib | SOL* - LA } LA - LA |
 Sib - LA } LA Sib - LA - LA - RE¹ - DO⁴ - Sib - Sib - LA - LA - SOL - SOL
 FA - FA - MI | MI - RE } SOL - SOL - LA - SOL - } SOL - LA SOL |
 SOL - DO² - Sib - LA - LA - SOL - SOL - FA - FA - MI - MI - RE |
 RE - DO⁴ - } DO⁴ - MI - SOL | Sib - DO⁴ - MI - SOL - Sib - DO⁴ | MI - SOL
 Sib - Sib - | DO⁴ - FA - MI - FA - SOL - LA SOL - Sib - | Si - DO⁴
 FA - DO⁴ | FA - MI - SOL - FA - LA - SOL - Sib - LA | FA* SOL }
 DO⁴ - | SOL - FA* - SOL - LA - Sib - LA - Sib - DO² | DO* - RE² - SOL -
 DO⁴ - SOL - FA* - LA - SOL - Sib - LA - DO⁴ - Sib | SOL*
 LA } FA / SOL - FA - MI - ~~MI~~ FA - MI - FA - SOL - FA |
 FA - Sib - Sib - } SOL / LA - SOL - FA* - SOL - FA - SOL*
 LA - SOL | SOL - DO² - DO² } LA | Sib - LA - SOL* - LA -
 SOL - Sib - LA | RE² - RE² - DO² - Sib - SOL - | SOL - FA }
 MI - FA - SOL | Sib - LA - MI - FA - DO⁴ - RE - Sib -
 SOL - SOL - FA } SOL - LA - Sib | Si - DO² - LA -
 FA - RE } Sib | LA - FA - RE - DO⁴ - RE MI FA |

FIGURA 18 – Notas do Hino Nacional para ensaio do grupo Conexão Felipe Camarão – 2011

Fonte: Acervo do Conexão Felipe Camarão



FIGURA 19 – Ozawa ministra aula de Rabeca. (2010)



FIGURA 20 – Rabecas-violino utilizadas nas aulas do projeto; à direita, uma rabeca para criança. (2010)

Embora o ensino da rabeca seja ministrado sem o uso de notas no pentagrama e outros elementos da linguagem musical ensinada em conservatórios, alguns procedimentos conhecidos do ensino formal dos instrumentos de arco foram incorporados, de alguma maneira, às aulas

da rabeca. Os espelhos de algumas rabecas são marcados com fitas adesivas brancas para orientar os alunos a encontrar os tons de maneira mais fácil, artifício utilizado no método Suzuki para cordas. É possível que esse costume tenha sido incorporado pelo primeiro professor de rabeca do Conexão, como se verá mais adiante. Para os iniciantes, o costume é desenhar as cordas do instrumento na lousa e indicar-lhes o nome por escrito. A prática de escalas também faz parte do aprendizado para tocar a rabeca. A escala utilizada é a de Dó maior executada na primeira posição e com uso de apenas três dedos, contudo não há nenhuma explicação formal do que são escalas, tons e semitons. Para ajudar a memorização das melodias, é solicitado aos alunos novatos que cantem a melodia solfejando o nome das notas. Consiste em um recurso, apenas, para decorar as melodias no instrumento. Não há ênfase na entonação.

O ensino de rabeca no Conexão baseia-se, principalmente, no acúmulo de informações e valores que foram repassados por todos os mestres de rabeca que atuaram no projeto desde a sua fundação em 2004. Os conhecimentos desses mestres de rabeca são considerados de relevância dentro do Conexão. Essas informações compõem o perfil do projeto e o legitimam no que ele propõe a fazer: preservar a memória do bairro, das tradições. Não se discute aqui se isso é correto ou não, se a crença em mitos eternizados pelos costumes populares é boa para a educação formal. O que se pretende neste trabalho, é mostrar a maneira como se tem construído o perfil dessa iniciativa ainda pioneira³⁹ que visa desenvolver uma metodologia para ensinar a tocar rabecas coletivamente através da tradição oral.

As rabecas utilizadas no Conexão Felipe Camarão são rabecas-violino; foram fabricadas pelos artesãos Sergio e Janildo. Um dos problemas mais evidentes que se pode observar no ensino com essas rabecas é a afinação. Certa vez, durante um ensaio do Conexão Rabeca, fui chamado, às pressas, pelo professor e atual regente do grupo, o flautista Carlos Zens, para encontrar uma forma de melhorar a afinação em determinada peça musical. Percebi que um dos problemas mais evidentes era que os dedos dos alunos escorregavam no espelho do instrumento fazendo com que a frequência da nota fosse alterada constantemente. Esse efeito funciona muito bem para um rabequeiro solista, mas não ajuda em execuções em grupo, pois dilui a melodia em um zumbido oscilante e inútil para aquele propósito. Outro ponto a observar foram os

39 O ensino coletivo de rabeca ainda é uma atividade pouco praticada.

ataques dos arcos das rabecas. Como não havia homogeneidade, tocava-se como se queria, e enquanto um executava a arcada para cima, outros a executavam para baixo. Foi observado, também, o desconhecimento da possibilidade de executar dois ataques com a mesma arcada. A maneira de tomar o arco na mão era também diversificada, bem como a intensidade dos ataques. Pouco pude contribuir em apenas um ensaio. Por outro lado, ficou evidente o tamanho do desafio que enfrenta o Conexão Rabeca na tentativa de ensinar rabeca coletivamente através da tradição oral.

Muitos alunos do Conexão gostariam de fazer um outro tipo de música também. E não somente tocar rabecas e pífanos. Aulas de violão, certamente, seriam muito bem-vindas. Contudo, tal propósito não está em acordo com a ideologia do projeto. Como se percebe, o projeto trabalha quase exclusivamente com a tradição oral. Para que o Conexão Rabeca possa alcançar um respeito como grupo musical na comunidade e no meio musical, como alguns dos alunos do projeto sugerem, seria necessário absorver outros elementos técnicos e valores em sua música, atribuindo uma dimensão mais profissional ao grupo, ou seja, indo além do propósito de inserção social pela música como vem sendo feito. Alguns passos, porém, foram dados nesse sentido como se verá mais adiante.

Embora o Conexão não seja uma escola de música nos moldes de um conservatório ou das escolas de música popular, existem no projeto, como mencionado, classes específicas para o ensino de instrumentos, e salas destinadas a esse fim.

É evidente o respeito concedido aos mestres de rabeca, e a relevância atribuída ao conhecimento que, por eles, foi transmitido no Conexão. Alguns desses mestres têm os seus nomes escritos nas salas de estudo do projeto: Sala “Mestre Luiz Paixão”, “Luteria de Rabeca Mestre Cícero”. Esse zelo é, também, observado, em escolas de Música e Conservatórios, onde os nomes de compositores e renomados músicos figuram nas dependências das escolas.

Zé da Rabeca foi pioneiro no ensino de rabeca no Conexão, permanecendo no projeto durante quatro anos, tendo sido o primeiro professor de rabeca da instituição. Dos sete aos onze anos, frequentou aulas do método Suzuki de violino no Instituto de Música Waldemar de Almeida na cidade do Natal, RN. Já no início da adolescência, abandonou o violino e assumiu a rabeca na tradição musical oral de sua família: o Boi de Reis de seu tio-avô, José Marinheiro. Zé declara a sua preferência pela rabeca devido a sua natureza livre, já que cada um faz e toca como quer.

“A rabeca me dá plena liberdade, na rabeca não existe muita coisa errada, tudo é criatividade do executante. No violino, se tem que seguir à risca tudo o que está lá. O rabequeiro não, cada vez que ele toca uma música ele já recria algo diferente. Se for pegar ao pé da letra, alguma coisa mudou, há alguma coisa a mais. É esta liberdade que eu gosto na rabeca, de tocar uma música várias vezes e tocá-la diferente. De um rabequeiro para outro a técnica é totalmente diferente. Na rabeca, o executante é quem vai criar sua técnica, enquanto que no violino não, já está tudo organizado, tudo tradicional lá. Eu gosto da liberdade que a rabeca me dá de tocar do jeito que eu quero e modificar a execução de uma música. Faz parte dela modificar as notas e não ser errado. Alguns disseram que é desafinado, alguns professores disseram que são microtons, um monte de notas um pouquinho fora do padrão, mas é um novo som. Na rabeca eu vejo esta coisa muito ampla” (comunicação verbal)⁴⁰.

O comentário de Zé da Rabeca nos remete para um fato singular: o violino, apesar de estar entre nós durante todo o século XX (período profícuo para formação e afirmação de diversas tendências da música brasileira), não se caracterizou como um instrumento típico da nossa música de tradição oral, tampouco está integrado aos gêneros do que chamamos MPB. Não há uma técnica popular para se aprender a tocar violino, provavelmente por ele não pertencer a grupos que cultuam um gênero musical específico, como aconteceu ao bandolim e ao cavaquinho no choro, à viola com os repentistas do Nordeste ou aos metais no frevo pernambucano. O violino permanece associado à música erudita. A presença popular do violino no Brasil, normalmente, limita-se aos arranjos orquestrais. Há casos pontuais em que ele aparece como solista na música brasileira não erudita: Ricardo Herz⁴¹ e grupos como o Café do Vento-RN⁴² e Dazaranha-SC, são alguns exemplos. Mesmo assim, parece não haver gênero musical em que o violino seja um instrumento imprescindível na música brasileira.

Quando Zé comenta a falta de liberdade para tocar o violino, refere-se, na verdade, à severa disciplina violinística, ou seja, um poço sem fim de proibições estéticas e técnicas que determinam o que se deve ou não tocar. Embora esse quadro venha, paulatinamente, se modificando, com

40 Entrevista realizada no estúdio de áudio e vídeo do IFRN, Natal em 23/04/2010.

41 Possui um disco no mercado intitulado: *Violino Popular Brasileiro*: Rádio Eldorado.

42 www.cafedovento.mus.br e www.myspace.com/cafedovento.

a introdução da música popular nos conservatórios brasileiros, ele ainda persiste. Era essa disciplina que incomodava Zé e o fez tornar-se finalmente rabequeiro, conquistando sua liberdade de expressão. Zé, porém, faz um comentário positivo com relação à metodologia Suzuki de violino a que se submeteu por vários anos: “A base do método Suzuki é a oralidade, devo ao método a facilidade para memorizar, pois trabalhávamos decorando as melodias previamente gravadas, que assemelham-se à tradição oral popular, e é como aprendo as músicas para tocar até hoje” (comunicação verbal)⁴³.

No Rio Grande do Norte, os indícios apontam para Luís Mário Rocha Machado, ex-violista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, como pioneiro em procurar uma sistematização para o ensino da rabeça no início dos anos 2000. Embora não tendo concluído o seu intento, escreveu músicas para rabeça e ministrou aulas do instrumento em sua própria casa. Tencionava fundar uma ONG para o ensino da rabeça e outros instrumentos que dominava, mas, infelizmente, veio a falecer antes de realizar seu projeto. Josenilson, o Zé da Rabeça, foi seu principal discípulo durante mais de dois anos, até que o mestre o mandou caminhar com as suas próprias pernas. Foi de Luís Mário que Zé obteve os primeiros rudimentos da arte de ser um rabequeiro. Se fosse apresentado um quadro sequencial dos mestres que influenciaram o ensino da rabeça no Felipe Camarão, desde a sua fundação, a sequência seria a seguinte: Luís Mário (através de Zé da Rabeça), Zé da Rabeça, Mestre Cícero e Ozawa; menos efetivamente, também Luiz Paixão e Siba.

Quanto às dificuldades para a implantação do ensino da rabeça no Conexão Felipe Camarão, Zé da Rabeça menciona: “Tínhamos dificuldades de material, às vezes tínhamos o recurso para adquirir rabeças mas não tínhamos quem as fizesse. E como conseguir uma afinação para um grande grupo de rabeças, quando os rabequeiros costumam tocar com afinações diferentes? Tínhamos muitos alunos com desajuste social, carência de alimentação e que chegavam lá reclamando. Outros não tinham onde praticar o instrumento, pois a família reclamava do barulho e o castigo era retirar o garoto do projeto” (comunicação verbal)⁴⁴.

Uma das principais funções dos professores dentro do Conexão

43 Entrevista realizada no estúdio de áudio e vídeo do IFRN, Natal em 23/04/2010.

44 Entrevista realizada em 20/10/2010.

consiste em atuar como um elemento agregador, que interage com a comunidade junto a outras ações educacionais do projeto. Por essa razão, o Conexão apoia grupos como o boi de reis mirim, existente na comunidade, e boi de reis do já falecido Manoel Marinheiro, embora nenhum dos dois seja coordenado pelo projeto. O desempenho e a qualidade musical estão em segundo plano; a intenção de formar rabequeiros para atuação no mercado musical não é objeto do projeto.

Nos cinco anos de existência do Conexão, não se registrou nenhum aluno da prática de rabeca que tenha abraçado a carreira de rabequeiro ou músico – até então. Um possível motivo para isso é o fato de o Projeto Conexão Rabeca ser relativamente novo; todos os estudantes eram, no início do projeto, muito jovens ou crianças. Hoje, esses meninos e meninas estão em idade de vestibular. De qualquer modo, o projeto vem abrindo-se para novas influências fora do círculo da tradição oral, e em alguns jovens desponta a vontade de seguir a carreira de músico.

Ainda que informalmente, o maestro Dr. André Muniz, da Escola de Música da UFRN, mencionou a possibilidade de cooperação entre a instituição e o Conexão, para que os alunos de rabeca pudessem ter acesso aos cursos básicos e técnico para o estudo de viola e violino. Essa iniciativa conta com a empolgação de muitos alunos do Conexão Rabeca, fato que abrirá novas perspectivas para esses adolescentes, antes confinados exclusivamente à música de tradição oral. observam, também, o reconhecimento e o orgulho desses estudantes por terem aprendido música em uma rabeca ou em um pífano, reiterando sua fidelidade à sua origem musical de tradição oral e ao projeto.

Para as classes de rabeca em 2010, foram matriculados no início do ano, 38 jovens. No final de agosto, esse grupo foi reduzido para 14. Os alunos mais experientes não fazem mais aula de rabeca, apenas participam dos ensaios e apresentações do grupo Conexão Rabeca. Composto por 16 membros permanentes, sendo três flautistas, oito rabequeiros e cinco percussionistas: triângulo, ganzá, zabumba, agogô e berimbau. Esse número é muito variável tendo em vista os novos alunos que todos os anos vêm integrar o grupo, bem como a inconstância de alguns participantes efetivos nos ensaios e apresentações. O Conexão Rabeca (Figura 21) apresenta-se em eventos diversos, preferencialmente de natureza educacional, como se pode verificar na programação de eventos citados mais adiante, nesta pesquisa. É importante lembrar que as ações do Conexão estendem-se às escolas parceiras, embora as aulas regulares de instrumento aconteçam nas dependências da sede do projeto.



FIGURA 21 – Conexão Rabeca no Hotel Pirâmide, Natal – (2010)

Fonte: Acervo do Projeto Conexão Felipe Camarão

Com ensaio aos sábados, o Conexão Rabeca contou, nos meses de julho e agosto de 2010, com a orientação do Maestro André Muniz, ex-regente da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte. Esse contato, apesar de breve, foi muito significativo para todos os envolvidos – antes acostumados às práticas restritas aos círculos musicais da tradição oral.

Para o maestro André Muniz, atuar no Conexão foi um verdadeiro desafio: “No começo encontrei dificuldades: como ensaiar grupos diversos para uma experiência polifônica sem partituras? Não havia até então participado de uma iniciativa semelhante, de unir rabecas, pífanos, percussão e capoeira, todos com formação na tradição oral” (comunicação verbal)⁴⁵. A introdução de um maestro no projeto veio reiterar um desejo antigo dos alunos veteranos: abrir o projeto para outros gêneros musicais e estudar teoria musical. Essa opinião é quase uma unanimidade no Conexão Rabeca e partilha de simpatia dos outros grupos do Projeto Conexão Felipe Camarão. Aldemir Pedro da Silva, integrante do Conexão Rabeca, menciona que a introdução de um teclado e de um violão seria bem-vinda, “[...] para que se pudesse tocar outro tipo de música que não

45 Entrevista realizada em 2010.

fosse somente a nordestina” (comunicação verbal)⁴⁶.

A introdução de quadros cênicos no grupo é outro desejo reivindicado pelo grupo. Cardoso, veterano da rabeca, há mais de seis anos no projeto, comenta: “Eu gostaria que o grupo fosse mais cênico, eu acho assim: a rabeca lembra muita coisa do teatro e fazer uma cena para o grupo seria bacana, pois o figurino do grupo já sugere isso, movimento”. (comunicação verbal)⁴⁷.

Embora o ensino da música dentro do Conexão tenha formalmente ficado isolado de contatos com o mundo *pop* e outras influências da música brasileira, a direção do projeto possibilita, sempre que possível, o contato dos alunos com estrelas da música popular que tenham seu trabalho relacionado à música regional, ou um compromisso com educação. Assim, artistas como Alceu Valença, Bule-Bule, Jorge Mautner, Jards Macalé e Siba visitaram o projeto, ou, de alguma maneira cruzaram seu caminho em festivais de música de tradição oral. Existe, também, um documentário feito, em 2010, para a TV Globo e apresentado por Serginho Groisman. A sala principal do Conexão ostenta um painel repleto de fotos com personalidades da cultura de tradição oral e artistas nacionalmente conhecidos.

Os eventos do Conexão Rabeca e a Escola de Luteria

Um dos mais importantes eventos do Conexão Felipe Camarão acontece durante o mês de novembro e tem duração de três dias. O encontro é chamado “Conexão Brasil” e envolve oficinas com a comunidade escolar do bairro: Boi de Reis, João-Redondo, rodas de capoeira e exibição do artesanato local e rodas de prosa. A roda de prosa é um fórum de debate que reúne crianças e jovens, familiares, educadores, mestres de tradição oral, e a comunidade em geral, instituições parceiras, órgãos públicos como a Secretaria do Estado da Educação e da Cultura do Rio Grande do Norte, a Secretaria Municipal de Educação e entidades de sociedade civil. Trata-se de um círculo de debate no qual todos participam de um diálogo aberto sobre temas de interesse coletivo, numa interação direta com os sujeitos sociais envolvidos nos processos socioeducativos

46 Entrevista realizada na sede do Projeto Conexão Felipe Camarão em 2010.

47 Entrevista realizada na sede do Projeto Conexão Felipe Camarão em 2010.

da comunidade. No último dia, apresentam-se os grupos artísticos do projeto da comunidade e convidados.

No ano de 2010, especialmente, o Conexão Brasil foi feito em seis dias. Esse evento é de grande relevância para o projeto, por envolver, ao mesmo tempo, diferentes segmentos da sociedade, simultaneamente reunidos por uma causa comum: a melhoria da qualidade de vida dos moradores do bairro Felipe Camarão. O Conexão Felipe Camarão não está limitado a eventos culturais nas divisas do Estado embora, como foi mencionado pela mentora Vera Santana, o grupo não exista para ser profissional da música. Mesmo assim, há uma política de divulgação do projeto pelo país afora, e o Conexão Rabeca é uma espécie de “embaixador artístico do projeto,” o que é importante para imprimir visibilidade, estabelecendo contatos e atraindo recursos que venham assegurar a sua continuidade.

As apresentações do Conexão Rabeca congregam diversas atividades musicais do projeto: percussão, capoeira, flauta doce, pífano e rabeca. Os concertos objetivam divulgar o projeto educacional e sua prática como um todo, demonstrando o que é possível ser feito pela educação em diferentes segmentos, sendo secundários a performance musical e o profissionalismo do espetáculo como objeto artístico.

De qualquer forma, essas apresentações ampliam, consideravelmente, o universo artístico dos alunos do grupo no contato com artistas de todo o Brasil. A listagem a seguir é uma mostra parcial das apresentações do grupo pelo Brasil entre 2003 e 2010⁴⁸.

- V Mercado Cultural – Salvador/BA (2003).
- VI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros – Goiás/GO (2006).
- Encontro Regional de Griôs – Piaçabuçu/AL (2007).
- TEIA 2007 – Tudo é de Todos (Encontro Nacional dos Pontos de Cultura).
- Belo Horizonte/MG (2007).

48 Informação da ONG Terramar-RN.

- TEIA 2008 (Encontro Nacional dos Pontos de Cultura) – Brasília/DF (2008).
- 2ª Mostra Brasil – Juventude Transformando com Arte – Rio de Janeiro/RJ (2008).
- Fórum Mundial de Educação Profissional e Tecnológica – Brasília/DF (2009).
- TEIA 2010 (Encontro Nacional dos Pontos de Cultura) – Fortaleza/CE (2010).

O Projeto Felipe Camarão dispõe de um salão principal onde estão instaladas as máquinas de costura do programa Polo de Moda, instrumentos para a prática da capoeira e adereços dos folguedos populares. Além desse espaço, há mais quatro salas: “Cultura Digital Giovani Sérgio”, “Sala de Flauta Prof. Carlos Zens”, “Sala de Rabeca Mestre Luiz Paixão”, “Sala de Rabeca Mestre Cícero”. Existem, ainda, uma cozinha, dois banheiros e um almoxarifado somando, ao todo, nove dependências.

A última sala, medindo 9,40m x 5m, é a “Sala Luteria de Rabeca Mestre Cícero” (Figura 22, 23). É utilizada também para a prática do grupo de percussão. O que primeiro se evidencia, ao penetrar no espaço de luteria, é uma propaganda da Petrobras (um dos principais patrocinadores do projeto até então). Fixada na parede, logo abaixo da propaganda, encontra-se uma prateleira de armazenamento especialmente projetada para acomodar as rabecas (Figura 22) que lá permanecem dependuradas pela voluta e expostas ao ambiente externo. A luteria foi criada, em 2005, com o intuito de suprir a dificuldade em adquirir rabecas para os alunos do projeto.

A Luteria completa o ciclo de aprendizado do instrumento: a história, a tradição, a execução e o fabrico da rabeca. Zé da Rabeca comenta que um dos entraves para a implantação do projeto foi a dificuldade para se conseguir um construtor de rabecas, e parece que esse ainda é um dos grandes problemas na luteria do projeto. O primeiro deles, Sérgio, discípulo do luthier Damião Araújo já citado anteriormente, veio a falecer prematuramente, tendo Janildo assumido o posto de professor, e ali permanecido pelo período de um ano. Segundo Janildo, a evasão e o desinteresse dos alunos pela luteria eram grande. Não se sabe se isso teria a ver com o suicídio de Sérgio, um professor muito estimado pelos alunos.

Fato é que, até hoje, a luteria não dispõe de um instrutor ou mesmo um aluno que tenha aprendido o ofício e tenha definitivamente assumido o posto de luthier no projeto. O professor Ozawa afirma que, pelo menos, dois ex-alunos alcançaram um bom nível técnico, e são capazes de construir rabecas com maestria, mas se afastaram definitivamente do projeto. A verdade é que a luteria do Conexão não funciona plenamente; não há aulas, apenas reparos simples e ajustes feitos pelos próprios alunos. Contudo, Janildo vem irregularmente nos finais de semana, e conserta uma fila enorme de rabecas com danos mais sérios. Ozawa comenta que os problemas são sempre os mesmos: o tampo afunda quando a alma sai do lugar, as cravelhas torcem, as faixas descolam e os alunos novatos costumam sentar sobre o braço da rabeca descolando-o. Constatamos uma grande quantidade de rabecas quebradas, e isso tem dificultado o empréstimo para os alunos, que, frequentemente, necessitam de novos instrumentos. Todas as rabecas existentes no projeto são rabecas-violino. Um detalhe curioso, nas rabecas produzidas por Janildo para o projeto, consiste na variação de tamanho do instrumento, oscilando de acordo com comprimento e envergadura da criança. As demais são feitas em dimensões para adulto.

A luteria conta com os seguintes equipamentos de trabalho: motoesmeril, serra de fita, torno de Bancada, tico-tico de mesa, plaina, goiva, grossa, serra de mão, ferro de solda, suporte para furadeira elétrica, máquina multifuncional elétrica (Figura 23). Além dessas ferramentas básicas, a luteria dispõe de ferramentas específicas para luteria de violino como ferro para fixação de alma, etc.

Por motivos já apresentados, não havia sido possível até então o acompanhamento das aulas da luteria. Apenas, foram observados pequenos concertos feitos pelos próprios alunos do projeto e por um funcionário importante chamado Alysson, que assume as funções de zelador, vigia, monitor das aulas de capoeira e contínuo. Esses pequenos concertos se resumiam a colagens de rachaduras e ajustes de cavalete. Entretanto, no início do primeiro semestre de atividades (março de 2011), a “Luteria Mestre Cícero” reabriu a pleno funcionamento, como se verá logo a seguir (Figura 24).

As contratações de professores são relativamente efêmeras no projeto, pois, como se vê, o projeto depende de leis governamentais e do patrocínio da iniciativa privada. A necessidade de renovação é constante, a apresentação de resultados aos patrocinadores também. Do ponto de vista político, Vera Santana declara que, desde a fundação do Projeto, não

teve o infortúnio de se deparar com políticos pedindo votos em troca de apoio.



FIGURA 22 – Rabecas armazenadas na sala de luteria do projeto – 2010



FIGURA 23 – Ferramentas da luteria – (2010)



FIGURA 24 – Luteria do Projeto Conexão Felipe Camarão em plena atividade – (2011)

Ao investigar o ensino da rabeca no Conexão Felipe Camarão, percebeu-se, logo de início, que não chegaríamos muito longe sem extrapolar os limites de uma pesquisa puramente musical. São tantas as vertentes que influenciaram a construção dessa seção que seria necessário muito mais tempo para compreender e investigar a fundo todas elas. Do lado humano, há cenas comoventes, como a de um garoto de 10 anos, que todos os dias pela manhã, trazia a sua irmãzinha de três anos para o projeto, para que essa não fosse molestada pelo avô enquanto os pais trabalhavam. É visível o gosto das antigas senhoras do bairro, em produzir o artesanato de fuxicos há tempos sem o merecido reconhecimento. Menciono também a vontade do aluno Cardoso, no sentido de que os integrantes do Conexão Rabeca fossem reconhecidos pela comunidade como músicos, e não apenas como integrantes de um projeto social. Antes que esta pesquisa terminasse,, o Projeto Conexão Felipe Camarão deu início às atividades para o ano de 2011 com uma surpreendente iniciativa: o “Encontro Rabeca e Rabequeiros” (Figura 25). Esse evento teve a presença de representantes de firmas patrocinadoras, entidades governamentais, professores e associações do bairro, além de uma ampla cobertura da mídia local, incluindo os principais canais de televisão da capital potiguar e a presença da Secretária de Educação do Estado do Rio Grande do Norte.

Será que a presença de toda essa gente foi apenas política? Essa é uma pergunta que será respondida ao longo da sustentabilidade do

projeto. Mas, em princípio demonstra a credibilidade que o projeto vem adquirindo no decorrer de sua existência. Na programação do Encontro Rabecas e Rabequeiros, o ponto principal que nos conduziu de volta a campo foi a retomada da Luteria de Rabeca.

Conforme mencionado, a oficina vinha, há algum tempo, funcionando precariamente, devido à ausência de professores efetivos – uma questão ainda não resolvida plenamente no projeto. Mesmo para alunos com experiência incipiente, um curso de rabeca de quatro meses, com carga horária de 148 horas é significativo. Representa uma vitória para um projeto que depende de patrocínios efêmeros e iniciativas governamentais. Para a realização do Curso de luteria, foram contratados os Professores Janildo Dantas, já mencionado, e o reconhecido luthier Fabio Vanini⁴⁹.



FIGURA 25 – Apresentação do Conexão Rabeca no Encontro Rabecas e Rabequeiros na sede do Projeto. Março. (2011)

49 Neto e filho de luthier, **Fábio Vanini** iniciou seus trabalhos com instrumentos musicais concomitantemente ao curso técnico de Química, em 1992, quando construiu seu primeiro violão. Posteriormente construiu violas caipiras e rabecas, sendo que muitos desses instrumentos estão, hoje, em algum lugar da Alemanha, Espanha ou EUA. Em 2000, formou-se em Ciências Biológicas pela Unicamp, em Campinas, SP. Porém, antes de se formar, trancou por um ano o curso, tempo este que lhe permitiu se matricular no curso de Música Erudita, na mesma faculdade. Esse ano foi-lhe decisivo para perceber que sua ligação com a música não era como executante ou como compositor. Ainda antes de se decidir pela luteria de violinos, durante 5 anos dedicou-se ao estudo do entalhe artístico e escultura em madeira, com ênfase nos estilos barroco e colonial sul-americano. Essa atividade lhe conferiu alguma familiaridade com as ferramentas de corte manuais, como os formões e goivas, bem como conhecimento da marcenaria praticada por antigos mestres. Também o estudo da estética o acompanhava sempre. Em 2006, por meio de uma bolsa de estudo frequentou o curso de luteria na Bottega di Parma, em Parma, Itália, sob a tutela do maestro Desiderio Quercetani. (STACCATO, 2011).

Seguindo a programação dos primeiros cinco dias do evento, foram observadas as diferentes abordagens dos dois professores. Prof. Vanini tem formação de luteria na Itália⁵⁰, trabalha intensivamente com violinos e outros instrumentos de arco. Janildo, por sua vez, é autodidata, intuitivo, empírico, faz rabecas e violões.

No decorrer das aulas, constatou-se que eram distintos os procedimentos com os quais eles resolviam as dificuldades encontradas pelos alunos. Ali estava claro que a montagem do tampo e do fundo de uma rabeca era bem diferente para os dois instrutores. Obviamente, que isso é um fato corriqueiro em se tratando de rabecas, mas esse procedimento pode ser confuso para a alunos iniciantes em um curso dessa natureza. Nesse caso específico, não se tratava, apenas, de um procedimento, mas de vários. Para fixar a barra harmônica ou fazer uma simples colagem, as técnicas poderiam ser muito distintas. As aulas conduzidas pelo prof. Vanini foram muito significativas no que se refere ao conhecimento, segurança, manipulação e conservação correta do ferramental. Eram constantes os elogios dos alunos mencionando a importância desses ensinamentos ministrados pelo mestre (Figura 26, 27 e 28). Janildo, como já foi dito, é um luthier empírico, trabalha muito rapidamente e está sempre em busca de atalhos e soluções práticas na construção de suas rabecas. Isso proporcionou aos alunos a satisfação de, em um breve período de 15 horas/aula, estarem de posse de algumas partes de suas rabecas que, ao estilo Vanini de construção, levaria certamente mais tempo. O período de quatro meses do curso de luteria no Conexão Felipe Camarão estende-se até julho, impossibilitando o acompanhamento completo do processo de fabricação das rabecas para esta pesquisa. Assim, não será possível constatar, descrever e avaliar os resultados finais do curso. Contudo é possível supor que serão os alunos do curso que, finalmente, farão o elo entre os conhecimentos distintos adquiridos dos mestres, discernindo qual a técnica que melhor lhes convém. Constatou-se, também, a inexpressiva participação dos alunos do Projeto, contabilizando o número total de doze participantes efetivos. Havia, entre outros, um profissional da aviação civil, dois militares aposentados, sendo um da marinha, um técnico em mineração também aposentado, um engenheiro eletromecânico, dois adolescentes do projeto Conexão, e uma dona de casa. A lista prossegue. Nenhum dos membros veteranos do grupo Conexão Rabeca se fez presente durante o primeiro mês de curso realizado no campo de pesquisa. Ainda foi

50 Berço da luteria violinística.

possível observar a assiduidade dos doze alunos inscritos e a satisfação do professor Vanini nesse curso – o que não ocorreu no ano de fundação da Luteria. Segundo ele, havia um contingente maior de alunos, quase todos jovens, contudo o desinteresse e a evasão do curso foram bem elevados logo nos primeiros dias. O professor Fábio Vanini também foi o responsável pela escolha do ferramental durante o período de instalação da luteria.



FIGURA 26 – Ao centro, Prof. Vanini ensina o manuseio e a afiação de formões e plainas durante a oficina. – (2011)



FIGURA 27 – Alunos aplainam pranchas de madeira destinadas ao fundo e tempo das rabecas. (2011)



FIGURA 28 – Rabeca manufacturada pelo professor Fábio Vanini – (2011)

O Conexão está sempre numa dinâmica constante, os acontecimentos vêm e vão muito rapidamente. O esforço e a energia desprendida por aqueles que acreditam no projeto são notáveis. Os obstáculos são muitos, mas os prazeres também.



F. da Silva 2011

4 O CONSTRUTOR DE RABECAS:

DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS RABECAS DE JANILDO

Janildo Dantas do Nascimento é, sem dúvida, o mais produtivo construtor de rabecas do Rio Grande do Norte. Paraibano de nascimento, há muito tempo radicado em Natal, Janildo tem o seu atelier localizado na Zona Norte da cidade. Eletricista especializado em consertos de geladeiras e hábil construtor de guitarras elétricas, começou a profissão de luthier consertando violões por mera curiosidade, “apanhando e no sofrimento” declara. Há dez anos, chegou às rabecas por meio de Damião Rodrigues de Araujo, um marceneiro potiguar habilidoso que, durante um curto período, tentou fazer violinos, mas, segundo ele próprio, desistiu porque dava muito trabalho para o preço que se pagava - a madeira era cara e difícil de conseguir. Então passou a produzir rabecas de muito boa qualidade na cidade de Natal. Em meados desta década, Damião abandonou a fabricação de rabecas, passando a produzir amplificadores para o mercado de lojas eletrônicas no bairro do Alecrim⁵¹.

Ao ser indagado sobre o que seria preciso para fazer uma rabeca de boa qualidade, Janildo respondeu que suas primeiras rabecas possuíam um som muito ruim, sem volume. As pessoas não gostavam muito, e elas não eram boas de afinação devido à precariedade das cravelhas, um fato muito comum nas rabecas brasileiras⁵², mas, depois, foi mexendo nas madeiras: cedro, imbuia e freijó, até que chegou a bons resultados. “[...] mas o segredo mesmo é deixar a espessura do tampo e do fundo fininha. Aí rabeca fica perfeita, as minhas rabecas são muito consideradas por aí” (comunicação verbal). Esse luthier atende a um novo mercado consumidor: os compradores são novos rabequeiros, simpatizantes da cultura popular, projetos musicais e pessoas que as compram para decorar ambientes, afirma Janildo. “Aqui no Rio Grande do Norte, o pessoal compra muito para decorar, é uma vergonha eu dizer isso. Agora lá em Recife compra-se muito para uma lojinha, de dois em dois meses eu vendia cerca de trinta a quarenta rabecas para Recife, mas este ano deu

51 Conhecido bairro comercial da capital Potiguar.

52 Este fato pode ser constatado pelo uso crescente de microfinadores nas rabecas.

uma parada” (comunicação verbal)⁵³.

Não é difícil imaginar que as ferramentas eletrônicas utilizadas por Janildo, possivelmente, não existiam no mundo isolado e sem eletricidade dos antigos mestres rabequeiros-artesãos do Brasil.

Para o fabrico das suas rabecas-violino, as principais ferramentas de Janildo são: as elétricas, furadeira, serra de bancada e tico-tico; e as manuais, formão, grosa, lima, sargentinhos, alicate, martelo e paquímetro. A rabeca de Janildo leva entre dois e três dias para ficar pronta, e as madeiras escolhidas podem ser: cedro, freijó ou imbuia⁵⁴. Elas são coladas com adesivo para unir madeiras à base de PVC, que ele conhece pela marca Cascorez. A sua preferência por essa cola deve-se à propriedade de não ser um adesivo maleável e borrachudo depois de seco, portanto não funciona como abafador do som “ela endurece como vidro”, comenta Janildo. O processo de colagem leva, aproximadamente, 24 horas. As cravelhas de suas rabecas são esculpidas em madeira de Imbuia. O arco é composto de qualquer madeira e crina de *nylon*. O motivo dessa última opção é o baixo custo. Janildo denomina as partes das suas rabecas pelos nomes: braço, voluta, espelho pestana, tampo da frente, tampo de trás, estandarte, cravelha, botão, e boca de efs. As barras harmônicas – Janildo utiliza duas – possuem a função de auxiliar a sustentação do tampo e do fundo à pressão de cinco quilos⁵⁵ exercida pelas cordas através do cavalete, a fim de que ele não afunde.

A outra função é abaular o tampo e o fundo⁵⁶. O referido procedimento é muito importante para esse luthier, visto que, segundo ele, poupa-lhe tempo e madeira, além de contribuir para que possa trabalhar com tampos e fundos muito delgados, embora os tornem muito frágeis. Esse fato foi constatado pelos alunos do projeto e mencionado no capítulo anterior. Contudo Janildo alega ser essa uma das razões que justifica o bom som de suas rabecas. Grande parte das madeiras utilizadas por Janildo vem do lixo, o seu atelier está repleto de objetos encontrados na rua e está em constante mutação (Figura 29 e 31) – lembrando a obra “Merzbau” do artista Kurt Schwitters (Figura 30), que nunca parava de

53 Entrevista realizada na Sede do Conexão Felipe Camarão-RN em 28/09/2010.

54 Uma das rabecas que ilustra as fotos dos procedimentos de fabrico foi feita com pinho e jacarandá.

55 Esse é o peso suportado por uma rabeca com a afinação em quintas sol-ré-lá-mi, tendo como referência o lá a 440 ciclos.

56 Nos violinos, esse processo é feito esculpindo-o.

crescer à medida que o artista fixava os objetos de variadas formas que trazia da rua.



FIGURA 29 – Madeiras e outros objetos estocados no atelier de Janildo



FIGURA 30 – Merzbaum de Kurt Schwitters
Fonte: THE DADA – (2010)

Quando a demanda por rabecas se intensifica, não há o menor constrangimento de Janildo em usar parafusos para prender o braço das suas rabecas com o objetivo de diminuir o tempo de trabalho.



FIGURA 31 – Madeiras recolhidas no lixo e estocadas em seu atelier para fabricação de rabecas

Fazendo uma rabeca-violino

Os procedimentos mais marcantes na construção de uma rabeca-violino de Janildo, segundo ele mesmo, são os seguintes:

- Cortar longitudinalmente uma prancha de madeira, retirando tiras de cerca de quatro milímetros de espessura. Essa espessura deve chegar a ser de quatro a dois milímetros para compor o tampo o fundo e as faixas laterais do instrumento.
- As sobras desse corte são as faixas, aquecidas em um cilindro de aço, cuja tampa é uma lata de extrato de tomate modificada. Em seguida, sobre esse cilindro são retorcidas as faixas laterais do instrumento.
- Colar as laterais retorcidas em um molde. Esse molde é uma adaptação dos moldes do luthier Damião, supracitado no segundo capítulo.

- Colocar os cepos, dianteiro e traseiro, para a fixação das barras harmônicas. Esse procedimento consiste em fixar dois pequenos pedaços de madeira colados longitudinalmente no centro interno do tampo e no fundo do instrumento, indo do cepo traseiro até segundo cepo junto ao braço do instrumento. Nos violinos, essa barra é única, funciona para ampliação dos sons graves e é colada no lado do tampo esquerdo. Nas rabecas, parece ter sempre sua função relacionada à sustentação do tampo.
- Colar o tampo e o fundo, então o corpo acústico da rabeca ficará pronto sob a pressão de sargentinhos.
- O próximo procedimento consiste em fazer o braço do instrumento, riscar, serrar e, em seguida, esculpir a voluta.
- Esculpir o espelho e colá-lo no braço.
- Fixar o braço no corpo acústico da rabeca e vazar os efs.
- Fazer as cravelhas.
- Esculpir o arco da rabeca e pôr a crina.
- Acabamento final.
- Rabeca pronta.

As figuras de 32 a 43 descrevem alguns dos procedimentos mencionados acima.



FIGURA 32 – Detalhe do ferramental de Janildo. – 2010



FIGURA 33 – Prancha de 4 mm de espessura retirada da prancha inicial



FIGURA 34 – Faixas laterais de 2 mm retiradas de outra prancha



FIGURA 35 – Processo de retorcer as faixas laterais no cilindro aquecido



FIGURA 36 – Colocação das faixas no molde



FIGURA 37 – Fixação da barra harmônica



FIGURA 38 – Preparação do braço da rabeca



FIGURA 39 – Preparação do espelho da rabeca



FIGURA 40 – Rabeca após a retirada dos sargentinhos no processo de colagem



FIGURA 41- Acabamento da rabeca
Fonte: Poliana Oliveira, 2010



FIGURA 42 – Acabamento do arco



FiguraRA 43 – Tampo e cavalete de pinho. Faixas, fundo, espelho, cravelhas e estandarte de jacarandá⁵⁷

As figuras de 33 a 39 são partes da sequência de construção da mesma rabeca. Para a continuidade do procedimento de construção, foram utilizadas imagens de mais duas rabecas (Figura 40, 41, 42 e 43). A capacidade inventiva de Janildo e a rapidez com que trabalha, absorvendo novas ideias, impressiona: após terminar um rabeção de cocho que eu lhe dera inacabado, com o formato lembrando as antigas Violas da Gamba, o vi apontar para um molde novinho retirado do referido instrumento. “Gostei deste modelinho, as minhas rabecas são muito parecidas com violinos, vou fazer agora assim, deste jeito, mas o tamanho vai ser menor para facilitar o rabequeiro tocar”.

As Rabecas de Fernando

Conheci o trabalho de Fernando Antônio de Souza nos últimos meses desta pesquisa. Motivado pela beleza de suas rabecas, resolvi então acrescentar algumas informações adicionais sobre o mesmo neste trabalho, que, seguramente, está em sintonia com o que foi abordado até o presente momento. Janildo e Fernando são, sem dúvida, frutos da nova geração de construtores de rabecas.

Quem, porventura, tenha visitado a décima terceira edição do Salão do Artesanato Paraibano, realizado em janeiro do corrente ano (2011), é bem provável que, ao transpor a pequena sala preta de boas

⁵⁷ Esse Instrumento foi vendido ao projeto Conexão Felipe Camarão.

vindas, tenha se deparado com curiosos instrumentos de arco. Entre eles, estava uma bela rabeca manufaturada por Fernando Antonio dos Santos e Souza. Fernando foi, provavelmente, até aquela data, o mais recente fabricante de rabecas da Paraíba. Havia fabricado aqueles instrumentos, nos últimos quatro meses, especialmente para o Salão. Eram suas primeiras rabecas. Fernando começou a arte da luteria, em 1998, na FUNESC-PB. Em entrevista no seu estande de exibição, Fernando mostra-se um tanto decepcionado com o mercado de violinos e aposta nas rabecas. “Não faço mais violinos agora, a madeira é cara e importada. Violino feito com madeira nacional não é valorizado pelos músicos. Já a rabeca é valorizada pela madeira encontrada no local. O que valoriza a rabeca é a identidade local e seus materiais regionais. As minhas rabecas são inspiradas em modelos de instrumentos europeus medievais” (comunicação verbal)⁵⁸.

O tempo gasto para Fernando fazer uma rabeca é de duas semanas. Trabalhando com madeiras recicladas, algumas retiradas do lixo, sua técnica foi adaptada da luteria violinística. Segundo Fernando, as ferramentas utilizadas são baratas e fáceis de encontrar no mercado, ao contrário das dispendiosas ferramentas da luteria violinística clássica. “O que mais me atrai é a simplicidade e rusticidade da rabeca, mas a rabeca não pode ser malfeita, existem rabecas boas e rabecas ruins” (comunicação verbal)⁵⁹.

Fernando, que se considera amador, menciona que ainda não tem parâmetros para medir a qualidade de suas rabecas, devido a sua opção por esse emergente mercado ser recente. Contudo está confiante nas madeiras escolhidas e no seu bom senso; acredita que sua pesquisa empírica o conduziu a conclusões positivas no que se refere à construção de suas rabecas. Esse mesmo empirismo o levou a padronizar o comprimento de suas rabecas em 35 centímetros, e declara ser essa uma marca pessoal para suas rabecas. “Minhas rabecas são padronizadas para ter a minha identidade pelo tamanho” (comunicação verbal). Fernando constrói o espelho de suas rabecas muito curto, para serem tangidas apenas na primeira posição. Todas as outras rabecas encontradas, nesta pesquisa, possuem o espelho semelhante ao de um violino. Ou seja, longo. Esse detalhe é muito pertinente e resulta do empirismo de Fernando, já que os rabequeiros não saem da primeira posição para tocar⁶⁰, conseqüentemente, utilizam menos

58 Entrevista realizada em João Pessoa em janeiro de 2011.

59 Entrevista realizada em João Pessoa em janeiro de 2011.

60 Para que a mudança de posições seja possível, seria necessário que o rabequeiro tomasse a rabeca como fazem os violinistas, segurando-a entre o queixo e ombro, ou entre as pernas como tocadores de Viola da Gamba.



F. D. SILVA 2011

5 A PERCEÇÃO DA RABECA:

ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A SONORIDADE DO VIOLINO E DA RABECA UTILIZANDO A ESCALA VAS EM SITUAÇÃO CONTROLADA

Sergio Veloso, conhecido como "Siba", rabequeiro pernambucano, nos afirmou em entrevista: "A rabeca seria uma versão rude do violino com critérios de construção menos rigorosos, de sonoridade rude e agressiva possui desequilíbrios harmônicos" (comunicação verbal)⁶². Ao seu ver, essas características sonoras não constituem defeitos, mas qualidades. "O violino tem um processo de aprendizado muito longo e rígido, a rabeca tem mais flexibilidade e liberdade tanto no processo de construção como no seu processo de aprendizado". Indagado sobre a sua opção em tocar rabeca e não violino, Siba afirma: "A mim, não agrada a sonoridade adocicada do violino, gosto das contradições sonoras da rabeca, as rabecas têm ruídos que formam um timbre que muito me agrada".

O maestro Jorge Antunes⁶³ presta o seguinte depoimento "Imagine-se um violinista tocando uma rabeca e um rabequista tocando um violino. Nessas situações, não teríamos as mesmas sonoridades resultantes daqueles casos habituais. A execução da rabeca com vibrato, imediatamente implicará sonoridade diferente daquela própria da rabeca tradicional. Mas, atendo-me ao tradicional, em que a rabeca é tocada pelo rabequista, e o violino é tocado por um violinista, eu diria que os timbres dos dois instrumentos são totalmente distintos. Sob o ponto de vista acústico, as diferenças têm origem nos diferentes espectros sonoros: a rabeca, em razão de sua caixa harmônica, não responde bem a toda a gama de harmônicos e transientes da corda vibrante. A caixa harmônica da rabeca não tem seu traçado, sua forma e seu volume compatíveis com a faixa de resposta das frequências das cordas. Sob o ponto de vista

62 Entrevista concedida por meio de Skype *on line* – 2010.

63 Doutor em Estética Musical pela Sorbone; Professor Titular da UnB; Membro titular da Academia Brasileira de Música. Atualmente é Presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica e Pesquisador 1 do CNPq.

da escuta, para qualificar as diferenças dos dois timbres, teríamos que, como sempre, usar adjetivos. Diríamos, então, que o som da rabeca é mais estridente e mais anasalado. Isso acontece na rabeca por causa da verdadeira filtragem que a caixa harmônica provoca no espectro sonoro. O violino, diferentemente, tem sua caixa harmônica perfeitamente projetada e construída de modo a ser bem ressonante a todo o espectro sonoro das quatro cordas. A difusão sonora do instrumento é, além disso, máxima, graças à científica estrutura complementada pela barra harmônica e pela alma, pequena peça cilíndrica que interliga o tampo e o fundo” (Mensagem pessoal).

Esse capítulo mostra uma experiência de percepção⁶⁴ e envolve um violino, uma rabeca e estudantes do curso médio Técnico Integrado de Geologia e Eletromecânica do Instituto Federal do Rio Grande do Norte. O objetivo aqui é demonstrar como essas pessoas percebem o som das quatro cordas soltas de uma rabeca e de um violino, utilizando-se de adjetivos previamente colhidos de entrevistas com pessoas que conheciam o som do violino e da rabeca mediante a pergunta: “Em sua opinião, qual a diferença entre a rabeca e o violino no que se refere ao seu ‘timbre’, ou, em outras palavras, como você percebe ou distingue o som de ambos?” O motivo de a comparação ter sido feita com o violino, deve-se ao fato de os dois instrumentos possuírem origens históricas semelhantes, como foi visto no primeiro capítulo. Muitas pessoas confundem rabecas com violinos; a rabeca é, às vezes, vista como um instrumento primitivo e rústico principalmente devido a sua aparência mais artesanal que o violino, embora esse também seja construído à mão. Esse experimento utiliza-se, apenas, do som das cordas soltas de ambos os instrumentos. Os adjetivos qualificativos para os sons de ambos os instrumentos foram fornecidos por pessoas comuns e músicos. Seguem, primeiramente, respostas de alguns dos entrevistados de onde foram extraídos os adjetivos para o experimento.

64 Experimento realizado em 27/09/2010 às 7h40min para a classe 2.202.1M e 27/10/2010 às 9h50min para a classe 2.302.M

Entrevistas

Beto Brito (rebequeiro e poeta-PB): “A rabeca tem o som de carro de boi, ela tem um som rústico, quando você a ouve ela já lhe diz por que veio. É um instrumento que tem um som característico por sua própria rusticidade. Ela não é como o violino que tem uma sonoridade refinada. A rabeca traduz o Nordeste. A viola de arco e o violino talvez traduzam a França ou a Suíça. A rabeca é Nordeste com o som de carro de boi” (comunicação verbal)⁶⁵.

Carlos Malta (músico e compositor e instrumentista-RJ):

Sinto a rabeca como um instrumento mais rústico do que o violino [...] seu timbre ‘seja’ mais anasalado, mais rico em médios e graves. Poderia fazer um paralelo entre o pífano e a flauta transversa. Para mim, ambos (rabeca e violino) são instrumentos riquíssimos em timbre, possibilidades para o desenvolvimento artístico do músico e ilimitados no que se refere ao virtuosismo que pode ser alcançado (MALTA, 2010).

Elomar (músico e compositor-BA):

A partir de então é só imaginar-se a confecção de um violino, grotesco de umburana e jacarandá, tangido por arco com cordas do rabo na mula ruana crina de frecha, em considerável diferença sonora. Esta soa fosco e frágil de cor melano, em confronto ao seu modelo de sonoridade penetrante, vazada e de brilho cortante (MELO, 2010).

Cláudio da Rabeca (rabequeiro-PE):

Grosso modo posso dizer que a rabeca possui, na sua maioria, um som mais cru, rústico, algumas puxando pra timbres mais graves, outras mais agudas, de acordo com sua afinação. Tudo isso devido ao corpo da rabeca,

65 Entrevista realizada em João Pessoa em 1º/06/2009.

corda utilizada, arco e principalmente a ‘pegada’ do rabequista ou rabequeiro (RABECA, 2010).

Angela Navarro (professora-PB):

Com relação a tua pergunta sobre a diferença entre violino e rabeça, eu não tenho muita certeza, mas me parece que a rabeça é mais rouca, fanhosa e tremida. O violino é mais cristalino, mais puro e talvez mais agudo [...] Tem prêmio pra quem acertar! (NAVARRO, 2009).

Wellington (luthier-PB): “A rabeça tem um som anasalado, para dentro, não se propaga para fora. O violino tem som apurado, aveludado, som nítido, se propaga longe no palco” (comunicação verbal)⁶⁶.

Gilmar de Carvalho, (professor- CE):

Para mim é o mesmo instrumento. O que distingue um do outro é o intérprete. Não trabalho com a ideia de que a rabeça é um violino tosco. Talvez porque tenho acompanhado a ‘fabricação’ de muitas, em improvisados ateliês de luterias espalhados pelo sertão afora, considero a rabeça um instrumento refinadíssimo. A liberdade do rabequeiro, o fato de não estar tão submetido às normas aos cânones, dá a ela uma expressão mais rica e diversa (CARVALHO, 2009).

Renata Rosa (rabequeira cantora e compositora-SP):

Normalmente o violino tem o timbre mais doce e a rabeça o timbre mais áspero. Na rabeça normalmente são usadas cordas de violão de aço, de guitarra ou de bandolim. Os arcos de crina mais áspera, menos homogênea, também contribuem para essa característica (ROSA, 2010).

66 Entrevista realizada em João Pessoa em 02/09/2009.

Procedimentos e experimentos

O experimento de percepção, a seguir, demonstra a opinião de 52 jovens entre 14 e 18 anos ao ouvirem (sem previamente tomar conhecimento da origem das fontes sonoras) os sons das cordas soltas dos dois instrumentos. Com isso, procurou-se evitar um conceito prévio que se poderia vir a ter a respeito da qualidade sonora da rabeca e do violino. Utilizou-se uma rabeca-violino típica com cordas de bandolim⁶⁷ afinadas em Sí-Mi-Lá-Ré do agudo para o grave e um violino. As afinações mais baixas são largamente utilizadas por muitos rabequeiros, tais como: Siba Veloso, Mestre Cícero, Cláudio da Rabeca e Luiz Paixão. O violino construído com madeira de bordo, acero e ébano foi afinado com cordas de fio interno sintético⁶⁸ e afinação clássica, Mi-Lá-Ré-Sol (Figura 46). As cordas foram tangidas para os dois instrumentos, uma após outra do grave para o agudo, com a arcada sempre descendente. Foi utilizado um afinador eletrônico Austin HT-2005 para acertar a afinação de ambos os instrumentos. A sequência para audição foi a seguinte: primeiro rabeca, depois violino; em seguida, primeiro violino depois rabeca, sendo duas execuções consecutivas para cada conjunto de cordas, seguindo-se as repetições em cada instrumento à vontade dos alunos até que nenhum deles tivesse mais dúvidas⁶⁹.

Durante os procedimentos de preparação, foi esclarecido (inclusive escrito no questionário) que, naquela experiência, não haveria erros ou acertos, tratava-se, apenas, de um quadro demonstrativo. É importante mencionar que esse experimento é um recorte, dentre muitas possibilidades de abordagens, inserido no vasto e complexo campo que é a percepção sonora. Não se pretende e nem seria possível com apenas esse experimento definir conceitos absolutos a esse respeito, já que se trata de um modo de abordagem do problema.

Sobre a complexidade da percepção do som, encontra-se no trabalho de Juan G. Roeder *Introdução a Física e a Psicofísica da Música* o seguinte comentário: “Ao contrário da física clássica, mas muito semelhante à física quântica, nunca se pode esperar que as previsões psicofísicas sejam exatas ou únicas, apenas valores de probabilidade podem ser estabelecidos” (ROEDER, 1998, p. 28).

67 Fabricante SG com revestimento em bronze. Cordas de bandolim são muito usuais entre rabequeiros.

68 Fabricante Pirastro com revestimento em alumínio.

69 Não houve obrigatoriedade de preenchimento do questionário, o aluno poderia deixar em branco o item que julgasse necessário. Contudo não houve abstenções.



FIGURA 46 – Instrumentos utilizados no experimento. À esquerda, violino de autor desconhecido, à direita, rabeca construída por Damião Araújo. – (2011)

Os participantes foram divididos em dois grupos para efeito de melhor controle disciplinar durante os procedimentos do experimento: A, composto por 22 alunos do curso Técnico Integrado de Eletromecânica e B, composto por 31 alunos do curso Técnico Integrado de Geologia do IFRN. Ambos receberam um questionário, contendo oito adjetivos colhidos de entrevistados sobre a qualidade sonora dos sons de violinos e rabecas, conforme exemplificado no item 6.1. Após as devidas explicações sobre o procedimento do experimento, o passo seguinte foi ouvir quantas vezes fossem necessárias e indicar em uma escala VAS (Visual Analogue Scale)⁷⁰ de 10 centímetros de comprimento o grau de intensidade dos sons ouvidos segundo as fontes: som 1 (rabeca oculta) e som 2 (violino oculto). Assim, em uma escala de zero a dez, é possível extrair valores numéricos obtendo-se uma média e, através dela, foi possível calcular o erro padrão entre as médias obtidas. A escala VAS pode não ser composta, inicialmente por números, apresenta-se, apenas, a intensidade “menos ou mais” para o participante. Posteriormente esse valor é medido com uma régua no ponto onde o participante faz a sua indicação de intensidade. A escala VAS é muito utilizada em experimentos na psicologia para medir sensações difíceis de ser avaliadas convencionalmente devido à subjetividade, como a dor. O exemplo seguinte apresenta o modelo de questionário aplicado no experimento (Figura 47) e, em seguida, os resultados, expostos em tabela demonstrativa (Gráfico1).

⁷⁰ A **escala visual analógica** (VAS) é uma escala de resposta psicométrica que pode ser utilizada em questionários. É um instrumento de medição para as características subjetivas ou atitudes que não podem ser medidos diretamente. Os entrevistados podem especificar o seu nível de percepção, indicando uma posição ao longo de uma linha contínua entre dois pontos finais.

Questionário

LABORATÓRIO DE PERCEPÇÃO.

Número de Participantes:

Local:

Data:

Hora:

I. Para este exercício de percepção não há resposta certa ou errada. O objetivo aqui é registrar a sua percepção do som.

Ouçã com atenção os sons emitidos e coloque o número no adjetivo que você julga ser correspondente. Em seguida faça um traço vertical na escala demonstrando a intensidade do adjetivo

a. Suave



b. Áspero



c. Limpido



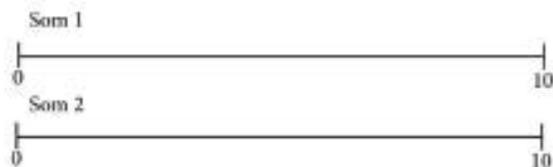
d. Nasal



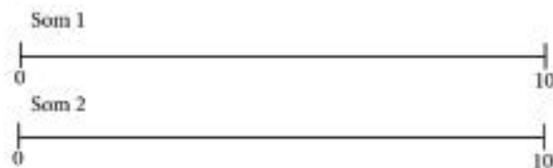
e. Refinado



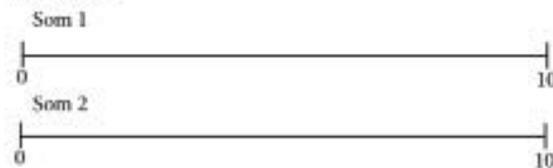
f. Arranhado



g. Aveludado



h. Metálico



Caso você tenha mais palavras para caracterizar os sons 1 e 2 que não esteja acima relacionada faça-o neste espaço:

Palavra para o som 1

Palavra para o som 2

0 10

FIGURA 47 – Questionário. Concebido por: Roderick Santos

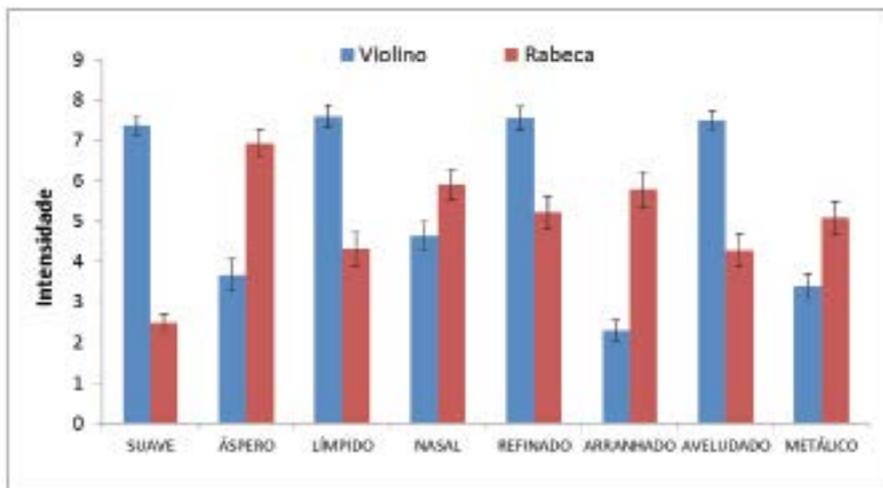


Gráfico 1 – Resultado
 Fonte: Nelson Toro, 2011

Gráfico 1 – Resultado
 Fonte: Nelson Toro, 2011

Resultados

Considerando as variações dentro da amostra colhida no experimento e a variabilidade entre as amostras, foram calculados os erros-padrão da média em que estão representados no gráfico1. O erro-padrão indica uma medida de variabilidade entre as amostras de uma determinada população. Com base nas diferenças das condições apresentadas neste trabalho, observa-se que não há sobreposição nos picos de cada uma das amostras colhidas. Pode-se considerar que os participantes julgam o som do violino como tendo características distintas do som da rabeca nos oito atributos mensurados no estudo, havendo uma preferência pelos adjetivos “áspero”, “nasal”, “arranhado”, e “metálico” para o som 1 (rabeca oculta) e “suave”, “límpido”, “refinado” e “aveludado” para o som 2 (violino oculto). Esse procedimento demonstrou que, através dos sons das cordas soltas da rabeca, traços da sua personalidade em relação ao outro som (lembrando que os ouvintes não sabiam qual a natureza das fontes sonoras), ficaram em evidência. Aspectos de sua identidade sonora já podem ser evidenciados dentro do universo proposto, embora não havendo ainda elementos socioculturais, agregados de modo efetivo,

como a música. Como já explicitamos as delimitações frágeis entre rabecas e violinos, a abordagem perceptiva do experimento aqui apresentado é parcial, pois o rabequeiro, tangendo um violino no seu contexto popular interfere decisivamente na ideia coletiva de como um violino soa, e da mesma forma uma rabeca tangida por um violinista. Em ambos os casos existe possibilidade de aproximação da sonoridade dos dois instrumentos, mas essa seria então outra experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A origem da rabeca e sua trajetória para a “Terra de Santa Cruz” permanece incógnita, bem como a ideia comum de que a rabeca, como ela se apresenta no Brasil, seja pai dos violinos⁷¹. Chamá-la de “violino do povo”, como já o fez Mário de Andrade, procede, mas também não responde completamente à questão, embora casos como o de Osório devam ter acontecido no processo de apropriação de costumes das classes abastados pelo povo. O que parece razoável, como sugerido no primeiro capítulo, é que ambos - a rabeca e o violino – tenham tido como origem a rabeca europeia piriforme medieval, seguida das transformações quinhentistas pelas quais o instrumento passou.

Percebeu-se como os elementos necessários para uma investigação a respeito da identidade da rabeca são vastos e complexos. A linha divisória que separa o violino da rabeca é muito tênue, mas se alarga à medida que separa os incluídos dos socialmente excluídos.

Do ponto de vista da percepção, o corpo dos instrumentos avaliados e seus componentes atuam na qualidade do som de ambos, que é percebido pelo ouvinte em função do modo como o instrumentista tange o instrumento. Verifica-se, também, que, em meio à diversidade de rabecas existentes, é possível identificar tipos comuns como as rabecas-violinos e os violinos-rabecas. Novos rabequeiros, geralmente, não constroem mais os seus instrumentos, abrindo caminhos para um novo ofício: o de construtor de rabecas, que trabalha atendendo a uma demanda mercantil.

A rabeca é vista pelo senso comum como um instrumento rústico. Entre os instrumentos musicais, existem hierarquias de valor, também encontradas em culturas ágrafas. Quando o impressionismo⁷² surgiu na pintura, foi severamente criticado, e seus principais expoentes foram chamados, pela crítica da época, de preguiçosos e incompetentes. A palavra “impressionismo” teve, inicialmente, uma conotação pejorativa,

71 Essa afirmação é encontrada em textos da internet, citações de livros e entre o senso comum.

72 O Impressionismo, movimento artístico surgido na pintura na França do século XIX, criou uma nova visão conceitual da natureza utilizando pinceladas soltas.

mas, alguns anos depois, o impressionismo com a sua pintura borrada, foi reconhecido como uma das mais autênticas linhas de pintura que o mundo ocidental já conheceu.

Ao contrário do impressionismo, a rabeca sempre teve o seu lugar e reconhecimento nas comunidades onde foi e é utilizada. Por outro lado, para outras camadas mais ricas da sociedade, assim como para acadêmicos e músicos de escolas variadas, apenas nas duas últimas décadas, o instrumento vem despertando interesse mais efetivo.

O nome impressionismo, como tantos outros na história da arte (como gótico ou maneirismo, por exemplo) inicialmente teve um cunho pejorativo. Foi um rótulo colocado ao trabalho de um grupo de artistas que, de acordo com os críticos da época, acreditavam na impressão do momento como algo tão importante que se bastava por si mesma, dispensando as técnicas tradicionais acadêmicas. Esses artistas realizaram inúmeras exposições em Paris entre 1874 e 1886, porém, sua aceitação pelo público foi lenta e sofrida, pela incompreensão ao trabalho realizado. Ridicularizados inicialmente pela crítica por não seguirem a tradição pictórica que vinha sendo solidificada desde o renascimento, acabaram por, paulatinamente, obter o respeito e aceitação de suas “novas técnicas” por parte do público. E, como acontece em muitas ocasiões, a crítica foi a reboque dos acontecimentos (IMPRESSIONISMO, 2010).

Esse paralelo com o impressionismo talvez não seja o mais adequado. Sabe-se, porém, que muitas pessoas apreciam ouvir discos de vinil devido ao ruído, enquanto outras adquirem objetos “rudimentares”, atribuindo-lhes uma beleza singular: móveis, artesanatos e objetos eletrônicos do passado. Janildo vende mais rabecas devido a sua apresentação, que ele mesmo chama *rústica*; Siba não quer a “sonoridade adocicada do violino” e, na sua música, Beto Brito trocou a viola clássica pelo “som de carro de boi” da sua rabeca. Nem sempre palavras como “rústico” e “arranhado” estão imbuídas de cunho depreciativo. A “borradeira” dos impressionistas foi necessária para representar o mundo de outra maneira. Tornando-se, assim, um modelo.

A crescente escolarização dos brasileiros nas camadas mais afastadas da sociedade – sejam urbanas ou agrárias – e o esforço constante para inclusão social desses segmentos terão, sem dúvida, um efeito decisivo na continuidade da tradição da rabeca. Quando um grupo de Cavalo Marinho finda, a rabeca também se vai, mas se ele renasce, ela reaparece junto. Vislumbrar um futuro para as rabecas, nos grupos a que ela tradicionalmente serviu, constitui uma pergunta sem resposta. O renascimento da rabeca, em meio às tendências musicais da contemporaneidade, é uma realidade; a rabeca, assim como outros instrumentos, vem conquistando a sua própria linguagem em meio à diversidade sonora legada pelo século anterior.

Espera-se que este trabalho de pesquisa possa ter contribuído para avançar um pouco mais no vasto assunto que é a rabeca, à luz da Etnomusicologia e das áreas do conhecimento que auxiliaram na investigação contida neste livro. Este estudo sobre a rabeca no Nordeste não pretendeu ser, apenas, uma pesquisa comparativa, mas esclarecer, discutir valores e sobretudo provocar indagações. O conflito, como se sabe, é imprescindível para o avanço da ciência.

SUPLEMENTO

Uma experiência não formalizada: A rabeca é um instrumento ou uma atitude?

Existem elementos imateriais que contribuem decisivamente para que uma rabeca adquira a sua identidade; esses elementos estão inseridos na cultura. Nesse sentido, pode-se dizer que ela é a atitude de quem a toca; essa abordagem certamente encontra respaldo nas ciências sociais em campos do conhecimento como a semiologia, e a psicologia. São as rabecas realmente um instrumento ou uma atitude? O Professor Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho, Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e autor do Livro Rabecas do Ceará, compartilha essa afirmação prestando o seguinte depoimento.

Para mim é o mesmo instrumento. O que distingue um do outro é o intérprete. Não trabalho com a ideia de que a rabeca é um violino tosco. Talvez porque tenho acompanhado a ‘fabricação’ de muitas, em improvisados ateliês de luterias espalhados pelo sertão afora, considero a rabeca um instrumento refinadíssimo. A liberdade do rabequeiro, o fato de não estar tão submetido às normas aos cânones, dá a ela uma expressão mais rica e diversa. (CARVALHO, 2009)

Como já foi dito, um violino, de fato pode ser facilmente confundido com uma rabeca, e neste caso, não somente pela sua aparência similar, mas quando ele agrega elementos simbólicos e abstratos da cultura popular. Durante a elaboração deste trabalho colhi a música “Na Chegada desta Casa” no estúdio de gravação do IFRN — um tema conhecido do Boi de Reis por estas bandas do Rio Grande do Norte — onde o Zé da Rabeca executa a música da mesma maneira em uma rabeca e logo em seguida em um violino. A música foi exposta para diversos ouvintes. Surpreendentemente, não se sabia mais distinguir quem era rabeca e quem era violino. Mesmo entre músicos e violinistas experimentados, a dúvida foi persistente, embora essa constatação empírica não tenha sido submetida a uma investigação mais detalhada como o experimento de percepção no capítulo cinco. Esse fato resultou na aproximação do timbre dos dois instrumentos. Por outro lado, é sabido que o uso da

rabeca não se presta bem a certas formas musicais já institucionalizadas, como na execução das peças clássicas. A viola e o violino precisam de um comportamento quase padrão do músico na execução das obras desse gênero. Imaginemos a dificuldade que é montar uma orquestra de rabecas sem uma padronização na afinação, tamanho dos instrumentos e postura dos executantes. As rabecas não são concebidas para esse propósito. Sua técnica é subjetiva e não raramente intransferível. Contudo existem grupos de música instrumental e mesmo erudito que experimentam a sonoridade de rabecas em seu repertório, com parâmetros distintos do convencional. O timbre das rabecas, provavelmente, está mais próximo dos instrumentos de corda que, hoje, servem ao que chamamos de música antiga. São instrumentos que antecederam ou concomitantemente estiveram em uso durante ascensão da luteria violinística do alto renascimento. O que se pretende sugerir, aqui, é que uma rabeca executada sozinha por um violinista aproxime-se muito do som que atribuímos a um violino. Como aconteceu com a execução de “Na Chegada desta Casa” com a rabeca de Zé.

O mapa das rabecas

A informação sobre a rabeca brasileira vem aumentando, consideravelmente, nos últimos anos. Embora as publicações acadêmicas sobre rabeca não sejam ainda abundantes, são notórias as informações encontradas na rede mundial de comunicação. Parte dessas informações não é fruto de pesquisa no sentido científico da palavra mas do processo de transmissão informal através do qual a tradição da rabeca se perpetuou. Encontram-se também estudos de elaboração acadêmica disponibilizados em diferentes formatos.

O mapa das rabecas, encontra-se no rabeca.org, é fruto de um trabalho de pesquisa desenvolvido pelo professor Iain David Mott⁷³.

73 Iain David Mott é Professor Visitante da Universidade de Brasília (UnB). Doutorado na University of Wollongong, Austrália (2010) intitulado “Sound Installation and Self-listening”.

Na verdade, trata-se de um banco de dados fornecendo informações sobre a rabeca brasileira, portuguesa, e o Rawé Guararani. Com o objetivo de disseminar colecionar e preservar esses instrumentos, o site fornece informações históricas, gravações, fotos, textos, partituras e vídeos. Oportuniza o navegante a explorar cada instrumento na sua regionalidade específica, podendo o consultante participar com sugestões e fornecendo conteúdos para o banco de dados. O site também conta com uma valorosa bibliografia; a navegação é simples e objetiva. O mapa do prof. David Mott é um exemplo de como o conhecimento sobre a rabeca tem sido ao longo das duas últimas décadas se reorganizado, trazendo à tona um conhecimento que jazia a margem dos estudos sobre a música brasileira.



Mapa e banco de dados da rabeca brasileira, portuguesa e o rawé guarani
Fonte: <http://www.rabeca.org>.

Quanto custa uma rabeca?

Ao tentar adquirir uma rabeca numa loja de música convencional, o comprador logo irá perceber que, dificilmente, encontrará algum exemplar à venda. Rabecas não fazem parte das mercadorias convencionais de uma loja de instrumentos musicais. Para comprar uma rabeca deve-se seguir outro caminho. Não é incomum encontrar esses instrumentos à venda em feiras de artesanato que se formam no entorno dos festivais de cultura popular. Na capital potiguar, ela pode ser encontrada em sebos no centro da cidade, ponto de encontro de artistas populares e amantes da arte do povo. Outra fonte é chegar até ao artesão numa pesquisa boca a boca, alguns possuem site na internet – contudo não foram muitos contabilizados nesta pesquisa. Também é possível encontrar rabecas de terceiros para vender na rede mundial de comunicação.

Considerando os limites geográficos abordados neste livro, uma rabeca tem o seu preço de mercado estimado entre R\$150,00 a R\$450,00. Na loja virtual Mercado Livre, a margem foi de R\$ 270,00 a R\$ 670,00 de cinco ofertas encontradas, podendo ter o valor dividido em 12 parcelas. Ao comprar uma rabeca para tocar, é aconselhável examinar o instrumento antes de adquiri-lo, pois a resistência dos materiais, a qualidade do acabamento, colagem e manuseio do instrumento são muito variáveis, bem como a sua sonoridade. Mas se desejar ter uma rabeca na sala de estar como objeto decorativo não haverá contraindicação. Contudo se o comprador ainda assim não se der por satisfeito, sugere-se uma rabeca de Pau d'arco⁷⁴. “Madeira que cupim não róí”.⁷⁵

74 Pau d'arco, (*Tabebuia Longiflora*) madeira nobre, resistente aos ataques de cupins de madeira-seca.

75 “Madeira que Cupim não Rói”, canção popular do compositor Capiba 1904-1997.

REFERÊNCIAS

AMENDOLA, Gilberto. **Luthier**: cabra macho. 2008. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/lutheriabrazil_jornal_tarde.htm>. Acesso em: 2 set. 2009

ANTUNES, Jorge. **Dissertação** [mensagem pessoal]. Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 5 ago. 2010.

ARRABILL. In: ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999. p. 423-424.

BISSINGER, George. **Structural acoustics of good and bad violins**. J. Acoust. Soc. Am., Melville, NY, v. 124, n. 3, p. 1764-1773, Sept. 2008.

BLACKING, John. **How music is man?** 5. ed. London: University of Washington, 1995.

CARVALHO, Gilmar. **Projeto Rabeca** [mensagem pessoal]. Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 14 jun. 2009.

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

CONEXÃO Felipe Camarão. Disponível em: <<http://www.conexaofelipecamarao.org.br/ponto-de-cultura>>. Acesso em: 10 Fev. 2010.

DONOSO, José Pedro et al. **A física do violino**. Revista Brasileira de Ensino de Física, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 2305-1 – 2305-21, 2008.

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

FABER, Toby. **Stradivarius**: cinco violinos, um violoncelo e um século de perfeição. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **A rabeca brasileira e interpretação musical como pluralidade de níveis temporais:** tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Luiz%20Fiaminghi.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2010a.

FIAMINGHI, Luiz. **Rabeca:** história e novos usos nos contextos musicais contemporâneos. Disponível em: <<http://www.rabeca.com.br/site/interna.php?url=historia>>. Acesso em: 2 jan. 2010b.

GOMES, Laurentino. **1808:** como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

GRAMANI, Daniela da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara:** estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Arari. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GRAMANI, José Eduardo. **Rabeca, o som inesperado.** Curitiba: Optagraf, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOD, Mantle. **The ethnomusicologist.** New York: McGraw Hill, 1971.

IMPRESSIONISMO. Disponível em: <<http://www.bepeli.com.br/impressionismo.html>>. Acesso em: 10 abr.2010.

LIMA, Agostinho Jorge de. **Música tradicional e com tradição da rabeca.** 2001. 220 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MALTA, Carlos. **Pergunta Projeto Rabeca** [mensagem pessoal]. Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 14 jan. 2010.

MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. (Org.). **Tocadores:** homem, terra música e cordas. Curitiba: Olaria, 2002.

MELO, Elomar. **Pergunta Projeto Rabeca** [mensagem pessoal].

Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 14 jan. 2010.

MENDES, Jean Joubert Freitas. **Música e religiosidade na caracterização identitária do termo de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG**. 2006. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

MERCADO LIVRE, Disponível em <http://lista.mercadolivre.com.br/Rabecas-> Acesso em: 19/09/2011.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University, 1964.

MORAES, Maria José Pinto da Costa de.; ALIVERTI, Mavilda; SILVA, Rosa Maria Mota da. **Tocando a memória: rabeca**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2006.

MUNICH Fidel. Disponível em: <http://www.rebec.com/english/html/munich_fidel.html>. Acesso em: 7 ago. 2010.

MURPHY, John. **The “rabeca” and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil**. Revista de Música Latinoamericana, Texas, v. 18, n. 2, p.147-172, 1997.

MUSEU Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.mnba.gov.br/>>. Acesso em: 14 abr. 2010.

MUSEU Nacional de Arte Contemporânea: Museu Do Chiado. Cego Rabequista. Lisboa. Disponível em: < <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/>>. Acesso em: 7 ago. 2010.

NATIONAL Music Museum. London: Hill & Sons, 1988. Disponível em: <<http://orgs.usd.edu/nmm/GiftShop/TechnicalDrawings/LiraDaBraccioDrawing.html>>. Acesso em: 5 set. 2010.

NAVARRO, Angela. **Entrevista** [mensagem pessoal]. Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 12 jun. 2009.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Chicago: University of Illinois, 1983.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. **A rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba**: um estudo de caso. 1998. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

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

PINTO, Tiago de Oliveira. **Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2., 2004, Salvador. Anais... Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p. 110-122.

PINTO, Tiago de Oliveira. Brasilien: **Einführung in Musiktraditionen Brasiliens**. Mainz: Schott, 1986.

RABECA, Claudio da. Dissertação [mensagem pessoal]. Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 15 set. 2010.

RABECA. In: ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999. p. 423-424.

RABECA. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-Rom.

RABECA. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. p. 768.

RABECA.ORG: **Um mapa e banco de dados da rabeca brasileira, portuguesa e o rawé guarani**. Disponível em: <<http://www.rabeca.org>>. Acesso em: 17/01/2012

RODRIGUES, João Carlos. **Diário do Nordeste**. Fortaleza, 28 nov. 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=697822>>. Acesso em: 21 jan. 2011.

ROEDER, Juan G. **Introdução à física e a psicofísica da música**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ROSA, Renata. **Projeto Rabeca** [mensagem pessoal]. Entrevistador: Roderick Fonseca dos Santos. Mensagem recebida por <cafedovento@yahoo.com.br> em 5 jun. 2010.

STACCATO: atelier de luteria. Disponível em: <<http://www.atelierstaccato.com/fabio.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2011.

STAATLICHEN Institut für Musikforschung. Disponível em: <<http://www.sim.spkberlin.de/>>. Acesso em: 2 set. 2010.

THE DADA Movement: Berlin, Hanover, Cologne, The Hague. Disponível em: <<http://www.dadart.com/dadaism/dada/022-dada-berlin.html>>. Acesso em: 11 maio 2010.

THE REBEC project. 2003. Disponível em: <<http://crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html#2>>. Acesso em: 2 nov. 2009.

DISCOGRAFIA CONSULTADA

AMBRÓSIO, Mestre. **Fuá na casa de Cabral**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1999. 1 CD.

BRITO, Beto. **Mei de Feira**. João Pessoa: RR Audio, 2004. 1 CD.

CAFÉ do Vento. **Calangotango**. Natal: Sony DADAC Brasil, 2007. 1 CD.

CARCOARCO. **Tu toca o que?** São Paulo: [s.n.], 2002. 1 CD.

GOMES, Zé. **Palavras querem dizer**. [S. l.: s.n.], 2002. 1 CD.

GRIMÁRIO. **Cavalo Marinho boi pintado**. [S. l.: s.n.], [19--?]. 1 CD.

HERZ, Ricardo. **Violino Popular Brasileiro**. São Paulo: Gravadora Eldorado, 2004. 1 CD.

MADUREIRA, Antonio. **Iniciação aos instrumentos musicais do Nordeste**. [S. l.: s.n.], 2000. 1 CD.

MADUREIRA, Antônio. **Segundo Romançário**. Olinda: [s.n.], 2009. 1 CD.

MÚSICA de Rabequeiros: **coletânea**. João Pessoa: [s.n.], 2004-2005. 1 CD.

RABECA, Nelson da. **Pros Amigos**. Belo Horizonte: Sonhos & Sons, 2005. 1 CD.

SALUSTIANO, Mestre. **Às três gerações**. [S. l.: s.n.], 2002. 1 CD.

SALUSTIANO, Mestre. **Cavalo Marinho**. [S. l.: s.n.], 2001. 1 CD.

SALUSTIANO, Mestre. **Sonho da Rabeca**. [S. l.: s.n.], 1998. 1 CD.

SANTOS, Nelson dos. **Caranguejo danado**. Maceió: SESC, 2000. 1 CD.

SIBA; CORREIA, Roberto. **Violas de Bronze**. Recife: SIBA, 2009. 1 CD.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Osório e seu violino. São Mamede – PB	15
Figura 2	Rabecas de cabaça - Luthier Francisco Ferreira de Freitas – CE	18
Figura 3	À esquerda: rabeca medieval em forma de pera; à direita, um violino moderno	19
Figura 4	Rabeca de luthier desconhecido	19
Figura 5	A rabequista árabe. 87.6 × 60 cm (34.49 × 23.62)	21
Figura 6	O Cego Rabequista – Óleo sobre tela 170 x122 cm	22
Figura 7	Lyvesberger Fidels	22
Figura 8	Lira da braccio by Francesco Linarol Venice, 1563	23
Figura 9	Valdemar e o seu violino. Campina Grande – PB	27
Figura 10	Hermínio e o seu violino em apresentação com o Cavalo Marinho de Bayeux-PB	28
Figura 11	Instrumento pertencente a Claudio da Rabeca, perfeitamente adaptado às necessidades do uso de rabeca pelos novos grupos de música pop regional ou de fusão regional. Apresenta microafinadores em todas as cordas, três captadores sendo um Fishman condicionado ao cavalete como se faz no violino e cordas perfeitamente alinhadas em altura e largura.	30
Figura 12	Rabecas-violino do projeto “Rabecas e Rabequeiros de Condado”, patrocinado pelo BNB, com apoio do Ponto de Cultura Viva Pareia	33
Figura 13	Damião Oliveira, com a sua pegada horizontal, lembrando o Cego Oliveira. Casa da Ribeira-RN	36
Figura 14	Detalhe do cravelhal do violino-rabeca de Geraldo Idalino	39
Figura 15	Detalhe do estandarte de chifre do violino-rabeca de Geraldo	39
Figura 16	Violino-rabeca de Geraldo Idalino	40
Figura 17	Fachada principal do prédio do Conexão Felipe Camarão	43
Figura 18	Notas do Hino Nacional para ensaio do grupo Conexão Felipe Camarão	49

Figura 19	Ozawa ministra aula de Rabeca	50
Figura 20	Rabecas-violino utilizadas nas aulas do projeto; à direita, uma rabeca para criança	50
Figura 21	Conexão Rabeca no Hotel Pirâmide, Natal 27.08.2010	55
Figura 22	Rabecas armazenadas na sala de luteria do projeto	60
Figura 23	Ferramentas da luteria	60
Figura 24	Luteria do Projeto Conexão Felipe Camarão em plena atividade	61
Figura 25	Apresentação do Conexão Rabeca no Encontro Rabecas e Rabequeiros na sede do Projeto. Março, 2011	62
Figura 26	Ao centro, Prof. Vanini ensina o manuseio e a afiação de formões e plainas durante a oficina	64
Figura 27	Alunos aplainam pranchas de madeira destinadas ao fundo e tampo das rabecas	64
Figura 28	Rabeca manufaturada pelo professor Fábio Vanini	65
Figura 29	Madeiras e outros objetos estocados no atelier de Janildo	66
Figura 30	Merzbaum de Kurt Schwiters	66
Figura 31	Madeiras recolhidas no lixo e estocadas em seu atelier para fabricação de rabecas	69
Figura 32	Detalhe do ferramental de Janildo	70
Figura 33	Prancha de 4 mm de espessura retirada da prancha inicial	71
Figura 34	Faixas laterais de 2 mm retiradas de outra prancha	71
Figura 35	Processo de retorcer as faixas laterais no cilindro aquecido	71
Figura 36	Colocação das faixas no molde	72
Figura 37	Fixação da barra harmônica	72
Figura 38	Preparação do braço da rabeca	72
Figura 39	Preparação do espelho da rabeca	73
Figura 40	Rabeca após a retirada dos sargentinhos no processo de colagem	73
Figura 41	Acabamento da rabeca	73
Figura 42	Acabamento do arco	74

Figura 43	Tampo e cavalete de pinho. Faixas, fundo, espelho, cravelhas e estandarte de jacarandá	74
Figura 44	À esquerda, uma rabeca inspirada em um Fiddle e ao centro outra rabeca. Ambas com espelho reduzido. À direita, uma viola segundo o próprio construtor	76
Figura 45	Arcos do Luthier Fernando Souza	77
Figura 46	Instrumentos utilizados no experimento. À esquerda, violino de autor desconhecido, à direita, rabeca construída por Damião Araújo	82
Figura 47	Questionário	84
Gráfico 1	Resultado	86

IFRN
Editor 0000

A introdução da rabeça no Brasil é atribuída aos portugueses e espanhóis. Sua origem mais remota é creditada à rabeça medieval e dela ao rabab árabe. *Isso não é um violino?* se destina àqueles que procuram informações sobre esse cordofone popular, seja para o deleite ou âmbito profissional. Resultado de dois anos de pesquisa, este livro aborda cinco diferentes aspectos do instrumento. Escrito em uma linguagem clara e objetiva, certamente, agradará aos ávidos leitores na busca por este fascinante instrumento.