



RABECAS E BOIS NA ESCUTA DE TERRITÓRIOS INESPERADOS

■ ALESSANDRO DOZENA

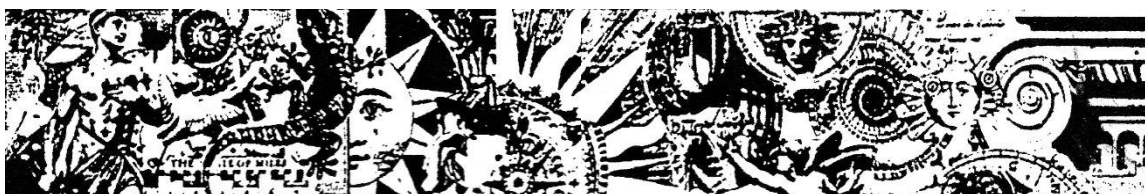
Professor Associado e Pesquisador do Departamento de Geografia da UFRN, Natal, Brasil. E-mail para contato: sandozena@gmail.com

■ CAIO PADILHA

Ator, músico, compositor, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ e produtor da websérie Memória da Rabeca Brasileira. E-mail para contato: emaildepadilha@gmail.com

Recebido em: 02/07/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Resumo: O Boi de Reis, Bumba-meu-Boi, Boi de Mamão, Boizinho, Boi Calembe, e mesmo o Cavalo Marinho - que é uma das variações da brincadeira do "Boi de armação" no Brasil - fornecem molduras abrangentes por meio das quais a rabeca ganha sentido de expressão cultural em diferentes territórios. Essas expressões abrigam algumas das interações interétnicas cujas particularidades sonoras e geográficas se misturaram no repertório de canções tocadas, criadas e improvisadas. Os elementos sonoros e territoriais entre bois e rabequeiros - que dançam e cantam, plantam e pastoreiam enquanto tocam seus instrumentos tradicionais - expressam certos territórios sonoros inesperados, ao mesmo tempo em que desafiam nossos modos de escuta mais triviais. O texto objetiva destacar um modo de escuta em que as sonoridades são espacialmente decifradas em termos territoriais, sugerindo novas percepções, novas racionalidades das práticas musicais e identitárias que, distribuídas em territórios sonoros, articulam bois e rabecas em diferentes regiões do Brasil. Se as práticas e os instrumentos musicais se estabeleceram historicamente em conjuntos de territórios, as rabecas instituíram distinções diante das outras práticas sonoras não ligadas aos Bois - tais como os violinos em contextos sinfônicos. E se tais distinções também são percebidas por nossa escuta e intelecto, elas fazem circular significados e valores que fornecem as bases socioculturais para uma relação entre música, território e identidade; entre Bois, rabecas e regionalidades sonoras, que se expressam enquanto linguagem espacial, intrinsecamente conectadas com as sonoridades remanescentes de seus territórios.

Palavras-Chave: Cultura, Rabeca, Bois, Brasil, Nordeste, Improvisação.

RABECAS AND BOIS LISTENING TO UNEXPECTED TERRITORIES

ABSTRACT: O BOI DE REIS, BUMBA-MEU-BOI, BOI DE MAMÃO, BOIZINHO, BOI CALEMBÁ, AND EVEN THE CAVALO MARINHO - WHICH IS ONE OF THE VARIATIONS OF THE "BOI DE ARMAÇÃO" - PROVIDE COMPREHENSIVE FRAMES THROUGH WHICH THE FIDDLE GAINS A SENSE OF CULTURAL EXPRESSION IN DIFFERENT TERRITORIES. THESE EXPRESSIONS SHELTER SOME OF THE INTERETHNIC INTERACTIONS WHOSE SOUND AND GEOGRAPHIC PARTICULARITIES ARE MIXED IN THE REPERTOIRE OF SONGS PLAYED, CREATED AND IMPROVISED. THE SONIC AND TERRITORIAL ELEMENTS BETWEEN BOIS AND RABECAS - WHO DANCE AND SING, PLANT AND HERD WHILE PLAYING THEIR TRADITIONAL INSTRUMENTS - EXPRESS CERTAIN UNEXPECTED SONIC TERRITORIES, WHILE CHALLENGING OUR MOST TRIVIAL WAYS OF LISTENING. THE TEXT AIMS TO HIGHLIGHT A WAY OF LISTENING IN WHICH SOUNDS ARE SPATIALLY DECIPHERED IN TERRITORIAL TERMS, SUGGESTING NEW PERCEPTIONS, NEW RATIONALITIES OF MUSICAL AND IDENTITY PRACTICES THAT, DISTRIBUTED IN SOUND TERRITORIES, ARTICULATE BOIS AND RABECAS IN DIFFERENT REGIONS OF BRAZIL. IF MUSICAL PRACTICES AND INSTRUMENTS WERE HISTORICALLY ESTABLISHED IN SETS OF TERRITORIES, FIDDLES ESTABLISHED DISTINCTIONS FROM OTHER SOUND PRACTICES NOT LINKED TO BOIS - SUCH AS VIOLINS IN SYMPHONIC CONTEXTS. AND IF SUCH DISTINCTIONS ARE ALSO PERCEIVED BY OUR LISTENING AND INTELLECT, THEY CIRCULATE MEANINGS AND VALUES THAT PROVIDE THE SOCIOCULTURAL BASES FOR A RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC, TERRITORY AND IDENTITY; BETWEEN BOIS, RABECAS AND SONOROUS REGIONALITIES, WHICH EXPRESS THEMSELVES AS A SPATIAL LANGUAGE, INTRINSICALLY CONNECTED WITH THE SOUNDS REMINISCENT OF THEIR TERRITORIES.

KEY WORDS: CULTURE, RABECA, BOIS, BRAZIL, NORTHEAST, IMPROVISATION.

RABECAS Y BUEYES ESCUCHANDO TERRITORIOS INESPERADOS

RESUMEN: EL 'BOI DE REIS', 'BUMBA-MEU-BOI', 'BOI DE MAMÃO', 'BOIZINHO', 'BOI CALEMBÁ' E INCLUSO EL 'CAVALO MARINHO' - QUE ES UNA DE LAS VARIACIONES DEL JUEGO "BOI DE ARMAÇÃO" EN BRASIL - PROPORCIONAN MARCOS INTEGRALES A TRAVÉS DE LOS CUALES LA RABECA ADQUIERE UN SENTIDO DE EXPRESIÓN CULTURAL EN DIFERENTES TERRITORIOS. ESTAS EXPRESIONES ALBERGAN ALGUNAS DE LAS INTERACCIONES INTERÉTNICAS CUYAS PARTICULARIDADES SONORAS Y GEOGRÁFICAS SE MEZCLAN EN EL REPERTORIO DE CANCIONES INTERPRETADAS, CREADAS E IMPROVISADAS. LOS ELEMENTOS SONOROS Y TERRITORIALES ENTRE BUEYES Y RABEQUEROS - QUE BAILAN Y CANTAN, PLANTAN Y PASTOREAN MIENTRAS TOCAN SUS INSTRUMENTOS TRADICIONALES - EXPRESAN CIERTOS TERRITORIOS SONOROS INESPERADOS, AL TIEMPO QUE DESAFÍAN NUESTRAS FORMAS DE ESCUCHA MÁS TRIVIALES. EL TEXTO PRETENDE RESALTAR UNA FORMA DE ESCUCHA EN LA QUE LAS SONORIDADES SON ESPACIALMENTE DESCIFRADAS EN TÉRMINOS TERRITORIALES, SUGIRIENDO NUEVAS PERCEPCIONES, NUEVAS RACIONALIDADES DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES E IDENTITARIAS QUE, DISTRIBUIDAS EN TERRITORIOS SONOROS, ARTICULAN BUEYES Y RABECAS EN DIFERENTES REGIONES DE BRASIL. SI LAS PRÁCTICAS E INSTRUMENTOS MUSICALES SE ESTABLECIERON HISTÓRICAMENTE EN CONJUNTOS DE TERRITORIOS, AS RABECAS INSTITUYERON DISTINCIONES FRENTE A OTRAS PRÁCTICAS SONORAS NO VINCULADAS A LOS BUEYES, TALES COMO LOS VIOLINES EN CONTEXTOS SINFÓNICOS. Y SI TALES DISTINCIONES TAMBIÉN SON PERCIBIDAS POR NUESTRA ESCUCHA E INTELLECTO, HACEN CIRCULAR SIGNIFICADOS Y VALORES QUE PROPORCIONAN LAS BASES SOCIOCULTURALES PARA UNA RELACIÓN ENTRE MÚSICA, TERRITORIO E IDENTIDAD; ENTRE

BUEYES, RABECAS Y REGIONALIDADES SONORAS, QUE SE EXPRESAN COMO LENGUAJE ESPACIAL, INTRÍNSECAMENTE CONECTADO CON LAS SONORIDADES REMINISCENTES DE SUS TERRITORIOS.

PALABRAS CLAVE: CULTURA, RABECA, BUEYES, BRASIL, NORDESTE, IMPROVISACIÓN.

Apresentação

É praticamente consensual na história do Brasil que o século XX tenha consolidado o discurso, ainda hoje recorrente, de que a arte e a cultura, entre expressões nacionais de literatura, teatro e dança, modulam suas forças criativas entre os polos do "erudito" e do "popular". Consolidou-se também no século passado o discurso de que a música, de modo especial entre as outras expressões artísticas, dispõe de uma imensa capacidade socializadora, aglutinadora, seja sob o signo da nacionalidade ou da religiosidade do "povo brasileiro"; expressando modos de vida locais, territorialmente vividos. Desse modo, as canções que todos nós aprendemos a cantar, tocar e reconhecer como familiares ou prediletas durante nossa vida, podem expressar muito sobre nós mesmos, sobre quem somos, como e onde vivemos.

Isso também ocorre com os rabequeiros e rabequeiras. As músicas de rabeca¹ atravessam territorialidades e identidades, tanto as que eram tocadas no período colonial do nordeste brasileiro, quanto as que hoje ouvimos em plataformas digitais de música. Além da rabeca nas culturas e territórios, o Boi² atua como uma figura de expressão amplamente distribuída no Brasil, remontando a algumas das formas simbólicas de antiquíssimos temas rituais, tais como a morte e a ressurreição, o sagrado e o profano, a conduta e o castigo, e outras camadas de representações presentes em folguedos populares e danças dramáticas pelo mundo afora. Essas camadas simbólicas formam uma dimensão imaterial do Boi, com suas significações próprias em diferentes culturas. Trata-se de um patrimônio impalpável que está ligado aos saberes, representações e modos de vida. Já em sua dimensão material, a dança dramática do Boi

¹ Segundo Barbosa (2003), a rabeca é um instrumento musical de origem árabe, precursor do violino, de feitura popular, que soa por fricção, é tocado com um arco, e possui, originalmente, o corpo em forma de pera; no qual são colocadas três ou quatro cordas. Tornou-se popular na Península Ibérica no período da invasão dos mouros e, provavelmente, foi trazida para o Brasil ainda na época da colonização portuguesa.

² Nos referiremos no texto a Boi como um repertório de criações autorais, individualizadas na cultura musical da rabeca brasileira, bem como um conjunto de festejos relacionado ao bumba meu boi (e autos afins), representado por um simulacro de boi montado numa armação sob a qual dança uma pessoa. O uso de boi no texto (com letras minúsculas) se refere ao animal utilizado para trabalhos diversos e produção de carne, couro e leite.

no Brasil também dispõe de adereços, figurinos, objetos e instrumentos musicais tradicionalmente usados na brincadeira, como é o caso da rabeca. Ao mesmo tempo, na pecuária propriamente dita, ou seja, na dimensão econômica, desde o período colonial, o pastoreio do Boi participou da expansão dos domínios territoriais, expulsando e dizimando povos originários dos sertões; e estabelecendo novas formas de trabalho, trocas e acumulação de bens e terras pelo Brasil adentro.

Seja como consequência da expansão colonizadora, seja como fonte vital de criação simbólica, ou como manifestação ritual de religiosidade e drama, a rabeca presente nas expressões culturais do Boi, configura um canal de fruição e difusão musical que é recorrente em diversas regiões do Brasil. O Boi igualmente participa com esse lastro material e imaterial, de um imaginário social em torno da rabeca brasileira, cujos elementos musicais de tradição ibérica passaram por apropriações e reinvenções culturais nativas desde o século XVI.

Como nos indica Agostinho Jorge de Lima (2004), "a rabeca e sua música seguiram o mesmo caminho de nossa ocupação territorial, do mar ao sertão" (Lima, 2004, p. 88). E na atualidade, sabemos por documentações historiográficas, que foi justamente esse o mesmo caminho (do mar ao sertão) que fez o boi e o colonizador imbricados nos modos econômicos de produção da riqueza e fixação na terra durante aquele período. Portanto, eis o primeiro ponto em comum que gostaríamos de reter entre o instrumento rabeca e a geografia da cultura colonial, em que o boi participa da conexão entre pecuária e música, território e festa, economia e religiosidade.

Talvez por essa perspectiva total da colonização brasileira, os Bois e as rabecas, com seus cancioneros, aboios, danças, festas e feiras, sejam tão abrangentes e reincidentes de norte a sul do Brasil. E tanto nos folguedos quanto na poesia de tradição oral, é inegável que o Boi se relaciona com a música de rabeca, sendo frequentemente referenciado como parte de um repertório importante, de uma linguagem, de uma identidade social e espacial, partilhada entre os rabequeiros e rabequeiras. O Boi de Reis, Bumba-meu-Boi, Boi de Mamão, Boizinho, Boi Calemba, e mesmo o Cavalo Marinho - que é uma das variações da brincadeira do "Boi de armação" no Brasil - fornecem molduras abrangentes por meio das quais a rabeca ganha sentido de expressão cultural em diferentes territórios (Lima, 2011).

No entanto, na composição dessa geografia colonial da "rabeca de Boi", não basta apenas considerar os folguedos. Na chamada cultura popular, há muitas invenções ligadas ao boi que passam ao largo das danças dramáticas e dos festejos comunitários,

rituais coletivos ou celebrações populares, e emergem através de criações e improvisações notáveis que desafiam a tradição mais impositiva. Ou seja, o boi também é tema de criações autorais, individualizadas na cultura musical da rabeca brasileira. Mário de Andrade ilustra essa íntima relação entre o boi e a criação da música por rabequeiros, ao relatar o encontro que teve com um músico na Zona da Mata pernambucana. Na ocasião, no final da década de 1920, a partir dos sons reproduzidos em seu instrumento, o rabequeiro comentou ao pesquisador a sua criação musical. A descrição sonora feita por Mário era de uma boiada sendo tangida por um vaqueiro. O episódio foi relatado pelo paulista como um acontecimento de grande força e riqueza criativa de um verdadeiro compositor. Mas aqui é também lido por nós como um exemplo claro de que a experiência do som está bastante ligada às percepções do espaço e do tempo. Atentemos a um dos trechos revelado no registro de Mário, publicado em 1984 no livro "Os Côcos", graças à organização editorial de Oneida Alvarenga:

E tocou pra eu 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... " (Andrade, 1984, p. 388).

Pensando esse episódio a partir do artigo de Franz Boas sobre "sons alternantes" (1888) podemos imaginar que, quando Mário ouviu aquele complexo de sons da rabeca, ele os organizou e os classificou a partir de sua percepção dos sons como componentes de palavras que descreviam uma paisagem, uma sequência narrativa em que vaqueiros na boiada se moviam no espaço-tempo através do som emitido pela rabeca. E nessa escuta pela assimilação de uma paisagem sonora nas percepções alternadas entre o boi na boiada e o rabequeiro na rabeca, vislumbramos a construção de certa territorialidade narrada pelo som que, por sua vez, compõe um quadro discursivo que referenciava um *corpus* identitário da cultura brasileira no século XX. Naquele período, o Boi passava a ser considerado uma expressão do populário nacional, por abrigar naquelas expressões locais, algumas das interações interétnicas cujas particularidades (estilísticas, religiosas, morais e linguísticas) se misturaram e transformaram o repertório de canções tocadas; tão diversas quanto a multiplicidade das rabecas no Brasil contemporâneo.

Contudo, para evitar uma homogeneidade folclórica das rabecas nos Bois, como se a cultura popular fosse uma categoria inteiriça ou monolítica no âmbito da cultura nacional, precisamos ressaltar algumas diferenças específicas existentes nas práticas musicais de rabequeiros em seus contextos e interações específicas com os bois.

Começamos considerando que nos casos arquetípicos do "boi de Fabião" e do "boi de Vilemão"³, o repertório musical é organizado e apreendido de maneiras diferentes, assim como diferentes deveriam ser nossas formas de escutar essas músicas em cada um dos casos. Diante dessa diversidade, talvez até possamos tratar desses rabequeiros em diferentes âmbitos de sua consciência profissional, ou diferentes modos de constituir o lugar de seu próprio ofício. No âmbito do "Boi de romance", existe qualquer coisa que se possa chamar de remuneração, uma vez que no caso de Fabião poeta cantador, o rabequeiro teve a oportunidade de se afastar das funções religiosas e comunitárias típicas do Boi de Reis, por exemplo. Vale ressaltar que a "profissionalização" por sua música de rabeca no início do séc XX não só permitiu a Fabião comprar a sua própria alforria, como também iniciar um modelo sociocultural encontrado em rabequeiros posteriores, tais como Cego Sinfrônio e Cego Oliveira no Ceará. Esse modelo idealizado do rabequeiro cantador aproxima ainda mais o músico de uma expressão reveladora da técnica pessoal, individualizada, e de uma vida interior mais dinâmica, que é expressa também em apresentações solo e cantorias improvisadas em praças, feiras, sítios e festas de vaquejada⁴ - como espaços e práticas integrantes da relação sonoridade e território.

Cantorias e desafios no Nordeste brasileiro

Nesse universo sonoro dos rabequeiros entre bois, a característica da criação musical e improvisação poética também se manifesta no cotidiano dos cantadores nordestinos que já foram denominados por Rougier (2005) como os trovadores atuais,

³ Rabequeiros do início do séc XX, como Vilemão Trindade (Linemburg e Fiaminghi, 2012) e Fabião das Queimadas (Medeiros, 2017) tangiam suas rabecas predominantemente devotadas à dois bois diferentes: um "Boi de folguedo" e um "Boi de romance", respectivamente.

⁴ Fabião das Queimadas (1848-1928) no Rio Grande do Norte, era considerado um verdadeiro repórter das vaquejadas e gestas de boi, tendo criado romances variados que eram cantados ao som da rabeca: "O Boi da Mão de Pau"; "Vaquejada na Fazenda Belo Monte"; "O Boi Piranha", o "A-BE-CE do Boi Piranha"; "O Cavalo Moleque Fogoso"; "A Besta de Joana Gomes"; "A Vaca Lisa Vermelha" e o "Boi Surubim". Este último foi tema de comentários de Mário de Andrade, por ocasião da publicação do livro "Vaqueiros e Cantadores" (1939), em que Câmara Cascudo dedicou um capítulo a Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha - o vaqueiro cantador Fabião das Queimadas.

referindo-se a uma tradição oral presente no Sertão nordestino brasileiro, comumente denominada de cantoria⁵. Nela, o acompanhamento costuma ser realizado por violas dinâmicas ou nordestinas⁶, e também eventualmente por rabecas e concertinas, instaurando uma espécie de eloquência rítmico-musical para o improviso, o debate, jogos de graça e disputa sobre opiniões contrárias. Sobre as cantorias, pondera Ariano Suassuna:

A cantoria, ou desafio, é a forma usada para a poesia improvisada. Dois cantadores, de viola em punho, às vezes durante toda uma noite, improvisam à maneira dos *tensons* provençais⁷. O que existe de melhor nesses desafios é o tom jocoso, satírico (Suassuna, 1997, p. 220).

Outro modo de se referir à cantoria, é o uso da expressão repente, referindo-se a uma ação repentina, impensada, realizada por dois cantores que alternam as estrofes, geralmente improvisadas dentro de um repertório de fórmulas poéticas metrificadas e melodias partilhadas. As improvisações não são exclusividade dos repentes, estando igualmente presentes em muitas outras manifestações musicais no Brasil, a exemplo do que ocorre no samba, nos cocos e no *rap*⁸.

A provável origem do repente é a Desgarrada portuguesa, que se trata de uma expressão musical em que os participantes improvisam e desafiam o seu "oponente" ao som da concertina, um instrumento da família do acordeão. Estando relacionadas às ocasiões festivas de dança e cantoria, as Desgarradas apresentam origens trovadorescas.

⁵ Segundo o Dicionário Houaiss, além da ação ou efeito de cantar, refere-se ao canto do desafio. Fonte: Dicionário Houaiss.

⁶ No Nordeste os repentistas se utilizam da viola dinâmica, um modelo criado no Brasil que tem amplificadores naturais feitos com cones de alumínio e, com isso, o timbre levemente modificado. Estas violas normalmente são encontradas com doze cordas distribuídas em cinco ordens, três pares e duas triplas. Fonte: VILELA, Ivan (2013). *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 328 p.

⁷ "Lamas (1992) e Cascudo (1993) mostram que esta forma poético-musical é descendente da Idade Média onde os *trouvères* e *troubadours* desenvolveram tipos semelhantes com o nome de disputa, *tensons* e *jeux-partis*, com características idênticas àquelas encontradas na nossa região, isto é, diálogos cantados numa métrica quase livre e prosódica, ao som de alaúdes ou violas" (Silva, 2005).

⁸ O fazer espontâneo, tão próprio dos repentistas nordestinos, vamos encontrá-lo, de fato, entre os jovens do *rap*. Aliás, alguns músicos do *rap* brasileiro reivindicam essas influências. Assim acontece com Thaíde & DJ Hum: "É o rapembolada/ É o rap e o repente rebentando na quebrada/ [...] Veja aí, meu povo, vem do mesmo ovo/ O rap e o repente, o neto e o avô/ [...] É o *rap* embolada" (País, 2009, p.751).

Sobre a prodigalidade musical portuguesa e seus legados, principalmente os provenientes da região norte de Portugal, expressa Cascudo:

Esse Norte é a colmeia musical portuguesa, inesquecível para quem a percorreu, devagar. Todas as tarefas rurais realizam-se ao som de cantigas, desgarradas, desafios, os bailes abrindo e fechando as colheitas. As crianças e os velhos, as mulheres e os homens, cantando sempre, mesmo na oração, velório dos mortos, amentar das almas. Centenas de danças que não morrem (Cascudo, 1980, p.75).

As Desgarradas exprimem cantigas de origem popular em que os cantadores improvisam, enfrentam e retrucam o outro, geralmente acompanhados pela concertina, enquanto que as "rabecas chuleiras" testemunham o momento de canto improvisado das chulas, dançadas nesse mesmo norte português (em especial nas chulas do Minho e Douro). Assim, seja nas violas, rabecas ou concertinas, os cantares ao desafio, cantigas à desgarrada ou cantigas ao desafio, são marcas patentes dessa manifestação musical luso-brasileira em que a improvisação é modo recorrente; o que teria então se difundindo para outros países lusófonos:

A improvisação acontece nos cantos ao desafio, nas desgarradas, nas chulas ou, como no caso da Ilha da Madeira, em despiques e charambas, especialmente durante as vindimas. Os cantares ao desafio que, tanto no Nordeste brasileiro quanto nos Açores e Cabo Verde, levam o nome de "cantoria", encontram-se também em Portugal (Pais, 2009, p.753).

É interessante notar a continuidade patente nos processos culturais que, exemplarmente entre Portugal e Brasil, permanecem vinculados pelas relações entre a desgarrada e o repente - além dos muitos outros elementos conectivos entre os que dançam e cantam, plantam e pastoreiam, e tocam seus instrumentos tradicionais; reproduzindo certas paisagens sonoras, ao mesmo tempo em que criam, expressam, improvisam e desafiam nossos modos de escuta mais triviais.

Desafiando os modos hegemônicos de escuta

Nas cantorias, os discursos emitidos pelos improvisadores atuam por vezes como uma contra-finalidade (Dozena, 2011) aos discursos hegemônicos, desafiando-os. Tais

desafios também dialogam com elementos da condição espacial e musical sertaneja nordestina. Em termos musicais, uma dessas condições está na dimensão da escala musical, caracterizada por José Siqueira como sendo a escala nordestina⁹, afastando-a da tradicional música tonal; e modificando o sistema harmônico que é o suporte da tonalidade moderna (Siqueira, 1981).

Julgamos que a consideração da existência da escala nordestina - nessa modificação do suporte hegemônico moderno - deve vir acompanhada da observação de que não se trata portanto de uma ligação direta com os modos gregos clássicos, mas sim de um "outro tipo de modalismo que já havia se modificado por influência de outras vivências, linguagens rítmicas e melódicas, tornando-se, assim, uma das bases identitárias nordestinas" (Santos, 2017, p.194).

Nesse ponto, vale mencionar o quanto a escuta da rabeca brasileira está sob efeito da ideia de que a cultura musical árabe medieval - desde o rebab¹⁰ e outros instrumentos antecessores da rabeca - se deslocou ao Brasil através da colonização e se manteve no sertão nordestino, permanecendo com uma sonoridade ligada a cultura musical ibérica medieval/moçárabe. Essa seria inclusive uma das linhas de explicação sobre a preservação de escalas modais, e de acordes que ao mesmo tempo soam nordestinos e medievais, do mesmo modo que os aboios de vaqueiros remetem às melodias de cantos mulçumanos, por exemplo. Tal percepção reforça o afirmado por Wisnik (1989), de que "um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso" (Wisnik, 1989, p. 68); podendo estar atrelado às "províncias sonoras, territórios singulares, cujo colorido e cuja dinâmica interna estarão associados

⁹ A escala nordestina pode ser considerada como um misto e mescla de modo lídio e mixolídio. O modo lídio é caracterizado pela alteração do quarto grau da escala, meio tom acima. Dessa forma, uma escala de Dó lídio resulta nas seguintes notas: dó, ré, mi, fá#, sol, lá, si. Contribuição identificada a partir das pesquisas de José Siqueira, em *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil*, nas páginas 3 e 4; estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real – Misto Maior (mescla de lídio e mixolídio), além de um modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico) Fonte: PAZ, Ermelinda A. As estruturas modais na música folclórica brasileira. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

¹⁰ Rebab é um cordofone de arco em uso em diferentes países muçulmanos e na Itália, com formatos e características diferentes. A caixa é coberta de uma membrana, talhados de um único bloco de madeira. Foi introduzido na Espanha por volta do século VII com a ocupação muçulmana. No Afeganistão é hoje o instrumento principal da música afegã, sendo parecido com o banjo. Tem outros nomes: rabab, rebap, rebeb, rababa, al-rababa, rubāb, robab, rubob ou rawap e também é conhecido como joza ou jauza no Iraque. Fonte: <https://www.meloteca.com/rebab/> Consulta realizada em julho de 2021.

a diferentes disposições afetivas e a diferentes usos rituais e solenizadores” (Wisnik, 1989, p. 85). No mesmo sentido, pondera Danilo Guanais¹¹:

Me incomoda tanto a noção de um modo nordestino ser caracterizado como modificação de outro modo litúrgico antigo ou, pior, de um modo grego (coisa que não tem lógica se considerarmos as reais características históricas envolvidas nesse tema). Acredito na influência que a música modal litúrgica tenha tido no Brasil pela presença de jesuítas na época colonial, por exemplo, mas isso não estabelece, necessariamente, essa noção de causa e efeito que muitos estudos pretendem mostrar (Danilo Guanais, em consulta realizada em julho de 2020).

Tanto a reflexão de Wisnik quanto a de Guanais nos conduzem ao encaminhamento de um pensamento geográfico-musical relevante: o de que os modos são espacialmente decifrados, de maneira processual, nos distintos contextos regionais; atuando fortemente na corporeidade, nas sensações, nas percepções e nos imaginários individuais e coletivos instituídos.

Tal reflexão guarda uma enorme importância por refutar algo comumente afirmado nos manuais de música brasileiros: que a música nordestina é demarcada pela presença da 7ª menor em sua escala, e este torna-se o fato primordial que conduziria aos modos hegemônicos de escutar as suas sonoridades - baseados nessa unidades de medida tonal. No entanto, explica Guanais:

uma escala carrega o elemento identitário que motivou sua construção (por isso falamos de escalas e modos "nordestinos", por exemplo). Nesse sentido, os teóricos deveriam respeitar os limites desses campos característicos e evitar nomear escalas nordestinas como modos gregos ou como modos tonais. Modos não são construções inteiramente intelectuais ou culturais, são frutos também de relações naturais derivadas da natureza

¹¹ Danilo Guanais iniciou seus estudos de Música na EMUFRN. Atuando a princípio como instrumentista, logo descobre a vocação para a composição. Em 1996 gravou a sua Missa de Alcaçus, publicada como livro/partitura em 2013. Em 2002 estreou em Natal sua Sinfonia no 1 e em 2013, “A Paixão segundo Alcaçus”. Mestre em Artes pela Unicamp desde 2002 e Doutor em Composição pela UNIRIO, compõe regularmente para grupos vocais e instrumentais, sendo sua obra executada frequentemente no país e no exterior. Dedicar-se também ao trabalho de composição de trilhas sonoras de espetáculos ao ar livre e de musicais. Ganhador do Prêmio Hangar de Melhor Compositor Erudito no Nordeste, em 2004, leciona atualmente nas cadeiras de Folclore Musical, Linguagem e Estruturação Musical, Harmonia e Composição na Escola de Música da UFRN. Fonte: Painel SESC. Disponível em: <https://painelsesc.sesc.com.br/Partituras.nsf/viewCompositores/06A0F8E9844FCB37832579F90052626D?OpenDocument>

intrínseca dos sons: vibrações, harmônicos naturais, etc. (Danilo Guanais, em consulta realizada em julho de 2020).

As "sonoridades nordestinas" - nas cantorias de viola, rabecas e acordeons - dialogam e se nutrem das características identitárias presentes nas distintas formações espaciais do sertão nordestino, estando intrinsecamente conectadas a elas, pela estruturação de territórios sonoros onde o boi e os aboios - conforme já argumentamos - marcam uma forte presença nas atividades rurais e seus respectivos sons. Segundo a percepção de Guanais, as sonoridades se baseiam em "repertórios mínimos de ambientes ou idiomas musicais distintos, histórica e geograficamente", sendo que uma escala musical carrega o elemento identitário que motivou sua construção. Nós acrescentamos algo a essa ideia, afirmando que igualmente os ritmos, as formas de cantar ou tocar uma rabeca, e dela extrair timbres distintos, ou as maneiras de dançar e mobilizar técnicas de improvisação, são coligidos e distribuídos culturalmente na geografia do pastoreio e da agricultura sertaneja; e passam a ser espontaneamente reproduzidos e desafiados nas maneiras de escutarmos a música e os ambientes ao longo de gerações do nordeste brasileiro.

Portanto, os desafios e as improvisações da escuta nos oferecem uma dimensão relevante do valor contra-hegemônico da rabeca para a criação de sonoridades e representações simbólicas na cantoria poética e danças dramáticas relacionadas aos bois. Se a cantoria está, em seu potencial gerador de imagens e imaginários, auxiliando a compreensão crítica da realidade circundante, entendemos melhor rabequeiros como Fabião das Queimadas (Lagoa de Velhos/RN 1848 - 1928), ao versarem conexões interessantes entre seu instrumento e sua própria vida, a partir dos seguintes versos:

*"Minha rabequinha/ É meus pés e minhas mão/
É meu roçado de milho/ Minha Planta de feijão/
Minha criação de gado/ Minha safra de algodão".*

Não nos cabe aqui investigar uma variante desses versos atribuída à Cego Sinfrônio no Ceará, mas sim destacar que, além da evidente conexão poética entre música, corpo, agricultura e pastoreio, que nos convida a pensar sobre rabecas e bois a partir da geografia cultural, consideramos que este discurso poético também seja contra-hegemônico, na medida em que se opõe aos processos de representação mais disjuntivos

da rabeca - que recorrentemente separam a arte verbal de Fabião das Queimadas de sua música, ou a rabeca de Vilemão de seus contextos de sociabilidade, música e espaço. Tais disjunções consideravam o objeto rabeca, ou como mero contingente acompanhante da expressão oral - mesmo que a premissa poética do cantador sugira o instrumento musical como um elemento total - ou como um objeto sem agência relevante nas formas de composição, transmissão e performance do rabequeiro em contextos específicos.

Por essa perspectiva poética e criativa do desafio e improvisação enquanto elementos de diversificação dos modos e formas, na verdade, até mesmo a própria rabeca enquanto instrumento musical se tornou um objeto contra-hegemônico, na medida em que, ao ser englobada pelo violino (instrumento musical referente), nos forneceu significados e valores fornecedores de outros arranjos, regras e práticas que desafiam as determinações universalizantes. Vejamos com mais detalhe essa situação entre o violino e a rabeca.

O violino é um referente universal que auxilia o pesquisador na tarefa de traduzir a rabeca aos não iniciados nos assuntos do "folclore". E os curiosos que procuram informações especializadas sobre o "violino popular", encontram em Mário de Andrade, por exemplo, a ideia de que "a rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil". Nesse caso, o violino, não apenas seria o objeto a que se refere o nome rabeca, como também evocaria a familiaridade civilizada, a nacionalidade unificadora, frente ao exotismo variado dos "homens do povo".

Por essa perspectiva - no contexto Brasil/Portugal - o violino, apesar de ser considerado sinônimo de rabeca até o início do séc XX, seria um instrumento musical que participou de um *processo civilizatório* ou de uma operação ideológica moderna diferente e universalizante (Fiaminghi, 2008). Ou seja, o violino incorporou uma variedade de culturas musicais específicas dentro de um empreendimento mais unificador e abrangente (colonial, imperial, nacional etc.), que o integrou aos conservatórios e orquestras de vários países do mundo. Nesse sentido, devemos considerá-lo - para além de sua organologia, etimologia ou musicologia - dentro das práticas e gestos consagrados ao violinista: aquele que não planta nem pastoreia, que não canta, não dança e nem louva, mas que dispõe das formalidades escritas e institucionais modernas para a expressão musical de seu instrumento. Portanto, o violinista seria um tipo de instrumentista que no decorrer de seu desenvolvimento histórico - ao contrário do rabequeiro "pré-moderno"- teve o próprio instrumento implicado em um processo gradativo de formalização, normatização, standardização e industrialização, cada vez

mais contrastante às pluralidades rústicas, artesanais, rurais e populares. Isso se deu até o ponto em que a antiga relação indistinta ou híbrida que o violino estabelecia com a rabeca se tornou insustentável. Essa tensão de afastamento entre os dois instrumentos (rabeca e violino) teria se dado, por exemplo em Portugal, na virada do século XIX para o século XX, quando as aulas de rabeca no Conservatório de Lisboa (1901) passaram a se chamar "aulas de violino" (Linemburg 2017, p. 65). Nesse contexto de transformações institucionais modernas, muitas foram as direções tomadas na construção da diferença entre os dois instrumentos.

O que podemos reter é que, o violino consolidado como referente universal para explicar a rabeca idiossincrática, fez com que as variantes tangíveis do instrumento (na rabeca chuleira, caiçara, cariri etc) fossem abstratamente estabilizadas em um nome singular: a rabeca. Esse foi um processo gradativo que fez com que o nome "rabeca" se tornasse hoje uma espécie de invólucro, de onde se desembrulha uma série de variantes do violino - até mesmo o "violino industrial chinês". Algumas dessas variantes do instrumento, portanto, assemelham a rabeca ao "modelo sinfônico/universal", enquanto outras variantes seriam mais insurgentes, rebeldes, desviantes ou desafiantes do modelo hegemônico no "violino moderno". E é nessa acepção contra-hegemônica do instrumento que poderíamos imaginar a rabeca no Brasil contemporâneo como um "violino livre" - expressão usada por Siba Veloso na *websérie* Memória da Rabeca Brasileira (Veloso, 2020). Trata-se de uma perspectiva que, se não explica o que é uma rabeca em definitivo, nos ajuda a revelar certas premissas da explicação que a considera um "violino do povo", com os seus modos próprios, precários e improvisados. Tal como ilustra a citação feita por Roderick Santos (2011) à fala do grande pesquisador de rabecas Gilmar Carvalho em 2009: "A liberdade do rabequeiro, o fato de não estar tão submetido às normas aos cânones, dá a ela uma expressão mais rica e diversa".

Essas construções imaginadas para diferenciar rabeca e violino, ou para encontrar vínculos entre bois e repertórios sonoros, nos oferecem indícios marcadores das distinções classificatórias entre esses instrumentos dançados e cantados entre os Bois do Brasil. E também nos leva ao interesse pelo modo com que as práticas e instrumentos musicais vão se formando em conjuntos de territórios, estabelecendo distinções de outras práticas sonoras em diferentes lugares e tempos. Essas distinções percebidas por nossa escuta e intelecto, circulam significados e valores que vão arranjando e fornecendo bases para a relação entre música e espaço, som e identidade cultural.

O Boi, a rabeca e as regionalidades sonoras

Em publicação anterior (Dozena, 2019), defendemos a proposição de que os sons se expressam como uma linguagem espacial, embora sejam igualmente linguagem das coisas e dos homens (Benjamin, 2013). Por ser uma linguagem espacial, os ritmos, os modos, os timbres e as escalas se relacionam com os territórios em que se originam, e estão intrinsecamente conectados com essas reminiscências sonoras espaciais - entre as rabecas rurais, os bois nos currais e os aboios de vaqueiros, por exemplo.

E se os sons se expressam como uma linguagem espacial, e também como linguagem das coisas, o instrumento musical enquanto objeto e o boi (elemento não-humano) implicado nas práticas de expressão de rabequeiros, não devem ser considerados meros detalhes. Por essa perspectiva, as rabecas instauram a possibilidade de escutar o sertão nordestino a partir de seus ritmos e sonoridades regionais, uma vez que seu repertório musical evidencia muito da própria dinâmica territorial. Portanto, ao ouvir diferentes músicas de diferentes rabecas, um indivíduo também "ouve o território" de onde elas se expressam, na medida em que características musicais como melodia, harmonia, escala e ritmo, estão relacionadas a condicionantes espaciais e materiais específicas; vinculadas às práticas da agricultura e pastoreio, por exemplo. Para ilustrar essas associações destacamos o trecho da fala de Beto Brito - rabequeiro paraibano - registrada no livro de Roderick Santos (2011): "A rabeca tem o som de carro de boi, ela tem um som rústico, quando você a ouve ela já lhe diz porque veio. (...) A rabeca traduz o Nordeste. A viola de arco e o violino talvez traduzam a França ou a Suíça. A rabeca é Nordeste com o som de carro de boi".

O sertão nordestino brasileiro enquanto território geográfico e sonoro ainda indexado pela música de acordeons, violas e rabecas, resiste à homogeneização folclórica, muitas vezes instituída por um certo olhar hegemônico que o sentencia excludentemente, como se o nordeste do Brasil fosse uma extensão territorial frequentemente referida na música como "área do forró" - enquanto regionalidade sonora. Aqui consideramos regionalidades a partir do que é posto por Arendt:

Regionalidades também podem ser tomadas como índices das fronteiras culturais que se movem no tempo e no espaço. Enquanto especificidades, elas levam os indivíduos a aceitar ou a rejeitar os valores vigentes em uma escala regional. Em outros termos, ao

habitar uma região, é possível identificar-se positivamente com algumas regionalidades e, ao mesmo tempo, entrar em conflito com outras. Regionalidades implicam atitudes de resistência ou de participação, de hostilidade ou de aliança, de rejeição ou de aceitação, atuando ora como obstáculos e limites, ora como continuidades e elos (Arendt, 2012, p. 96).

Em todo o país, entretanto, diversas heranças culturais se combinaram e se reelaboraram em um processo constante de incorporação e diálogos negociados, em que tornou-se possível escutar a mestiçagem e as regionalidades entre rabecas, bois e outras sonoridades, como os meios pelos quais todo o processo comunicativo se elaborou e ainda opera no presente através da música.

Além dos efeitos políticos e culturais implicados em tal processo, admitimos que um universo musical tão rico e diverso, atua como fonte de criatividade, além de promover elos territoriais e identitários com base em tradições constitutivas da ambiência sonora sertaneja nordestina, cuja distinção muitas vezes se relaciona com as melopeias mouras e a sua impressão indefinível de sons que se misturam com palavras faladas (Casudo, 2001, p.35).

A ambiência sonora do sertão nordestino - do qual a música de rabeca participa - deriva, portanto, da hibridização cultural resultado do contato dos portugueses e seus elementos musicais, com os elementos musicais, materiais e geográficos da cultura indígena e afro-brasileira, resultando em uma multiplicidade de gêneros musicais, técnicas de improvisação, padrões rítmicos, danças e expressões festivas ligadas à agricultura e pastoreio do boi.

No século XX, muitos compositores de "música erudita" tiveram suas criações influenciadas pela visão modernista sobre essa ambiência sonora do sertão nordestino, a exemplo de Villa-Lobos (Medeiros, 2020). A partir dessa visão, o boi no trabalho ou na festa, nas feiras ou nas orações de cura, no canto dos aboios ou nas saudades de sertão, poderia ser apreendido como uma experiência espacial que abarca a escuta de fontes sonoras não musicais (naturais ou artificiais / mugidos ou chocalhos), sendo essa experiência subjetivamente apropriada a partir do ordenamento dos sons e dos ruídos no cerne de nossos padrões racionais de pensamento.

Essa moderna escuta do espaço ajuda a explicar o que levou Villa-Lobos a ser tão impactado pelo canto da araponga¹², por exemplo, inserindo-o na aliteração musical em Si bemol na peça Coral Canto do Sertão, como explica Medeiros:

Essa clareza esteve presente nas Bachianas Sertanejas¹³, primeiro identificada na Introdução *Embolada*, na Bachiana n.1, em que foi salientado o ambiente das feiras livres do Nordeste; em seguida, com o solo melancólico de que “tudo passa”: a feira, a festa, o trabalho, a vida. Na Bachiana n. 2, na Dança *Lembrança do Sertão*, está presente o ponteio quase impressionista da viola sertaneja com a toada deslizando nas notas do piano, mesmo que não sejam identificados à primeira vista. Já na Bachiana n. 4, no Coral *Canto do Sertão*, a melodia católica sertaneja de domínio público é interrompida pelo *ostinato* dado pelo Canto da Araponga. Esse canto traz a ideia de que a súplica cessou, as orações em canto de romaria foram atendidas, anunciando que o tempo havia mudado, ao ouvir-se o canto frio e estridente da Araponga, o pássaro “ferreiro”, que migra da Zona da Mata para o Sertão. Por fim, temos a Ária *Cantiga* da Bachiana n.4, em que aparece o ritmo acentuado do baião, intermeado pela melodia saudosa da canção popular *Ó mana deix’eu ir pr’o sertão do Caicó* (Medeiros, 2020, p.170).

Além disso, a autora relata as experiências musicais do compositor Villa-Lobos com músicos cearenses, particularmente com o saxofonista Donizete, nas quais o compositor observa que esses músicos afinavam seus instrumentos mais "para baixo" e cantavam como se aproximassem do diapasão normal, ainda que não chegassem a ele, o que, para os músicos cearenses, lhes soava “normal”. Como normais também soam aos rabequeiros e vaqueiros aboiadores a entonação de certas melodias que, aos músicos letrados, soam como desafinadas ou anormais. Villa-Lobos, naquele contexto, interessou-se pela experiência de outras referências musicais, outras afinações, que se lhe faziam contemporâneas (Medeiros, 2020). Sobre esse acontecimento, Maia assim registrou o relato de Villa-Lobos:

¹² Espécie de ave cujo "canto lembra o som de golpes de ferro numa bigorna"; sendo por esse motivo "muito procurada no mercado de aves de gaiola". Fonte: Dicionário Houaiss.

¹³ As 4 peças das Bachianas Sertanejas pode ser ouvidas em: Introdução "Embolada" - Bachiana n. 1 : <https://youtu.be/RigFykpKWBo?t=8>; Dança "Lembrança do Sertão" - Bachiana n.2: <https://youtu.be/qYLBGo2KsA?t=18>; Coral "Canto do Sertão" - Bachiana n. 4 <https://youtu.be/QUdmZyGXgzM?t=15>; e Ária "Cantiga" - Bachiana n. 4 <https://youtu.be/iZKfrKYEoRM?t=23>

Lá [no Ceará] se canta de uma maneira diferente, utilizando uma espécie de quarto de tom especial. O canto parece sempre desafinado. Se fizermos ouvir a um cantador um acorde perfeito, ele não percebe a “perfeição” e não gostará do acorde. Mas se afrouxarmos um pouco a afinação, ele ficará contente [...] Tudo isto, todas estas observações, me inspiram reflexões profundas. E é por este motivo que eu escrevo música dissonante. Não escrevo para parecer moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é a consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil (Maia, 2000, p. 15).

Acreditamos que essas outras referências de escuta se pautam em outras racionalidades, convergentes, paralelas, complementares ou divergentes ao mesmo tempo. Além da racionalidade hegemônica, existem outras racionalidades configuradas em territórios musicais simbólicos e materiais específicos, que nos convidam a pensar as imbricações entre o tanger dos bois e das rabecas no nordeste brasileiro, como parte dos mecanismos e das táticas cotidianas valorizadoras das experiências sonoras existentes no interior desses territórios inesperados.

Considerações Finais: novos sons inesperados, novas racionalidades

Ao definirmos diferentes percepções com a linguagem dos sons, e no caso aqui expresso, com sonoridades inesperadas e alternantes entre rabecas e Bois, redefinimos nossa própria escuta. A escuta das sonoridades sertanejas nordestinas na atualidade passa pela mobilização da escuta ativa de pesquisadores e não pesquisadores, pela mobilização de afetos e sensibilidades que dialoguem com a multiplicidade de signos, sons, gestos e manifestações artísticas. Ao escutarmos os sons com uma escuta ativa, abrimos nossos ouvidos para além das escalas musicais e seus modos na cultura sertaneja nordestina. Mas essa escuta ativa é um desafio que se impõe aos brasileiros (as), já que eles próprios - sob efeito das racionalidades do nacionalismo cultural do século XX - essencializaram a maneira de escutar com o sentido na própria existência do que se convencionou denominar de cultura brasileira. Como expõe a letra da música *Querelas do Brasil* de Aldir Blanc e Maurício Tapajós: o "Brasil não conhece o Brasil, o Brasil nunca foi ao Brasil". O Brasil desconhece profundamente os seus "sertões, guimarães, bachianas" (como diz a canção).

Ainda a partir dessa visão de Brasil, o polimorfismo da rabeca é frequentemente referido para celebrar o pluralismo, a diversidade e o sincretismo brasileiro. Este quadro

de representatividades nacionais coloca a "inventividade brasileira" em oposição ao "padrão formal" do violino no contexto sinfônico ou da música escrita na metrópole ibérica. Nessa distinção de valor moral, a rabeca no novo mundo estaria implicada na assimilação de duas tradições: a metropolitana hegemônica e homogênea (desconsiderando identidades específicas dentro de países como Portugal ou de regiões como o nordeste brasileiro) e a tradição colonial de um Brasil híbrido (totalizada pelo paradigma da mistura das raças, línguas e religiosidades no século XX). Talvez hoje, o passado da rabeca no Rio Grande do Norte - em Fabião das Queimadas e Vilemão Trindade, depoentes de Cascudo e Mário - pode desempenhar um papel crítico na articulação de uma relação positiva entre ser, de alguma forma, tanto distintivamente negro cantador e caboclo brincante quanto ao mesmo tempo brasileiro, na expressão cultural ligada aos bois. Essa seria a resultante do mecanismo ideológico que no século XX permitiria a rabeca passar a ser, gradativamente, constituída de elementos ou unidades essenciais quantificáveis (caixaras, cariris, potiguaras), que se integrariam em um todo nacional representado, desde a década de 1920, nos projetos das viagens etnográficas e missões folclóricas. Havia nesse movimento certa confiança no "poder de mistura da nação", legitimada por uma crescente autoridade científica que ainda hoje opera nas explicações sobre a "rabeca brasileira", que aqui nos interessou.

Assim sendo, a superação dos estereótipos sobre o sertão nordestino torna-se cada vez mais central. Acreditamos que a reinvenção do "Nordeste real" vem sendo realizada. E as rabecas e Bois apresentam suas participações na reformulação de imaginários e estereótipos construídos historicamente, uma vez que também participaram da sua produção e reprodução, ao mesmo tempo em que desafiaram e improvisaram a modernidade enquanto identificações sobrepostas que exigem outras definições da região nordestina brasileira na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, V. *Rabeca*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2003.

BARBOZA, M. B. *Três estudos para trompete e piano de José Siqueira*: uma abordagem técnico interpretativa da obra e sua preparação para performance através da utilização de métodos aplicados aos estudos de rotina do trompetista. Dissertação de Mestrado em Música, UFRN, Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/> <consulta realizada em agosto de 2020>.

BOAS, F. "On Alternating Sounds". *American Anthropologist* 2 (1): 47-54, 1889.

_____. "Sobre Sons Alternantes". Stocking, Jr. George W. (ed.). *Franz Boas: a Formação da Antropologia Americana, 1883-1911*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Contraponto, 2004.

ANDRADE, M. Os Cocos. Preparação, e notas ALVARENGA, Oneyda. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1984.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. op. cit., Embolada. p. 199, 1989.

ARENDT, J. C.. *Do outro lado do muro: Regionalidades e regiões culturais*. RUA (online), n. 18, v. 2, p. 82-99, p. 2012. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/rua/antiores/pages/home/lerArtigo.rua?pdf=1&id=136> <consulta realizada em agosto de 2020>.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo. Editora Global, 2005.

CASCUDO, L. da C.. *Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Editora Global, 2001.

_____. *Folclore do Brasil*. 2ª ed. Natal: Fundação José Augusto, 1980, 258 p.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

DOZENA, A. *A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo*. 1ª. ed. São Paulo: PoliSaber, v. 2. 2011, 264 p.

_____. *Os sons como linguagens espaciais*. Espaço e Cultura, UERJ, RJ, n. 45, p. 31-42, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/48532/32375> <consulta realizada em agosto de 2020>.

FARIAS, R. B. de. *Obras para Trompete do Compositor José Siqueira: Peças camerísticas e o Concertino para Trompete e Orquestra de Câmara*. 2013. 173f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

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.

GRAMANI, Daniella da Cunha. *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba: [sn], 2002.

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

_____. *Romanceiro Potiguar*. Natal. Fundação José Augusto, 2012.

LAMAS, D. M. *A tradição poético-musical no Brasil: suas raízes portuguesas*. Academia Nacional de Música 3, p. 16-29, 1992.

LIMA, Agostinho Jorde de. As músicas de rabeca no Brasil. In: *Vivência*. UFRN/CCHLA.v.I,n.1(jan./jun.1983). Natal: UFRN, 2004.

_____. *Música Tradicional e com Tradição de Rabeca*. Salvador. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

LINEMBURG, Jorge. *As Rabecas Brasileiras na Obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática*. Florianópolis. Editora Quebra Ventos, 2017.

_____, 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.

_____, Jorge; FIAMMENGHI, Luiz Henrique Fiammenghi. 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.

MEDEIROS, Irani. *Fabião das Queimadas: de vaqueiro a cantador*. Natal. CJA Edições e Sebo Vermelho Edições, 2017.

MORAES, Marcos Antônio (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas, 1924-1944*. São Paulo. Editora Global, 2010.

MURPHY, John. The "Rabeca" and Its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 18, n. 2, p. 147-172, 1997.

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

_____. *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

MAIA, M. *Villa-Lobos : alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobrás, p. 15, 2000.

MEDEIROS, A. J. de O.. *O sertão imaginado nas bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 194 p, 2020.

PAIS, J. M.. *Artes de musicar e de improvisar na cultura popular*. Cadernos de Pesquisa, v. 39, n. 138, set./dez, 2009.

PAZ, Ermelinda A. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

ROUGIER, T; LODDO D. Cantadores du Nordeste du Brésil : un art en devenir. *L'art des chansonniers : actes du colloque de Gaillac*, Toulouse, Conservatoire Occitan, Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse-Midi-Pyrénées. CORDAE/La Talvera, p.77-102, 2005.

SANTOS, N. L. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 185-202, jul.-dez, 2017.

SANTOS, Roderick. Isso não é um violino?: usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal. IFRN, 2011.

SILVA, Maria Emiliana. *A rabeca chuleira: etnografias, contextos e tocadores*. Dissertação de mestrado, Aveiro: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, p. 99, 101-2, 163. 2011.

SIQUEIRA, J. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa, 1981.

SILVA, V.A.P Os modos na música nordestina. *Piano Class - Revista de Música e Artes*, 2005. Disponível em: <https://pianoclass.com/pt-br/os-modos-na-musica-nordestina/>

SILVA, A.D.V. da. *Coerência sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira*. João Pessoa, 2013, p.168.

SUASSUNA, A. Violeiros e cirandas: poesia improvisada. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, 1997, vol. 11 (29).

TRAVASSOS, Elizabeth. Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro. Ministério da Cultura - Jorge Zahar Editor, 1997.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro. Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VELOSO, S. *Websérie* Memória da Rabeca Brasileira, Dezembro, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WlFc3K-iOrE>

VILELA, I.. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2013, 328 p.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras,. Acompanha um CD. Cap. II.Modal. 5. Sociologia das alturas, 1989.