

Willemen, Villemin, Vilemão: a escrita como corruptela da escuta de um rabequeiro analfabeto

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x |

v. 20, n. 1, 2025 | p.113-131

Dossiê: Culturas sonoras: (re)produções,
(re)(a)presentações e registros em tempos de
digitalização

DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.48220

*Willemen, Villemin, Vilemão: writing as a corruption of the
listening of an illiterate rabequeiro*

*Willemen, Villemin, Vilemão: la escritura como una corrupción
de escuchar a un rabequista analfabeto.*

Caio Padilha¹

Resumo

Neste artigo consideramos diferentes relações editoriais/auditoriais implicadas na gravação de oralidades e musicalidades acompanhadas por rabecas na primeira metade do século XX. Analisamos práticas de letramento da escuta que produziram certas legibilidades gráficas bastante representativas do som de “rabequeiros analfabetos”, tais como: Vilemão Trindade (ouvido por Mário de Andrade), Fabião das Queimadas (ouvido por Câmara Cascudo) e José Gerônimo (ouvido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo). O objetivo é ressaltar certas prerrogativas sócio-culturais e intenções ideológicas/intelectuais que influenciaram as anotações gráficas e a escuta profissional de rabequistas no Brasil.

Palavras-chave: som; rabeca; escrita; escuta.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional na UFRJ. Caio Padilha também é músico rabequeiro e idealizador/produtor da websérie Memória da Rabeca Brasileira no Youtube e agregadores de podcast desde 2020. Contato: emaildepadilha@gmail.com

Abstract

In this article we consider different editorial/auditorial relationships involved in the recording of oral and musical performances accompanied by fiddles (rabecas) in the first half of the 20th century. We analyze listening literacy practices that produced certain graphic legibilities quite representative of the sound of “illiterate rabequistas,” such as Vilemão Trindade (heard by Mário de Andrade), Fabião das Queimadas (heard by Câmara Cascudo), and José Gerônimo (heard by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo). The objective is to highlight certain sociocultural prerogatives and ideological/intellectual intentions that influenced the graphic annotations and professional listening of fiddlers (rabequistas) in Brazil.

Keywords: *sound; rabeca; writing; listening.*

Resumen

En este artículo consideramos diferentes relaciones editoriales/auditivas implicadas en la grabación de actuaciones orales y musicales acompañadas por rabeles (rabecas) en la primera mitad del siglo XX. Analizamos prácticas de alfabetización auditiva que produjeron ciertas legibilidades gráficas bastante representativas del sonido de “rabequistas analfabetos”, como Vilemão Trindade (escuchado por Mário de Andrade), Fabião das Queimadas (escuchado por Câmara Cascudo) y José Gerônimo (escuchado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo). El objetivo es resaltar determinadas prerrogativas socioculturales e intenciones ideológicas/intelectuales que influyeron en las anotaciones gráficas y en la escucha profesional de los rabequistas en Brasil.

Palabras clave: *sonido; rabeca; escritura; escucha.*

Introdução

Quando os sons friccionados em uma rabeca recebem uma (co)notação musical, ou mesmo quando nos deparamos com o caráter eletivo, interpretativo e legislativo dos símbolos graficamente representados em algum suporte material de gravação, percebemos o quanto a escuta profissional de rabequistas foi adimplente à escrita dos pesquisadores de oralidades e musicalidades na primeira metade do século XX. A anotação gráfica de certos “repertórios folclóricos” legitimou a primazia da palavra escrita para caracterizar modalidades impressas da cantoria de rabeca, por exemplo. Nesse contexto, trataremos de algumas corruptelas² oriundas da interação entre a escuta e a escrita no trabalho de musicólogos como Mário de Andrade (1893-1945).

Partiremos da elucidação fono-ortográfica de uma palavra que foi falada ao pesquisador paulista para designar o nome-próprio de um “rabequeiro analfabeto”: o “Vilemão da Trindade”. Este caso etnográfico nos permitirá ampliar uma comparação mais explícita entre as particularidades do encontro Mário/Vilemão e uma elaboração crítica sobre práticas de letramento da escuta em Câmara Cascudo (ouvindo outro rabequeiro afrodescendente: o Fabião das Queimadas), e em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (ouvindo o rabequeiro José Gerônimo). No decorrer deste artigo mencionaremos algumas intersecções e/ou divergências entre as experiências desses rabequistas e as corruptelas fono-gráficas impressas na transcrição de seus respectivos ouvidores. Vejamos.

O interesse pela “música popular” e a “literatura oral” de rabequistas possui uma história social importante que nos convida a investigar a produção de distinções gráficas relevantes na transcrição de entoações friccionadas com rabecas. A profissionalização do trabalho de *escuta* foi diretamente implicada na documentação do chamado *folclore musical* no Brasil. E, especialmente a partir dos anos de 1930, a escuta profissional ganha um caráter cada vez mais vinculado aos programas científicos/disciplinares que, por sua vez, se contrapunham ao “amadorismo” subjetivo das colheitas etnográficas ainda não bem sistematizadas. “O amadorismo [também] se transformava em profissionalismo por meio de fenômeno da industrialização da música e dos progressos das técnicas de gravação e radiodifusão” (Werneck, 2013. p.85). As materializações gráficas dos sons gravados por diferentes pesquisadores também representavam uma idealização técnica da “fidelidade” das documentações sonoras realizadas em campo.

Em janeiro de 1929, por exemplo, Mário de Andrade “coletou [do rabequeiro Vilemão Trindade] mais de quarenta peças musicais entre baianos (ou baiões, danças exclusivamente instrumentais nas quais a rabeca era o instrumento solista); toadas, desafios, romances e cocos” (Fiaminghi, 2021. p. 96). Oneyda Alvarenga (1911-1984) - que foi aluna de Mário - após a morte do amigo/professor, dedicou-se a organizar a maioria dessas transcrições não publicadas em vida. Destacamos aqui a organização dos resultados de pesquisas musicais na região nordeste do país em 1928-1929; especialmente a partir de seis diferentes volumes (publicados entre 1959 e 1987). São eles: *Danças dramáticas do Brasil*, (em três tomos); *Música de feitiçaria no Brasil*; *Os cocos*; e também *As melodias do boi e outras peças*.

Em nota inicial de Oneyda Alvarenga sobre o encontro ocorrido entre Mário de Andrade e o rabequeiro Vilemão Trindade encontra-se o primeiro mote anunciado no título deste artigo. Curiosidade descrita no terceiro e último tomo do livro “*Danças Dramáticas do Brasil*” (Andrade, 1982):

² O termo *corruptela* (emprestado da Linguística) está sendo aqui considerado na interação entre pronúncia/escuta/escrita, que constitui o processo de materialização/gravação do som graficamente representado para fins de legibilidade litero-musical do som falado ou tocado.

Este nome curioso de Vilemão interpretado de duas formas nos originais de colheita: **WILLEMEN** (anotação de Antônio Bento de Araújo Lima, identificável pela letra) e **VILLEMÍN** (Mário de Andrade). Mas A. B de Araújo Lima fala também em **VILEMÃO**, numa carta que contém respostas a algumas perguntas de Mário de Andrade: 'Compadre Villemão e Chico Antônio são analfabetos'." (*idem, ibid.* p. 12).

Para além de uma simples variação vernacular na escrita de um nome próprio, a “ortografia” aqui é antropológicamente considerada entre as práticas de letramento da escuta profissional de Mário de Andrade diante da oralidade de seu informante rabequista. Neste caso específico, os relatos etnográficos atribuíram ao som do nome falado essas três possíveis grafias: *Willemen*, *Villemín*, *Vilemão*³. Pretendemos demonstrar como a elucidação escrita do nome próprio de um “rabequeiro analfabeto” está implicada nos procedimentos (éticos e estéticos) mais abrangentes mobilizados pela escuta profissional interessada na formalização/legitimação lítero-musical de rabequistas documentados nas danças dramáticas (coreografadas) e cantorias de rabeca (transcritas e/ou fonografadas).

Evidentemente, as transcrições de Mário estariam entre os protocolos editoriais/auditoriais envolvidos em anotações gráficas do folclore⁴ lítero-musical no Brasil. E o caso Vilemão Trindade nos ajuda a contextualizar a *escuta* de rabequeiros gravados⁵ na primeira metade do século XX. Especialmente quando este encontro etnográfico é comparado com outros casos importantes. Em 1944, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicólogo carioca⁶, se viu diante de outro dilema fonético/ortográfico/musical ao documentar uma “valsa” gravada com uma rabeca. Na ocasião, Luiz Heitor mal podia decidir se o título informado pelo rabequeiro José Gerônimo deveria ser anotado como uma “Valsa Viana”, ou como uma “Varsoviana”.

³ Além da representação ortográfica para o som dos fonemas vocalizados, podemos citar também o “Alfabeto Fonético Internacional” como outro código especializado na representação escrita dos diferentes sons pronunciados, com a equivalência dos símbolos a seguir para o nome próprio do referido rabequeiro: “*Willemen*” = “/wɪləmən/”; “*Villemín*” = “/vil.mẽ/”; e “*Vilemão*” = “/vi.le.'mẽw/”.

⁴ Folclore aqui caracterizado enquanto programa de uma “tradição intelectual” interessada no colecionismo classificador de musicalidades e oralidades que, no Brasil, desde a segunda metade do século XIX, formou um “campo de estudos” que estaria “na base da associação entre o ‘nacional’ e o ‘popular’” (Vilhena, 1997).

⁵ Usamos aqui o termo “gravar” no sentido anglosaxão que se dá à palavra *record* no âmbito das antropologias; ou seja, “gravar” enquanto prática profissional mediada pela escuta; e que seria englobante da *fonografia*, mas também das outras formas de notação/transcrição etnográfica, fotográfica, iconográfica, coreográfica, musicográfica etc.

⁶ Luiz Heitor (1905-1992) “iniciou sua carreira como musicólogo, crítico musical e bibliotecário no antigo Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro. O antigo Conservatório de Música que em 1937, se tornaria a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, e, em seguida, em 1965, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro” (Barros, 2013. p. 265).

Figura 1: José Gerônimo (1944).⁷

Fonte: Azevedo (1956)

A dúvida era compreensível. Pois em alguns contextos de uso falado da língua portuguesa no Brasil, a palavra “VALSA” pode ser foneticamente pronunciada com o som de “VARSA”. Portanto, ao escutar José Gerônimo vocalizar - “em sua meia língua” - o título da “Va[l]sa Viana”, o musicólogo carioca decidiu transcrever a palavra falada como “corruptela” de **VARSOVIANA** (cuja pronúncia sonora assemelhava-se à “**VARSA VIANA**”). Vejamos o relato do próprio Luiz Heitor sobre este curioso episódio: “Como ele [o rabequeiro José Gerônimo] nunca soube o título das músicas que tocava, suponho que ‘Valsa Viana’, em sua meia língua, seja apenas uma indicação de gênero, corruptela da ‘Varsoviana’” (Azevedo, 1956. p. 94. grifo nosso).

Diante dos dilemas fono-ortográficos da oralidade informal, e do problema de documentar músicas sem o título definido pelo informante, Luiz Heitor não apenas elegeu a etiqueta **VARSOVIANA** em detrimento de **VALSA VIANA** (ou **VARSA VIANA**), como também (a partir desta *escrita*) legislou sobre a “indicação de gênero” musical daquela sonora fonografada⁸. Pois a definição musical era adimplente ao objetivo literário do pesquisador de fixar precisamente, por escrito, o título da “Valsa”. Nesse caso, a ortografia da oralidade transcrita e a musicologia foram unidas para categorizar o repertório gravado.

Tal como no caso Mário de Andrade, a fixação gráfica de um nome falado se tornava “corruptela” da escuta profissional de Luiz Heitor. Ou seja, em ambos os casos, a distinção gráfica se tornava um elemento importante na gravação de mais um “rabequeiro analfabeto”. Pois sutilmente, ao eleger a letra “R” para escrever “**Va[r]soviana**” (ao invés do “L” para intitular “**Valsa Viana**” em 1944), Luiz Heitor nos demonstra como certas transcrições - de cunho inicialmente oral-poético-filológico - se tornam também assuntos musicológicos (PEREIRA, 2016a). De modo que os regimes editoriais e auditorias passam a interagir para

⁷ A fotografia foi feita pelo próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na cidade de Diamantina-MG. (AZEVEDO, 1956).

⁸ Na mesma publicação de 1956, Luiz Heitor nos informa alguns poucos detalhes sobre a colaboração deste rabequeiro, que teve a performance fonografada nos discos 63 e 64 da coleção de arquivos sonoros hoje arquivados na UFRJ. Já sobre o rabequeiro José Gerônimo, apenas sabemos que era: “Branco, 82 anos, natural da Paraíba do Norte (cidade)” (Azevedo, 1956, p.44).

a produção de transcrições de oralidades, coleções de partituras e, posteriormente, produção fonogramas na primeira metade do século XX.

Até aqui tratamos apenas introdutoriamente de dois casos fono-ortográficos: “Valsa/Varsa” e “Willemen/Villemín”. Ambos tiveram ressonância importante nas auralidades de rabequeiros como José Gerônimo e Vilemão Trindade (respectivamente gravados por Luiz Heitor e Mário de Andrade). Nas seções subsequentes discutiremos sobre o quanto das interações entre *escrita* e *escuta* poderiam nos ajudar a entender tantas outras corruptelas da escuta profissional de rabecas no Brasil. Pois enquanto a representação parcial dos sons friccionados ganhava conotação lítero-musical, as inter-relações aurais-escritas mobilizavam o elemento *graphos* para tornar os pesquisadores aptos à transcrição do folclore nacional; associado à rabeca brasileira e à produção de legibilidades gráficas do som em diferentes suportes materiais.

Os tempos e espaços que se tornam audíveis através do som de rabequistas

A escuta⁹ de pesquisadores como Mário de Andrade e Luiz Heitor esteve profissionalmente interessada não apenas nas representações musicais/vernaculares de rabequistas na primeira metade do século XX, mas também em certas realocações sonoras da rabeca no tempo-espaço. Especialmente para explicar origens e territorialidades do instrumento musical. Nesse sentido devemos lembrar o quanto certas tópicas recorrentes sobre rabeca no Brasil ganharam lastro intelectual a partir de associações grafo-sonoras (etimológicas); estabelecidas para historização de designações tais como *rebab*, *rabel*, *rebec* e *arrebil*, por exemplo (Murphy, 1997; SOLER, 1995; Padilha, 2023). A etimologia da rabeca, vinculada à escuta profissional, estaria entre outras duas vias de explicação deste cordofone friccionado no Brasil: (1) a via musicológica: tratando de técnicas interpretativas, repertórios tocados, formalizações pedagógicas na aprendizagem tradicional do instrumento; (2) e a via organológica: na tentativa de prescrever certas características distintivas no formato e materialidade da rabeca em relação ao violino, por exemplo.

O *rabel*, *arrebil*, o *rebab* e outros vocábulos que designam certos instrumentos musicais (ancestrais da rabeca), ao serem remetidos ao medievo ou mesmo aos êxodos ibero-moçárabes, sugestionam a escuta do rabequista. Vilemão passa a ser ouvido como um continuador de sonoridades imemoriais. Enquanto que, ao mesmo tempo, por via de imaginação musical, a idealização de um violino sinfônico ganhava predicados modernos/civilizatórios/hegemônicos na música nacional desde o século XIX. Nesse sentido, Mário de Andrade, em 1929, teria remetido a musicalidade de Willemen/Villemín/Vilemão a um “temperamento barroco”, “pré-moderno”:

Willemen ou Vilemen, de fato é um nome raro em português, mas na sua forma holandesa (Willen, ou Guilherme) era certamente comum entre os holandeses que ocuparam a região do Nordeste de 1630 a 1654, provavelmente transmitindo a seus descendentes. Na época da ocupação holandesa cidades como Recife se desenvolveram tanto urbanisticamente quanto no contexto social. Como consequência, algumas práticas urbanas, a exemplo da música secular, podem ter se espalhado por toda uma região de influência, como as propriedades e os engenhos dos grandes produtores de cana de açúcar. Sabemos que nessa época o violino era um instrumento musical muito difundido nos países baixos e assim como o nome de batismo de seus tocadores, pode-se imaginar que ele [o violino]

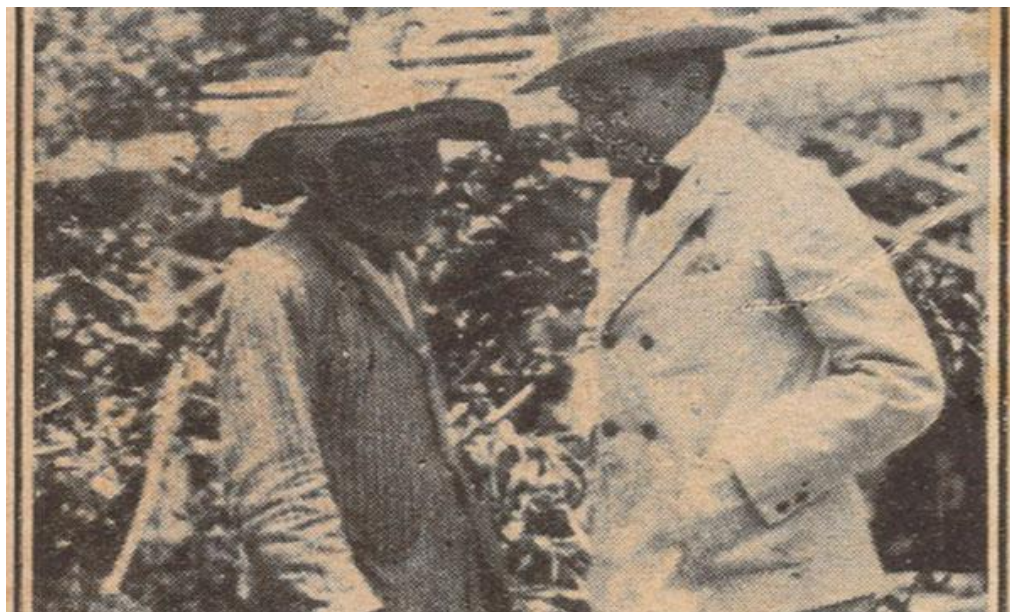
⁹ Consideramos a *escuta*, principalmente, a partir das elaborações de Jonathan Sterne (2003), enquanto construção sócio-histórica que produz conhecimento sobre práticas sonoras de rabecas e rabequistas.

tenha sido transmitido como em constantes mutações, de geração em geração, pelas mãos dos brincantes até Vilemão. (Fiaminghi, 2021. p. 117.).

Genealogias onomásticas, sócio-históricas e organológicas-musicais como estas acima mencionadas contribuíram na produção da escuta profissional de rabequistas na primeira metade do século XX. A possibilidade de uma rabeca soar tal como um aboio de vaqueiro também era considerada pela escuta profissional como eco de tradições ibero-muçárabes ainda mais antigas (do século VIII em diante). Portanto, Mário de Andrade (tal como Câmara Cascudo) não teria associado práticas sonoras aos projetos pessoais de seus contemporâneos - que eram aliás afrodescendentes e buscavam caminhos de desescravização a partir de seus ofícios ligados à rabeca. De modo que os referidos pesquisadores não foram capazes de perceber que, rabequeiros pretos, ou “mulatos escuros”¹⁰ como Vilemão Trindade, teriam usado a rabeca para produzir as próprias vozes e expressões sonoras em contextos adversos (violentos/racistas).

O enquadramento lítero-musical da escuta profissional estava desinteressado das participações práticas do som friccionado na vida dos afrodescendentes escravizados/alforriados com Vilemão ou Fabião das Queimadas (ouvido por Cascudo ainda antes de 1929). Reduzidos ao analfabetismo, Fabião e Vilemão foram gravados a partir de uma “concepção ocidental, única e aceitável, de uma identidade cultural branca, educada, refinada”. (Werneck, 2013. p. 29). Tais precedentes ideológicos nos ajudam a entender porque tantas outras fenomenologias do som não interessavam aos pesquisadores da época. “Até mesmo informações básicas sobre a construção do instrumento, como número de cordas, materiais e madeiras utilizadas, técnicas, foram omitidos. Para nós é uma grande lacuna no estudo da performance da rabeca” (Fiaminghi, 2021. p. 96). Outros processos extra-musicais e/ou extra-literários do som de rabequeiros, portanto, não se tornaram significativos para uma escuta profissional à serviço da produção de estruturas grafo-sonoras adequadas à representação parcial do som de rabecas e rabequistas.

¹⁰ Nos termos de Mário de Andrade (1929), Vilemão Trindade seria: “Mulato escuro. Homem feito. Rabequista e cordeonista de profissão.” (Andrade, 1982. p. 12)

Figura 2– Fabião das Queimadas e Câmara Cascudo (início da década de 1920)¹¹

Fonte: Cascudo (1922. p.1).

Práticas de letramento da escuta teriam constituído o quadro folclórico que legitimou a principal modalidade de gravação de rabequistas na primeira metade do século XX: a transcrição¹². Uma modalidade de gravação sonora que, inclusive, fez uso da fonografia como técnica auxiliar para a documentação e colecionamento do folclore musical brasileiro. Nesse contexto, as transcrições de “rabequeiros analfabetos” produziram uma fraseologia metrificada - em representações gráficas - das diferentes entoações, ritmos ou acentos sonoros friccionados em rabecas.

Colecionadores de repertórios romanceiros de rabequistas cantadores e analistas de literatura comparada tratavam de auscultar em cada timbre, ruído, intensidade, altura e duração dos sons, aquilo que pudesse ser graficamente legível: tipografado, diagramável, alfabetizado. No livro “Vaqueiros e Cantadores”, do final da década de 1930, Câmara Cascudo (1898-1986) publicou um **ELUCIDÁRIO** (digamos grafo-sonoro) em que se propunha a listar, para leitores como Mário de Andrade, as eletividades gráficas envolvidas na transcrição da *cantoria de rabeca*, especialmente no chamado “Romance do Boi da Mão de Pau” (Cascudo, 2005) - tangido e vocalizado por Fabião da Queimadas. No referido romance, o escritor potiguar nos adverte sobre a grafia de alguns vocábulos:

Véio-velho, mago-magro, maiada-malhada, os pró, pru mode: os rr por ll, o uso das vogais abertas, a queda da consoante final, os ii por ee, a ausência do plural, os im-riba, por em

¹¹ “No contexto escravocrata do Rio Grande do Norte, durante o período oitocentista, constatamos uma clara assimetria relacional de poder, operante no trabalho de memorialistas dedicados à vida e obra do negro rabequeiro e romanciero Fabião das Queimadas; aquele que, certamente, do ponto de vista de escritores intelectuais (as “melhores pessoas”), era um subalterno a ser absorvido pelo mundo público do folclore, da política e da literatura a partir de então.” (Padilha, 2023. p. 99).

¹² Termo empregado por Câmara Cascudo para denominar o seu trabalho com o rabequeiro Fabião das Queimadas em outubro de 1921 (Padilha, 2023). Uma transcrição comprometida com o registro e análise de certos *padrões gráficos* de representação sonoro-diagramada da *cantoria de rabeca* publicada no livro “Vaqueiros e Cantadores” (Cascudo, 2005), onde o escritor norte-rio-grandense apresenta o “Romance do Boi da Mão de Pau” com os dizeres: “É de notar-se o emprego, vez por outra, das rimas toantes, como na poética do século XVI.” (p. 122).

cima, a colocação pronominal, são aspectos [grafo-sonoramente] elucidados.” (Cascardo, 2005. p. 127)

Tais elucidações escritas da *cantoria de rabeca* se tornaram elemento fundamental da *escuta profissional* com suas respectivas práticas de letramento. Publicações referenciais que fixaram em páginas, partituras, fonogramas e/ou coletâneas literárias, as representações gráficas parciais dos acontecimentos sonoros tangidos por rabequeiros. Justamente no período histórico em que a rabeca se tornava uma espécie de porta-voz de “culturas populares” em diferentes regiões brasileiras na primeira metade do século XX; produzindo autenticidades e classificações dos repertórios de rabequistas em documentos coletados/colecionados.

Temperar a rabeca para fixar o infixável: a escuta profissional frente às intuições, incertezas ou fantasias do som friccionado.

Para além da transcrição literária de práticas sonoras de rabequistas, certos procedimentos de notação musical também nos ajudam a compreender as *políticas da escuta*¹³ de rabecas na primeira metade do século XX. Vilemão Trindade foi ouvido por Mário de Andrade em janeiro de 1929; praticamente uma década antes do musicólogo paulista adotar certas práticas fonográficas em suas “missões folclóricas”. Portanto, naquela ocasião, os primeiros documentos sonoro-musicais mais representativos do repertório instrumental da rabeca no Brasil foram fixados em partituras: “(...) anotei com o máximo de fidelidade possível as melodias que Vilemão tocava, em repetições numerosíssimas” (Andrade, 1982. p.13. Grifo nosso).

Lembrando que tais “repetições” serviram não apenas para fidelizar a representação gráfica do som à respectiva (co)notação musical, mas também para fidelizar a própria *escuta* do pesquisador ao modo disciplinar/especializado/profissional de compor, de fixar as representações sonoras da rabeca em pentagramas musicais.

Materializar graficamente a fugacidade da expressão sonora de rabequeiros em linguagem musical (partiturada), implicava em produzir certos padrões rítmicos e melódicos através de símbolos diagramados; ou seja, graficamente legíveis. As convenções escritas das músicas eram grafadas a partir de preceitos tonais controlados por claves e armaduras representadas no pentagrama impresso. Tratava-se portanto de simbolizar, mediante escuta profissional, as diferentes metrificações musicais do *som* produzido pelo rabequista Vilemão Trindade. Nesse sentido, podemos entender a necessidade profissional de transcrever, como ação englobante do procedimento de interpretar, eleger e legislar os símbolos musicais que indicassem (ou sugerissem) as durações das solfas que iam sendo tocadas e cadenciadas para Mário escutar/escrever; ou melhor, auditar. Pois os sons de Vilemão adquiriam naquelas “repetições numerosíssimas” as conformações escritas em sistemas musicais, fórmulas de compasso e padrões rítmicos validados graficamente.

¹³ (Gautier, 2014).

Figura 3— Mário de Andrade ao Piano¹⁴.

Fonte: Cardoso (2024)

Enquanto o cordofone friccionado era “intuitivamente” tocado por “analfabetos” como Vilemão Trindade, a escuta profissional procurava transformar os sons em objetos de leitura. E a produção de uma partitura desafiava as habilidades cognitivas do músico ouvidor/escrevente: o musicólogo, etnógrafo, folclorista. Um tipo de profissional treinado para produzir alguma consistência grafo-sonora aos sons friccionados naquela rabeça.

Devemos lembrar que aquelas partituras de 1929 pretendiam constituir um repositório, ou um repertório-fonte do *folclore musical* brasileiro e, portanto, colecionável¹⁵. Um acervo documental destinado a inspirar “compositores modernos” na produção da grande música nacional/sinfônica, erudita ou de concerto.

Diferentemente dos músicos letrados (tais como os violinistas de orquestra), o rabequeiro Vilemão Trindade - um tanto quanto subalternizado na binaridade assimétrica entre oralidade e escrita - era classificado fora da categoria “músico”. Ou seja, estava sendo caracterizado na etnografia marioandradiana - postumamente organizada por Oneyda Alvarenga - como um “tocador de bailaricos, [ou um] tocador de ‘Boi’, ignorante de música teórica (...)” (Andrade, 1982. p. 12). Significa dizer que Vilemão, era um rabequeiro “tocador”, excluído das práticas de letramento da escuta que foi profissionalmente mobilizada para aquela modalidade de transcrição; ou de interação entre som e representação gráfica.

Com o uso auxiliar-sistemático do piano, naquela ocasião, o musicólogo paulista pôde empreender o que poderíamos chamar de parametrização comparada entre escuta e escrita. Um procedimento de relação dinâmica entre a transcrição e a intuição, entre a anotação gráfica e a imaginação musical. Nesse contexto é interessante ressaltar que o

¹⁴ Cópia da imagem publicada em <https://jornal.unicamp.br/edicao/709/a-musica-erudita-por-mario-de-andrade/> (Cardoso, 2024).

¹⁵ Quando rabeça de Vilemão Trindade pôde ser incorporada ao universo das chamadas culturas sonoras/musicais investigadas por Mário de Andrade na década de 1920, sua admissão arquivística ganhou legitimidade na conformação documental aos acervos musicais que ganhavam força no seio do colecionismo folclórico.

rabequeiro Vilemão, segundo Mário de Andrade, possuía “intuição excelente”; “reproduzindo imediatamente no instrumento dele [na rabeca], o que a gente cantava ou executava ao piano” (Andrade, 1982. p.13). Neste jogo de mimesis sonora - inter-instrumental e inter-subjetiva - insinuava-se, entretanto, uma inversão inesperada na hierarquia entre o pianista/grafista e rabequeiro/grafado. Pois segundo o relato etnográfico do próprio Mário, percebemos que o “iletrado Vilemão” era quem repetia imediata e fielmente na rabeca o que o piano tocava; enquanto o musicólogo (sabedor de teoria musical), ao contrário, precisava de repetições numerosíssimas (e da paciência de Vilemão) para descobrir os próprios erros de percepção sonora.

Portanto, o uso do piano como instrumento auxiliar-sistemático na definição de altura das notas tocadas por Vilemão Trindade constitui elemento importante nas políticas de escuta profissional da rabeca que, na musicologia, é afinal considerado um instrumento “destemperado”. Pois é na rabeca que o rabequeiro tange “seus glissandos e sucessão de graus microtônicos ascendentes e descendentes que não atingem os graus da escala temperada” (Silva, 2014. p. 53). Façamos uma breve contextualização desta designação da rabeca como instrumento “destemperado”.

Desde a publicação da obra musical “O Cravo Bem Temperado” - composta por Johann Sebastian Bach (1685-1750) no início do séc. XVIII - as 12 tonalidades maiores e 12 tonalidades menores da música ocidental consolidaram também o “temperamento” da escuta musicológica. Uma escuta que se fundamenta em um sistema específico de afinação “bem temperada”, e bem representada pela configuração visual/material/sonora do piano. Um instrumento musical cujo teclado representa um sistema de parametrização da escuta profissional; produzindo afinidades específicas entre os sons e as mensurações intervalares controladas por unidades físico-matemáticas-musicais; respectivamente simbolizadas em unidades gráficas que representam sons na música escrita.

As representações grafo-cromáticas do som do piano em um pentagrama (dentro de um gradiente grave/agudo) puderam ser sistematicamente simbolizadas a partir de um temperamento da escuta que era adimplente à produção escrita de partituras musicais. Entretanto, a diagramação das alturas sonoras se mostrava limitada para grafar/gravar um rabequeiro que não estava fielmente comprometido ao sistema temperado do sons musicais (pianísticos). Assim, os possíveis destemperamentos do som tangido em rabecas seriam tão inesperados para o sistema temperado, quanto eram estranhas ao ouvinte profissional as assimetrias rítmicas. Tratavam-se de sonoras inesperadas para a parametrização da escrita musical. De modo que certas fricções sonoras do rabequeiro eram ouvidas como incertezas e/ou fantasias destemperadas (graficamente ilegíveis nos sistema referencial que o piano representava).

Nos documentos grafo-sonoros de 1929, portanto, as alturas sonoras da rabeca foram parametrizadas por “afinidade temperada” ao piano que afinal auxiliava a escuta de Mário de Andrade. Assim, Vilemão teria tido suas sonoridades (re)temperadas ao teclado, para produzir a legibilidade gráfica das partituras. O objetivo seria tornar as sonoridades friccionadas nítidas o suficiente para o sistema de notação musical métrico-intervalar - baseada na gradação de semitons (*naturais, sustentadas* ou *bemóis*).

O sistema temperado da escuta profissional de rabecas se tornou hegemônico. Mesmo posteriormente, na fonografia de rabequeiros, praticada por Luiz Heitor na década de 1940, é possível ouvir um diapasão soprado pelo fonografista. Tal sopro de referência sonora nas práticas fonográficas de Luiz Heitor costumava ser gravado logo antes dos rabequeiros tocarem para o musicólogo. Tratava-se de um procedimento auxiliar-sistemático que, provavelmente, tinha a finalidade de “temperar” a escuta profissional de instrumentos destemperados como a rabeca. O diapasão soprado também ajudava o pesquisador a

enfrentar o desafio escrito de emprestar a (co)notação musical ao documento sonoro de rabecas em partituras; uma vez que a audição do fonograma, normalmente, se prestava à produção de pentagramas escritos para análise e comparação sistemática do folclore musical brasileiro.

A incompatibilidade grafo-sonora entre sistemas temperados e destemperados impossibilitaram a escrita das “incertezas” e “fantasias” tangidas por “rabequeiros analfabetos” na primeira metade do século XX. Entre as dificuldades de gravação escrita do som estariam: as hesitações de expectativa sobre as notas e ritmos executados na rabeca, e as incertezas improvisatórias e divagantes atribuídas às musicalidades de “rabequeiros analfabetos”.

O desafio de fixar algumas infixáveis expressões sonoras da rabeca em partituras, obrigou Mário de Andrade a descrevê-las como “monstrengas” e “sublimes”. Vejamos o seguinte relato de escuta de um rabequeiro anônimo contemporâneo de Vilemão Trindade:

E tocou pra mim escutar uma espécie de monstrengo sublime, que intitulara 'A Boiada'. Às vezes parava a execução, pra me contar o que estava se passando... no violino. Eram os bois saindo no campo; eram os vaqueiros ajuntando o 'comboio'; era o trote miudinho no estradão; o estouro; o aboio de vaqueiro dominando os bichos assustados [...].¹⁶ (Andrade, 1984, p. 388-389).

Como emprestar (co)notação musical às texturas/narrativas sonoras acima descritas? Como fixar em partituras as irrepetíveis fricções não-musicais e não-literárias em rabecas? E finalmente, como transcrever elementos sonoros da rabeca que não eram incorporados ao idiomatismo instrumental do violino moderno? São algumas das questões que desafiaram a escuta de Mário de Andrade. Talvez por isso: “As peças dele [Vilemão Trindade] foram tomadas com bastante dificuldade” (Andrade, 1982, p.13). Pois a representação escrita da experiência sensorial dos sons estaria ordenada por parâmetros gráficos e lítero-musicais. E a partir de um sistema temperado de escuta que seria pouco aberto às concepções mais totalizantes da escuta. Uma escuta profissional contrastante com a imaginação poética que designou a rabeca em termos muito mais abrangentes; evocados pelo rabequeiro Fabião das Queimadas em versos como estes: “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” (Medeiros, 2017, p.40).¹⁷ Uma outra concepção do “instrumento musical” que considera a pessoa que o toca; friccionando sons com a sua própria presença no espaço e na posse de seu tempo, de sua lavra, de seus cultivos e criações entoadas com a rabeca.

Ritmos e prosódias lítero-musicais na representação de expressões sonoras

A sutileza e a dificuldade rítmica dos cocos¹⁸ é formidável por confrontar com a grafia musical as variantes leves e, portanto, mais difíceis de anotar (Andrade, 1984, p. 366).

¹⁶ Um relato de Mário ao encontrar com um rabequeiro anônimo em 1928 (na Zona da Mata pernambucana) (Padilha, 2023).

¹⁷ Versos atribuídos à Fabião das Queimadas, e também muito semelhantes aos atribuídos por Câmara Cascudo ao rabequeiro do Ceará (estado vizinho ao RN) Cego Sinfrônio (CASCUDO, 2005, p. 198): “Esta minha rabequinha / é meus pés e minhas mão / minha foice e meu machado, / é meu mio e meu feijão, / É minha planta de fumo, / Minha safra de algodão.”

¹⁸ “O rabequeiro Vilemão Trindade informou a Mário de Andrade dois cocos: *O Sol lá vem*, está contido no livro *Os Cocos* (1984, p.65) e *Coco do Pianí com seu Baiano*, incluído no *Danças Dramáticas do Brasil*, vol. III (1959, p. 45) e reunido junto às outras danças e cantigas do Bumba-meu-Boi performar pelo grupo de brincantes do ‘Boi de Fontes’ que Mário ouviu e

Portanto, os diferentes padrões divisivos e aditivos usados para representar durações e acentuações rítmicas de Vilemão Trindade desafiaram a escuta profissional de Mário de Andrade (Fiaminghi, 2021). A tenacidade sistemática, de intenção fixadora, para a salvaguarda de ritmos e rimas entoadas/friccionadas, precisou lidar com variações sonoras que eram inesperadas para a escuta profissional. Os pesquisadores precisaram retificar os afrouxamentos métricos das “peças” musicais informadas por rabequeistas; e assim solucionar imparidades das fórmulas de compasso ou quaisquer outras assimetrias lítero-musicais que eram geralmente encaradas como “desvios”, “equivocos” ou “hesitações” típicas daquelas musicalidades “intuitivas”, “espontâneas”, “primitivas”, ou simplesmente descomprometidas com as “durezas” e “medidas” próprias da consciência gráfica implicada na escuta profissional.

A produção de partituras vinculava a percepção do pesquisador profissional ao pensamento divisivo/proporcional da escrita musical. Tal escrita tornou-se adimplente à escuta ao definir modalidades gráficas da representação sonora. Tratava-se de um processo circular, no qual a escrita fidelizava a escuta para que essa mesma também fidelizasse a escrita; legitimando assim uma espécie de idiomatismo lítero-musical que estilizou as representações sonoras dos falares e cantares, toques e dançares de “rabequeiros analfabetos” na primeira metade do século XX.

Entretanto, a realização impressa do som, como objeto de leitura no sistema grafo-sonoro e métrico-temperado confrontava elementos fisio-acústico-sentimentais da livre expressão sonora com a rabeca. As durações de sons ritmados pelo rabequeiro se impunham como quebras de expectativa auditiva na anotação musical em partitura. Entre o pensamento divisivo convencional da escrita e a expressão sonora “intuitiva” de Vilemão era desejável que Mário alcançasse alguma estabilização grafo-letrada dos acentos prosódicos padronizados em compassos; a partir de paridades simétricas da música escrita. Ou seja, ao final e ao cabo a escuta profissional recorreu aos adensamentos métricos mais estáveis da anotação musical. Procedimento que adaptava a gravação dos sons à transcrição gráfica das oralidades em uma lógica lítero-musical de transcrição¹⁹.

Vejamos outro exemplo. No encontro de Mário de Andrade com o rabequeiro potiguar Vilemão Trindade em 1929, alguns sons da rabeca foram representados em uma partitura identificada com o título de *Desafio*; gênero de *cantoria* informado na modalidade *Martelo Agalopado*. Classificação poética cuja formatação gráfica é metrificada em estrofes de 10 versos (ou linhas) com 10 sílabas poéticas cada. A partir de tais classificações escritas da literatura, as representações gráficas do som (em compassos musicais e versos poéticos acompanhados com rabeca) se tornavam índices legíveis das práticas de letramento da escuta profissional. Ou seja, as grafias do som friccionado eram auditadas; validadas pela oficialidade e correção técnico-científica com intencionalidades escritas; e comprometidas com a fidelidade de unidades impressas (graficamente mensuráveis, serializáveis, decupáveis e editáveis).

Em resumo, a escuta profissional elegeu, interpretou e legislou com recursos gráficos sobre as durações e alturas sonoras/silábicas entoadas por Vilemão Trindade, Fabião das Queimadas e José Gerônimo. As transcrições de rabequeiros se valeram de práticas de letramento da escuta temperada para conformar a escuta à escrita lítero-musical. O que nos

registrou no Engenho Bom Jardim (RN), em janeiro de 1929. Em ambos os cocos, Vilemão dá mostra de sua inventividade rítmica e melódica descritas por Mário na *Psicologia dos Cantadores*.” (Fiaminghi, 2021. p. 110).

¹⁹ A disposição das arcadas de Vilemão Trindade pode ser considerada um “fator fundamental para que o uso do arco [da rabeca] esteja em consonância com as acentuações textuais [representadas por escrito]”. (Fiaminghi, 2021. p. 104).

leva a considerar criticamente o *tactus*²⁰ que estruturava a produção de partituras a partir do uso de pianos, diapasões, fonógrafos, e outros recursos técnicos-sonoros. Tais impressões grafo-estruturais da *escuta profissional* produziram transcrições lítero-musicais adequadas aos processos de classificação, sistematização e colecionamento das oralidades e do folclore musical brasileiro exemplificado por rabequeiros “analfabetos” e “destemperados”.

Considerações finais

A interação entre grafia e escuta - dentro de uma especialização da audição temperada, musicológica - colocou músicos escreventes (como Mário de Andrade e Luiz Heitor) diante do desafio de transcrever o destempero sonoro e as “divagações” rítmicas (não metronomizadas) de rabequeiros na primeira metade do século XX. Como já argumentamos, as relações sistemáticas e legíveis em diferentes modalidades de representação gráfica do *som* (entoado/friccionado), emprestaram conotação lítero-musical ao documentário folclórico nacional - “(...) com sabor-da-terra, o cheiro de mato, as pretensões interpretativas dos sertões legítimos (...)” (Cascudo, 1966. p.14).

Rabequeiros cantadores e/ou tocadores eram, a partir da escuta profissional das oralidades e musicalidades, contrastados ao *bel-canto* metropolitano, por sua vez associado ao *som* violinístico. Nesse sentido, as diferentes estratégias de diferenciação/assemelhamento entre violinos e rabecas foram atravessadas pela binarização de alguns instrumentos musicais, que eram espelhados entre dois conjuntos inter-relacionados: o “popular/oral” de um lado, e o “erudito/escrito” do outro.²¹

De tal esquematização conjugadora de instrumentos musicais²² teria resultado uma rivalização entre violinos e rabecas. Dois cordofones friccionados que também passavam a ser sonoramente diferenciados a partir dos campos semânticos mobilizados em seus respectivos relatos de escuta.

Quadro 1 – Campos semânticos da escuta profissional de rabecas e violinos sonoramente diferenciados.

rabeca/ romanceiro	violino/ romancista
áspero/ rude	suave/ civilizado
nasal/ rústico	límpido/ refinado
arranhado/ popular	refinado/ erudito
metálico/ rural	aveludado/ urbano

Fonte: Padilha (2023. p. 61)

²⁰ “O *tactus*, assim como a escrita mensural, divisiva e regida pelas proporções, são considerados elementos propulsores do pensamento polifônico, elementos sem os quais a polifonia não poderia ter se estruturado e se desenvolvido no seio da música europeia culta, em um espaço relativamente curto de tempo;” (Fiaminghi, 2021. p. 108).

²¹ As oposições fundamentais em torno de palavras cardeais, tais como “popular” e “erudito”, se legitimam ao apelarem para os signos que exprimem posições sociais entre rabequeiros (iletrados) e violinistas (letrados), incluindo a *rabeca* e o *violino* nas rubricas distintivas das maneiras de produzir o *som*; bem como sua héxis corporal associada à política definidora da polidez, por exemplo; tal como observava o próprio Luiz Heitor em seu artigo sobre o rabequeiro José Gerônimo: “(...) inclinado sobre um instrumento grosseiro cujas cordas ele esfrega desajeitadamente” (Azevedo, 1956, p.93).

²² “Flauta-transversal” e “pífano”, bem como “violão” e “viola-caipira” são outras duplas de instrumentos musicais binarizados nesse mesmo contexto ideológico da escuta profissional na primeira metade do século XX.

Segundo os ouvintes especializados, “os cantadores nordestinos adotam um timbre que lembram os rabequeiros” (Nóbrega, 2007). Tais sonoridades são geralmente relatadas como timbres “ácidos”, “telúricos”, “agressivos” e/ou “grosseiros”. Enquanto, paralelamente, a doce voz do violino seria como “Mozart cantando ao morrer o seu último requiem [...] tranquilo e delicado, ressuscitando as gavotas de Haydn, os motivos de Cimarose, os minutos de Philidor, Versailles sob Luiz XV”²³ (Cascudo, 1920, p. 1). Na literatura, som das rabecas era considerado autêntico/regional na medida em que era associado à incivilidade “êmica”/“iletrada” que jamais alcançaria a “graça fidalga” associada aos violinistas “universais”/“letrados”. O relato de escuta da cantoria de rabeca de Fabião das Queimadas (por Câmara Cascudo) ilustra este contexto em 1928:

Poesia bárbara, sem paisagem como as canções de gesta, [tangendo] vivo ritmo nas colcheias de octossílabos acesos, imaginação selvagem e brutal, mnemônica, registrando, automático, o ciclo visível da vida sertaneja. (...) [O rabequeiro Fabião das Queimadas] foi o cronista das vaquejadas, herança bravía das arrancadas doidas furando o marmeleiro embastido. Cantou a pega dos touros, amansa de poldros escoicinhantes e ferozes, ferra de bicho bruto depois da carreira incrível dos parceiros. Orgulhoso de seu título. Tosca sinceridade dos bons. Genealogia incisiva, numa síntese oportuna. (Cascudo, 1928, p. 1).

O projeto civilizador e universalizante associado ao violino/violinista teria sido associado ao controle lítero-musical de afinações²⁴, timbres, simetrias rítmicas e outros padrões e métricas do som-grafado em diferentes materialidades. Igualmente, a sintaxis poéticas da língua nacional era o referente formal frente às chamadas culturas rústicas.²⁵ Nesse sentido a rabeca, diferentemente do violino, segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, estaria entre os “instrumentos toscos” (Azevedo, 1956, p. 94) - confeccionados fora do cânone da luteria européia: “sofisticada”; “precisa”; “nobre”, “polida”, “branca” etc.

No contexto das tactibilidades²⁶ materiais-sonoras dos instrumentos e seus respectivos relatos de escuta, os pesquisadores caracterizaram o som das rabecas como “grosseiro”, ou repleto de “vulgaridades” musicais. As caracterizações materiais-sonoras (e raciais/políticas) da rabeca no Brasil se estenderam ao descrédito magisterial relegado ao *camponês* (“iletrado” e “rude”²⁷). As práticas de letramento da escuta de “rabequeiros analfabetos” (e/ou escravizados alforriados) contribuiu para a estilização gráfica da expressão sonora impressa (como objeto de leitura). E na medida em que a escuta profissional de rabecas e rabequistas se tornava também pesquisadora de brasilidades e/ou regionalidades, a anotação gráfica passava por uma espécie de estilização formal empregada na editoração de *martelos*, *redondilhas maiores*, *desafios* e outras modalidades de cantoria de rabeca em páginas, partituras, fonogramas, livros e/ou folhetos de cordel.

²³ Referências à compositores brancos dos séculos XVII/XVIII na Europa (Itália, França e Áustria) onde o violino teria consolidado a forma sinfônica que conhecemos hoje. (Padilha, 2023, p. 62).

²⁴ No artigo de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) sobre “A Rabeca de José Gerônimo” compara-se a afinação de rabecas à de violinos: “(...) creio que é lícito supor estarem as rabecas de construção popular sempre afinadas abaixo do violino. Luís da Câmara Cascudo, aliás, parece corroborar essa hipótese, escrevendo em seu já citado dicionário que ‘a rabeca é uma espécie de violino, de timbre mais baixo’.” (Azevedo, 1956, p.96).

²⁵ “O termo rústico [empregado na expressão ‘culturas rústicas’] é empregado aqui não como equivalente de rural, ou de rude, tosco, embora os englobe. (...) pretende exprimir um tipo social e cultural (...)” (Candido, 1982).

²⁶ “(...) sons mantém uma relação de tactibilidade com suas fontes emissoras (...) em uma interação entre o senso de escuta e uma matriz heterogênea de texturas que vibram na pele, nos fluidos e órgão corporais.” (Veit, 2004, p. 9).

²⁷ No trabalho de Pierre Bourdieu (2008) sobre “A Economia das Trocas Linguísticas” somos advertidos de que a *cultura letrada* trataria, quase sempre, de eleger o *rebuscado*, o *seleto* e o *nobre* em relação de oposição ao *ordinário*, *comum* e *vulgar* nas *culturas populares*.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Tomo III. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2.ed. Editora Itatiaia. INL. Belo Horizonte. 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. [1928]. Organização e notas: Flávia Toni. São Paulo, Edusp. 2020.
- ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Oneyda Alvarenga (org). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *As Melodias de Boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria duas Cidades, 1987.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música, Centro de Pesquisas Folclóricas, v. 4, 1956.
- BARROS, Felipe. 2013. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40*: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas Viagens a Goiás (1942), Ceará (1943), e Minas Gerais (1944). Rio de Janeiro Ed. Multifoco.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Linguísticas*. Editora da USP. São Paulo, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 1982 [1964]
- CASCUDO, Luís da Câmara. Violão, voz da raça. *Revista do Centro Polimático do Rio Grande do Norte*. Natal/RN, 1920. [Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo].
- CASCUDO, Luís da Câmara. Fon-Fon no Rio Grande do Norte. **Revista FON-FON**, Rio de Janeiro/RJ, v. 16, n. 20, 20 maio 1922. [Acervo documental LUDOVICUS – INSTITUTO CÂMARA CASCUDO]. Disponível em: <https://www.facebook.com/instcascudo/photos/a.213234862113843/2643298129107492/>. Acesso em: 01/02/2023
- CASCUDO, Luís da Câmara. Fabião das Queimadas. *Jornal A República*, Natal/RN, p. 1-2, 02 ago. 1928.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Flor de Romances Trágicos*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1966.
- CARVALHO, Gilmar de. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE para a Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006
- CARVALHO, Gilmar de; SOUSA, Francisco. *Tirinete – Rabecas da tradição*. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2018.
- DOZENA, Alessandro; PADILHA, Caio. Rabecas e bois na escuta de territórios inesperados. *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro/RJ, n. 50, p. 28-48, jul./dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2021.65165>. Disponível em: <https://www.e->

publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/65165. Acesso em: 17 out. 2022.

FIAMINGHI, Luiz. H.. 2021. *Fricção de Musicalidades: rítmica aditiva e divisiva nos instrumentos de arco. Um olhar hermenêutico nos toques de rabeca e dos violinos.* in: MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance. Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Marcos Tadeu Holler. (orgs). Curitiba: CRV, p. 95-131.

GRAMANI, Daniella (Org.). *Rabeca, o som inesperado: uma pesquisa de José Eduardo Gramani.* Curitiba/PR: Fundação Cultural; Siemens, 2002.

LIMA, Agostinho Jorge de. *Música tradicional e com tradição da rabeca.* 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/SC: Quebra Ventos, 2017.

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

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. DOI: <https://doi.org/10.2307/780395>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/780395>. Acesso em: 30 mar. 2022.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. A Música no Movimento Armorial. 2007. Artigo publicado no *XVII Congresso da Anppom em São Paulo - SP*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html acessado em 22.01.2024.

GAUTIER, Ana Maria Ochoa. *Aurality. Listening and knowledge in XIXth century Colombia.* Durham: Duke University Press, 2014.

PADILHA, Caio. 2023. *Cantoria de Rabeca de Fabião das Queimadas: âmbito autoral do som e a reivindicação de uma voz afrodescendente no folclore brasileiro.* Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS-MN-UFRJ.

PEREIRA, Edmundo. Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In: XAVIER, Marília Cury (org.). *Direitos indígenas no Museu, novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão.* São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016a :pp.33-57.

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

SILVA, Débora Borges da. *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para Violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe.* 2014. Dissertação (mestrado), Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS. 2014.

SOLER, Luis. *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro.* Florianópolis. UFSC, 1995.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

VEIT, Erlman. “But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses” In: Veit, E. (Ed.). *Hearing cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Oxford: Berg, 2004: pp. 1- 20.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

WERNECK, Ana Cristina. *O Violino na Música Popular Urbana Carioca -1850 a 1950*. 2013. Dissertação (mestrado), UFRJ, Rio de Janeiro-RJ. 2013.