



MODULAÇÕES DO SOM E DO ESPAÇO NA RABECA ARMORIAL

■ CAIO PADILHA

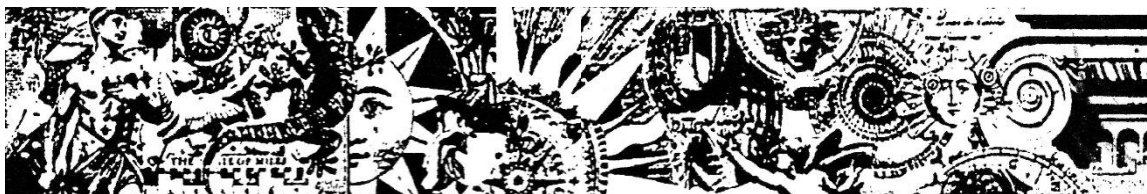
Músico, ator, compositor, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ e produtor da websérie Memória da Rabeca Brasileira. *E-mail:* emaildepadilha@gmail.com

■ ALESSANDRO DOZENA

Professor e Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN/Natal), e do Programa Mestrado Profissional em Geografia (GEOPROF/UFRN). *E-mail:* sandozena@gmail.com

Recebido em: 05/02/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Resumo: Desde a década de 1970 no Brasil, o Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, articulou em Pernambuco uma série de relações mobilizadoras da música e identidade nordestina, sertaneja e pastoril. Nesse contexto regionalista, interessa-nos pensar as sonoridades e territorialidades das rabecas que modularam no discurso performativo de certos violinistas. Além do envolvimento em criações musicais relevantes, o Quinteto Armorial, a Orquestra Romançal Brasileira e a Orquestra Armorial de Câmara ajudaram a legitimar a adjetivação “armorial” como qualificadora pertinente às expressões e objetos artísticos, características estéticas, formulações intelectuais e enunciações ideológicas na cultura. Neste artigo, os sons modais e os modos territoriais da música armorial propõem uma recontextualização sonora da rabeca brasileira desde o último quarto do séc XX. Um “violino do povo” cuja escuta teria sancionado certa territorialidade material e simbólica do “mundo sonoro” de rabequeiros alocados no tempo da *tradição*. A *rabeca armorial* se candidatava então a instrumento representativo da *cultura popular* no Brasil com requintes de erudição musical de violinistas de concerto. Desse modo, a dimensão tempo-espaço do som na *rabeca armorial* se tornava central na construção de uma escuta dos violinos brasileiros e de suas credenciais de autenticidade e originalidade - entre compositores, músicos e audiências no Movimento Armorial.

Palavras-Chave: Rabeca, Brasil, armorial.

SOUND AND SPACE MODULATIONS IN THE ARMORIAL RABECA

ABSTRACT: SINCE THE 1970S IN BRAZIL, THE ARMORIAL MOVEMENT, LED BY ARIANO SUASSUNA, ARTICULATED IN PERNAMBUCO A SERIES OF MOBILIZING RELATIONS OF MUSIC AND NORTHEASTERN, *SERTANEJA* AND PASTORAL IDENTITY. IN THIS REGIONALIST CONTEXT, WE ARE INTERESTED IN THINKING ABOUT THE SOUNDS AND TERRITORIALITIES OF THE *RABECAS* THAT MODULATED THE PERFORMATIVE DISCOURSE OF CERTAIN VIOLINISTS. IN ADDITION TO THEIR INVOLVEMENT IN RELEVANT MUSICAL CREATIONS, THE *QUINTETO ARMORIAL*, *ORQUESTRA ROMANÇAL BRASILEIRA* AND *ORQUESTRA ARMORIAL DE CAMARA* HELPED TO LEGITIMIZE THE ADJECTIVE "ARMORIAL" AS A RELEVANT QUALIFIER FOR ARTISTIC EXPRESSIONS AND OBJECTS, AESTHETIC CHARACTERISTICS, INTELLECTUAL FORMULATIONS AND IDEOLOGICAL ENUNCIATIONS IN CULTURE. IN THIS ARTICLE, THE MODAL SOUNDS AND TERRITORIAL MODES OF ARMORIAL MUSIC PROPOSE A SONIC RECONTEXTUALIZATION OF THE BRAZILIAN *RABECA* SINCE THE LAST QUARTER OF THE 20TH CENTURY. A FOLK VIOLIN WHOSE LISTENING WOULD HAVE SANCTIONED A CERTAIN MATERIAL AND SYMBOLIC TERRITORIALITY OF THE *RABEQUEIRO*'S "SOUND WORLD" ALLOCATED IN THE TIME OF TRADITION. THE ARMORIAL *RABECA* WAS THEN A CANDIDATE FOR A REPRESENTATIVE INSTRUMENT OF POPULAR CULTURE IN BRAZIL WITH REFINEMENTS OF VIOLINIST'S MUSICAL ERUDITION. IN THIS WAY, THE TIME-SPACE DIMENSION OF THE SOUND IN THE ARMORIAL *RABECA* BECAME CENTRAL IN THE CONSTRUCTION OF LISTENING TO BRAZILIAN VIOLINS AND THEIR CREDENTIALS OF AUTHENTICITY AND ORIGINALITY - BETWEEN COMPOSERS, MUSICIANS AND AUDIENCES AT ARMORIAL MOVEMENT.

KEYWORDS: RABECA, BRAZIL, ARMORIAL.

MODULACIONES DE SONIDO Y ESPACIO EN LA RABECA ARMORIAL

RESUMEN: DESDE LA DÉCADA DE 1970 EN BRASIL, EL MOVIMIENTO ARMORIAL, LIDERADO POR ARIANO SUASSUNA, ARTICULÓ EN PERNAMBUCO UNA SERIE DE RELACIONES MOVILIZADORAS DE LA MÚSICA Y LA IDENTIDAD NORORIENTAL, CAMPESTRE Y PASTORAL. EN ESTE CONTEXTO REGIONALISTA, NOS INTERESA PENSAR EN LOS SONIDOS Y TERRITORIALIDADES DE LOS VIOLINES QUE MODULABAN EL DISCURSO PERFORMATIVO DE CIERTOS VIOLINISTAS. ADEMÁS DE SU PARTICIPACIÓN EN CREACIONES MUSICALES RELEVANTES, EL *QUINTETO ARMORIAL*, LA *ORQUESTRA ROMANÇAL BRASILEIRA* Y LA *ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMARA* AYUDARON A LEGITIMAR EL ADJETIVO "ARMOURIAL" COMO CALIFICATIVO RELEVANTE PARA EXPRESIONES Y OBJETOS ARTÍSTICOS, CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS, FORMULACIONES INTELECTUALES Y ENUNCIADOS IDEOLÓGICOS. EN CULTURA. EN ESTE ARTÍCULO, LOS SONIDOS MODALES Y MODOS TERRITORIALES DE LA MÚSICA ARMÓNICA PROPONEN UNA RECONTEXTUALIZACIÓN SONORA DEL VIOLÍN BRASILEÑO DESDE EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX. UN "VIOLÍN POPULAR" CUYA ESCUCHA HUBIERA SANCIONADO UNA DETERMINADA TERRITORIALIDAD MATERIAL Y SIMBÓLICA DEL "MUNDO SONORO" DE LOS VIOLINISTAS ASIGNADOS EN LA ÉPOCA DE LA TRADICIÓN. EL VIOLÍN ARMÓNICO ERA ENTONCES CANDIDATO PARA UN INSTRUMENTO QUE REPRESENTABA LA CULTURA POPULAR EN BRASIL CON LOS REFINAMIENTOS DE LA ERUDICIÓN MUSICAL DE LOS CONCERTISTAS DE VIOLINISTAS. DE ESTA MANERA, LA DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL DEL SONIDO EN EL VIOLÍN ARMÓNICO SE VOLVIÓ CENTRAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCUCHA DE LOS VIOLINES BRASILEÑOS Y SUS CREDENCIALES DE AUTENTICIDAD Y ORIGINALIDAD, ENTRE COMPOSITORES, MÚSICOS Y PÚBLICO DEL MOVIMIENTO ARMORIAL.

PALABRAS CLAVE: RABECA, BRASIL, ARMORIAL.

Introdução

Por algumas décadas no Brasil, o Movimento Armorial foi uma referência recorrente para evocar as “representações mentais” que constituíam, reconheciam e disputavam alguns emblemas culturais do nordeste brasileiro. Desde a década de 1970, certos artistas credenciados pelo movimento regionalista teriam sido investidos de uma “manipulação simbólica” (Bourdieu, 2008) inclinada a determinar certa identidade regional nordestina em diferentes linguagens artísticas – sob a liderança intelectual de Ariano Suassuna¹. Nesse contexto de relações mobilizadoras de músicas e identidades, nos interessa pensar as sonoridades e territorialidades que modularam no *discurso performativo* de violinistas armoriais desde então.

A palavra *armorial*, conforme Suassuna, foi apropriada do sentido relacionado ao “livro em que se registram os brasões da nobreza” (Dicionário Houaiss). Cada expressão artística seria como o emblema de um brasão. A palavra está portanto relacionada a heráldica² – utilizada por Suassuna como adjetivo da arte armorial que brilha como um brasão. E neste caso, com origem na região nordeste do Brasil, consideramos a música armorial em sua dimensão proeminentemente territorial, cujos principais símbolos e insígnias estariam “ligadas à *origem* enquanto lugar de origem” (Bourdieu, 2008).

No que diz respeito aos grupos, suas práticas e criações musicais, avaliamos que Suassuna não apenas assumiu a busca por uma “nobreza” nas expressões da *cultura popular*, como também sancionou certa territorialidade material e simbólica que legitimou um “mundo sonoro” do qual participou a *rabeca armorial*³ – conforme veremos adiante. Tal território sonoro circunscreveu o *popular* como uma “divisão legítima do mundo social” (Bourdieu, 2008) cujas fronteiras não estariam incorporadas nas

¹ Ariano Suassuna foi membro da Academia Brasileira de Letras, nascido em Taperoá no estado da Paraíba. Atuou como escritor, dramaturgo, poeta, romancista e professor da Universidade Federal de Pernambuco. Suassuna era muito motivado pela cultura nordestina, e apesar de não ser músico ou ter formação musical formal, se empenhou em incentivar compositores e instrumentistas a buscar uma forma de expressão regionalista.

² Arte ou ciência cujo objeto é o estudo da origem, evolução e significado dos emblemas blasônicos, assim como a descrição e a criação de brasões ('peça ou composição'). Fonte: Dicionário Houaiss.

³ Expressão que adotamos para designar o instrumento que Roderick Santos (2011) chamou de “rabeca-violino”, e que usado para as músicas do Movimento Armorial, tencionava e colocava em disputa a rabeca e o violino nos seus aspectos de organologia, som e tocabilidade.

determinações da indústria cultural vigente, nem tampouco nos princípios da arte europeia/erudita - e sim na "música do sertão":

No campo do popular, os armorialistas elegeram a música do sertão como a verdadeira música popular nordestina. De acordo com Suassuna, esta, comumente denominada música sertaneja, era herdeira das músicas extraeuropeias (especialmente a indígena, a africana e a ibero-árabe) e do canto gregoriano, que foi muito difundido no Brasil com a chegada dos missionários jesuítas durante a colonização portuguesa (Santos, 2017, p.193).

Assim sendo, no Movimento Armorial, os "instrumentos populares" como a rabeca, pífano e viola passaram a ser considerados no âmbito cultural instável das matrizes indígenas, africanas e ibero-árabes, referenciadas como heranças difundidas pelo litoral e sertão graças ao processo de colonização do Brasil desde o século XVI.

Som e Espaço no discurso territorial do Movimento Armorial

Se como diz Pierre Bourdieu, "o discurso regionalista é um *discurso performativo*" (Bourdieu, 2008), foram três os mais notáveis conjuntos musicais que performaram a tensão rabeca/violino na "estética nordestina" do Movimento Armorial: o Quinteto Armorial, a Orquestra Romançal Brasileira e a Orquestra Armorial de Câmara⁴. O uso ou não-uso da rabeca por violinistas⁵ nesse movimento cultural de criação artística pode ser compreendido como um agente revelador de certas categorias regionais que tentavam se objetivar em um discurso sonoro/musical. Por sua vez, a rabeca/violino armorial buscava reforçar uma legitimidade territorial que emanaria do *povo nordestino* - mesmo diante de uma realidade globalizada - que era moralmente considerada invasiva, ou a modernização urbana era considerada aniquiladora:

A cultura popular é feita pelo Povo, pelo "quarto Estado", aqui identificado com os analfabetos ou semianalfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o

⁴ Orquestra que, a partir de 1974, "manteve o nome, mas sem vínculo com o Movimento Armorial" (Sachuk, 2018).

⁵ Violinistas de formação erudita como Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, Antonio Nóbrega e Aglaia Costa tiveram que lidar com o desejo de Ariano Suassuna por um "som áspero" típico da música nordestina, e que contrastava a "homogeneidade sonora" dos violinos sinfônicos (Sautchuk, 2018).

Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar [...] (Suassuna, 2008, p. 156).

A principal premissa ideológica do Movimento Armorial - herdada do modernismo brasileiro na primeira metade do século XX - era a de que a elaboração de uma *arte erudita* poderia ser designada a partir de recursos materiais e simbólicos advindos da *cultura popular*. Inclusive, é nessa dialética da manifestação *erudita* e *popular* na Música que encontramos o debate sobre a distinção violino/rabeca que, deste então, está basicamente consubstanciada na ideia de que os sons expressados no *instrumento popular* oferecem alguma resistência estética às imposições sonoras e técnicas advindas de universalizações globais próprias do violino estrangeiro, erudito, ou até mesmo industrial. Nesse sentido, a rabeca estaria entre os instrumentos de "sonoridades esquecidas pela sensibilidade romântica e moderna, e pela cultura de massas" (Sautchuk, 2018). Desse modo, a música de rabeca passa a figurar entre os "Instrumentos Populares do Nordeste" - título do álbum de Antônio Madureira, do ano de 1976 - e também a ser objeto de interesse etnográfico nas viagens de registro e nas produções de acervos fonográficos. Os músicos armoriais portanto se candidataram a transpor/traduzir/transfigurar "práticas musicais populares" que representariam os "rabequeiros tradicionais" ou pelo menos seriam mais aderentes à certas idealizações do "povo":

Na música do Quinteto Armorial, a transposição do canto em música sem palavras e sem voz foi o artifício para transfigurar os usos, atitudes e contextos específicos das práticas musicais populares no caldo de um povo genérico, distante (Sautchuk, 2018, p.249).

Logo, o "resgate de heranças culturais" não-modernizadas ou de uma cultura do pastoreio idealizada, passa a constituir certos territórios sob a égide da oposição global e regional, ou nacional e estrangeira. No Movimento Armorial, os sons e os espaços "sertanejos", "nordestinos", vão portanto modulando ideologicamente suas idiossincrasias a partir de ritmos, modos e timbres também utilizados e estabilizados nas

composições musicais, bem como nas formas de construir rabecas ou modos de cantar que sobreviveram do passado nos rabequeiros e rabequeiras⁶.

Quanto aos timbres, a seleção dos instrumentos foi condizente com seu ideal de síntese musical, na medida em que entabulou um diálogo entre marimbau⁷, rabeca, viola sertaneja, pífano, ganzá, zabumba, por exemplo, com o violino e a flauta transversal. No caso dos ritmos, explorou-se mais intensamente o baião, o maracatu rural, toques indígenas, ponteios e desafios de repentistas (aproximados das sonoridades das cantigas trovadorescas medievais). (Santos, 2017, p.193).

Hipoteticamente, a evocação ou rejeição da *rabeca* pelos violinistas do Movimento Armorial buscava extrair de um *violino erudito* certa peculiaridade, ou particularismo regional, baseado na recorrência de elementos musicais que, distintamente, pelo "som mais nordestino", colaboraram para a concepção de uma imagética sertaneja. Isso ocorre de modo que a rabeca, então percebida como distinta do violino, passa a existir socialmente, tanto no âmbito de uma paisagem sonora em um certo território, quanto no âmbito de uma militância identitária que alcança até mesmo rabequeiros contemporâneos. Embora muitos ainda não reconhecem o violino como instrumento capaz de fazer valer seus brasões territoriais - enquanto sentimento de pertinência cultural/territorial.

Se a "eficácia do discurso performativo" no Movimento Armorial passa a causar efeito sobre as lutas classificatórias da rabeca e do violino, paralelamente, as distinções de gênero, classes sociais, regiões e etnias também mobilizaram certos traços e designações que buscavam alguma síntese ou "unidade real", ou pelo menos alguma "crença nessa unidade" (Bourdieu, 2008). Uma unidade nordestina manifesta em arte regionalista, na qual a rabeca (material e simbolicamente) modulava entre o caráter programático do Movimento Armorial, e o caráter pragmático de seus violinistas

⁶ Vale mencionar algumas expressões culturais de rabeca nos romances de Fabião das Queimadas (Lagoa de Velhos, 1848-1928), provenientes da região Agreste do Rio Grande do Norte e muito citadas por Ariano Suassuna.

⁷ O marimbau é um instrumento inventado, construído especificamente para o uso do Quinteto Armorial e com uma sonoridade elaborada para representar principalmente a influência da cultura moura sobre a formação do imaginário nordestino. Inspirado no berimbau-de-lata, uma versão do berimbau da Bahia, encontrado em algumas cidades do Nordeste, foi assim batizado marimbau nordestino, e fruto de uma pesquisa sonora desenvolvida por músicos como Fernando Torres Barbosa, integrante do Quinteto, e Antúlio Madureira, irmão de Antônio e por esse convidado a participar como instrumentista da Orquestra Romançal (Ventura, 2007, p. 158).

credenciados por Ariano Suassuna. Tal operação pendular entre a “programática” e a “pragmática” da estética musical de violinistas, marca/qualifica a entrada da rabeca (enquanto objeto/instrumento musical classificado como armorial) em novos regimes de valor cultural bastante preocupados com as questões de autenticidade⁸, tradição e identidade - estabelecidas em relações assimétricas e hierarquizadas (estilísticas eruditas, modernas, nacionais, estrangeiras, entre outras) como se fossem naturais ou sem história social disputada.

Esse *mundo sonoro* existe em todo brasileiro, mas sufocado, às vezes. Nós deixamos que ele venha à tona. São coisas naturais para a gente nordestina e também para nós, do Quinteto Armorial: apenas nós temos também a formação erudita, e observamos as leis técnicas e estilísticas desta música, os fraseados, ornamentos e harmonias, e, depois da análise, executamos o nosso trabalho. Ou seja: a partir de uma visão erudita, nós refazemos a música popular, sem deixar que ela perca sua essência (depoimento de Antônio Madureira)⁹.

Talvez seja nesse novo encaixe simbólico, material, musical e territorial da rabeca armorial que, diferentes agentes culturais, tenham vislumbrado um “mundo sonoro” - evocado por Antônio Madureira do Quinteto Armorial - que estaria à espera de ser descoberto e criativamente explorado por músicos compositores e pesquisadores modernos.

Sons modais e modos territoriais

Se alguns instrumentos musicais como a rabeca, supostamente, nutriam uma “essência”, essa “alma” nordestina no campo musical, era no Quinteto Armorial¹⁰ que a ambivalência rabeca/violino projetava a sonoridade de uma paisagem territorial

⁸ Nesse contexto, Ariano Suassuna, como mentor do Movimento Armorial, atualizava "o vínculo imaginário entre vida rural e autenticidade cultural e a crença de que a cultura camponesa resiste incólume a inovações (...)" (Sautchuk, 2018)

⁹ Os sons do Armorial estão voltando. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.14, (1976).

¹⁰ Aproximando o conceito de mosaico regional da música produzida pelo Quinteto Armorial, nota-se que essa música buscou sua elaboração enquanto linguagem a partir da experiência cultural, ou seja, buscando o ponto de vista musical “dos de baixo”. E, dessa forma, a “heráldica” se apresentou como um mosaico da música do nordeste em quatro elepês (Andrade, 2017, p.142).

diretamente associada aos imaginários, imagens lúdicas e até mesmo míticas do sertão¹¹. Assim sendo, também outros grupos que compuseram ou foram fortemente influenciados pelo Movimento Armorial promoveram uma enorme divulgação da "cultura sertaneja nordestina", associada ao *modalismo* de suas músicas - cujo caráter explicaremos a seguir com a ajuda de José Miguel Wisnik:

[...] o mundo modal é em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança e a todo tipo de evolução, mantendo-se na repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes, o que o faz furtar-se ao ritmo progressivo da história, até que o capitalismo o desintegre, modernamente (Wisnik, 1989, p.77).

Por consequência, à medida em que nas rabecas/violinos "o modal foi explorado também por esse motivo, pois ele produz uma música espacial, ao contrário da dinâmica temporal e mais linear do tonalismo" (Santos, 2017, p. 202), os instrumentos utilizados no Movimento Armorial eram elencados por esses critérios modais - associados à ideia de uma escala musical nordestina. Por exemplo, "o uso da rabeca e do marimbau – que não possuem a afinação do sistema temperado – contribuíram para o efeito místico e circular típico da música modal" (Santos, 2017, p. 201). Nesse sentido, nos parece que as sonoridades expressas pelos grupos relacionados ao movimento regionalista buscaram elaborar um diálogo com o domínio fitogeográfico e paisagístico prevalecente no sertão nordestino. Mas não apenas "aprisionados aos fenômenos das secas e do êxodo rural", e sim traçando paralelos também com regiões mais "amenas" do "medievalismo ibérico cavaleiresco" (Medeiros, 2020, p.23). E são essas modulações e alocações espaço-temporais da estética armorial que nos conduzem à ideia de "barroco sertanejo" citada por Antônio Madureira. Essa expressão intertemporal e intergeográfica explica um pouco a aproximação entre a rabeca brasileira e o violino barroco europeu em grupos musicais como *Anima* que, já no final do século XX, também exprimia um temperamento musical "brasileiro" que procurava sua trajetória, seu processo, sua maneira de tocar e compor.

¹¹ O término do quinteto aconteceu em 1980, tendo sido gravado quatro LPs: "Do Romance ao Galope Nordestino" (1974), "Aralume" (1976), "Quinteto Armorial" (1978) e "Sete Flechas" (1980). Os LPs podem ser ouvidos no blog *Música Boa*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7UtQCgscL4> <consulta realizada em agosto de 2021>.

Apreciemos também nesse sentido o depoimento de Antonio Nóbrega sobre o momento em que foi convidado para tocar violino e rabeca no Quinteto Armorial nos anos 1970:

Naquele momento eu nem sabia o que era rabeca [...] Então, o primeiro passo que dei foi conhecer a rabeca, ou o rabequero. E a partir desse instante se instaurou dentro de mim um processo [...] Eu, como a maioria de nós, era órfão dessa cultura. [...] O tocador de rabeca imprime na sua maneira de tocar acentos, floreios, que são diferentes do músico europeu. E aí é que sustento que essa é uma maneira que exprime inconscientemente, da forma mais profunda, o nosso temperamento musical (grifo de Sautchuk, 2018, na revista Caros Amigos, 82, jan. 2004).

Percebemos que o "temperamento musical" da rabeca e seus sotaques produziram algumas sonoridades territoriais buscadas por diferentes músicos do Movimento Armorial, estabelecendo através da territorialidade sonora diferentes paisagens de um tempo/espço pautado pelas memórias, imaginários e sensações de um passado acionado pela escuta de rabecas. Em outros termos, as sonoridades das rabecas armoriais instituíram reflexivamente alguns sentidos provenientes da condição espacial sertaneja nordestina, referenciados na cultura colonial para um processo criativo de composição musical e técnica de instrumentistas e de *luthiers*. Por isso, alguns autores consideraram as próprias sonoridades armoriais como integrantes da paisagem, ao mesmo tempo em que as modulações do som e espaço também eram produzidas para a escuta de uma territorialidade - sertaneja, pastoril, nordestina e rural:

Pensando a música como meio de expressão para o embate entre o rural e o urbano, mas também como elemento constituinte do imaginário espacial social, o Armorial buscou, antes de tudo, reconhecer uma paisagem sonora para o espaço Nordeste, validada pela instituição de marcas sonoras – timbres de instrumentos, o aboio¹² dos vaqueiros, o mugido do gado, o toque de sinos, o estouro das armas dos cangaceiros, o chispar de facas dos jagunços – sons tidos como próprios da região e, incorporando-os ao seu

¹² Canto dolente e monótono, geralmente sem palavras, com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam as reses. Fonte: Dicionário Houaiss. No Dicionário Musical Brasileiro (1989), Mário de Andrade conceitua o vocábulo aboar como: "O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa uma arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjetivas, "boi êh boi", boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboar. Ao canto chama de aboio". (ANDRADE, M. de. 1989).

discurso musical, compor uma música em estreita ligação com o espaço, com o território nordestino. Misturando música e o que seriam os sons idílicos do campo, o Armorial pretendeu compor uma trilha para o Nordeste pastoril de seu discurso, uma música que representasse a expressão sonora da dita “essência cultural nordestina” (Ventura, 2007, p.182).

Assim a dimensão espacial do som se torna central no discurso performativo do Movimento Armorial. Seguido de uma biopolítica de representação do Nordeste e sua natureza, ressonando e reverberando timbres, intensidades, durações e alturas. Segundo Ventura (2007):

O que busca o Armorial é justo a volta ao que seria o ambiente “natural” do Nordeste, do sertão, e para isso pretende recuperar ou recriar através da música seus ditos “sons naturais”, pastoris, em timbre, mas também em intensidade e volume. Nesse sentido, a escolha pelos instrumentos considerados pelo Armorial como sendo “populares” – a rabeca, a viola caipira, a zabumba, entre outros – visa instaurar um “ambiente sonoro” que o Movimento considera próprio do Nordeste: caracterizado por um timbre áspero, cortante, obtido pela rusticidade dos instrumentos ditos populares, e ainda por um volume sonoro reduzido à ressonância dos próprios instrumentos, longe da parafernália eletrônica e ruidosa da cidade moderna (Ventura, 2007, p.149).

Pela representação mental das sonoridades os indivíduos se identificam com e em seu território, bem como se territorializam, reconhecendo-as e as reforçando enquanto reverberação de suas identidades. O reconhecimento das sonoridades também deriva da sua aprendizagem e assimilação em nossas vivências territoriais cotidianas, em que as espacialidades vigentes fortalecem os sentidos sonoro-espaciais - codificando sua ritmicidade nos cantares, dizeres e dançares das rabecas.

Considerações finais: A rabeca desde o modernismo e o armorialismo

A formação de novas práticas discursivas em torno da rabeca no Movimento Armorial não substituiu completamente o ideário folclórico sobre esse objeto/instrumento musical no início do século XX. Desde a gestação do Movimento Modernista brasileiro, vimos surgir novos programas de entendimento e de escuta dos “instrumentos populares” e seus repertórios. Obviamente, as transformações históricas

que aconteceram entre as décadas de 1920 e 1970 influenciaram as materialidades, as enunciações, os conceitos e as escolhas teóricas consideradas apropriadas para abordar a rabeca. Porém, os diferentes modelos de abordagem parecem não ter desorganizado completamente o sistema de entendimento baseado nas dualidades popular/erudito, nacional/estrangeiro, tradicional/moderno e rural/urbano. Acreditamos que tais dualidades, forçosamente, não alteraram de modo significativo os elementos de fundo do debate sobre música, identidade e território no Brasil do século XX e XXI. Neste sentido, os elementos marcadores (sonoros, organológicos, etimológicos, territoriais, musicológicos) que referenciam continuidades e rupturas entre práticas expressivas luso-brasileiras (metrópole/novo mundo) ainda emergem fortemente no discurso especializado sobre músicas, culturas e territórios da rabeca.

No Movimento Modernista e no Movimento Armorial - com todas as ambiguidades do nacionalismo cultural e regionalismo identitário - sentimos como os efeitos discursivos e institucionais hegemônicos sobre a construção da diferença entre o popular e o erudito (rabeca e violino) podem, por um lado, atestar os "fenômenos de continuidade, de retorno e de repetição" (Foucault, 2005), que no século XX estabilizaram a *rabeca* enquanto unidade unificadora da *cultura popular* e de seus territórios regionais ou nacionais. E por outro lado, tais consonâncias armoriais, desde a década de 1970, não contiveram na rabeca o seu ímpeto de multiplicidade e de dispersão diversificada pelo Brasil no século XXI - considerando sua heterogeneidade em diferentes regiões e classes sociais. Ou seja, ainda que vários elementos do discurso armorial e modernista sobre a rabeca possam ter permanecido idênticos - essencialistas - podemos supor que, hoje, esse "instrumento popular" continua rebelde, pertencendo à "sistemas diferentes de dispersão, e obedecendo a leis distintas de formação" (Foucault, 2005) de outras práticas discursivas contra-hegemônicas.

A seleção dos elementos expressivos da cultura que definiram o caráter programático da rabeca nos projetos e missões intelectuais, constituíram parte fundamental do "tipo de enunciação" modernista e/ou armorial sobre as "culturas populares" no Brasil. Em diferentes territórios nacionais (também fora do nordeste sertanejo brasileiro), a rabeca - em função desse referencial - estabelece positivities distintas, formações heterogêneas "que se constituem, se modificam, se organizam" em outras formações discursivas. Isso quase sempre a partir de um caráter pragmático do instrumento, construtores e instrumentistas, que na diversidade são capazes de criar "as diferenças, as invenções, as novidades e os desvios - no campo da prática discursiva"

(Foucault, 2005). E mesmo com "a abertura de possibilidades sonoras e estilísticas que têm ocorrido na prática do instrumento [rabeca] nas últimas três décadas" (Rossi, 2019), evidencia-se que muitas dessas transformações são atribuídas ao êxodo da expressão de rabequeiros dos contextos rurais para os contextos urbanos. Mas como podemos imaginar novas chaves de entendimento para construir outras memórias reflexivas da rabeca brasileira? Talvez pela investigação de como um movimento regionalista construiu uma escuta armorial da rabeca. O que é assunto para outro artigo.

O que podemos reter aqui é que a representação de sonoridades da música de rabeca como sendo próprias de regionalidades específicas - com seus dizeres, cantares e dançares - foi amplamente incorporada na performatividade do discurso sonoro/musical desde 1970. A rabeca armorial participou de uma (re) produção imagética de paisagens que abrangiam relações materiais e simbólicas com os territórios:

A Música Armorial, dessa forma, insere-se na construção imagético-discursiva do castelo imaginoso do sertão nordestino, e nestes dois sentidos deve ser pensada: como veio expressivo da arte que deságua no imaginário espacial; mas também como linha de fuga da experiência pós-modernizante advinda com o século XX, como discurso que pretende regular o fluxo de expressividade humana e estagnar o seu ritmo histórico, coagulando-o sob a redoma imagética, tátil, perfumada, saborosa e sonora do Nordeste idealizado. Para se pensar uma história da música armorial, é preciso reconhecer o papel da música na constituição imaginária dos espaços; para buscar entender (escutar) seu fluxo, é necessário propor a compreensão dos múltiplos lugares do homem na escrita da história - ora compositor, ora ouvinte, ora nota musical, ora ruído fora do concerto (Ventura, 2007, p.184).

E concluímos reconhecendo que nem a derrocada do Movimento Armorial no final do século XX foi capaz de exorcizar do som contemporâneo das rabecas brasileiras aquela "essência cultural do sertão nordestino" que revelou - na potência de "sonoridades regionais" - alguns processos socioculturais e geográficos que configuram identidades com base territorial. Ao escutarmos as músicas do Movimento Armorial, portanto, podemos nelas reconhecer a regionalidade demarcada pelas sonoridades sertanejas nordestinas e seus brasões musicais que brilharam ao som de suas rabecas - quase sempre tocadas por violinistas de primeira formação, e que as descreveram tanto quanto as prescreveram no âmbito da cultura nordestina, brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, F. *Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música*. São Paulo, 2017.
- ANDRADE, M. de. *Dicionário musical brasileiro*. Editora Itatiaia, 1989.
- BOURDIEU, P. *Economia das Trocas Linguísticas: o que falar quer dizer*. Segunda Edição. São Paulo: Editora USP, 2008.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- 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.
- NÓBREGA, A. C. *A Rabeca No Cavalo Marinho De Bayeux, Paraíba : (Um Estudo De Caso)*. João Pessoa, 2000.
- ROSSI, C. S. *Da cana de açúcar às mesas de som: histórias da rabeca através de rabequeiros*. Dissertação de Mestrado, Campinas, 2019.
- 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, R. *Isto não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste*. Editora Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.
- SAUTCHUK, J. M. A Música do Quinteto Armorial: pesquisa folclórica, conhecimento e técnica. In: *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN, p.239-264, 2018.
- SUASSUNA, A. *Almanaque armorial*. Organização de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras. Acompanha um CD. Cap. II.Modal. 5. Sociologia das alturas, 1989.
- VENTURA, L. C. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.