A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade

Jorge Linemburg (UDESC)
Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)

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

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

Title: The *Rabeca* of Vilemão Trindade in the Work of Mário de Andrade

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

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

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 141-160, dez. 2012.

O presente artigo constitui um desenvolvimento teórico e prático em relação ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "A Rabeca Oculta em Mário de Andrade" (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012: 290-298).

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

A rabeca oculta em Mário de Andrade

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

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

Consulta ao material impresso

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

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

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

Consulta aos manuscritos

O conhecimento da existência do material musical de rabeca em *Danças dramáticas...* motivou a visita para consulta dos manuscritos originais, alocados no *Fundo Pessoal Mário de Andrade*, parte integrante do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), localizado nas dependências da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, durante os dias 07 e 08 de novembro de 2011.

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

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

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

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

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

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

executadas como uma espécie de variação do "Baiano" II-1 (o n. 2 no manuscrito MA-MMA-39-49-50).

Além da descrição original manuscrita da figura de Vilemão da Trindade (ver item 3, abaixo), a caixa 159 forneceu citações do rabequeiro como informante de uma quantia significante de Cocos. Mário de Andrade escreveu em frente ao nome de Vilemão como informante do Coco n. 67, mas o afirma, claramente, dos Coco 68 a 74 (exceto o 69) e também do intervalo 88 a 95 (MA-MMA-91-55). Infelizmente, durante a primeira visita ao IEB, o tempo para o exame destes documentos não foi suficiente. A consulta futura dos manuscritos referentes a esses Cocos, no Fundo Pessoal Mário de Andrade, poderá ampliar significativamente o número de melodias fornecidas pelo rabequeiro.

O olhar de Mário de Andrade sobre rabecas e rabequeiros

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

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

> Estou lembrando duma noite na zona da mata, em Pernambuco. Depois dum Bumba-meu-Boi de cinco horas, eu me aproximara dos instrumentistas pra tirar um naco de conversa. Um deles trazia um violino, feito por ele mesmo, duma sonoridade a um tempo tão esganiçada e mansa que nem sei! E o violinista era compositor também. Compositor... descritivo! Não vê que compunha baianos e varsas, feito os outros! Compunha peças características, descrevendo a vida de engenho e sertão. E tocou

> pra mim escutar uma espécie de monstrengo sublime, que intitulara "A Boiada". Às vezes parava a execução pra me contar o que estava se passando... no violino. Eram os bois saindo no campo; eram os vaqueiros ajuntando o "comboio"; era o trote miudinho no estradão; o estouro; o aboio de vaqueiro dominando os bichos assustados... Está claro que a peça era horrível de pobreza, má execução, ingenuidade. Mas assim mesmo tinha frases aproveitáveis e invenções descritivas engenhosas. E principalmente comovia. Quando se tem o coração bem nascido, capaz de encarar com seriedade os "abusos" do povo, uma coisa dessas comove muito e a gente não esquece mais. Do fundo das imperfeições de tudo quanto o povo faz, vem uma força, uma necessidade que, em arte, equivale ao que é fé em religião (ANDRADE, 1984: 388-89).

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

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

Aqui, podemos perceber um relato rico em detalhes da prática musical específica da rabeca, a partir da execução de Vilemão da Trindade, em Bom-Jardim, RN, 1929. Ao contrário do primeiro, ele nomeia o instrumento adequadamente e descreve indiretamente um perfil de sua função musical no Bumba-meu-Boi: acompanhamento das melodias

cantadas em uníssono, marcação rítmica das danças, improvisação melódica. Por outro lado, Mário não forneceu referências técnicas sobre a rabeca de Vilemão: número de cordas, afinação, maneira de segurar o instrumento, utilização do arco, cordas duplas etc. Anotou cuidadosamente as melodias (como ele mesmo afirma), mas nada sobre a rabeca. Muitos aspectos são deixados de lado, como se a música anotada tivesse vida própria, independentemente da linguagem de cada instrumento (FIAMINGHI, 2008).

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

O compositor Guerra-Peixe, em *Variações sobre o Baião* (1955), afirma que os termos "baião" e "baiano" são utilizados de modo indiferente na literatura. De acordo com ele, no Nordeste, "baião" é empregado, entre outros, para se referir a *interlúdio* entre os cantos (Maranhão e Recife), *música instrumental*, em que inúmeras variações são realizadas sobre um pequeno tema (bandas de pífano) e *dança* (Vitória da Conquista/BA). Já Câmara Cascudo (apud de Pádua, 2010) define "baiano" como dança *viva***,** que possibilita *improvisações* e habilidades com os pés e *velocidades* de movimentos de corpo. Ao analisar as melodias fornecidas por Vilemão, certifica-se que o termo "baiano" apresenta as características salientadas por Guerra-Peixe, grifadas acima, referentes, entretanto, a "baião": interlúdio, música instrumental e dança. Isto vem confirmar a utilização pouco criteriosa e confusa dos dois termos.

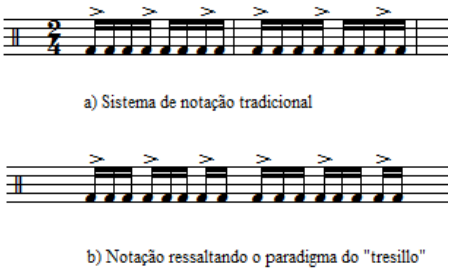
O eco de Vilemão da Trindade

Como exposto acima, Mário de Andrade não anotou qualquer tipo de informação organológica a respeito da rabeca utilizada por Vilemão. Este fator se apresenta como uma encruzilhada, considerando-se a ampla variação nas características das rabecas no Brasil. Em *Rabeca, o som inesperado*, Gramani frisa em sua introdução: "*[A rabeca] É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental:* ***a ausência de padrões*** *no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes.*" (GRAMANI, 2002: 12; grifo nosso). O músico que pretenda acessar o

conteúdo musical dos exemplos anotados por Mário, a partir das respectivas partituras, certamente deparar-se-á com estas dificuldades.

Outro problema diz respeito às limitações do sistema de notação musical empregado por Mário de Andrade. Este tipo de notação já foi apontado como insuficiente e inadequado para a compreensão da música de tradição oral, em especial a africana, por autores como Arthur Morris Jones (1959), Mieczyslaw Kolinki (1973), Simha Arom (1991), Gehrard Kubik (1979;1994) e Joseph Hanson Kwabena Nketia (1974), com seus reflexos na notação rítmica da música de matriz africana que se desenvolveu no Brasil. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* (2008), assinala que, nestes gêneros musicais, ocorre uma interpolação de agrupamentos rítmicos binários e ternários, os quais, quando anotados pelo sistema em questão "*...aparecem como deslocados, anormais, irregulares...*" (SANDRONI, 2008: 26). O autor expõe a ideia do paradigma do *tresillo*, um ciclo de oito pulsações organizadas em três grupos (3+3+2), que formam ritmos assimétricos, encontrados amplamente na música brasileira (Fig. 1). O autor define:

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



a) Sistema de notação tradicional

b) Notação ressaltando o paradigma do "tresillo"

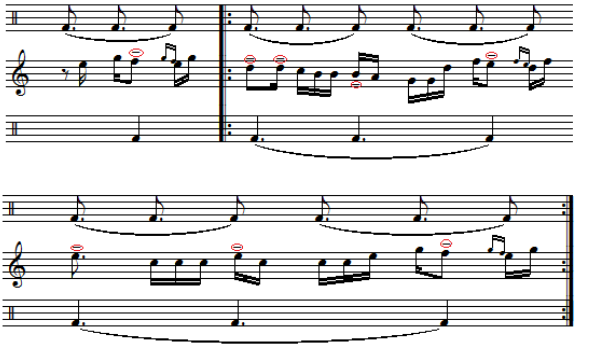
Fig. 1: Comparação entre as duas formas de notação do mesmo ritmo: (a) sistema de notação tradicional ocidental e (b) notação de acordo com o paradigma do *tresillo*. Observar a quarta semicolcheia.

O paradigma do *tresillo* se mostrou como ponto de partida fundamental, nesta pesquisa, para a compreensão rítmica das músicas do Bumba-meu-Boi, na ausência de registros fonográficos das mesmas. Dos vinte e quatro Baianos analisados, vinte foram

anotados por Mário em compasso binário e puderam ser interpretados à luz deste paradigma. Um fator interessante foi identificar, em quinze destes exemplares, a presença de dois padrões de *tresillo*, denominados aqui de "*tresillo pequeno*" e "*tresillo grande*" (Fig. 2). É importante ressaltar que estes padrões foram identificados a partir das anotações do próprio Andrade, assinaladas no primeiro "Baiano de Abertura" (ANDRADE, 1959: 40) por notas acentuadas (na Fig. 2, observar os acentos circulados em vermelho) que completam o ciclo isócrono do "*tresillo grande*", deixam em aberto a possibilidade da compreensão desses acentos como uma série subjacente ao habitual "*tresillo pequeno*", aqui entendido como linha guia (*time-line pattern*) do Baiano, o que será discutido mais adiante. Uma vez que a prática instrumental do repertório do Bumba-meu-Boi foi um dos objetivos deste trabalho, esses padrões foram aplicados na *performance* com a rabeca e se mostraram bastante efetivos.

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

1.º Baiano de Abertura



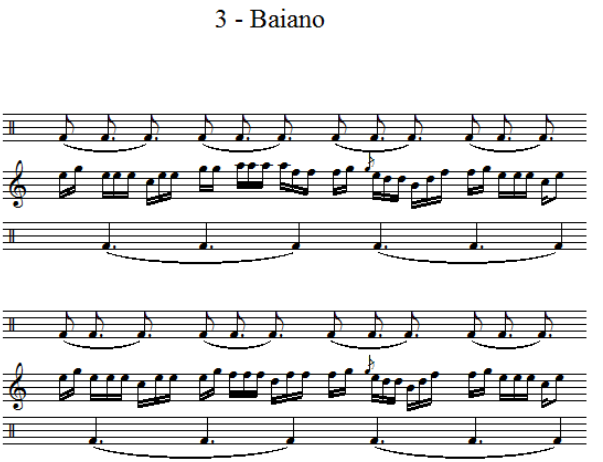


Fig. 2: Reprodução de dois Baianos (voz intermediária), a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959: 40 e 42), ilustrando os dois padrões de *tresillo*, pequeno (voz superior) e grande (voz inferior). As ligaduras indicam cada padrão de *tresillo*.

Número de cordas e afinação

Gramani (2002) relata uma série de padrões de afinação (5ª-5ª-5ª; 5ª-5ª-4ª; 5ª-4ª-5ª; 5ª-4ª-3ªM; 4ª5ª-5ª; entre outros) e rabecas com três e quatro cordas, enquanto Murphy (1997), em sua pesquisa de cunho parecido, mas concentrada em rabecas e rabequeiros no Estado de Pernambuco, registrou apenas instrumentos de quatro cordas afinadas, em todos os casos, em 5as, como no violino. A partir dessas informações, observa-se que dois padrões ocorrem, certamente na região nordeste do Brasil, para as rabecas com quatro cordas: 5ª-4ª-3ªM e em 5as. Por outro lado, o medievalista Christopher Page em seu abrangente estudo teórico e prático *Voices and Instruments of the Middle Ages* (1986: 127-128) ressalta a importância da não padronização das afinações nos instrumentos de corda friccionada medievais como a *viella* e a *rubeba* - este último, um ancestral direto da rabeca - a partir das descrições de afinação e seu uso, encontradas no tratado de Jerome de Moravia, escrito no séc. XIII em Paris. Page define dois tipos de padrões de afinação: a primeira como "heterofônica", que mistura intervalos variados entre 5ª, 4ª ou 3ª, favorecendo o emprego de bordões modais; a segunda, "homofônica", que utiliza somente os intervalos de 5as (o mesmo padrão empregado na família do violino), mais apropriada à realização de linhas melódicas. No caso das músicas informadas por Vilemão Trindade, sua performance com a rabeca afinada no padrão heterofônico mostrou-se bastante eficiente. É necessário,

entretanto, transpor os exemplos para o tom adequado ao padrão adotado na rabeca, ou seja, deve-se levar em conta que os bordões permanecem em cordas abertas e os dedilhados são, em sua maioria, executados sem a necessidade de mudança de posição. Os tons experimentados variaram de Dó (Dó 3; Sol 3; Dó 4; Mi 4) a Lá (La 3 ; Mi 4; La 4; Dó# 5). Na fig. 3, é possível observar o aumento do número de cordas soltas a partir dessa transposição. Já na fig. 4, a utilização dos bordões encontra-se ressaltada assim como as arcadas.

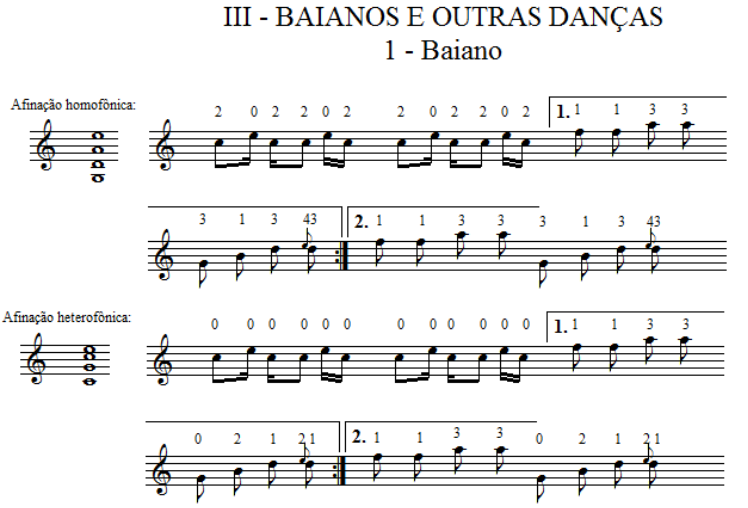


Fig. 3: Exemplo de Baiano nos dois tipos de afinação: acima, homofônica (em 5as) e abaixo, heterofônica (5ª-4ª-3ªM). Os números sobre as notas indicam os dedos utilizados: "0"- corda aberta, "1"- indicador, "2"- médio, "3"- anelar e "4"- mínimo. Reproduzido a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959: 41).

A afinação "heterofônica", ao favorecer os bordões modais, permite que o rabequeiro toque praticamente o tempo todo com duas ou mais cordas. Essa característica também é descrita por Page (1986: 127-128), em relação às *viellas*. Ele acrescenta que essa maneira de tocar incorpora ruídos percussivos aos acompanhamentos de bordão, exatamente como fazem os rabequeiros, utilizando esse recurso para produzir uma sonoridade mais robusta, forte, cheia e também como recurso rítmico, seguindo a teoria

dos Padrões Acústicos Mocionais exposta por Tiago de Oliveira Pinto (2001), a partir da pesquisa de John Baily (1977; 2006) sobre o *dutar* do Afeganistão.

A função rítmica da rabeca no Bumba-meu-Boi do Rio Grande do Norte é reforçada, sobretudo, pela idéia de "*time lines*". Essas "linhas-guia" (SANDRONI, 2008: 25) foram identificadas por Nketia[1] e correspondem a uma espécie de *ostinato*, realizado pelas palmas ou pelos idiofones metálicos (de timbre agudo e penetrante) nas músicas da África Negra. Considerando que nos instrumentos listados por Andrade no auto do Bumba não há a menção de instrumentos de percussão e o fato da rabeca ser o instrumento mais agudo do conjunto instrumental (formado, além da rabeca, por violão ou viola e harmônica), pode-se imaginar a importância rítmica da rabeca nesse contexto. Além de conduzir a sequência de semicolcheias, como faria normalmente um pandeiro no Coco ou na Embolada, com uma sucessão de acentos produzidos pelos golpes de arco e mudanças de corda, a linha rítmica da rabeca pode ser entendida como um linha-guia de referência para os músicos e brincantes do Bumba-meu-Boi. A utilização dos bordões isócronos às articulações de cada um dos três grupos de pulsações do *tresillo* (fig. 4), junto aos acentos imprimidos pelo arco, intensifica esse caráter rítmico. A importância da função rítmica da rabeca pode ser confirmada pela pesquisa de Ana Cristina da Nóbrega (2000) junto ao Cavalo Marinho de Mestre Gasosa em Bayeux, Paraíba:

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

Note-se que neste grupo de Cavalo Marinho (uma espécie de Bumba-meu-Boi regional) estão presentes instrumentos de percussão (pandeiro e triângulo) e, mesmo assim, a rabeca mantém o status de guia para os brincantes. Em nossa pesquisa, pudemos constatar a vitalidade rítmica que os exemplos adquiriram quando executados a partir do paradigma do *tresillo,* sobretudo a partir do momento em que os bordões de cordas soltas marcam as acentuações. Os exemplos da Fig. 5 ilustram bem sobre a importância do uso rítmico do arco.

[1] KWABENA NKETIA, quem primeiro utilizou o termo *time line* em 1963, decreve-o como "um ponto constante de referência pelo qual a estrutura frasal de uma canção, bem como a organização métrica linear das frases são guiadas" (NKETIA, 1963 apud AGAWU, Kofi, 2006).

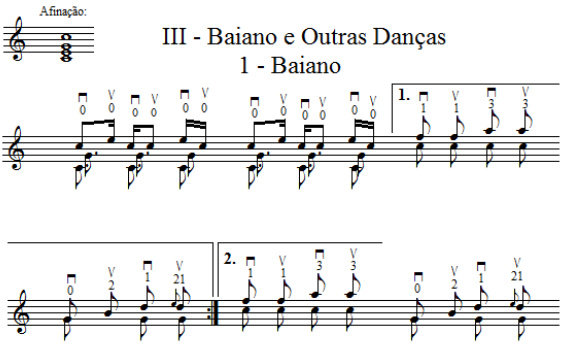
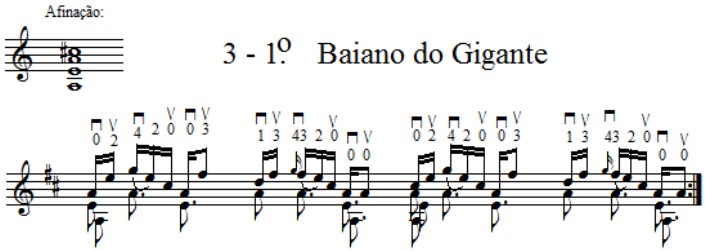


Fig. 4: Mesmo Baiano representado na figura anterior, ao qual foram acrescentados os bordões e as arcadas isócronas para baixo.

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

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



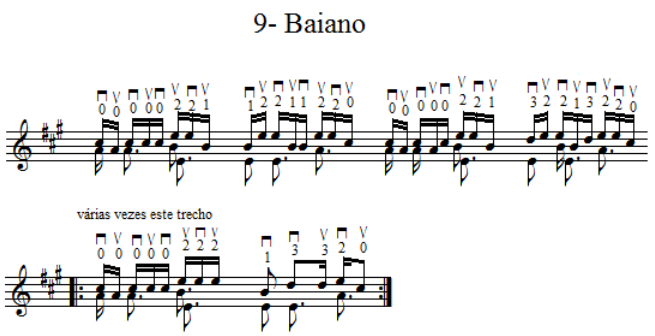


Fig. 5: Dois exemplos de Baianos (ANDRADE, 1959: 69 e 43, respectivamente) ilustrando a utilização rítmica do arco. Observar a afinação "heterofônica" em Lá.

Toadas

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

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

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

Soler (1995: 74), comentando a respeito da herança cultural nordestina, levanta

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

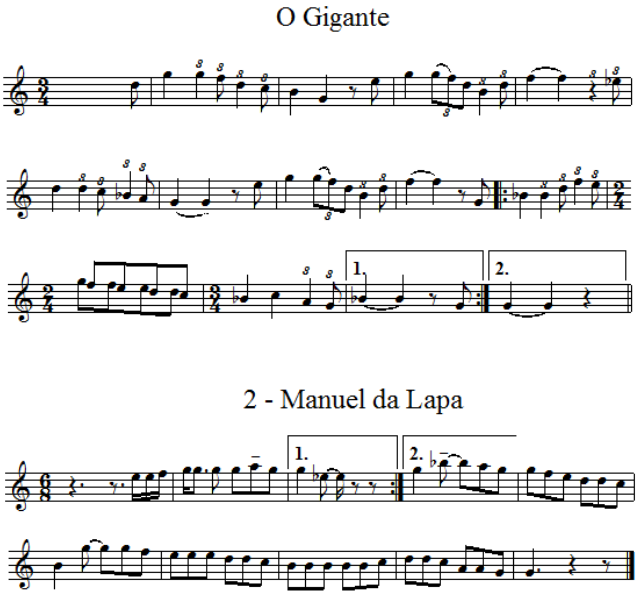


Fig. 6: Representação de duas toadas com a 3ª e a 6ª móveis, a partir de *Danças dramáticas...* (ANDRADE, 1959: 67 e 79).

Considerações finais

O conteúdo musical referente às rabecas, detectado na obra de Mário de Andrade, apresenta-se como um ponto de partida para a exploração do universo popular de tradição oral referente a estes instrumentos, apontando-os como exemplo de vozes musicais dotadas de identidade e potencialidade musicais próprias. Acredita-se, no entanto,

que a riqueza deste material será mais claramente demonstrada através da experiência instrumental, o que permitiria a identificação dos possíveis padrões acústicos mocionais, como definidos por John Baily (1977) em *Movement Patterns in Playing the Herati Dutar*.

As rabecas brasileiras são instrumentos bastante diversificados quanto à forma do corpo e do arco, o número de cordas e a afinação (GRAMANI, 2002). Explorar estas variações na execução do repertório apresentado neste estudo pode revelar a descoberta de uma ampla diversidade de possibilidades musicais.

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

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

O presente estudo foi de caráter duplo: em primeiro lugar, detectou no vasto material coletado por Mário de Andrade em sua viagem ao nordeste brasileiro, entre os anos 1928-29, as informações sobre a rabeca e sua música. A importância da consulta aos manuscritos originais foi central para o entendimento das variações, por exemplo, que Mário comenta na prática instrumental de Vilemão: "As peças dêle foram tomadas com bastante dificuldade. Vilemão as variava em extremo nos enfeites e era de ritmo bastante divagativo embora bem batido nas danças" (ANDRADE, 1959: 11). Como em *Danças dramáticas...* foram publicadas as versões definitivas, ficaram de fora exemplos da tentativa de Mário em passar esta música variada para o papel, justamente informações ricas sobre a prática instrumental, que, a fim de incorporar a linguagem do instrumento, deve estar baseada não somente nas partituras, mas incorporar estas variações no contexto da música

improvisada. Tendo isso em mente, pôde-se constatar que alguns pares de exemplos anotados por Andrade são nitidamente variações/improvisações sobre um mesmo modelo rítmico/melódico.

Em segundo lugar, a execução instrumental deste repertório na rabeca permitiu uma experiência musical inimaginável se os exemplos fossem lidos somente a partir da partitura e executados ao piano ou mesmo no violino. Aqui, o emprego da afinação "heterofônica", permitindo a utilização das cordas abertas e dos bordões, associada ao paradigma do *tresillo*, foi essencial para a vivência rítmica proporcionada pela rabeca, na ação performática do repertório do Bumba-meu-boi.[2]

Referências

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

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

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

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

_____. *Os Cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

BAILY, J. Movement Patterns in Playing the Herati *dutar*. In: BLACKING, John (Ed.). *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977. p. 275.

_____. Music and the Body. *The World of Music*, v. 37-2, p. 11, 1995.

_____. John Blacking and the 'Human/Musical Instrument Interface': Two Plucked Lutes from Afghanistan. In: REILY, S. A. (Ed.) *The Musical Human: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the XXI century.* London: Ashgate, pp. 107-123, 2006.

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: The University of Washington Press, 1973.

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

BUTT, J. *Playing with History*: the Historical Approach to Musical Performance. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

CONTIER, A.D. Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional. *Trama Interdisciplinar*, v. 2, p. 73, 2010.

DE PÁDUA, V. M. *Mário de Andrade e a estética do Bumba-meu-Boi*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

_____. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de "outros violinos". *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 20, p. 16, 2009.

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

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

GRAMANI, J. E.; GRAMANI, D. (Org.) *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba: edição independente, 2002.

GUERRA-PEIXE, C. *Variações sobre o Baião*. 1955. Disponível em: http://www.guerrapeixe.com/index2.html. Acesso em: 1 abr. 2012.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons:* caminhos para uma nova compreensão musical. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 1, p. 55, 1960.

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

MARTINS, E. C. S; LIMA, A. J. *Práticas de ensino da música de rabeca no Rio Grande do Norte*. 2010. Disponível em: http://dc217.4shared.com/doc/zYEg27S4/preview.html. Acesso em: 1 abr. 2012.

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

NÓBREGA, A.C.P. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba (um estudo de*

caso). João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2000.

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

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

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

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

Jorge Linemburg Jr. é Bacharel em Ciências Biológicas pela UFSC (2005) e Graduando no curso de Bacharelado em Música (viola) da UDESC. Como violista integrou as Orquestras de Câmara da UNISUL, Orquestra Sinfônica de Santa Catarina, Orquestra UDESC e Orquestra de Cordas da Ilha. Desde 2010 realiza pesquisa, com bolsa de Iniciação Científica PROBIC, com rabecas brasileiras, sob orientação de Luiz Henrique Fiaminghi. Seus principais trabalhos apresentados são na área de ecologia e biologia teórica. jlinemburg@hotmail.com

Luiz Henrique Fiaminghi. Professor Adjunto (UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina) nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Práticas Interpretativas. Estudou violino com Paulo Bosísio e Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq especializou-se em violino barroco na Holanda. Foi membro da *Orquestra Barroca da Comunidade Européia* em 1991/92. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeca e José E. Gramani. É diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 6 CD's, tendo realizado turnês no Brasil e exterior. Coordena o grupo de pesquisa "A Vez e a Voz da Rabeca" na UDESC. Como intérprete e pesquisador atua nas áreas de música antiga e tradição oral brasileira. lhfiaminghi@yahoo.com.br