

A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas

Jorge Linemburg (UDESC)
Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)

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

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

The *Rabeca* of Vilemão Trindade in Mário de Andrade II: Expanding the Repertoire and Unveiling Forgotten Voices

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 Consulting printed sources, as well as documents made available by IEB-USP, we established the existence of unpublished manuscripts.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

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

.....

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique Fiaminghi. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 111-148, dez. 2015.

Submetido em 25/09/2015, aprovado em 14/11/2015.

A partir da década de 1990, os instrumentos musicais passaram a ser tratados por uma abordagem de caráter interdisciplinar (KARTOMI, 1990; 2001. DAVE, 2001; 2003. BATES, 2012), sob a luz do que o etnomusicólogo Joseph Todd Tilton chamou de o paradigma próprio da etnomusicologia (TILTON, 2008: 28-29). Esta visão, que agrega elementos teórico-práticos de outras ciências, como a sociologia e a antropologia, tem permitido o surgimento de estudos menos preocupados com o artefato produtor de som em si e busca elucidar as diversas maneiras por meio das quais os instrumentos se relacionam com outros aspectos em seu contexto: sua detenção de simbologia cultural, interação com o intérprete, transformação em *commodity*, etc. (cf., por exemplo, QURESHI, 1997). Uma série de estudos tem demonstrado diferentes maneiras de se abordar os instrumentos musicais para além de sua descrição física, como na organologia tradicional, dominante na maior parte do século passado (para uma descrição mais detalhada, cf. KARTOMI, 1990; 2001. JOHNSON, 1995. DAVE, 2001; 2003. BATES, 2012). Como resultado, um novo e amplo arcabouço teórico-prático tem emergido, com diversas propostas teóricas, metodológicas e analíticas estando à disposição, atualmente.

Nesse contexto das duas últimas décadas, as rabecas passaram a ser objeto de estudo de várias pesquisas (MURPHY, 1997. NÓBREGA, 2000. LIMA, 2001. GRAMANI, 2002. CARVALHO, 2006. MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006. FIAMINGHI, 2008; 2009. FIAMINGHI; PIEDADE, 2009. GRAMANI, 2009). Alguns destes trabalhos, pautados em uma abordagem fenomenológica, através da *performance*, como os dos violinistas José Eduardo Gramani (GRAMANI, 2002) e Luiz Henrique Fiaminghi (FIAMINGHI, 2008; 2009) reconheceram peculiaridades inerentes às rabecas, a partir de uma visão prática, da *praxis* com o instrumento. Gramani foi o principal responsável por chamar a atenção às particularidades das rabecas e concebê-las como portadoras de uma voz própria, ao invés de uma distorção dos padrões estabelecidos para os violinos.

Dentro desse quadro, a pesquisa de um repertório idiomático das rabecas é de extrema importância para a exploração musical desses instrumentos. O presente artigo constitui a conclusão de um trabalho iniciado em 2011, tratando do levantamento e discussão das informações a respeito das rabecas na obra de Mário de Andrade. A primeira etapa foi publicada em uma edição anterior da presente revista, onde se apresentou uma série de melodias do Bumba-meu-boi de Fontes-RN, fornecidas pelo rabequeiro Vilemão Trindade, assim como a descrição desse instrumentista (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012). Os registros manuscritos desse material, alocados no Arquivo Mário de Andrade, foram estudados em visita ao IEB-USP, em novembro de 2011, e analisados sob a perspectiva de “padrões acústicos mocionais”, do etnomusicólogo John Baily (BAILY, 1985. PINTO, 2001: 235), como proposta de aproximação do repertório (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012).

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

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

Nacionalismo, as viagens etnográficas e o registro da música popular brasileira, por Mário de Andrade

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

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

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

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

Pelo que se sabe de Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de músico que não pretendia considerar-se folclorista (ALVARENGA, 1984: 16; grifo nosso).

A intenção de Mário em suas viagens etnográficas era tornar acessível essa fonte aos compositores. Seu empenho foi tamanho que, em apenas três meses de permanência na Região Nordeste, os documentos produzidos pelo pesquisador beiram o “milhar e meio” (ALVARENGA, 1984: 17). E, nas palavras de Oneyda Alvarenga, “o fruto das pesquisas de Mário de Andrade constitui até hoje o maior e melhor acervo de música folclórica brasileira registrado por *um pesquisador sozinho* e por *grafia musical direta*” (ALVARENGA, 1984: 18, grifo da autora).

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

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

O segundo diz respeito à sua mudança para o Rio de Janeiro, onde permaneceu entre os anos de 1938-1941, período em que se queixava de estar longe de seus livros e documentos, o que tornou impossível a continuação de seus estudos técnicos (ALVARENGA, 1984: 12). Os manuscritos da viagem ao Nordeste foram herdados por Oneyda Alvarenga, aluna, assistente e amiga próxima, que após trabalho metódico publicou-os em quatro partes: I - *Danças dramáticas do Brasil* (1959), II - *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), III - *Os cocos* (1984) e IV - *As melodias do boi e outras peças* (1987).

Entretanto, mesmo antes de sua viagem ao Nordeste, Mário expressara a insuficiência de se registrar a música popular brasileira em transcrições no formato de partituras. Em sua coluna no *Diário Nacional* encontra-se um registro da consciência do pesquisador a respeito da grande importância do emprego do gravador sonoro: “Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação” (ANDRADE apud TONI, 2008: 25). Embora o fonógrafo já estivesse sendo bastante utilizado em pesquisas etnográficas musicais em diversas partes do globo e, inclusive, no território brasileiro, como evidenciam as excursões de Koch Grunberg (1907)

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

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

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

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

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

Duas hipóteses são levantadas para o não registro da música popular potiguar pela Missão: a primeira é que, como a viagem ocorreu entre os meses de fevereiro e julho de 1938, coincidiram com as montagens de carnaval e o ciclo joanino, mas não com o natalino, ao qual boa parte das manifestações observadas por Mário em terras potiguares está associada. A pesquisadora Flávia C. Toni explica que isto, de fato, se deu em relação a outro estado nordestino: “[...] nem passaram pela Bahia, onde o calendário musical se concentrava principalmente no início de dezembro” (TONI, 2008: 30). A outra possibilidade é que, como expressado por Mário em algumas de suas correspondências enviadas a Câmara Cascudo, o primeiro deixa claro seu desejo de retornar pessoalmente ao Rio Grande do Norte, comentando mesmo sobre a possibilidade de comprar um terreno em terras potiguares (ANDRADE, 2000: 89-91).

A música de rabeca em Mário de Andrade

Como já exposto anteriormente, o material resultante da viagem etnográfica ao Nordeste corresponde a uma das maiores empreitadas realizadas por um pesquisador para reunir material referente à música popular brasileira. Devido ao fato de a rabeca ser encontrada em diversas das manifestações populares registradas por Mário, empreendeu-se uma busca com o objetivo de detectar o conteúdo referente a esse instrumento inserido na obra do autor¹. Pôde-se observar que a maior parte do material relacionado ao repertório das rabecas e manifestações em que esse instrumento é utilizado, presente no Arquivo Mário de Andrade, encontra-se publicada e é resultado da viagem etnográfica à Região Nordeste (ANDRADE, 1959; 1976; 1984; 1987). No terceiro tomo de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1959), encontra-se uma série de 29 melodias (toadas e danças) fornecidas pelo rabequeiro Vilemão Trindade, integrante do Bumba-meu-boi assistido e registrado pelo autor, em Bom Jardim-RN. Nessa obra também se encontra publicada a descrição de Vilemão, na “Psicologia dos Cantadores” (ANDRADE, 1959: 10-11). Todo esse material foi apresentado e discutido em outro artigo dos autores (LINENBURG; FIAMINGHI, 2012).

Em *As melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1987) foi detectada outra série de treze melodias fornecidas também por Vilemão (p. 36), incluindo romances (p. 150-152), toadas (p. 171-174) e desafios (p. 187-190). N’Os *cocos* (ANDRADE, 1984), encontra-se

¹ Para isto, foram realizadas consultas de manuscritos alocados no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP, em dois momentos: entre 07 e 08 de novembro de 2011 e no período de 05 a 07 de fevereiro de 2014.

apenas uma melodia relacionada à rabeca, também informada pelo mesmo rabequeiro: *O sol lá vem* (p. 65). Já em *O turista aprendiz*, encontram-se citações sobre a rabeca e o rabequeiro Vilemão Trindade nas páginas 354-356 (ANDRADE, 1976).

Além desse material coletado por Mário, também foram encontradas outras melodias atribuídas à rabeca, registradas por outro pesquisador. O musicólogo José Mozart de Araújo obteve sete toadas de cego, em Itapipoca-CE. Essas toadas, enviadas a Mário junto a uma carta, são datadas de 28 de novembro de 1934 e ainda não foram publicadas. A seguir, o repertório de rabeca detectado na obra de Mário de Andrade é apresentado e discutido, subdividido em gêneros. O Anexo apresenta a relação de todas as peças, com as respectivas fontes.

Bumba-meu-boi de Fontes em Bom Jardim-RN

Bumba-meu-boi é o nome dado à dança dramática, realizada no Nordeste, cuja trama gira em torno da morte e ressurreição da figura principal, o boi (ANDRADE, 1989: 62). A denominação, entretanto, pode variar. Araújo (1964) comenta que em algumas regiões há dois Bois: o do solstício de verão e o de inverno, como no Ceará, onde o Boi-de-reis é natalino e o Boi-de-São-João é junino. No Piauí, o folguedo recebe o mesmo nome que no Ceará (ARAÚJO, 1964: 406), caracterizando-se como um tipo de reisado (ALVARENGA, 1982: 41); enquanto que no Pará e no Amazonas, o Boi bumbá, como é chamado na Região Norte, é exibido nas comemorações relacionadas a São João (CASCUDO, 2012: 117).

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

A figura de um boi feito de armação de madeira coberta de pano, que dança e pula, presente nos Bois brasileiros, parece ter relação com as Tourinhas portuguesas, do Minho (CASCUDO, 1984: 425). No Brasil, o folguedo se formou pela “aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva” ao redor dele (CASCUDO, 2012: 138). Ao Boi, juntaram-se os “motivos comuns ao trabalho pastoril e figuras normais dos povoados e vilas próximas, [...] as visões da literatura oral [...] e os entes naturais” (CASCUDO, 2012: 138). As personagens do folguedo podem ser classificadas em

humanas, animais e fantásticas (ALVARENGA, 1982: 43). O Bumba-meu-boi representa uma reunião de “reinados [reisados], ranchos, bailes e danças autônomas” (CASCUDO, 2012: 138; cf. também CASCUDO, 1984: 431). Cabe ressaltar que esse folguedo não se caracteriza pela homogeneidade, passando por modificações e se refazendo a cada ano. Segundo Cascudo, “é o único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a” (CASCUDO, 2012: 138).

Somente as figuras classificadas como humanas é que entoam os cantos, com a instrumentação variando bastante, podendo ser composta por combinações diversas, entre violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, zabumba, sanfona, flautim, clarineta e rabeca. Maynard Araújo afirma que, nas regiões Norte e Nordeste, os membranofônios são fundamentais e ele fala da presença da rabeca somente em Pernambuco (ARAÚJO, 1964: 407). Na música, há também, além dos instrumentos, coro de cantadeiras, ou cantor(a) solista, a quem os instrumentistas respondem (ALVARENGA, 1982: 44).

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

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

A rabeca é citada nos dois Bois acompanhados pelo autor na cidade de Natal. Entretanto, somente uma melodia foi registrada – *O gigante* do Boi de São Gonçalo (ANDRADE, 1959: 110-111) – e não há esclarecimento se a transcrição corresponde apenas ao canto. Entretanto, uma outra versão dessa toada foi colhida em Bom Jardim e, segundo a descrição de Vilemão, pode-se inferir que a rabeca toca a melodia em uníssono com o cantador (cf. a descrição feita por Mário de Andrade, mais abaixo). O Bumba-meu-boi assistido pelo pesquisador em Bom Jardim, por outro lado, além de marcá-lo profundamente, teve um grande número de músicas transcritas; o repertório desse

folgado colhido por Mário a partir do rabequeiro Vilemão Trindade, em Bom Jardim, soma 28 melodias (ANDRADE, 1959. LINENBURG; FIAMINGHI, 2012).

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

A consulta aos manuscritos no IEB-USP corroborou a posição de Oneyda Alvarenga a respeito das melodias que foram fornecidas por Vilemão. Destas, 27 estão no manuscrito de Mário de Andrade (MA-MMA-39-49-50), que no alto traz a indicação de Vilemão Trindade e João Sardinha como informantes. Duas outras não apresentam a indicação precisa do informante, mas possivelmente foram colhidas de Vilemão, segundo a autora (ANDRADE, 1959: 14). Esta conclusão da autora, embora não explicada no texto de *Danças dramáticas do Brasil*, deve-se, possivelmente, ao fato de que essas duas melodias encontram-se entre outras duas certamente fornecidas por Vilemão: o *Coco do Piauí* e a versão definitiva d'O Gigante.

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

Além dos baianos fornecidos por Vilemão, há outros quatro exemplos dessa dança, todos sucedendo algum canto. Três deles foram fornecidos por Antônio Bento de Araújo de Lima: *Cantigas de engenho n° 2* (ANDRADE, 1959: 60), *Moreira Cesar e seu baiano n° 1* (ANDRADE, 1959: 60) e a *Primeira despedida* (ANDRADE, 1959: 106). O quarto corresponde a uma variação de *Moreira Cesar e seu baiano*, a n° 2 (ANDRADE, 1959: 62), informada pelos figurantes do Boi de Fontes.

Baianos. Em seu ensaio *Variações sobre o baião*, o compositor César Guerra-Peixe afirma que “‘Baião’ e ‘baiano’ são vocábulos que se aplicam indiferentemente a diversas manifestações populares de música e dança” (2007: 120; grifo nosso). Acrescenta o autor que é o Bumba-meu-boi a manifestação onde ele é ouvido com maior frequência (GUERRA-PEIXE, 2007: 120). De fato, vários pesquisadores concordam que os dois termos designam a mesma coisa (ALVARENGA, 1982: 177. ANDRADE, 1989: 35. CASCUDO, 2012: 88)².

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

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

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

No que diz respeito aos aspectos musicais, Oneyda Alvarenga afirma que os baianos são “[...] melodias sincopadas, parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outras que revelam no seu corte rítmico que se destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a frequência dos refrãos instrumentais em curtos arpejos” (ALVARENGA, 1982: 179).

² Na cantoria, o baião designa uma introdução ao desafio e o trecho instrumental entre os versos de dois cantadores: em caráter de interlúdio. E, neste caso, pode ainda ser denominado rojão, ou rojão de viola (ALVARENGA, 1982: 180. GUERRA-PEIXE, 2007: 122. CASCUDO, 2012: 88). “Se um dos cantadores faz uso da rabeca – o violino rústico –, o baião é feito neste instrumento; mudando, porém, a forma melódica” (GUERRA-PEIXE, 2007: 122). O baião difundido em todo o Brasil pelo sanfoneiro Luís Gonzaga, entretanto, representa uma modificação dos baiões/baianos nordestinos, com influências dos sambas e conga cubanas (CASCUDO, 2012: 88), sendo caracterizado pelo canto.

A questão de como se classificar as escalas utilizadas nas melodias modais da música brasileira foi assunto de que se ocuparam diversos pesquisadores. Existe um grande número de hipóteses a respeito das influências externas. Há autores, como Baptista Siqueira e Guerra-Peixe, que argumentam inclusive uma origem autóctone das melodias modais brasileiras, preferindo utilizar uma terminologia diversa, em vez da gregoriana (PAZ, 2002: 28). As escalas maiores com sétimo grau abaixado (mixolídio) e a hexacordal (sem sensível) estão presentes em todos os estudos verificados por Ermelinda A. Paz (2000: 33). Citando José Siqueira, a autora diz que os modos mais empregados no Nordeste são os maiores mixolídio, lídio e uma mistura desses dois; e os menores frígio, dórico e uma mistura desses dois (PAZ, 2000: 33).

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

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

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



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

2 — Baiano da Burrinha (*)

Colhido em Ré Maior

Bom-Jardim

Fig. 2: *Baiano da burrinha*, com a ocorrência da 7ª menor (Réb) e da sensível (Ré) como bordadura inferior. Reproduzido a partir de Andrade (1982: 68).



Fig. 3: Baianos em modo menor (dórico): *Baiano da cabocolinha* e *Baiano de despedida*. Reproduzidos a partir de Andrade (1982: 80 e 112, respectivamente).

12 — Côco do Piauí, com seu Baiano

Bom-Jardim

Andante

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

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

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

1 — [1.º] Coro de Abertura

Fontes

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

1 — 1.º Baiano de Abertura

Fontes

Allegretto

2 — 2.º Baiano de Abertura

Fontes

Allegretto

Fig. 5: Côro de abertura com seus dois baianos. Reproduzidos a partir de Andrade (1982: 39, 42 e 43, respectivamente).

Toadas do Bumba-meu-boi. Entre as toadas do Bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte encontram-se três melodias que podem ter sido fornecidas por Vilemão: o *Côro de abertura* (Fig. 5), uma versão de *O gigante* (Fig. 6) e *Toada do Manuel da Lapa* (Fig. 7).

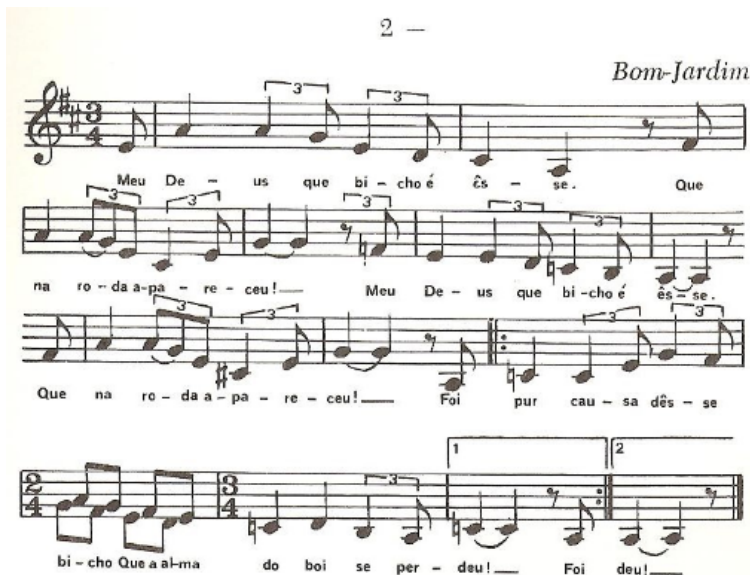


Fig. 6: Toada d'O gigante. Reproduzida a partir de Andrade (1982: 69).

Em relação à música: “Por quase todo o Brasil, o Boi aglutina ‘jornadas’ e cantigas de ‘reisados’ e mesmo ‘janeiras’ e ‘maias’, proibidas em Lisboa no séc. XV, por D. João I^o” (CASCUDO, 1984: 430). Deste modo, as canções encontradas no folguedo do Boi podem ser provenientes de outras manifestações; mais à frente, é apresentada uma discussão sobre os significados do termo “toada”.

As melodias do *Côro de abertura* (Fig. 5) e d'O gigante (Fig. 6), ou versões delas, estão presentes atualmente no Boi de Reis de Manoel Marinheiro. Entretanto, no primeiro caso, a letra cantada corresponde aos versos de *Nas horas de Deus, amém*, sendo tocada no meio do espetáculo e não como um canto de chegada. Interessante que Cascudo (1984: 431) fala que quando o grupo do Boi chega a uma casa pré-determinada para se apresentar, entoia *Nas horas de Deus, amém*. J. Leite de Vasconcelos diz ter ouvido uma quadra muito

parecida no Minho (apud CASCUDO, 1984: 431), o que sugere uma origem portuguesa para a letra moderna associada à melodia.

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



Fig. 7: *Toada do Manuel da Lapa*. Reproduzida a partir de Andrade (1982: 81).

Cantadores rabequeiros

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

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

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

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

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

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

Cantigas de cego. No Brasil, de quatro cantadores famosos que se acompanhavam à rabeca e que são citados na literatura, três são cegos, o que sugere a rabeca como instrumento intimamente associado a cantadores portadores desta deficiência. A tipificação do repertório é tão marcante que Zumthor aponta a existência em Portugal e na Espanha dos *romances de ciegos* e da *arte de ciego*, acrescentando que “essa especialização dos cegos constituiu um fato etnológico marcante, que se pode observar, ainda em nossos

dias, em todo Terceiro Mundo” (ZUMTHOR, 1993: 58). Poder-se-ia inferir neste fato não uma simples coincidência, mas a permanência de uma habilidade mnemônica inerente aos jograis medievais nos cantadores cegos, que nas trevas dos seus caminhos confiaram e desenvolveram, sobretudo, a sua memória auditiva e sensitiva. Por outro lado, sabe-se que a capacidade mnemônica diminuiu proporcionalmente à medida que a aquisição da leitura se vulgarizou, passando a ser transmitida também pela literatura de cordel. Neste contexto, o presente tópico discute a utilização da rabeca pelos cantadores cegos como instrumento acompanhador, assim como algumas melodias de “toadas de cego” encontradas no Arquivo Mário de Andrade, do IEB-USP.

José Alberto Sardinha salienta o fato de a rabeca encontrar-se intimamente relacionada a cantores cegos no território luso: “Numerosas são, aliás, as gravuras do século XIX representando cegos cantores acompanhados à rabeca” (SARDINHA, 2000: 404-405). No Brasil, três grandes cantadores cearenses e cegos tiveram na rabeca a companheira inseparável, nos momentos de cantar ao público suas poesias: Sinfrônio Pedro Martins, o Cego Sinfrônio, nasceu por volta de 1880, em Messejana, Fortaleza-CE, ficando cego quando contava apenas um ano de idade (MOTA, 2002: 9. CASCUDO, 2005: 351). “Perito improvisador”, incluía em seu repertório romances, cantigas e desafios; sua mulher é que lhe lia os manuscritos e folhetos até que ele fosse capaz de recitá-los (MOTA, 2002: 9). Leonardo Mota, em *Cantadores...*, traz uma série de exemplos de versos cantados por Sinfrônio, incluindo uma versão da *Cantiga do Vilela*. Essa cantiga foi registrada em áudio, no ano de 1943, por Luiz Heitor Correa de Azevedo e Eurico Nogueira França, a partir de uma *performance* de cego Sinfrônio, acompanhado por sua rabeca, em Fortaleza³.

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

Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo, nasceu no Crato-CE, em 1878. Ficou cego aos dezoito anos e, a partir dessa época, começou a viver da cantoria (MOTA,

³ A gravação faz parte do acervo da Biblioteca do Congresso, Washington DC, junto a outras músicas (entre elas um *schottisch*), apresentadas pelo cantador, sob o título de *Romance do Vilela* (Disponível em: <<http://www.loc.gov/search/?q=Sinfronio&all=true&st=list#>>) e também os Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ (DRACH, 2011). Entretanto, os arquivos de áudio não estão disponíveis para consulta pela rede.

2002: 67. CASCUDO, 2005: 353). Detentor de um vasto repertório de quadrinhas líricas, sextilhas e modinhas brasileiras, tornou-se amplamente conhecido, dentro e fora do universo da cantoria, pelo desafio travado com José Pretinho do Tucum, em sextilhas e décimas (CASCUDO, 2005: 353). Cascudo (2005: 353-354) expõe o episódio como verídico, enquanto que Cláudio Portella afirma que o texto é de autoria do amigo de Aderaldo, Firmino Teixeira do Amaral (PORTELLA, 2010: 25).

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

Mário de Andrade também demonstrou interesse especial pelas cantigas de cego. Em seu Arquivo, no IEB-USP, encontra-se uma caixa com documentos, sob o título “Toadas de Cego” (MA-MMA-110, Caixa 183). Dentro dela, o fôlio MA-MMA-110-02 corresponde a uma carta do musicólogo José Mozart de Araújo, datada de 28 de novembro de 1934, Rio de Janeiro, na qual o remetente explica as cantigas de cego que envia: “foram recolhidas por mim, em Itapipoca, no Ceará. Acho-as maravilhosas e ouvi-as acompanhadas com viola algumas. Outras com rabeca” (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-02). Mozart de Araújo não esclarece qual dos dois instrumentos foi utilizado para acompanhamento em cada uma destas toadas.

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

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

No. 2

O po - bre ce - go de guia Só viv' aos in - tro - pi -

cão Só an - da por mão dos ou - tro Só co - me quan -

do lhe dão Pe - ço'é por ne - ces - si - da - de Por - que te - nho

pre - ci - - são

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

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

Deus lhe pague a sua esmola
Deus lhe bote num ando
Dos pés de Nossa Senhora
Dos pés de Nosso Senhor
Acompanhado dos anjo
Circulado de fulô

Fig. 8: Transcrição da melodia da *Cantiga de cego nº 2*, ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-I 10-03.

O último verso da cantiga recolhida por Mozart de Araújo é um bom exemplo de “movença”, apontado por Zumthor acima, e que caracterizaria as culturas orais como a medieval estudada por esse autor e a contemporânea dos cantadores de feira nordestinos. O verso “Acompanhado dos anjo, Circulado de Fulô”, provavelmente um fechamento comum nestas cantigas, foi relido pelo poeta de vanguarda paulista Haroldo de Campos (1909-2003) e serviu de mote para ele criar um dos poemas que compõem o livro *Galáxias* (1984), posteriormente musicado por Caetano Veloso e gravado no LP/CD *Circuladô* (Phonogram/Philips, 1991). A indeterminação da expressão “circulado de fulô”, conforme aponta Bessa (2013: 20), revela-se, ao contrário, conectada a uma grande tradição oral de cegos cantadores, o que parece ter sido uma apropriação consciente por parte de Campos:

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

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

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

No. 3

vivo



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



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



la meu ir - mão

Deus lhe pague a boa esmola

Com prazer e alegria

No reino do céu se veja

Com toda sua família

Conserve a luz dos seus olhos

Senhora Santa Luzia

Fig. 9: Transcrição da melodia da *Cantiga de cego nº 3*, ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-I 10-03.

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

O cantador sertanejo, vagando pelo sertão, de um canto a outro, tirando sua sobrevivência do ofício de recitar versos, acompanhado de seu instrumento inseparável, seja a viola ou a rabeca, corresponde homologamente aos menestrelis e jograis medievais. Os cegos cantadores parecem ter uma relação, ou até mesmo predileção, pela rabeca, haja vista o grande registro dessa associação tanto em Portugal como no Brasil. Amalgamando o cantar poético à mendicância, sua arte parece ter encontrado alicerce nos bordões monotônicos da rabeca, dando ao seu canto uma atemporalidade incomparável à proporcionada por outros instrumentos, mais calçados na harmonia do que no modalismo alicerçado nos *drone tones* (bordões). A cantoria do cego Sinfrônio, registrada no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, exemplifica essa relação, evidenciando a importância da rabeca em tal contexto, e deixa claro o registro da interação simbiótica homem/rabeca inerente ao seu cantar poético: “Esta é minha rabequinha/É meus pés e minhas mãos/Minha foice e meu machado/É meu mio meu feijão/É minha planta de fumo/Minha safra de algodão” (CASCUDO, 2012: 601).

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

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

A *Toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da *Moda caipira*. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a *Toada* reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra *Toada* seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de *Moda*) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a *Toada* não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações. O que se

poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos – amorosos, líricos, cômicos – e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente, as Toadas apresentam características muito variadas (ALVARENGA, 1982: 319; grifo nosso).

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



Fig. 10: Exemplo de toada. Reproduzido a partir de Andrade (1987: 171).

Romances. Outro gênero poético-musical comumente apreciado pelos rabequeiros cantadores é o romance. Três exemplos são encontrados em *As melodias do boi...*, anotados por Mário de Andrade a partir de Vilemão Trindade: *O Romance da lagoa encantada*, *O Romance da princesa* (Fig. 11) e *O Romance do bode branco* (ANDRADE, 1987: 150-152). Mário de Andrade define este gênero da seguinte forma: “Poesia cantada que narra um acontecimento. Às vezes, raras, descreve um fenômeno natural, como as

narrações de chegada do inverno (Nordeste)” (ANDRADE, 1989: 444). O romanceiro brasileiro está constituído de versões de procedência ibérica, assim como exemplos autênticos, originados no Brasil, os quais parecem ter sua origem relativamente recente, datando do final do séc. XVIII, ou início do XIX (ALVARENGA, 1982: 306. ANDRADE, 1989: 444).

78
Romance da Princesa
(PLR-9)

Rio Grande do Norte

[Alegrete melancólico]

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

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

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

} bis

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

Os romances portugueses datam dos séculos XVI e XVII, com poucos tendo sido registrados ainda na boca do povo, no início do séc. XX. Entre esses, o da Nau Catarineta e o da Donzela Guerreira são exemplos marcantes (ALVARENGA, 1982: 306-307). De acordo com Cascudo, “O séc. XVI foi a época do romance em Portugal e justamente a fase do povoamento do Brasil. Os romances vieram, cantados, e resistiram até, possivelmente, o séc. XVIII, quando foram esquecidos no uso, mas não nas memórias coloniais” (CASCUDO, 2012: 620).

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

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

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

Ausente nas escrituras romanas, o canto alternado ressurgiu na literatura escrita durante a Idade Média, na França, Alemanha e Flandres. Dentre os gêneros presentes na literatura, aquele “que aparece mais próximo ao nosso ‘desafio’ e que conservou as características do canto amebau foi, na Idade Média, o ‘tenson’” (CASCUDO, 2005: 187), que chegou à Península Ibérica, tanto em Portugal quanto Espanha, por meio de seus cultores franceses (CASCUDO, 2005: 188). O termo “desafio” foi herdado de Portugal, onde permaneceu entre os pastores, que cantavam suas poesias improvisadas “ao som do arrabil ou de violas primitivas” (CASCUDO, 2005: 190). A descrição do vocábulo “arrabil” em dicionários antigos de língua portuguesa evidencia a relação existente entre esse instrumento e as rabecas (BLUTEAU, 1720. MARQUES, 1758).

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

grande instrumento da cantoria. Violeiro é sinônimo de cantor” (CASCUDO, 2005: 195); e “Só a viola [...] harmoniza a cadência do verso ao som melódico das suas cordas mágicas. A viola é a alma dos cantadores nordestinos” (COUTINHO FILHO, 1953: 25).

124

Desafio de Inacio da Catingueira
(PLD-10)

Rio Grande do Norte

ANDANTE

ANDANTINO

Seu Ro — ma-no diz que

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

-rgue des-se pen-sá Que eu tenho cá cu - mi-go Que um ho-me só num me dá

1

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

2

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

3

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

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

Fig. 12: Exemplo de desafio. Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1984: 189-190).

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

Coco. O coco corresponde a um gênero incomum no repertório dos rabequeiros. Entretanto, Vilemão forneceu dois exemplos de cocos a Mário de Andrade, o primeiro dos quais está publicado em *Danças dramáticas...*, com o título *Coco do Piauí, com seu Baiano*, já comentado anteriormente (Fig. 4). O segundo é o coco *O sol lá vem* (Fig. 13), que integra a coletânea do gênero (ANDRADE, 1984: 65-67). Os pesquisadores Maria I. N. Ayala e Marcos Ayala veem os cocos como uma “manifestação cultural popular de dança, música e poesia oral improvisada [...]” (AYALA; AYALA, 2000: 14). Entretanto, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que, como já havia notado Mário de Andrade, “coco” é um termo vago, que pode fazer referência a manifestações diversas, sendo empregado como sinônimo de “toada”, ou “moda” em alguns casos (AYALA, 2000: 21); por outro lado, também fala de duas formas de coco mais comuns: a dos coquistas, ou emboladores, duplas de repentistas que se desafiam diante de um público, e os cocos para dançar (AYALA, 2000: 21-22). Em Cascudo, encontram-se ainda as designações “samba, pagode, zambê, bambelô” para a manifestação (CASCUDO, 2012: 213).

O Sol lá vem

Rio Grande do Norte

[Quase Andante]

O só O só lá vem Eu na-
mo-r'ça mo- re- na Que só mo- re- no tam- bém;
bém o só Caba da- nado Você diz quedá na bola Vonta-de também con-
so-la Na bo-la você num dá Eu vi o bombo Enrolando pe-lo
chá-o Eu vi o quila-rí- dá-o Na u- si-na mi-li- ta' o só O

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

1

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

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

O só (etc.)

2

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

(Refrão)

3

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

(Refrão)

4

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

(Refrão)

5
É cinco ripa,
É cinco pipa, é cinco bomba,
Tira a tornêra da bomba,
Bota a bomba no lugá;
Tive ãa luta piquena
Pur dento de um barrêro,
Qu'eu já vi caba ligêro,
Quando mandei-lhe o punhál
O só...
(Refrão)

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

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

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

Quanto à forma dos cocos:

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

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

Considerações finais

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

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

Agradecimentos

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

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- _____. Preparação, Introdução e Notas. In: ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. 3º tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. 3º tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- _____. *Os cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

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

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

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. São Paulo: Edições Melhoramentos, v. I, 1964.

ARAÚJO, Mozart de. [Carta a Mário de Andrade]. Rio de Janeiro, 28 nov. 1934. If. Original no IEB-USP, Arquivo Mário de Andrade, MA-MMA-I 10-02.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COUTINHO FILHO, Francisco. *Violas e repentos: repentos populares em prosa e verso*. Recife, 1953.

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

_____. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Oxon: Routledge, p. 274-283, 2003.

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

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

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

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

GRAMANI, Daniella da Cunha. *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR, Curitiba, 2009.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARQUES, Joseph. *Novo dicionário das línguas portuguesa, e franceza, com os termos latinos...* Lisboa, 1758. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=Fwsk_oraZC4C&printsec=frontcover&hl=pt-R&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 maio 2014.

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

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

MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. 7. Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. *A Rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2000.

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

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

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

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

QURESHI, Regula Burckhardt. The Indian Sarangi: Sounf of Affect, Site of Contest. *Yearbook for Traditional Music*, v. 29, p. 1-38, 1997.

SARDINHA, José Alberto. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.

TITTON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 24-33, mar./maio 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. Trad: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Gravações

CANTA MEU BOI. Mestre Manoel Marinheiro. Companhia Terramar, s/d.

CIRCULADÔ. Caetano Veloso. Phonogram/Philips, 1991.

REBECA E CANTORIA. Cego Oliveira. Fortaleza: Cariri Discos 811003, 1992 [Disco duplo].

ANEXO – Lista das melodias de rabeca encontradas na obra de Mário de Andrade, com as respectivas fontes.

Melodia	Página
<i>Danças dramáticas do Brasil</i>	
<i>Côro de abertura</i>	37
<i>1º Baiano de abertura</i>	40
<i>2º Baiano de abertura</i>	41
<i>1- Baiano</i>	41
<i>2- Baiano</i>	42
<i>3- Baiano</i>	42
<i>4- Baiano, chamado da enfeira</i>	42
<i>5- Baiano</i>	42
<i>6- Baiano</i>	43
<i>7- Baiano</i>	43
<i>8- Baiano</i>	43
<i>9- Baiano</i>	43
<i>12- Coco do Piauí, com seu baiano</i>	45
<i>VI- Baiano do lenço</i>	57
<i>2- Baiano da burrinha</i>	66
<i>2- (O gigante)</i>	67
<i>1º Baiano do gigante</i>	69
<i>2º Baiano do gigante</i>	70
<i>3- Baiano da cabocolinha</i>	78
<i>2- Toada do Manuel da Lapa</i>	79
<i>1- Baiano do Mateus</i>	83
<i>2- Baiano do Mateus</i>	84
<i>2- Baiano de João Gurujuba</i>	85
<i>5- Baiano do boi</i>	98
<i>b- Baiano do urubu</i>	102
<i>2- Baiano da imburana</i>	103
<i>3- Valsa do boi</i>	103
<i>Baiano de despedida</i>	110
<i>Os cocos</i>	
<i>9- O sol lá vem</i>	65-67
<i>As melodias do boi...</i>	
<i>77- Romance da lagoa encantada</i>	150
<i>78- Romance da princesa</i>	150
<i>79- Romance do bode branco</i>	151
<i>98- Toada</i>	171
<i>99- Toada de Antônio Daniel</i>	172
<i>100- Toada</i>	172

101- Toada de Luísa de França	173
102- Toada	173
103- Toada de cantador	174
121- Desafio do Preto Limão	187
122- Desafio de Valentim e da mulher	188
123- Desafio tradicional	189
124- Desafio de Inácio da Catingueira	189
Não publicados: Arquivo MA	
7 Cantigas de cego	Fólio MA-MMA-I 10-3

.....

Jorge Linenburg é Bacharel em Ciências Biológicas pela UFSC (2005) e Mestre em Música pela UDESC (2015), com a dissertação *As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade*. 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 pesquisas sobre as rabecas brasileiras. Também participa de grupos de música popular brasileira (Quex-quex) e de câmara (Sexteto Clariô), como violinista e rabequeiro. jlinenburg@hotmail.com

Luiz Henrique Fiaminghi é professor Adjunto na 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 rabequista, arranjador e diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 7 CD's, e tem realizado turnês no Brasil e exterior. Na área de pesquisa coordena o programa "A Vez e a Voz da Rabeca" e é membro do grupo MusiCS (Música, Cultura e Sociedade) na UDESC. Como intérprete e pesquisador atua nas áreas de música antiga (violino e viola barroca) e tradição oral brasileira (rabecas). lhfiaminghi@yahoo.com.br