



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ANNAMÉLIA DOS REIS OLIVEIRA**

**O Ensino da Rabeca em Pernambuco: diferentes histórias e contextos**

Recife

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ANNAMÉLIA DOS REIS OLIVEIRA**

**O Ensino da Rabeca em Pernambuco: diferentes histórias e contextos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Na linha de Pesquisa: Música, Educação e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Guimarães de Salles

Recife

2022

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Oliveira, Anamelia Dos Reis.

O ensino da rabeca em Pernambuco: diferentes histórias e contextos / Anamelia Dos Reis Oliveira. - Recife, 2024.  
96f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós Graduação em Música.

Orientação: Sandro Guimarães de Salles.

Inclui referências.

1. Rabeca; 2. Tradição; 3. Música - Instrução e estudo - Pernambuco. I. Salles, Sandro Guimarães de. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

ANNAMÉLIA DOS REIS OLIVEIRA

**O Ensino da Rabeca em Pernambuco: diferentes histórias e contextos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Na linha de Pesquisa: Música, Educação e Sociedade.

Aprovada em 12/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Professor Doutor Carlos Sandroni (Examinador Interno - PPGM)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Professor Doutor Joaquim Izidro do Nascimento (Examinador Externo - UFPE/ CAA)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Professor Doutor Sandro Guimarães de Salles (Orientador - PPGM)

Universidade Federal de Pernambuco

*Dedico essa dissertação  
a minha mãe Risomar Nunes  
que sempre lutou  
para que eu pudesse chegar  
onde cheguei com dignidade.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecer primeiramente a Deus, Aos meus pais, Risomar e Juraci, por terem me gerado e me orientado a seguir o que eu sentia no meu coração;

Ao meu companheiro de vida, Luziano, que sempre me apoiou em todas as minhas decisões, que fizeram toda a diferença;

Ao meu orientador, prof. Dr. Sandro Guimarães de Salles, que me guiou e ajudou a construir este trabalho, por todo conhecimento compartilhado e pela paciência durante este período tão difícil para mim;

A Aglaia Costa, por toda sua paciência em colaborar para que esta pesquisa fosse realizada;

Ao Mestre Luiz Paixão, que me deu toda atenção e por não medir esforços para realizar nossas conversas mesmo sem saber usar todo tipo de tecnologia sempre disposto a colaborar;

Ao Cláudio Rabeca por toda atenção e paciência em colaborar em participar relatando como ele aprendeu e ensinava;

Não foi nada fácil chegar até aqui, muitas pessoas fizeram parte dessa caminhada que está apenas começando, foram entre professores e professoras, amigos e amigas e família. Só posso continuar pedindo a Deus muita saúde para continuar buscando conhecimento, determinação e resiliência.

## RESUMO

A presente dissertação versa sobre o ensino da rabeca na cidade do Recife/PE, tendo como principais interlocutores três músicos que, além da carreira de instrumentistas, se dedicam à formação de novos rabequeiros. A pesquisa busca compreender as estratégias e táticas – no sentido que dá aos termos Michel de Certeau (2003) – empregadas por esses músicos no ensino da rabeca, bem como o que pensam sobre a prática e o ensino do instrumento, considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados. O objetivo da pesquisa é compreender os sentidos presentes, hoje, no ensino da rabeca, em Recife, considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados. Para a realização da pesquisa, escolhemos uma rabequeira e dois rabequeiros, todos de contextos distintos, quais sejam: Aglaia Costa, violinista com formação erudita, que vem se dedicando ao ensino e a execução da rabeca; o mestre Luiz Paixão, da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ligado às tradições do Cavalo-Marinho de Aliança e Condado; e Cláudio Rabeca, instrumentista que desenvolve um trabalho com música popular a partir, sobretudo, das referências do Cavalo-Marinho. O presente trabalho apresenta a seguinte questão central: quais os sentidos presentes, hoje, no ensino da rabeca, em Recife, considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados?

Palavras-chave: Rabeca; Tradição; Educação musical.

## **ABSTRACT**

The present dissertation deals with the teaching of the fiddle in the city of Recife/PE, having as main interlocutors three musicians who, in addition to the career of instrumentalists, are dedicated to the training of new fiddlers. The research seeks to understand the strategies and tactics - in the sense given to the terms Michel de Certeau (2003) - employed by these musicians in teaching the fiddle, as well as what they think about the practice and teaching of the instrument, considering the urban context and the new spaces occupied by it. The objective of the research is to understand the meanings present, today, in the teaching of the fiddle, in Recife, considering the urban context and the new spaces occupied by it. To carry out the research, we chose a fiddle player and two fiddlers, all from different contexts, namely: Aglaia Costa, a violinist with erudite training, who has been dedicating herself to teaching and playing the fiddle; Master Luiz Paixão, from the Zona da Mata Norte of Pernambuco, linked to the traditions of the Cavalo-Marinho of Aliança and Condado; and Cláudio Rabeca, an instrumentalist who works with popular music based, above all, on references to Cavalo-Marinho. The present work presents the following central question: what are the meanings present, today, in the teaching of the fiddle, in Recife, considering the urban context and the new spaces occupied by it?

Keywords: Rabeca; Tradition; Music Education.

## LISTA DE FIGURAS

Mapa da rabeca no Brasil _____	32
Mapa da rabeca no Nordeste _____	32
Cego Aderaldo _____	35
Cego Aderaldo e a Orquestra de crianças _____	37
Sinfrônio, Aderaldo e Leonardo Mota _____	39
Cego Oliveira _____	43
Cego Oliveira _____	44
Sebastião das Queimadas _____	46
Mata Norte de Pernambuco _____	50
Rabeca de Mestre Teles _____	52
Mestre Teles _____	53
Lutheria de Cláudio Rabeca _____	54
Lutheria de Cláudio Rabeca _____	55
Lutheria de Cláudio Rabeca _____	56
Lutheria de Cláudio Rabeca _____	57
Lutheria de Cláudio Rabeca _____	58
Lutheria de Cláudio Rabeca _____	59
Mestre Salustiano _____	62
Casa da Rabeca _____	66
Casa da Rabeca _____	66
Mestre Luiz Paixão _____	70
Mestre Luiz Paixão _____	74
Cláudio Rabeca _____	78
Cláudio Rabeca _____	79
Organologia da Rabeca por Cláudio Rabeca _____	81
Marcação no violino e rabeca _____	82
Rabeca de Cláudio Rabeca _____	84
Aglaia Costa _____	85
Rabeca de Aglaia Costa _____	87
Aglaia Costa _____	89

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
1.2 Revisão de Literatura	13
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA</b>	<b>17</b>
2.1 Tradição	17
2.2 Educação como Cultura	19
2.3 CONCEITO DE MICHEL DE CERTEAU	23
2.4 Percurso Metodológico	25
<b>3. ORIGEM DA RABECA E SEU PERCURSO NO BRASIL ATÉ A ZONA DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO</b>	<b>28</b>
3.1 A Rabeca no Brasil	28
3.2.1 A RABECA NA TRADIÇÃO DO REPENTE NORDESTINO	33
3.3 OS GRANDES REPENTISTAS RABEQUEIROS	34
Cego Aderaldo	34
Cego Sinfrônio Pedro Martins	39
Cego Oliveira	41
Sebastião das Queimadas	44
A Rabeca na Zona da Mata Norte de Pernambuco	48
<b>ORGANOLOGIA DA RABECA COM CLÁUDIO RABECA</b>	<b>53</b>
Cavalo Marinho	60
O Legado do Mestre Salustiano	61
A Casa da Rabeca	64
Movimento Armorial	66
<b>4. O ENSINO DA RABECA EM PERNAMBUCO: HISTÓRIAS E CONTEXTOS</b>	<b>69</b>
4.1 OS INTERLOCUTORES	69
4.2 MESTRE LUIZ PAIXÃO	69
4.3 CLÁUDIO RABECA	77
4.4 AGLAIA COSTA	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>90</b>
<b>5. REFERÊNCIAS</b>	<b>93</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação versa sobre o ensino da rabeca na cidade do Recife/PE, tendo como principais interlocutores três músicos que, além da carreira de instrumentistas, se dedicam à formação de novos rabequeiros. A pesquisa busca compreender as estratégias, táticas e metodologias empregadas por esses músicos no ensino da rabeca, bem como o que pensam sobre a prática e o ensino do instrumento, considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados.

A rabeca consiste em um instrumento de arco, bastante semelhante ao violino, embora apresente formas e tamanhos diferentes, sendo geralmente confeccionada seguindo a tradição oral. Ao contrário do violino, que é construído a partir de padrões de luthieria, a rabeca adquire uma grande variedade, pois é confeccionado seguindo tradições locais ou o modo de fazer do seu construtor. Segundo alguns pesquisadores (ANDRADE, 1999; SANTOS, 2011), a rabeca encontrada no Brasil não teria relação direta com o violino, mas com um instrumento bastante utilizado na Europa, no período medieval e renascentista, em diferentes classes sociais. O instrumento chegou ao Brasil através dos colonizadores europeus, havendo diversos registros sobre sua utilização em diversas manifestações populares. Segundo Mário de Andrade, "a rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil. Nas classes cultas é voz que já não se escuta mais" (ANDRADE, 1991, p. 423). No entanto, no que tange à rabeca hoje, há evidências de que não se trata apenas de uma questão de terminologias, havendo diferenças estruturais entre os dois instrumentos, na afinação, no formato, no modo de construí-los, no modo de executá-los, na concepção estética, no contexto sociocultural de cada um, entre outras.

A rabeca apresenta diversas definições. Considerando a diversidade desse instrumento, desde o formato, afinação e contextos onde ele aparece, torna-se impossível uma definição absoluta para o mesmo, embora a maioria dos pesquisadores defenda que ele teria sua origem na Arábia e que seria o precursor do violino.

A rabeca vem sendo um instrumento bastante valorizado no cenário musical nordestino, sobretudo pelo crescente interesse de artistas contemporâneos pela cultura popular e pela valorização das referências musicais advindas desse contexto. Também é importante destacar o interesse de músicos eruditos pela rabeca. Nesses dois

contextos – um mais popular e o outro mais ligado à música acadêmica –, contribuíram para o interesse e difusão do instrumento em Pernambuco o Movimento Armorial (DIDIER, 2000; MARÍLIA, 2017), que teve início na década de 1970, idealizado pelo escritor Ariano Suassuna, e o Movimento Manguebeat (RAMALHO, 2015), na década de 1990. Embora diversas pesquisas desenvolvidas no contexto de pós-graduações tenham abordado o instrumento, as quais, inclusive, contribuíram para a escrita do nosso trabalho, percebemos que a literatura sobre a rabeca na contemporaneidade ainda é exígua, sobretudo no que diz respeito à educação, ou seja, ao ensino do instrumento.

Meu interesse em pesquisar a rabeca surgiu do desejo de aprender a tocá-la, o que só se tornou possível, de modo mais sistemático, no início do mestrado, em razão da necessidade em ampliar minhas experiências com o instrumento e meu diálogo com os/as mestres/as rabequeiros/as. Esse interesse também está ligado à minha formação em licenciatura em viola de arco. Em toda a minha formação escolar e musical, mantive contato com professores e colegas de turma, em espaços formais e não formais, que, além de terem uma vivência na música popular, tocavam instrumentos populares, como a viola de dez cordas<sup>1</sup>, o pífano (ou pife) e a própria rabeca. Por outro lado, sendo uma musicista nordestina, sempre convivi com gêneros musicais da região, como o baião, xote, entre outras sonoridades características, em um grande leque de ritmos e timbres.

Meu primeiro contato com o instrumento se deu quando eu cursava o ensino técnico em música, no Instituto Federal da Paraíba – IFPB, no contexto da disciplina Música Popular Nordestina. Na ocasião, fui convidada pelo professor da referida disciplina para tocar na Orquestra Nordestina Unha de Gato, por ele criada. Logo no primeiro dia de ensaio, ele me entregou uma rabeca. Eu comecei, então, a tocar o instrumento, mas como quem tocava violino, que era meu instrumento na época. Desde então, a rabeca passou a ter uma participação significativa na minha formação como musicista, apesar de ter passado muitos anos sem ter contato com o instrumento. Esta pesquisa, portanto, surgiu da minha primeira experiência como violista, que me levou até a rabeca, o que me fez desenvolver uma relação de afetividade com o instrumento, além de um interesse em explorar suas potencialidades enquanto

---

<sup>1</sup> Instrumento de corpo semelhante ao violão, mas com diferenças no número de cordas, na afinação, entre outras. No Nordeste, é utilizada pelos repentistas.

instrumento solístico.

O objetivo da pesquisa é compreender os sentidos presentes, hoje, no ensino da rabeca, em Recife, considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados. Para a realização da pesquisa, escolhemos uma rabequeira e dois rabequeiros, todos de contextos distintos, quais sejam: Aglaia Costa, violinista com formação erudita, que vem se dedicando ao ensino e a execução da rabeca; o mestre Luiz Paixão, da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ligado às tradições do cavalo-marinho de Aliança e Condado; e Cláudio Rabeca, instrumentista que desenvolve um trabalho com música popular a partir, sobretudo, das referências do cavalo-marinho.

O presente trabalho, portanto, apresenta a seguinte questão central: quais os sentidos presentes, hoje, no ensino da rabeca, em Recife, considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados? Nossa interlocutora e nossos interlocutores, como mencionado, foram uma professora e dois professores de rabeca atuantes no contexto urbano do Recife, que vêm participando de vários eventos, com destaque no meio artístico popular.

Os dados coletados nas conversas com os interlocutores nos mostraram que eles optaram por ensinar o instrumento mesmo sem ter alguma didática ou metodologia específica para essa atividade. Desse modo, o ensino da rabeca, além das apresentações em manifestações populares, shows, festivais, *master class*, *workshops* etc., acabou tornando-se, também, uma fonte de renda para esses músicos.

## **Revisão de Literatura**

A rabeca despertou interesse de diversos músicos urbanos, mas também de pesquisadores (músicos e não músicos), interessados na música e nos instrumentos dos grupos populares. Para situar essas produções sobre o instrumento, apresentaremos, a seguir, uma revisão de literatura sobre o tema.

A Rabeca foi inicialmente estudada por folcloristas, como Câmara Cascudo e Mário de Andrade. O primeiro menciona a rabeca em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CASCUDO, 2010) e no segundo volume da sua obra *Antologia do Folclore Brasileiro* (CASCUDO, 2005). No livro *Vaqueiros e Cantadores*, Cascudo

(2005a) conta a história de Fabião das Queimadas, famoso cantador e rabequeiro do Rio Grande do Norte, que fora escravizado e teria comprado sua liberdade com o que ganhou na cantoria.

Mário de Andrade, por sua vez, vai inserir o instrumento no seu Dicionário Musical Brasileiro, mas, como mencionado, considerando-o um violino de caráter mais popular (1999).

De um modo geral, o instrumento só passa a ser estudado de forma mais intensa no contexto dos programas de pós-graduação em música. Nesse contexto, Agostinho Jorge de Lima defende, em 2002, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, a dissertação *Música Tradicional e com Tradição da Rabeca*. Em sua pesquisa, o autor estuda os diferentes contextos da rabeca, desde os espaços tradicionais, como o cavalo-marinho, até sua utilização em cenários musicais contemporâneos, como o mangubeat. Lima também pesquisa as possíveis origens do instrumento, partindo da África do Norte, Oriente Médio e Ásia Central.

Em 2005, Romanelli pesquisa a rabeca no contexto do fandango paranaense, enquanto um dos instrumentos típicos dessa manifestação. O autor menciona o processo de construção e as formas de execução do instrumento, fazendo um paralelo com o violino. A proposta da pesquisa foi realizar um estudo sobre a rabeca e o rabequeiro. Romanelli também destaca em seu trabalho a preocupação de alguns pesquisadores, como Alto Hausse, em 1977, em relação aos riscos de desaparecimento tanto das rabecas quanto dos rabequeiros.

Em 2008, Fiammenghi (2008) escreve sua tese de doutorado, com o título *O Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas: tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. O autor aborda em sua pesquisa as mudanças de aspectos e parâmetros interpretativos no âmbito musical, fazendo uma comparação entre sua visão como intérprete musical no violino barroco e das rabecas brasileiras, a partir da sua relação profissional com o músico José Eduardo Gramani. O autor também levanta questões relacionadas ao interesse de Gramani pela cultura popular, mediado pelas rabecas brasileiras.

Em 2009, Daniela Gramani, em sua dissertação de Mestrado, aborda a rabeca no Fandango Caiçara. A autora nos mostra que, embora este instrumento não seja

considerado um instrumento tradicional do fandango, sendo inserido eventualmente sempre que tem no grupo um rabequista, sua presença tem importância significativa nessa manifestação popular. Sua pesquisa contribui focando no processo de aprendizagem musical do instrumento na cultura popular, algo que a autora identifica ser menos frequente nas pesquisas.

Agostinho Jorge de Lima, autor da dissertação já mencionada, publica, em coautoria com Emerson Carpegianne de Souza Martins, em 2010, nos anais da IX Encontro da Associação Brasileira de Educação Musical, o trabalho Práticas de Ensino da Música de Rabeca no Rio Grande do Norte (MARTINS e LIMA, 2010). Os autores abordam em seu artigo – que é parte de um estudo etnomusicológico acerca da música de rabequeiros no Rio Grande do Norte – o processo de ensino-aprendizagem da rabeca no âmbito daquele estado. Para os autores, este seria o elemento basilar na configuração da prática da rabeca hoje, sendo um dos aspectos fundamentais para se compreender os processos de continuidade e mudança dessa tradição. Os autores também apontam a diversidade nos modos de transmissão desses saberes, o que estaria ligada às especificidades de cada contexto.

Em 2011, Roderick Santos apresenta sua dissertação de mestrado sobre a rabeca, voltando-se para a introdução da rabeca no Brasil e sua possível origem, com ênfase na rabeca na região Nordeste. O autor procura identificar as características mais comuns da rabeca utilizada no Nordeste, que para ele seria a "rabeca-violino". A pesquisa tem como objetivo compreender o processo de ensino da rabeca no projeto Conexão Felipe Camarão, na cidade de Natal/RN. O trabalho também aborda a questão da construção de uma "rabeca-violino" e realiza uma atividade com os alunos do curso Técnico Integrado de Eletromecânica e Geologia do IFRN, fazendo testes de percepção musical com uma rabeca e um violino.

Em 2016, Bergman Filho defende a tese *Artífices, artificios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeca brasileira*. Ao contrário dos trabalhos anteriores, defendidos em programas de pós-graduação em música, Filho defende sua tese no Programa de Pós-Graduação em Designer, na Universidade Federal do Paraná. O autor vai propor uma análise bibliográfica de diferentes referências etimológicas e morfológicas do instrumento, a fim de possibilitar uma confrontação e a

consequente correlação entre a origem da palavra e descrições em diversas pesquisas.

Em 2012, Linemburg e Fiaminghi publicam o artigo *A rabeça de Vilemão Trindade em Mário de Andrade* (LINEMBURG e FIAMINGHI, 2012). O trabalho é resultado de uma pesquisa que analisa as referências à rabeça na obra de Mário de Andrade, através de fontes primárias (manuscritos localizados no Instituto de Estudos Brasileiros da USP) e publicações do autor. Partindo dessas referências, os autores discutem o universo popular de tradição oral referente às rabeças, bem como apontam a importância para o instrumento de um dos interlocutores de Mário de Andrade, o rabequeiro Vilemão da Trindade. Os resultados finais da pesquisa foram publicados em 2016, no artigo *A rabeça de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II* (LINEMBURG e FIAMINGHI, 2016).

Em 2016, João Nicodemos Araújo Neto defende a dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Paraíba, intitulada *A construção da rabeça: Idiossincrasias do mestre Antônio Merengue*. O trabalho tem como principal interlocutor Antônio Trajano de Pontes, mais conhecido como Sr. Antônio Merengue, construtor de rabeça, morador da cidade de Rio Tinto/PB.

A pesquisa volta-se, sobretudo, para os aspectos organológicos da tradição da rabeça, incluindo suas formas de construção, afinações e taxonomias. A relação mestre/aprendiz na confecção do instrumento também é enfatizada na pesquisa.

## **2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA**

### **2.1. Tradição**

Para pensar o ensino da rabeca, bem como seu trajeto histórico-cultural, empregamos a tradição como um dos conceitos-chave. O conceito é aqui concebido, no entanto, não referindo-se a fenômenos fixos, mas em movimento constante. Essa perspectiva imprime uma diferença significativa entre uma visão essencialista das manifestações culturais populares, que caracteriza, entre outras, o interesse inicial de alguns estudiosos pelo tema, e a perspectiva aqui assumida, que compreende os fenômenos sociais como não fixos. Isso não significa negar a existência de padrões culturais, mas de reconhecer, como sugere Barth (2000), a existência de uma multiplicidade deles, que se interpenetram e se interinfluenciam.

No tocante aos fenômenos musicais, Nettl (2006) chama atenção para o fato de os pesquisadores que trabalham com música tradicional tenderem a conceber como normal a música e a cultura que sugerem uma estabilidade e continuidade. O autor menciona o caso de pesquisadores, como Hombostel e George Herzog, que teriam atribuído um valor menor às mudanças musicais, supervalorizando os fenômenos musicais considerados "tradicionais". Merriam (2001), em sua conhecida discussão sobre as funções da música, aponta a contribuição para a continuidade e “estabilidade” da cultura, que reforçaria as instituições sociais, como uma dessas funções. Desse modo, haveria uma tendência de associar a música dos grupos populares à ideia de continuidade. Em contrapartida, as mudanças seriam associadas à perda, à degeneração (SALLES, 2010), o que remeteria ao que Marc Augé denominou de “armadilhas” da etnografia de urgência (AUGÉ, 1997). Nettl vai sugerir observarmos as possíveis continuidades presentes nessas mudanças. Desse modo, haveria uma “unidade fundamental”, que seria mantida mesmo com as mudanças. Para o autor, “quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais significativos são esses fatores, às vezes obscuros, que garantiriam a continuidade” (2006, p. 28).

O antropólogo francês Marcel Mauss foi um dos primeiros a chamar atenção para o risco de vincular tradição a conformismo e à resistência à mudança. Segundo o autor, “o emprego da palavra tradição é perigoso. Muitas vezes a palavra lembra inércia, resistência ao esforço, desgosto de tomar novos hábitos, incapacidade de obedecer a forças novas, de criar um precedente” (MAUSS, 1979, p. 201).

Outra significativa contribuição para o debate sobre tradição pode ser encontrada em George Balandier. Para o autor, seria necessário rever os argumentos “frequentemente fracos” dos pesquisadores, que manteriam os fenômenos tradicionais por eles estudados em um “perpétuo presente etnográfico”.

A noção de tradição é amplamente empregada e sua acepção, freqüentemente, é fluídica. Ela implica, segundo sua definição mais comum, no conformismo com as regras de conduta socialmente aprovadas, na adesão à ordem específica da sociedade e da cultura vigentes, na repulsa em ou na incapacidade de conceber uma alternativa ou de romper com os “mandamentos” válidos pelo passado (BALANDIER, 1974, p. 189).

Balandier também discute o fato de a tradição ter sido frequentemente associada à ideia de conformismo e resistência à mudança. Para isso, contribuiria alguns “aparatos simbólicos e míticos”, os quais poderiam explicar, justificar e servir de suporte à continuidade das tradições. Com isso, o autor nos diz que “essa interpretação da ordem dos homens e das coisas, que recorre aos processos do pensamento simbólico e ao aval do sagrado, parece restringir o campo da inovação e tornar impossível qualquer contestação verdadeira”. Assim,

[...] a tradição e as imposições que determinam a conformidade valem-se também de outros processos: os que se manifestam pelo funcionamento social, as práticas que contribuem para a manutenção e “reprodução” das configurações existentes. A tradição opera, simultaneamente, no âmago das consciências coletiva e individual e no interior das relações constitutivas da vida social (BALANDIER, 1974, p. 190).

Esses aspectos abordados por Balandier se tornam aparentes e discutem o reconhecimento necessário de “o laço estabelecido entre os vivos e os ancestrais”. Trata-se de uma relação capital, que aborda comportamentos de várias sociedades, de origem clânica ou por linhagem.

Algumas explicações se devem ao possível “desespero de causa”, levando a invocação dos ancestrais, sendo insistente em “validar as maneiras de existência coletiva, por serem autoridade suprema, incontestável e incontestada, eles quiseram que as coisas sejam o que são, fora do alcance de qualquer intervenção modificadora” (BALANDIER, 1979, p. 190).

Balandier discute esses aspectos e afirma que somente o argumento da autoridade não basta. Seria necessário que todas as relações simbólicas e práticas fossem analisadas de forma mais crítica. Com isso, o autor procura mostrar que o estudo da tradição revela o complexo dessas relações e de como as práticas e as relações sociais são postas, de uma maneira que M. Fortes chama de “secularização”, e explica como:

Ele [M. Fortes] demonstra que esse conjunto de relações, cujas regras são formuladas na linguagem do sagrado, conforma-se ao

modelo das relações sociais fundamentais. Não é a mera referência a uma metafísica, a uma ética e as atitudes morais que permite apreender as significações e as funções do culto dos ancestrais, mas, também, a consideração da sociedade real, isto é, o conhecimento dos sistemas de filiação, de poder e de direito, da atividade econômica que a constituem. Os antepassados que “ponderam” são situados. Eles se inscrevem numa genealogia. São ordenados, não à medida que essa ordem definisse uma hierarquia sagrada e impusesse rituais, por sua vez hierarquizados, mas porque fundamenta uma estrutura social - disposição de clãs, linhagens e segmentos desiguais - e determina direitos e deveres (BALANDIER, 1974, p. 191).

É possível afirmar que a tradição, na visão de Balandier, está sempre sendo alterada e negligenciada em sua integralidade, ao mesmo tempo em que corrobora a resistência dos povos que se dispõem a respeitar e praticar repetidamente, buscando a redução dos fatores de modificação.

## **2.2. Cultura**

Para nos aproximar das práticas de ensino empregadas pelos professores de rabeça, partimos da perspectiva de educação como cultura, como sugerido, entre outros, por Carlos Rodrigues Brandão (1995). O termo, nessa perspectiva, é empregado em um sentido mais amplo, aproximando-se do processo de endoculturação e simbolização, próprios dos seres humanos.

A educação, nesta perspectiva, pode ser encontrada nas práticas cotidianas, na rua, na igreja, em casa, entre outros. Como nos diz Brandão, estando o ser humano sempre envolvido em processos educativos, ninguém escaparia à educação (BRANDÃO, 1995).

Considerando a importância dos sentidos e significados da “cultura” em nosso trabalho, faz-se necessário mencionar a crise pela qual passa o conceito, sobretudo a partir dos anos 1980. O antropólogo Clifford Geertz é um dos que vai apontar os problemas em torno do conceito. Em *A interpretação das culturas*, ele se ocupa em reduzir o conceito ao que considera ser uma dimensão mais justa, que assegure sua importância diante da confusão em torno do mesmo. Geertz busca uma definição mais

precisa, que vá além da definição clássica postulada por Edward Tylor. Para este, cultura seria

[...] aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade. A situação da cultura entre as várias sociedades da humanidade, na medida em que possa ser investigada segundo princípios gerais, é um tema adequado para o estudo de leis do pensamento e da ação humana (TYLOR, 2005, p. 31).

Para Geertz, a definição acima, que tanto influenciou a antropologia, precisaria ser substituída por uma definição mais limitada, especializada e teoricamente mais poderosa. O autor, no entanto, mesmo reconhecendo a contribuição dos postulados de Tylor sobre cultura, afirma que sua definição hoje confundiria sobremaneira, não contribuindo, portanto, para as pesquisas na contemporaneidade.

O termo cultura (*kultur*) passa a ser empregado com mais frequência a partir do final do século XVIII, na Alemanha, significando os bens espirituais de um povo: artísticos, religiosos e intelectuais (LARAIA, 1986). Esses equivaleriam aos bens que poderiam ser adquiridos através da educação e do desenvolvimento espiritual. O termo se aproxima do conceito de *civilisation*, empregado na França, que significava fatos econômicos, religiosos, políticos, técnicos, morais ou sociais. Os dois termos teriam sido sintetizados na primeira definição mais sistemática do conceito de cultura, por E. Tylor, mencionada acima.

Para Geertz, o estudo da cultura não seria uma ciência experimental em busca de leis. Essa perspectiva esteve na base das pesquisas estruturalistas, que dominou, durante décadas, as pesquisas em antropologia. Para Geertz, em lugar de conceber sua prática como uma ciência interpretativa em busca de significados, os pesquisadores da cultura deveriam buscar compreender o significado que os fenômenos sociais teriam para seus “proprietários” (GEERTZ, 2001). Desse modo, o pesquisador da cultura, em lugar da busca incessante por leis, deveria indagar sobre como um determinado povo faz sentido para si mesmo.

Para Geertz, os complexos simbólicos (padrões culturais) estão fora dos limites do organismo dos seres humanos. Seriam fontes de informação extrínsecas, que desempenhariam um papel fundamental em nosso comportamento. As fontes

intrínsecas, ligadas ao instinto, seriam determinantes para a instituição dos processos sociais e psicológicos. Elas se ocupariam do funcionamento do organismo. As fontes extrínsecas, por sua vez, modelariam o comportamento público. Ao contrário dos outros animais, o comportamento humano não seria “modelado” por sua fisiologia. Necessitaríamos de fontes simbólicas, de padrões culturais. Estes são definidos por Geertz como:

[...] conjuntos de símbolos cujas relações uns com os outros, “modelam” as relações entre as entidades, os processos ou o quer que seja nos sistemas físico, orgânico, social ou psicológico “fazendo paralelos”, imitando-os ou estimulando-os (*ibid.*, p. 69).

Em meados dos anos oitenta, a cultura deixa de ser concebida como uma totalidade dada, objetiva e coerente. O antropólogo Eric Wolf é um dos que vão se ocupar dessa crítica, pondo em questão a noção de cultura integrada. Para ele, as implicações da história e do poder nem sempre seriam consideradas pelos pesquisadores da cultura. Ao invés de possuírem uma essência interna e coerente, as culturas estariam sempre em construção, desconstrução e reconstrução, resultado de processos complexos e conexões socioculturais. Referindo-se às pesquisas antropológicas, Wolf afirma: “uma pitada mínima de história tornaria a sociedade e a cultura que chamamos de iroquesa mais problemática e menos fundamentada do que tem sido em nossos livros de antropologia” (WOLF, 2003, p. 294).

Barth, por sua vez, afirma que o pesquisador tem sempre que lidar com cenários culturais sincréticos, mas evitaria confrontar-se com os sinais de incoerência e multiculturalidade presentes no campo. Esses seriam tratados como aspectos não essenciais, ocasionados pela modernização. Vejamos o autor:

Em vez de tentarmos fazer com que nossas teorias dêem conta do que efetivamente encontramos, somos levados a escolher algum padrão claro e delimitado em meio a esse cenário confuso e a aplicar nossa engenhosidade para salvar o holismo (funcionalista) por meio da construção de isomorfismo e inversões (estruturalistas) desse padrão escolhido ao acaso, como se ele codificasse um encadeamento mais profundo (BARTH, 2000, p. 109).

Não se trata, segundo o autor, de negar a existência de padrões culturais. Eles existiriam, mas imersos em uma multiplicidade de padrões parciais, que se interinfluenciariam.

Para o antropólogo Adam Kuper, existiriam problemas epistemológicos

fundamentais no conceito clássico de cultura.

[...] a cultura deixa de ser algo a ser descrito, interpretado ou talvez até mesmo explicado para ser tratada como uma fonte de explicação propriamente dita. Não quero com isso negar que alguma forma de explicação cultural possa ser bastante útil, em seu devido lugar, mas apelos à cultura só podem oferecer uma explicação parcial do que leva as pessoas a pensarem e a agirem de determinada forma e do que faz com que elas mudem seu jeito de ser (KUPER, 2002, p. 13).

Reconhecendo a necessidade de um olhar mais atento para os fenômenos sociais e culturais do nosso tempo, o antropólogo Marc Augé parte de uma discussão sobre mundos contemporâneos. A análise desses “mundos” deve estar atenta às suas incoerências e complexidades, que expressão realidades, ao mesmo tempo, singulares e universais; unificadas e plurais; heterogêneas e interligadas.

Esta é, de fato, a nova ordem de realidade que se propõe a seu olhar [do pesquisador]: as novas fronteiras que não se confundem com as antigas delimitações do social e do cultural. Por esses novos mundos passam as relações de sentido (as alteridades-identidades instituídas e simbolizadas) cujos cruzamentos, imbricações e rupturas fazem a complexidade da contemporaneidade (AUGÉ, 1997).

Finalmente, como mencionamos no início do presente tópico, a definição de educação que norteia o presente trabalho está intimamente ligada à de cultura. Como nos diz Brandão,

[...] toda a discussão mundial ao redor das ‘diferenças culturais’, da ‘educação inclusiva’, do ‘multiculturalismo’, do ‘direito à diferença’ representa apenas uma parcela de um tardio, mas sempre oportuno reencontro entre educação e a cultura. Logo, entre a antropologia e a pedagogia, compreendida aqui como a ciência da educação (BRANDÃO 2009: 12-13).

Considerando que o diálogo entre educação e antropologia vem se dando em diferentes campos e abordagens, acreditamos ser fecunda essa discussão no âmbito da educação musical, sobretudo, quando lidamos com o contexto das culturas populares, que dialoga de perto com o campo da etnomusicologia.

### 2.3. Cotidiano, estratégias e táticas

Partimos dos postulados de Michel de Certeau para argumentar que os conhecimentos e práticas pedagógicas empregadas pelos professores de rabeça estão mais próximos de táticas do que de estratégias, no sentido que dá aos termos o referido autor. Em *A invenção do cotidiano*, ele traz a seguinte definição de estratégia:

Chamo de “estratégia” o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico (CERTEAU, 2003, p. 46).

A tática, por sua vez, remeteria a uma "antidisciplina", uma rede formada pelas astúcias, pela criatividade cotidiana. Vejamos a definição do autor:

Denomino, ao contrário, “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O próprio é uma vitória sobre o tempo (*Ibidem*).

Sendo assim, Certeau faz uma organização, e sua proposta seria um plano de análise, estudando as práticas cotidianas como modos de ação do indivíduo e como suas operações são realizadas nesse processo de interação social. Para essa organização, ele sugere um plano, que seria dividido em cinco partes. A primeira como cultura ordinária; a segunda, teorias da arte de fazer; a terceira, as práticas de espaço; a quarta, os usos da língua; e a última as maneiras de crer. Utilizando esses elementos, o autor caracteriza e chama o indivíduo de um ser social, pois, por intermédio de suas relações sociais, o mesmo obtém uma cultura antecedente que torna a vida rotineira.

Em seus postulados, Certeau afirma que seria a relação social que determina o indivíduo e não o contrário, assim como o local onde as coisas se

organizam individualmente, que muitas vezes pode ocorrer em um ambiente cultural incoerente e contraditório.

Com o propósito de estudar o processo de enunciação, Certeau argumenta que existem variadas possibilidades e efeitos da língua materna em uma situação de diálogos. Assim, os indivíduos se apropriam da língua materna utilizando-a em suas situações individuais, para dialogarem com o mínimo possível de interferências.

A partir das situações mencionadas acima, como nossas práticas de ler, conversar, cozinhar e viver, por exemplo, são observadas as nossas maneiras de falar e caminhar, pelas quais o indivíduo pode ser atraído, se condicionar e questionar. Para Certeau, toda essa capacidade positiva e criativa do indivíduo se contrapõe à ideia de observação, limites, possíveis combinações limitadas e esperadas, desenvolvida por Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*.

Certeau chama atenção para a importância de olhar para as práticas cotidianas, sobretudo para as táticas, nas quais os indivíduos lançam mão das astúcias, criatividade, maneiras de fazer que permitem a vitória dos mais fracos sobre o poder. Certeau volta-se para o que denomina de práticas comuns, experiências particulares, partir das quais os meios populares suvertem as culturas e os produtos impostos pelas elites. A liberdade e a criatividade, dois elementos fundamentais para a sociedade contemporânea, são importantes nesse contexto.

Nesta pesquisa, serão descritos diferentes histórias e vertentes, que remetem a táticas, no sentido que dá ao termo Michel de Certeau. Cada um dos interlocutores da nossa pesquisa, em seu trajeto histórico-cultural relacionado à rabeça, lançou mão de caminhos ainda não definidos, sem um “próprio”. Essa “antidisciplina”, que cria redes a partir de astúcias e criatividade cotidianas, ficou evidente no conjunto das narrativas dos nossos interlocutores.

Nessas narrativas, percebemos que a rabeça vem tomando rumos diversos, ocupando espaços novos e desafiadores. Com efeito, esse instrumento, como veremos, está presente nas danças populares, em bandas, grupos de forró, em movimentos como o Mangue Beat e movimento Armorial, deixando de ser exclusivo do campo, seu *locus* tradicional, e passando a figurar nos grandes centros urbanos. Além

disso, podemos destacar a inserção da rabeca enquanto objeto de pesquisa em diversos programas de pós-graduação. O instrumento, cujas pesquisas estavam limitadas a pequenos verbetes ou abordagens rápidas em compêndios de folclore, passa a ser percebido em toda a sua complexidade, ocupando um lugar de destaque na análise da música contemporânea.

Para compreender o trajeto histórico cultural da rabeca, bem como os professores e professoras que assumiram o instrumento como sua principal atividade artístico/musical, procuramos contextualizar o seu percurso no Brasil, em Pernambuco, na Zona Mata Norte e no contexto urbano do Recife. Essa análise foi fundamental para compreendermos a atuação de cada interlocutor e sua relação com o ensino do instrumento.

#### **2.4. Percurso Metodológico**

A metodologia empregada na presente pesquisa está baseada no contato direto e no diálogo com os rabequeiros, nossos interlocutores. Em uma perspectiva crítica, esse diálogo é concebido não como uma mera ferramenta de coleta de dados, mas como uma conversação, onde os interlocutores são agentes fundamentais na construção do conhecimento. A metodologia utilizada no trabalho de campo, portanto, consiste em uma etnografia, sem, no entanto, reduzi-la às práticas convencionais de campo: coletar dados, elaborar diário etc. (GEERTZ, 1989). Nesta perspectiva, a concebemos na concepção de Geertz, ou seja, enquanto “esforço intelectual”, uma “forma de conhecimento”, uma “descrição densa”. Também serão considerados no diálogo com nossos interlocutores a crítica à representação etnográfica, formulada a partir dos 1980, sobretudo no contexto do *Writing Culture* (CLIFFORD, 2002). Assim, partindo do pressuposto que em toda etnografia corre-se o risco de o pesquisador produzir textos fundamentados na não reciprocidade, na assimetria, procuramos nos orientar por paradigmas discursivos, de diálogo e polifonia, os quais, como sugere James Clifford (2002), buscam recuperar a intersubjetividade das falas nas relações etnográficas.

Deste modo, em uma perspectiva conversacional, as observações e o diálogo com os rabequeiros serão realizados para além das práticas que visam conferir

legitimidade ao discurso do pesquisador e sua autoridade sobre o contexto a ser representado (CLIFFORD, 2002). Como mostrou Fabian (2013), a grande maioria das etnografias seria caracterizada pela ausência de intersubjetividade, mantendo a distinção assimétrica entre pesquisador e pesquisado, entre Nós e Eles. Assim, se o trabalho de campo acontece no contexto de uma comunicação intersubjetiva entre o pesquisador e os Outros, essa comunicação é suprimida no momento da produção dos textos etnográficos, sendo o interlocutor mantido espacialmente e temporalmente distante. Como nos diz Fabian,

Devemos interrogar *o que* é que os antropólogos tentam alcançar com seus múltiplos e desorganizados usos do tempo. [...] A história da nossa disciplina revela que esse uso do Tempo quase invariavelmente é feito com o propósito de distanciar aqueles que são observados do tempo do observador (2013, p. 61).

Tomamos, ainda, como referência as premissas da etnografia crítica, que busca compreender as relações entre as questões investigadas e o sistema social mais amplo, com o objetivo de apreender a totalidade de suas determinações, bem como de desvelar sistemas de dominação, opressão, ideologia e discursos com a finalidade de contribuir para que tais situações sejam alteradas (MAINARDES e MARCONDES, 2011).

Como mencionado na introdução deste trabalho, o objetivo da pesquisa é entender os sentidos empregadas por três músicos no ensino da rabeca, hoje. Assim, procuramos compreender como esses rabequeiros/professores elaboram suas estratégias de ensino, bem como o que pensam esses instrumentistas sobre o ensino do instrumento, considerando, como mencionado, o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados. Para tanto, tomamos como campo empírico a cidade de Recife, sobretudo pela importância que a música advinda da cultura popular (e, conseqüentemente, seus instrumentos) adquiriu em movimentos como Armorial e Mangubeat (neste último, a partir, sobretudo, do grupo Mestre Ambrósio). Mencione-se, ainda, a figura do Mestre Salustiano (Salu), que migra da zona da mata para o Recife na década de 1970. Hoje, seu filho, Maciel Salu, e diversos grupos, como o Quarteto Olinda, Rabecado, entre outros, vêm contribuindo para a divulgação da rabeca em Recife e no Brasil.

Como mencionado, selecionamos como nossos interlocutores três rabequeiros atuantes, hoje, no contexto do Recife, tendo como critério para esta escolha o fato de serem professores do instrumento e estarem ligados a contextos diferentes, no que tange a sua formação e performance. Assim, dialogamos com o Mestre Luiz Paixão, da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ligado às tradições do cavalo-marinho de Aliança e Condado; Cláudio Rabeca, instrumentista que desenvolve um trabalho com música popular a partir das referências do cavalo-marinho; e Aglaia Costa, violinista com formação erudita, que vem se dedicando ao ensino e a execução da rabeca.

### **3. ORIGEM E DIFUSÃO DA RABECA**

#### **3.1. Sobre a origem da rabeca**

Segundo Luís Soler, “os instrumentos viola e rabeca são, como mencionado, do período renascentista peninsular, de longa gestação medieval” (1978, p. 87). O autor destaca que se tratando de instrumentos medievais, se faz necessário mostrar alguns desses instrumentos anteriores à rabeca para chegarmos próximo de sua etimologia. Apesar de haver um consenso sobre a origem árabe e medieval da rabeca, Soler nos chama atenção para a existência de várias nomenclaturas desse instrumento, e que não seria possível uma genealogia precisa do mesmo. Entre os numerosos tipos de instrumentos, também houve técnicas que são utilizadas até hoje. A técnica de cordas friccionadas veio do Oriente e chegou à Europa pelos árabes, tendo sido herdada dos persas.

Antes de utilizar arco, como as violas da gamba, que são apoiadas na coxa, as violas de *braccia* (braço) eram executadas encostadas ao peito (a mesma postura utilizada pelos rabequeiros).

Também existiam instrumentos de cordas que utilizavam uma pequena peça chamada puas ou plectros (espécie de palheta), que poderia ser de diferentes materiais, pelos quais as cordas eram pulsadas.

A sonoridade das cordas friccionadas conquistou os ouvidos ocidentais, tendo a sua técnica possibilitado que a família europeia das violas também fosse tocada com arco. Instrumentos desse tipo eram desconhecidos até então na Europa. A utilização do arco se deu depois que os árabes introduziram um instrumento chamado *rabab* ou *rebab*, adotado pelos persas.

Segundo Soler, este "era parecido com o alaúde, constituído por uma caixa piriforme coberta por um couro. Mais tarde, o couro foi também substituído por uma peça de madeira fina" (1978, p.89). Tinha duas cordas que eram afinadas em quintas e se tocavam apoiada no chão por um espigão.

Outro instrumento com uma corda sobre o peito, que era uma variante do *rabab*, chamada de *ar'abebah*, com uma postura semelhante ao da rabeca, estava ali

[...] na parte ocidental da África do Norte um instrumento tocado com um arco pelos povos árabes berberes. Estes eram um grupo nômade, de origem camita, que habita o norte da África desde a pré-história, que utilizava o arco para manter a sonoridade que servia para garantir o tom da recitação do rapsodo (SOLER, 1978, p. 90).

Ainda segundo Soler, simultaneamente ao *ar'abebah*, um novo instrumento apareceu e se propagou pela península através dos berberes, era uma novidade que chamavam de *rabé*, *rabel* ou *rebec*, entre outros. Esse instrumento, que era executado acima do peito, teria sido popular nas

[...] penínsulas ibérica e italiana, assim como na França. Nomes que pode-se observar, puxam mais ao de *ar'abebah* que ao de *rabab*, justamente por causa de predominar, nas cortes islâmico-ibéricas desta época, a gíria berber. Afinidades puramente verbais, por outro lado. Pois o mencionado *rabe* está bem melhor constituído que o africano e possui já três cordas, afinadas por quintas (SOLER, 1978, p. 90).

Soler menciona que o *rabé* tocado com o arco ganhou muita popularidade, onde contribuiu para popularizar a técnica e o som das cordas friccionadas, incentivando, assim, a adoção do arco por parte das violas e de outros instrumentos. O *rabé* e seus derivados aparecem constantemente relacionados à baixa idade média e representados nas artes plásticas do período mencionado.

Os instrumentos *rabab* e *rabé* contribuíram para que as violas adotassem

o arco no século XVI. A partir disso, as violas começaram a influenciar o *rabé* e fazer com que modificasse seu formato, caprichando em seus diferentes modelos e sendo cada vez influenciados pelas violas. Seu formato passou a ser modificado, com um fundo piriforme com um sistema de laterais e para não perder o seu som característico, forte e estridente os tampos continuaram bojudos, não como as da viola, sendo assim, o rabe pode ter uma cavalete mais alto, podendo ter tranquilamente mais pressão em seu tampo, no caso a caixa do instrumento.

Essas condições físico-acústicas são exatamente propícias para o tipo de som desejado. As suas aberturas frontais em forma de “F” - as da viola tinham forma de “C” - permaneceram, e uma maior espessura nas madeiras dos seus tampos e sua habitual afinação por quintas, entre outras coisas - as violas de arco além de quintas, também afinavam-se por quartas (SOLER, 1978, p. 91).

Após as modificações físicas do instrumento *rabé*, houve uma mudança no nome, trocando do masculino para o feminino, passando para o gênero da viola de arco, precisamente - e passando o instrumento a ser chamado de “*rabeca*”, como afirma Soler (1978).

No próximo subtópico, faremos um breve relato da *rabeca* no Brasil, em Pernambuco, mais precisamente na Zona da Mata Norte. Ocuparemos-nos também da sua trajetória e um pouco da história dos interlocutores envolvidos nesta pesquisa.

### **3.2. A Rabeca no Brasil**

Baseado em algumas opiniões compartilhadas por pesquisadores sobre a chegada e a utilização contínua da *rabeca* no Brasil, a presença desse instrumento está associada às fases de colonização do país, como afirma Soler (1995), Nóbrega (2000), Cascudo (2010), entre outros.

No Brasil, a *rabeca* ocupa um lugar de destaque em várias manifestações da tradição popular brasileira, tais como o cavalo-marinho, as folias de reis, o reisado, o bumba meu boi e os fandangos. O instrumento se expande pelo Brasil, sendo geralmente encontrado nas regiões interioranas e litorâneas. Como menciona Linenburg (2017), a *rabeca* tornou-se alvo de pesquisas e músicos da música popular urbana com trabalhos com ênfase na cultura popular.

Merece destaque a visibilidade nacional que adquiriu o instrumento, nos anos 1990, com destaque para o grupo pernambucano Mestre Ambrósio. Segundo Linenburg (2017), foi nas mãos do multi-instrumentista e compositor Siba, integrante do grupo, que a rabeca foi utilizada em um contexto diferenciado. O instrumento passa, então, a ser amplificado ao lado da guitarra elétrica, ocupando grandes palcos em todo o Brasil.

Para Linenburg, a rabeca que surge nesses novos contextos iria interagir com ritmos e instrumentos tradicionais da cena pop. Para alguns integrantes do grupo, sua música seria descrita como “urbana de sentimento rural”. É nesse contexto, que o grupo vai ser protagonista do movimento Mangubeat (2017, p. 41).

A visibilidade que adquire o instrumento nesse período contribui para que ela se torne, por duas décadas seguidas, objeto de diversas pesquisas. Muitos autores revelaram diferentes contextos em que o instrumento era executado, tecendo, deste modo, um mapeamento da rabeca no Brasil. Temas como a sua presença nas manifestações populares, seu ensino, a sua relação com o violino, entre outros, foram abordados nesses trabalhos.

Segundo o *mapa da rabeca*<sup>2</sup>, o instrumento está presente em quase todos os estados do Brasil, em diferentes contextos e manifestações culturais. Contudo, a maior incidência seria no Nordeste. Nesta região, ela se destaca, sobretudo, nas brincadeiras da cultura popular, com destaque para o cavalo marinho, que ocorre na Zona da Mata Norte (SCHMITT, 2019).

O site mapa da rabeca é um banco de dados da rabeca brasileira, portuguesa e o rawé guarani e tem o objetivo de acumular informações sobre a rabeca brasileira e portuguesa, como também outros instrumentos que são tocados semelhantemente, com o arco. Ainda conta com um mapa de localização da rabeca nos estados do Brasil, e várias bibliografias, links, páginas relacionadas ao tema pelo qual podemos localizar ainda mais o instrumento. Abaixo segue uma foto com a localização da rabeca no Brasil e em seguida no Nordeste:

---

<sup>2</sup> [rabeca.org](http://rabeca.org) um site com objetivo de disseminar, colecionar e preservar informações sobre a rabeca brasileira e portuguesa o rawé (rave, rabe, rabel) guarani e outros instrumentos de cordas friccionadas semelhantes artesanais.



Podemos notar que, em relação ao Nordeste, há uma quantidade maior de rabequeiros no estado do Ceará. O site oferece, ainda, as seguintes ferramentas e informações: gravações de rabeça, imagens, artigos, partituras e vídeos. Também possibilita que o pesquisador explore estes instrumentos no âmbito da sua própria região, com suas singularidades e idiossincrasias. Além disso, aceita envios de arquivos de pesquisadores e músicos para a ampliação das informações presentes no site.

### **3.2.1. A rabeça na tradição do repente Nordestino**

Antes da viola tornar-se o instrumento por excelência dos repentistas, a rabeça teria sido empregada por muitos cantadores repentistas<sup>3</sup>, a exemplo do Sebastião das Queimadas (CASCUDO, 2012), Cego Aderaldo (LINEMBURG, 2017), Cego Sinfrônio (MOTA, 2002), José A. de Souza (BENJAMIN, 1997) e Cego Oliveira (LINEMBURG, 2017). Segundo Roberto Benjamin, até o final dos anos 1950, tanto a viola quanto a rabeça seriam empregadas em "pé de igualdade" como instrumentos "de acompanhamento dos cantadores" (BENJAMIN, 1997, p.3). A viola, no entanto, logo iria substituir completamente a rabeça. Ainda segundo Benjamin, "mesmo cantadores famosos como o Cego Aderaldo, que haviam iniciado sua carreira tocando rabeça, acabaram por adotar o violão de fabricação industrial convertido em viola sertaneja" (BENJAMIN, 1997, p.4). Rodrigues de Carvalho, ao descrever os cantadores populares, em seu Cancioneiro do Norte, publicado pela primeira vez em 1903, já menciona a viola como o instrumento empregado pelo repentista. Vejamos o autor:

[...] eis o trovador do povo, a perambular de povoado em povoado, adivinhando casamentos e batizados, de viola ao peito, faca de ponta à cinta, lenço de ganga ao pescoço, cabelos em cachos sobre a testa, usando jaqueta e camisa muito anilada (CARVALHO, 1967, p. 336).

A viola ficaria tão associada à arte dos repentistas nordestinos que estes passariam a ser denominados também de violeiros e a prática do repente,

---

<sup>3</sup> Em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo define o repente como uma batalha do desafio entre cantadores sertanejos, durante o "pega" mais vivaz. O repente, propriamente dito, seria a resposta improvisada e bem sucedida de um cantador contra outro, seu adversário.

frequentemente, de cantoria de viola. Esse instrumento, como a rabeça, foi bastante popular em diversas manifestações culturais do Nordeste – a exemplo do Reisado, Bumba meu Boi – e de diversas manifestações populares no Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil.

Como argumenta Linenburg (2014), tendo como referência Câmara Cascudo (2005), “dentro da cantoria sertaneja, a viola e a rabeça foram instrumentos eleitos pelos cantadores” (LINENBURG, 2015, p.77). Algumas pesquisas mostram que os cantadores rabequeiros estavam em sua maioria associados ao sertão do Nordeste, sendo boa parte deles cegos, a exemplo de ilustres cantadores do Ceará, como Sinfrônio, Aderaldo e Pedro Pereira da Silva (Cego Oliveira). Não somente o repente, mas também as chamadas “toadas de cego”, descritas por Mário de Andrade (1999), fazem referência à rabeça enquanto instrumento acompanhador.

Há registros em gravuras em meados do século XIX que representam cegos cantadores tocando rabeça. Como afirma Linenburg (2014), no Brasil tiveram três cegos rabequeiros, todos cearenses. Alguns teriam sua vida ligada à região do Cariri e outros à região metropolitana de Fortaleza. Em seu livro *Cegueira e Rabeça: instrumentos de uma poética*, publicado em 2017, Linenburg conta com riqueza de detalhes as histórias dessas grandes representatividades da cantoria na rabeça. Essa relação entre a cegueira e a rabeça é tratada na referida publicação a partir dos seguintes tópicos: os estudos de deficiência; a rabeça como instrumento de cegos; cegos rabequeiros; cantoria nordestina; e a poética do cego cantador. Vejamos, em seguida, uma breve síntese de alguns desses cantadores:

### **3.3 OS GRANDES REPENTISTAS RABEQUEIROS**

#### **Cego Aderaldo**

Começando pela ordem cronológica, irei contar um pouco da história do Cego Aderaldo. Seu nome era Aderaldo Ferreira de Araújo. Nasceu em 1878, no Crato-CE. Teve muitas perdas na família, ainda nos primeiros anos do início de sua vida, mas sempre soube dar a volta por cima, se encontrando na poesia.

Segundo Linenburg (2017), Cego Aderaldo, nas várias entrevistas por

ele concedida, contou muitas histórias sobre si mesmo, falando da solidão e do modo humilde em que viveu. Costumava contar mais de uma versão dos acontecimentos de sua vida, a exemplo das várias versões diferentes sobre a causa de sua cegueira, sobre o seu primeiro instrumento e seu nome de batismo.



Fonte: rabecca.org

O cantador rabequeiro fala sobre suas duas grandes perdas aos 18 anos, que foram seu pai e sua visão. Em um de seus depoimentos, ele afirma que teria perdido bruscamente a visão, após ter bebido um copo de água e sentir uma dor forte (LINENBURG, 2017). Em outro depoimento, ele afirma que teria perdido a visão quando trabalhava em uma padaria e acidentalmente acionou a alavanca de jato de vapor, sendo atingido diretamente nos olhos (*ibidi*, 2017). Outra versão afirma que o vapor causador da sua cegueira teria sido proveniente de uma caldeira, no tempo em que ele era maquinista do trem da estrada de ferro de Baturité. Há ainda outra que diz ter sido vapor emitido por uma máquina de descarçar algodão (*ibidem*).

Segundo Linenburg (2017), Aderaldo sofreu muito com sua cegueira, passando necessidades com sua mãe, que era “do lar”, e pedia a Jesus Cristo e a São Francisco de Canindé para não precisar ir às ruas pedir esmolas. Há registro que Cego Aderaldo teria contado que, “numa noite, sonhou-se cantando versos e, ao despertar, ainda tinha memorizados. Interpretou o sonho como uma mensagem divina que lhe dizia o rumo a seguir: tornar-se cantador.”

Após contar esse sonho o autor fala que o Aderaldo ganhou de presente um cavaquinho de uma menina que ouviu sua história e depois que sua mãe faleceu ele pegou seu instrumento e foi tentar sua vida como cantador, no entanto em livro conta que ele foi presenteado por alguns amigos com “a primeira rabequinha que possuiu e na qual se acompanhou até acabar-se” (CAMPOS, 1973, p. 17).

Segundo Linenburg (2017) o cantador cego Aderaldo teve diversos meninos guia que os acompanharam. Ele cita dois que teriam guiado Aderaldo em 1921: Luís Bento, que tocava viola, e José Raimundo, que lia para ele. Ele também teria adotado um total de 26 crianças, tendo a maior parte delas sido educada formalmente e estudado algum instrumento musical. Chegou a montar um grupo com os seus filhos, como uma orquestra, que os acompanhava em suas cantorias fazendo apresentações. A foto abaixo mostra o cantador com alguns de seus filhos formando uma orquestra em uma dessas apresentações.



Da esquerda para direita, Cego Aderaldo e a Orquestra de crianças.

Fonte: famososquepartiram.com

O cantor viajou bastante. Após a morte de sua mãe, visitou vários estados do Nordeste, como Piauí, Alagoas, Pernambuco, Maranhão e diversas cidades do Ceará, fazendo apresentações tocando e cantando. Cansado de viajar para fazer suas cantorias, Cego Aderaldo resolveu investir em outra atividade: comprou uma máquina chamada *Pathé-Baby*, que exibia filmes, e tornou-se um exibidor de cinema pelo sertão do Ceará. Ele também investiu em uma bodega, em Fortaleza, que não teria dado muito certo.

Cego Aderaldo tornou-se muito famoso fora do Ceará. Fez excursões em São Paulo, Rio de Janeiro entre outros a convite do poeta e jornalista Rogaciano Leite. Esteve em Salvador, quando a cidade completara 400 anos, e de lá foi para o Rio de Janeiro, acompanhado do seu filho e guia Mário Aderaldo, onde ficaram por quatro

meses, a convite do deputado Tenório Cavalcanti.

Estando no Rio de Janeiro, fez diversas publicidades para o licor depurativo do “Sangue de Tayuyá”, o sabão medicinal “Aristolino” e o xarope “Agriodol”. De lá, partiu para São Paulo, sendo solicitado pela Rádio Tupi e pelo departamento de Cultura.

O repertório do Cego Aderaldo se destacava por romances, narrativas de folhetos, quadrinhas líricas, modinhas brasileiras e outras canções, mas ficou extremamente conhecido pelo desafio com Zé Pretinho do Tucum, um piauiense. Peleja que se trata de versos em sextilhas e décimas, tratando-se de um desafio entre o cego e o afamado cantador, pelo qual o primeiro teria vencido pela proposição de um trava-língua que o segundo não teria sido capaz de reproduzir: “*Quem a paca cara compra/ Cara a paca pagará*” segundo Araújo *apud* (1963, Linenburg, 2017, p. 79).

Alguns autores o descrevem como o melhor entre os cantadores, por sua qualidade vocal ou de sua poesia. Dois de seus poemas em sextilhas foram publicados por um folclorista cearense. Segundo Queirós *apud* (1973, Linenburg, 2017, p.79) fala que “ele nunca foi grande repentista, embora se expressasse também através do improvisado, e que sentia prazer em cantar modinhas, romances e velhas xácaras portuguesas, que adaptava ou reformava”.

Não há muitos registros do cantador Aderaldo a não ser algumas transcrições feitas por Dulce M. Lamas, registros feitos quando visitou o Rio de Janeiro pela rádio MEC no ano de 1949.

Na maioria das fotos encontradas de Aderaldo, é possível notar que ele sempre está com a viola, mas em dois registros feitos e publicados nos livros *Cantadores de Mota, 1921*, e na peleja com Zé Pretinho, a rabeça aparece como o seu instrumento acompanhador. Mas em Juazeiro ele relata ter conhecido pessoalmente Padre Cícero e Lampião e então cantou e tocou viola e não a rabeça. Em várias fotos registradas ao longo de sua história cego Aderaldo aparece com um violão, fazendo com que a rabeça não aparecesse tanto. Na foto abaixo, o registro foi feito ao lado do Cego Aderaldo e o escritor Leonardo Mota folclorista que foi um grande pesquisador do folclore do Nordeste.



Fonte: Sociedade de Assistência aos Cegos (SAC).

Cego Aderaldo faleceu em Fortaleza no dia 30 de junho de 1967, a notícia de sua morte foi transmitida pelo rádio que fizeram a convocação dos violeiros da cidade e de várias partes do Brasil para prestar homenagem ao cantador rabequeiro, que fizeram um cortejo pela cidade tocando e cantando ao lado de seu caixão.

Suas criações, composições e histórias foram bastante apreciadas por artistas nacionais como Luiz Gonzaga, Baden Powell e Egberto Gismonti, além de ser citado por autores internacionais.

### **Cego Sinfrônio Pedro Martins**

Sinfrônio nasceu em Jabuti, no município de Itaitinga, na região metropolitana de Fortaleza, no ano de 1880. Ficou cego quando tinha apenas um ano de

idade. Faleceu em Fortaleza no ano de 1943, com aproximadamente 63 anos de idade. Sinfrônio foi improvisador e no seu repertório continha cantigas românicas, e sua esposa lia alguns manuscritos para que ele pudesse decorá-los e recitá-los. Vivendo de música, como cantador, ele viajou bastante pelo sertão nordestino, tinha um grande repertório que incluía canções de romances, desafios e cantigas, teve como parceiro o cantador João Faustino, e juntos faziam apresentações tanto nas ruas como no mercado público de Fortaleza.

Os registros encontrados e citados por Linenburg (2017) traz os seguintes dados:

Sinfrônio empregava a sextilha na maior parte dos casos: estrofes cantadas quando visitou a casa de Leonardo Mota pela primeira vez, os referidos encontros com cantadores em Pernambuco e Sobral e a *Cantiga do Vilela*. Entretanto, Leonardo Mota registra duas estrofes em quadras de seu desafio com Jacó Passarinho. Chama a atenção o desafio de Jerônimo do Junqueiro com Zefinha do Cabochão, que o autor de *Cantadores* denomina "cantiga". Nesse exemplo, Sinfrônio emprega versos dispostos numa grande variedade de pés. Estão presentes as sextilhas e quadras tradicionais. Porém, o cego cantador recita estrofes com oito, dez, doze e quatorze linhas, com as rimas no versos pares, do começo ao fim dessas estrofes, enquanto que os ímpares são livres (MOTA, 2002 p. 9-26 *apud* LINENBURG, 2017, p. 86).

Algumas canções interpretadas pelo Cego Sinfrônio foram registradas e gravadas e alvo de vários pesquisadores para compreender suas características se era poética, sua métrica, recitativa entre outras. Segundo Linenburg (2017). A rabeça de Sinfrônio era afinada em quintas, com exceção da quarta corda, um tom acima, formando um intervalo de 4ª j com a terceira (La<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup> - mi<sup>4</sup>). De acordo com Luiz Heitor, as notas eram "bemolizadas". Tanto nas duas "cantorias" (64 B e 68) como na cantiga do Vilela (65-67), Sinfrônio emprega o instrumento em uníssono com os versos, realizando os interlúdios instrumentais em ritmo mais marcado.

Sobre alguns dos cantadores rabequeiros citados existem alguns registros. As informações referem-se a suas trajetórias e a seus instrumentos. Sobre a maioria, no entanto, não há maiores registros. Em seguida, falaremos da trajetória do Cego Oliveira, um dos rabequeiros que receberam um pouco mais de atenção e sobre os

quais foram produzidos mais dados.

### **Cego Oliveira**

Pedro Pereira da Silva, Cego Oliveira como era chamado, nasceu no Sítio Baixio Verde, na cidade do Crato no ano de 1912, localizado no agreste de Alagoas, onde morava com sua família, mas era natural de Juazeiro do Norte.

Filho de Zé Oliveira, era cego de nascença, onde sua família era muito humilde, sua família era composta por nove irmãos entre homens e mulheres. Seu pai quem trazia o sustento para casa, mas o fazia pedir esmolas lhe trazendo muita vergonha e desgosto. Desde criança Cego Oliveira gostava de música e tinha vontade de aprender a tocar sanfona, porém um instrumento muito caro, ele aprendeu a tocar pífano, depois realejo e zabumba também.

Incentivado por sua família Cego Oliveira tocou sua primeira rabeça em 1928 quando tinha uns 18 anos de idade. Ele fala que tocava tanto a rabeça quanto a viola, mas as pessoas gostavam mais da rabeça. Em suas falas ele diz que as pessoas muito se interessavam em vê-lo tocando rabeça

Pedro afirma que toca tanto a rabeça como a viola, mas o povo só se interessava pela primeira: “a rabeça quanto mais alto se afina, mais o povo qué”. “a música da rabeça é uma e da viola é outra” “a vida de cantador foi a melhor coisa que eu já achei” (LINEMBURG, 2017, p.92, *apud* LEANDRO, 2002, p.23)

A partir dos seus versos podemos ver como ele via sua profissão, e a relação com o seu instrumento:

Mas esta Minha rabequinha  
 é meus pés, é minhas mão  
 é minha roça de mandioca  
 é minha farinha, é meu feijão  
 é minha lavra de cana  
 é minha safra de algodão

Quando eu entôo o baião

Eu canto, tenho desenho,  
Brinco em qualquer salão  
E chamando a lira vem  
O que digo em minha boca  
Rabequinha diz também”

Como cego Aderaldo, Oliveira tinha ajuda de um dos seus irmãos que gostava de cordéis e os lia para ele. Segundo ele, chegou a memorizar mais de 70 histórias que foram publicadas nos livretos de cordéis.

Sobre seu aprendizado na rabeça, trechos retirados do filme *de Rosemberg Cariry, Pedro Oliveira: o cego que viu o mar, de 1999* no qual ele diz que aprendeu a tocar no reisado, associando seu aprendizado ao que aprendia com as pessoas pois naquela época não havia rádio nem outras coisas como ele diz modernas que pudessem transmitir o que se passava.

Oliveira pôde aprender através das pessoas cantando, foi um pouco influenciado e prejudicado pelo rádio um pouco depois, pois assim as pessoas não o chamavam para que ele pudesse exercer sua arte. Ele levava sua arte para casamentos, batizados, aniversários e funerais, além de viajar bastante para tocar. Depois de um tempo, Cego Oliveira já não saía mais do seu estado para realizar cantorias, participava de poucos eventos, mas os que participou ganhou destaque e ficou mais conhecido pelo público.

Em 1992, Cego Oliveira lançou um disco duplo, na época disco vinil pela Cariri Discos com o nome de *Cego Oliveira: rabeça e cantoria* e o outro que se chamava *Cego Oliveira: memória vida do povo cearense, vol. II* (1999). Também teve trabalhos gravados de sua rabeça em participações de outros artistas como Patativa do Assaré, duas faixas da trilha de *Nordeste - Cordel, Repente e Canção* (1975), um filme dirigido por Tânia Quaresma, duas canções muito famosas *O verdadeiro romance de João de Calais e Nas portas dos cabarés*, de autoria de Antônio Faustino. A seguir uma foto da capa do seu disco



Fonte: rabeca.org

Os trabalhos citados acima tiveram uma grande importância para o reconhecimento e divulgação da obra do cantador rabequeiro.

Foi essa mesma cineasta que organizou uma viagem de Pedro ao Rio de Janeiro. O rabequeiro aparece, ainda, em trechos de vários filmes, com dois curtas-metragens, já citados, lançados no final da década de 1990, sendo focados em sua figura: *Cego Oliveira no sertão do seu olhar* (1998), de Lucila Meirelles e *Pedro Oliveira: o cego que viu o mar* (1999), de Rosemberg Cariry (LINENBURG, 2017, p. 84).

O cego Aderaldo e Oliveira foram dois cegos cantadores que tiveram bastante atenção por pesquisadores, produtores de cinema e compositores, ele teve três biografias publicadas que se tornaram livros e vários artigos de jornais, tornando-se inspiração para muita gente.

Cego Oliveira faleceu há duas décadas, quando tinha, aproximadamente, 85 anos, e ainda inspira muita gente jovem a tocar rabeça nos dias de hoje. Há um grupo em Juazeiro do Norte, na instituição SESC, que faz oficina e conta com músicos que se inspiram em sua obra.



Cego Oliveira

Fonte: <http://www.flaviopaiva.com.br/ensaios/ceara-da-musica-plural-perolas-do-centauro-2013/>

### **Sebastião das Queimadas**

Bastião das Queimadas, como era conhecido, “ele era um negro baixo, entroncado, robusto, de larga cara “apratada” e risonha, nariz de congolês”, “Tinha os olhos tristes de escravo, conservava a dentadura intacta e um bom humor perene”, assim o descreveu o folclorista Câmara Cascudo, em seu livro “Vaqueiros e Cantadores”.

Nasceu escravo, e pertenceu ao major José Ferreira da Rocha, na região de Queimadas das férteis terras de Lagoa de Velhos. O cantador Fabião começou sua vida como agricultor e vaqueiro. Alguns dizem que o poeta pode ser filho de José Ferreira com uma escrava.

O pesquisador Hugo Tavares Dutra encontrou na Arquidiocese de Natal,

a certidão de casamento de Fabião, datada de 17 de novembro de 1881, na qual consta que este era filho de um escravo chamado Vicente. Mesmo assim, a possibilidade do poeta ser filho de José Ferreira não está descartada.<sup>4</sup>

Aos dez anos já cantava e quando completou dezoito anos de idade, começou a vender algumas coisas que plantava e economizando conseguiu comprar sua primeira rabeca, “essa rabeca passava a ser um instrumento não musical, mas com ela saiu cantando e tocando suas toadas e seus repentes pelas vaquejadas, pelas casas e povoados simples de sua região.”<sup>5</sup>

Trabalhando com o propósito de ganhar dinheiro para comprar a sua própria liberdade, que na época custava 800\$000 (oitocentos mil réis), e a da sua mãe, Antônia, por 100\$000, também comprou, por 400\$000, a de sua sobrinha, Joaquina Ferreira da Silva, conhecida como “Sinhaninha”, com a qual se casou e teve quinze filhos. Todo o dinheiro que Fabião ganhou foi tocando rabeca, e foi com isso que conseguiu comprar as alforrias.

Fabião é considerado o primeiro rabequeiro de que se sabe no estado do Rio Grande do Norte. Ele também era uma figura conhecida no interior do estado. Diferente dos rabequeiros citados acima, não era cantador de feiras, mas era igual em outras características, pois cantava na casa dos amigos e dos ricos, com ou sem pagamentos.

O cantador tinha uma paixão pelas vaquejadas, pois gostava de acompanhar os vaqueiros e assistia atentamente todos os lances para melhor inspirar os seus versos. Como bom poeta e cantador, sabia contar tudo que acontecia nos acidentes. Também era conhecido por fazer trovas de improviso, além de romances da literatura de cordel. Suas vestes habituais eram chapéu de couro, assemelhando-se ao típico vaqueiro nordestino, como mostra a sua única foto abaixo.

Pessoas como o governador Ferreira Chaves e Eloi de Souza foram seus admiradores. Este último, que gostava da inteligência e dos versos do poeta, providenciou que lhe fosse tirada uma foto, que hoje é seu único registro fotográfico. O poeta dos vaqueiros foi estudado por Ariano Suassuna e Orígenes Lessa, além de ter

---

<sup>4</sup> <https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/2012/03/22/fabiao-das-queimadas/>

<sup>5</sup> <https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/2012/03/22/fabiao-das-queimadas/>

sido musicado por Antônio Nóbrega (COSTA, 2012).



Fonte: rabeca.org

Gostava tanto de vaquejada e cavalos que tinha uma grande e verdadeira admiração por um famoso cavalo chamado Castanho, da fazenda Divisão, situada no município de São Paulo do Potengi. Contam que, “ao saber da morte do “Castanho da Divisão”, encarnou-se no animal e disse de improviso a seguinte trova: “*Gostei de correr o gado/Quando eu tinha boa esteira/Novilha, boi, vaca e touro/Pra mim não tinham carreira*” (COSTA, 2012).

Sátiro Adelino Dantas faz o seguinte registro sobre uma passagem da vida

de Sebastião, por volta de 1920:

[...] o poeta do Potengi resolveu fazer uma visita ao coronel José Bezerra de Araújo Galvão, o todo-poderoso coronel Zé Bezerra da Aba da Serra. O coronel não se encontrava em Currais Novos. Estava invernando na famosa fazenda Aba da Serra. Fabião não perdeu tempo. Viajou imediatamente até o solar do velho patriarca do Seridó. Lá chegando, foi recebido fidalgamente pelo coronel e seus familiares. Conversa vai, conversa vem, lá pras tantas um amigo do coronel solicitou ao poeta fazer um elogio em versos ao coronel José Bezerra. Fabião, então, improvisou a seguinte sextilha: *“Aqui na Aba da Serra/Não é pra ninguém subir./Só se fôr de Currais Novos,/Ou então do Acari,/Ou Fabião das Queimadas,/Poeta do Potengi* (CAMARGO, 2012).

O poeta chegou a cantar no Palácio do Governo, pois Fabião era quase vizinho do Alberto Maranhão, governador na ocasião. O cantador morava em sua pequena propriedade no Riacho Fundo, que ficava a poucos quilômetros da fazenda Cachoeira. Um dia, o poeta teria resolvido aparecer para fazer uma visita a Alberto Maranhão. Este o pediu que cantasse alguns romances sertanejos. Fabião atendeu, cantando com sua rabeça alguns romances e declamando quadrinhas.

A família de Fabião era grande e ele tinha muita estima por seus filhos. Ele falava de alguns deles,

[...] como Filipe Ferreira da Silva, ou Filipe Fabião, e Fabião Filho, ou Fabião Novo. O primeiro dedicou-se desde muito moço ao trato com a terra. O segundo era o caçula da família. Fabião Filho era um menino vivo, inteligente e despontava alguma vocação poética. O velho Fabião tinha esperança de que o seu caçula fosse um dia o seu substituto na arte da poesia. Tanto que uma vez fez a seguinte trova: *“Eu sou o Fabião véio,/Divertimento do povo;/Morrendo Fabião véio,/Vai ficá Fabião novo* (CAMARGO, 2012).

Para decepção do cantador, o Fabião Filho começou a apresentar sintomas de deficiência cognitiva, e a doença progredia cada vez mais. Quando encontrava-se doente e acamado, próximo ao seu falecimento, Fabião fez seu último verso em sextilha, que dizia: *“Quando ouvirem falá/Que Fabião véio morreu,/Todos pode acreditá/Que a semente se perdeu:/De muitos fio que tive/Nenhum saiu que nem*

*eu*”.

O poeta cantador nasceu escravo em 1848 e foi o poeta dos vaqueiros, quase analfabeto. Morreu aos 80 anos de idade, no ano de 1928, em sua pequena propriedade. Teria sido vítima de tétano, após ter se ferido em um espinho de macambira, quando estava viajando em um burro. Fabião foi enterrado no cemitério local de Barcelona-RN. Seu filho mais novo continuou a definhar, morrendo logo em seguida, com apenas 26 anos de idade.

Foram inúmeros romances sobre bois e cavalos de sua região, como A Vaca Malhada e o Boi Mão de Pau, dentre outros que ele cantava e sempre acompanhado da sua inseparável rabeca. Apesar de ser analfabeto, gostava de ditar para alguém escrever versos de sua autoria. É possível que tenha se extraviado 90% de sua produção. Uma lástima para o folclore do Rio Grande do Norte que muito perdeu da literatura de cordel do famoso poeta dos vaqueiros.

O poeta não tem nada em sua homenagem na cidade de Barcelona - RN, nem rua, escola, praça ou biblioteca. O cantador rabequeiro Fabião das Queimadas foi um dos maiores poetas populares do Brasil e pioneiro na rabeca em seu estado.

### **3.2.2 A Rabeca na Zona da Mata Norte de Pernambuco**

A zona da mata norte de Pernambuco possui uma área de 8.404,5 km<sup>2</sup>, sendo composta por 19 municípios, com uma população de 577.191 habitantes, distribuídas entre o campo e as áreas urbanas<sup>6</sup>. A região tem como atividade principal a produção de cana-de-açúcar e seus derivados. Na agricultura local, também estão presentes a produção de banana, verduras, inhame e mandioca. Como mencionado, a zona da mata norte é conhecida pela tradição da rabeca, que, em geral, liga-se aos diversos grupos de cavalos-marinhos encontrados na região.

A Zona da Mata Norte começa a ser ocupada ainda no final do século XVI, com a entrada dos portugueses rumo ao Norte, com a finalidade de ocuparem a Paraíba. A área está localizada nas terras que pertencera à Capitania de Itamaracá, como seria denominada a Capitania doada a Pero Lopes de Souza, em 1534. Até meados de 1570, a

---

<sup>6</sup> IBGE, 2010

ocupação dessa Capitania era pouco expressiva, estando limitada a Vila de N. S. da Conceição, que era a sede da Capitania, e a pequenas ocupações nas sesmarias doadas a João Dourado e a Diogo Dias (SALLES, 2010). A ocupação foi, inicialmente, marcada pelo conflito com o povo Potiguar. Os indígenas, os homens livres pobres e os negros escravizados seriam responsáveis pela povoação da Mata Norte. A ocupação da Capitania de Itamaracá se intensifica a partir da segunda metade do século XVI, com o aumento dos engenhos.

A região prosperou a partir da mão de obra de indígenas e negros escravizados, seguida do trabalho de homens e mulheres em regime de semiescravidão ou mal remunerados. Como escreveu Freitas:

Ao longo do litoral, floresceram os canaviais e se multiplicaram os engenhos. Pelos fins do século XVI, Pernambuco e Bahia já sobressaíam no mercado mundial como os maiores produtores de açúcar. E para que isso fosse possível, os traficantes descarregavam nas costas brasileiras uma média anual de cinco mil negros (1982, p. 19).

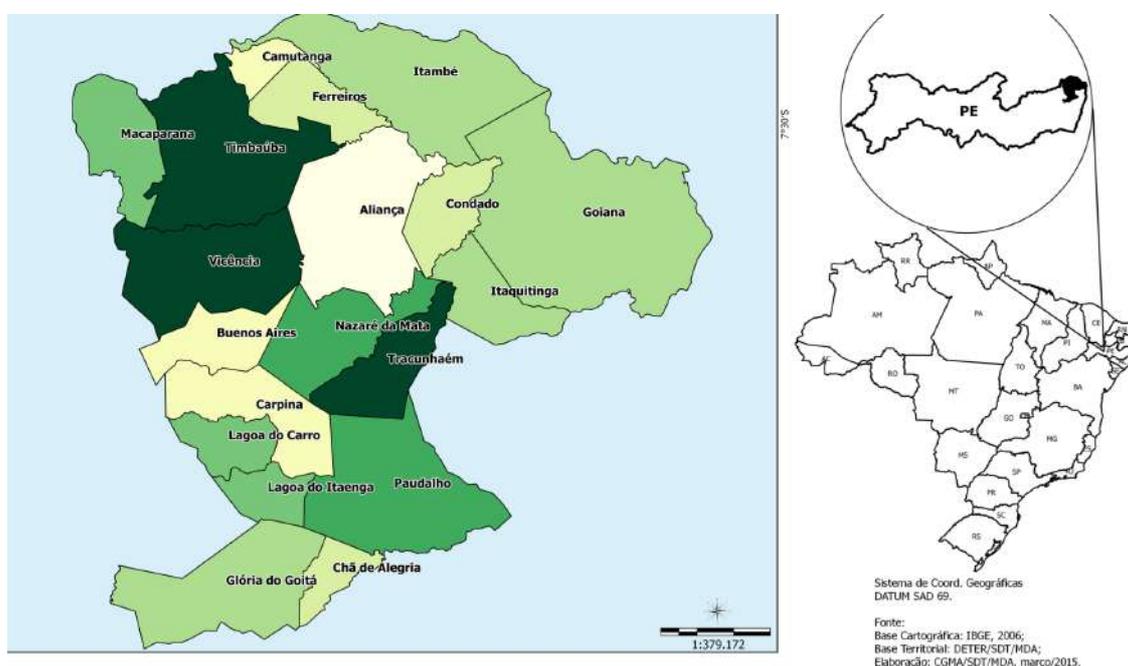
Essa presença de famílias descendentes de negros e indígenas na Zona da Mata Norte de Pernambuco foi responsável pela pluralidade de manifestações culturais existentes naquela região. Toda essa arte popular remete a um saber viver popular (MAFFESOLI, 1985), ao caráter subversivo dessas ações-invenções do cotidiano e suas táticas (CERTEAU, 2003).

Em estudo realizado no contexto de uma pesquisa de iniciação científica em 1994, Siba, na ocasião estudante de Música da Universidade Federal de Pernambuco, realizou a biografia de oito rabequeiros na região. Segue um breve resumo dos instrumentistas por ele descritos: João Salu (João Salustiano Soares), Mane Pitunga (Manoel Severino Monteiro), Didui (Seneval Cosme da Silva), Mané Pereira (Manoel Pereira), João Geraldo (João Geraldo da Silva), Antônio Teles (Antônio Manoel Rodrigues), Luís Paixão (Luís Alves da Silva) e o finado Zé Aive (José Alves da Silva).

A zona da mata norte está situada próximo à divisa com a Paraíba. Merece destaque, no tocante à rabeça, as cidades de Goiana, Condado, Aliança, Ferreiros e Itambé. Como diz Siba, a zona da mata norte é especialmente rica em expressões artísticas populares como: blocos carnavalescos, boi de carnaval, bumba

meu boi, cavalo marinho, ciranda coco, mamulengo, maracatu rural, pastoril, terno de pífanos. Há a presença forte de expressões ligadas à religiosidade popular, como: “catimbó” e “xangô” (1994).

### Mata Norte de Pernambuco<sup>7</sup>



Dentre os vários municípios que possuem na região uma vasta produção cultural – o que inclui, além do Cavalo-Marinho, os Caboclinhos, o Maracatu do Campo (ou de baque solto), a dança do coco, o mamulengo e a ciranda –, destaca-se a cidade de Goiana. Esta se localiza próximo à divisa entre os estados de Pernambuco e Paraíba, estando situada a 62 quilômetros da região metropolitana do Recife e a 51 da região metropolitana de João Pessoa, capital da Paraíba. Possui uma população atual de 79.758 habitantes (IBGE, 2010). Merece destaque na cidade um rico patrimônio formado por um conjunto arquitetônico, com casarios, conventos e igrejas construídas entre os

<sup>7</sup> Fonte: CGMA, mai/2015. Secretaria do Desenvolvimento Territorial do Ministério do Desenvolvimento Agrário.

séculos XVII e XIX. Esse complexo de edificações foi declarado patrimônio histórico nacional, em 1938.

Próximo à Goiana, está localizado o município de Condado, onde a rabeça ganha notoriedade nos cavalos-marinhos Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre, e Estrela Brilhante, criado pelo mestre de rabeça Antônio Teles.



Rabeca do Mestre Antônio Teles – Foto de Sandro Guimarães de Salles.



Mestre Antônio Teles – Foto de Sandro Guimarães de Salles.

## **ORGANOLOGIA DA RABECA**

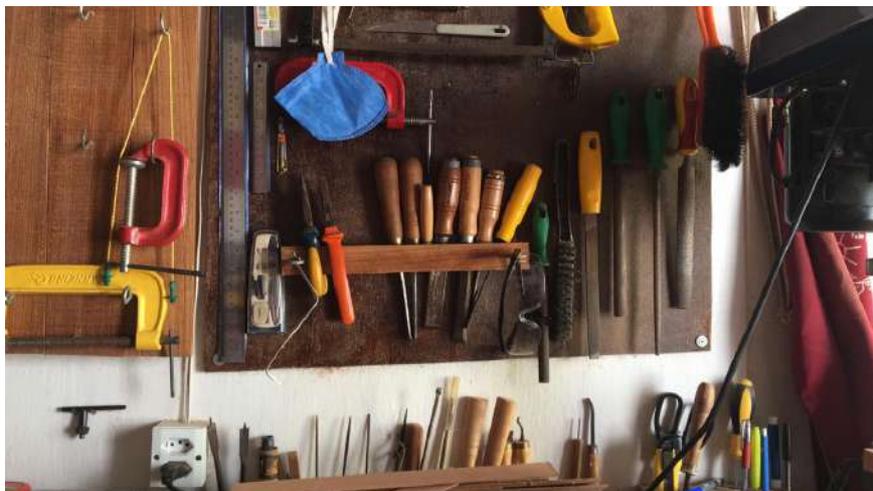
A rabeça na região da zona da mata norte é trabalhada com diversas madeiras entre elas a praíba, cardeiro, gemiparidade, pau-amarelo, tambor, cedro, pinho e embaúba. Ainda há uma variedade de uso de cordas como violão, bandolim, violino, entre outras. Para entendermos como funciona a construção do instrumento, buscamos conversar com um luthier rabequeiro. Vale lembrar que nem todos que tocam constroem.

Em conversa com Cláudio Rabeca, que além de rabequeiro é luthier de rabeças, ele começou a construir seus instrumentos em 2015. Aprendeu com um rabequeiro chamado João Nicodemos, na cidade de João Pessoa, chegando a fazer um curso com o mesmo. A conclusão do curso incluía a construção de uma rabeça, conforme as instruções dadas no âmbito do curso.

Depois do curso, Cláudio, em 2016, começou a confeccionar suas próprias rabecas. Foi mudando, adaptando e criando sua própria identidade como luthier, buscando como melhorar, por exemplo, o timbre, buscando entender como funciona a mecânica das madeiras.

Cada luthier usa variados tipos de madeira. Segundo Cláudio Rabeca, sua madeira preferida seria o cedro, porque proporcionaria um timbre grave, pois ela daria um bom resultado quando se busca ressaltar os graves do instrumento. No início, Cláudio utilizava muitas ferramentas manuais, como goiva, formão, serra, usando poucas ferramentas elétricas. Hoje, ele utiliza mais ferramentas elétricas, como serra de corte, para madeira grande, de bancada, de fita, furadeira de bancada, lixadeira rotoorbital de cinta, tudo isso para adiantar o processo de fabricação, para que não demore tanto. Apesar desses novos recursos, Cláudio ainda utiliza algumas ferramentas manuais, como formão, estilete, facas e lima grossa.

Imagens de ferramentas utilizadas,



Fonte: Arquivo Pessoal Cláudio Rabeca



Fonte: Arquivo Pessoal Cláudio Rabeca

Cláudio constrói seus instrumentos utilizando fôrmas. O instrumento fica dentro da fôrma, em um processo parecido com o empregado na construção de violões. Na construção da rabeca podem ser utilizadas vários tipos de madeiras, como imbuia, cedro, jenipapo e jaqueira, para fazer o tampo e as laterais, e o louro e mogno para o fundo, porque, segundo Cláudio, seriam madeiras mais duras e trazem um bom resultado.

Na foto a seguir podemos ver como a rabeca é produzida inicialmente:



Fonte: Arquivo pessoal Cláudio Rabeca

O luthier e rabequeiro Cláudio Rabeca buscou ter sua própria identidade na construção de suas rabecas, criando algumas características que deixam sua assinatura, no instrumento. Um dos detalhes seria a confecção da voluta, que ele faz uma espécie de “c”. A maioria dos estandartes criado por ele tem uma curva para fazer uma compensação na perda de pressão, pois as cordas que ele mais gosta de usar são as de guitarra e elas perdem um pouco de tensão e pressão nas cordas graves. Com o mesmo propósito de compensar a perda de pressão, ele criou um estandarte curvado, que tem o distanciamento menor do lado esquerdo e maior do lado direito. O espelho, por sua vez, ele procura deixar quase da mesma cor do estandarte.

Nas fotos abaixo é possível notar as características mencionadas acima por ele



Fonte: Arquivo Pessoal de Cláudio Rabeca



Fonte: Arquivo Pessoal de Cláudio Rabeca



Fonte: Arquivo Pessoal de Cláudio Rabeca



Fonte: Arquivo Pessoal de Cláudio Rabeca

Cláudio argumenta que uma rabeca não é construída de uma hora para outra. Seria necessário em média vinte dias para construir um instrumento. O rabequeiro diz ser “muito cuidadoso”, primando pela qualidade na construção. Assim, busca um som que tenha volume, bons graves e boa sonoridade, e que seja, ao mesmo tempo, fácil de tocar. Além de não ser um instrumento “duro”, ou seja, que não force a mão esquerda do instrumentista, seria fundamental que ele possa tocar qualquer música afinado.

Segundo Cláudio, a cada instrumento que se fabrica é possível aprender a mais sobre como melhor confeccionar o instrumento. Sendo assim, cada instrumento tende a ser diferente dos outros. Como argumenta o próprio, “a cada construção é um aprendizado e as rabecas são confeccionadas um pouco diferentes”.

No próximo tópico, iremos abordar como a rabeca se destacou no contexto urbano do Recife e quem foram os responsáveis por essa propagação do instrumento.

### **Cavalo-Marinho**

O cavalo-marinho é uma brincadeira originária da Zona da Mata Norte de Pernambuco e também do sul da Paraíba. Sua criação é resultado do encontro entre os negros escravizados, indígenas e trabalhadores dos engenhos de cana-de-açúcar. Segundo Schmitt,

A brincadeira é narrada pela história de uma festa oferecida pelo Capitão aos Reis do Oriente e será conduzida por Mateus, Bastião e Catirina(ausente em alguns grupos), contratados pelo Capitão para tomar conta da festa em sua ausência. Mas os três são muito bagunceiros e só se comportam com a chegada do Soldado, que os reprime. A narrativa se desenvolve com a entrada de novos personagens mascarados(chamados de figuras), puxando danças, todas e poesias ao longo do enredo que pode durar até oito horas, terminando com a aparição do Boi. (SCHMITT, 2019. p.43).

Trata-se de uma encenação, uma narrativa representando o homem do campo. Segundo Murphy (2008), consiste em uma dança com conteúdo narrativo, dança

dramática – categoria proposta por Mário de Andrade –, na qual o Brasil se destaca no número delas. Há outros termos empregados referindo-se a esses tipos de danças, como “bailado, auto, folguedo, brinquedo, apresentação, peça musical, drama de dança e drama musical” (MURPHY,2008. p.51). .

No Dossiê do Cavalo-Marinho (IPHAN, 2014), essa manifestação artística popular é descrita como uma espécie de teatro popular, pelo qual é representado o cotidiano de homens e mulheres do campo, seu mundo real e imaginário, através da música, do ritual, dos personagens (figuras) e suas máscaras. Para alguns, seria uma espécie de louvor ao “Rei do Oriente”, cultuado no contexto da Jurema Sagrada, com presença de animais, como o cavalo e o boi.

Nos festejos do cavalo-marinho, os homens cantam, dançam e interpretam uma história, dramatizando, se assemelhando, em vários aspectos, ao bumba meu boi. Este narra uma história de um boi que dança, morre e ressuscita nas noites de sábado, durante a colheita. Murphy (2007) refere-se ao cavalo-marinho como um brinquedo popular que sobreviveu ao injusto, a sociedade escravista, as mudanças socioeconômicas da cana de açúcar, entrando em uma área digital, adaptando-se a urbanização e assim atuando no meio contemporâneo.

### **O Legado do Mestre Salustiano**

Manoel Salustiano Soares, mais conhecido como Mestre Salustiano (ou Mestre Salu), nasceu em 12 de novembro de 1945, na Zona da Mata Norte, mais precisamente no Engenho Oiteiro, Alto na cidade de Aliança, em Pernambuco. Com sua família, se mudou, em 1950, com cinco anos de idade, para outro engenho, em Nazaré da Mata. Aos sete anos de idade, Salustiano teve seu primeiro contato com cavalo-marinho no Engenho Cachoeira, em Vicência. Durante seu aprendizado nessa manifestação popular, o mestre, como a grande maioria dos mestres do cavalo-marinho, trabalhava nos canaviais. Aos vinte anos de idade, em 1965, mudou-se para o Recife, em busca de uma condição de vida melhor, pois a situação estava difícil, sobretudo após o falecimento da sua mãe.



Fonte: [catracalivre.com.br](http://catracalivre.com.br)

Assim que chegou ao Recife, trabalhou em serviços domésticos, e procurou saber onde poderia encontrar a prática do seu brinquedo preferido. Encontrou, então, um cavalo-marinho que existia no bairro de Casa Amarela, de Joaquim Felipe. Salustiano participou como rabequeiro desse mesmo cavalo-marinho e começou a ganhar dinheiro com suas apresentações. Após um tempo, quando Joaquim Felipe aposentou-se, Salustiano participou de outro cavalo-marinho, no bairro de Peixinhos, sempre como rabequeiro.

Após essas experiências, Manoel Salustiano resolveu criar o seu próprio cavalo-marinho. Como não havia um grupo formado, ou seja, pessoas praticantes da brincadeira, ele foi ensinando àquelas que demonstravam interesse, para formar o seu cavalo-marinho. Na ocasião, Salustiano contou com apoio de algumas pessoas da

prefeitura de Olinda. Passando, então, a ser contratado pela secretaria de Turismo, do referido município, para apresentar-se com seu grupo no Natal, Ano Novo e Dia de Reis. O mestre também teve como apoiadora, na ocasião, a presidente da FUNDARPE, a senhora Leda Alves. Esta, como atriz e colaboradora do professor Hermilo Borba Filho, conseguiu alguns trabalhos para o mestre, com o objetivo de promover o seu cavalo-marinho. Ela também o ajudou com empregos formais, como porteiro, professor de gêneros tradicionais nas escolas públicas e funcionário administrativo da FUNDARPE.

Mestre Salu teve, então, oportunidade de construir o seu cavalo-marinho, tendo, inclusive, contribuído para o surgimento de outras manifestações populares, como afirmou em conversa com Murphy:

Era um bom trabalho, porque a gente ficava bem aproximado da coisa. E quando a gente não tinha proximamente, tinha que ter uma pessoa que apontasse onde é que tinha aquele espetáculo. E inclusive quando eu cheguei em Olinda não tinha bumba-meu-boi, não tinha ciranda, não tinha mamulengo, e nem tinha maracatu de baque solto. Nada disso tinha. Tinha um [maracatu de] baque virado. Mas os outros espetáculos eles ficaram fora, aqui nos interior de Pernambuco, para brincar as festas de Natal e Ano. E eu em Olinda fui quem butou tudo isso (MURPHY, p. 39, 2008)

Trabalhando na Casa de Cultura<sup>8</sup> como porteiro, tinha ligação com muitos grupos folclóricos contratados para se apresentar lá. Murphy (2008), com quem Mestre Salu teve uma convivência, fala que chegou a ver seu cavalo-marinho em junho de 1989, no qual ele dançava vigorosamente com seus filhos, fazendo o papel de soldado. Era um grupo para crianças. Segundo Murphy, “seu cavalo-marinho adulto estava parado, exceto por uma brincadeira breve em seu aniversário”.

Em 1965, além de muitas apresentações, Mestre Salu ganhou o título de *honoris causa* pela Universidade Federal de Pernambuco, título de “reconhecido saber” pelo Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco e o de comendador da Ordem de

---

<sup>8</sup> A Casa da Cultura foi construída em meados do século XIX, para ser a nova casa de detenção do Recife. Fechada em 1973, foi reformada e aberta ao público a partir de 1976. Hoje, a Casa da Cultura é um importante espaço turístico de Recife, com dezenas de lojas (que ocupam o lugar das antigas celas), onde são vendidos artesanatos de diferentes municípios do estado.

Mérito Cultural, no ano de 2001. Salu também viajou por vários estados brasileiros e diferentes países, como a Bolívia, Cuba, França e os Estados Unidos.

Gravou quatro CDs, denominados de *Sonho da Rabeca*; *As três gerações*; *Cavalo-marinho*; e *Mestre Salu e a sua rabeca encantada*. Além de músico, mestre Salu foi produtor cultural, artesão e professor. Faleceu em 2008, com 61 anos de idade. Na atualidade, seu filho, Maciel Salu, é considerado uma das mais importantes expressões da rabeca em Pernambuco, dando continuidade ao legado do pai.

### **A Casa da Rabeca**

A Casa da Rabeca está localizada na Cidade Tabajara, em Olinda. Fundada pela família Salustiano, em 21 de abril de 2002, a casa é um espaço para a prática de diversas manifestações culturais da mata norte de Pernambuco. Seu filho, Maciel Salu, um dos filhos do Mestre Salustiano, explica como surgiu a Casa da Rabeca.

[...] antes de chegar na cidade Tabajara a gente morou ao lado terreno comprado onde funcionavam os maracatus Piaba de Ouro, Cavalo Marinho Boi Matuto de Olinda, Mamulengo Alegre e a Ciranda Nordestina de Olinda, e também com o tempo ele fundou o Sonho da Rabeca, que hoje somos o grupo da família, a rabeca encantada da família salustiano, e ali do lado da sede ele construiu a casa dele, que era como se fosse um terreno, que ali antigamente tinha muito sítio, construiu a sede e, ao lado a casa dele, a nossa casa (Maciel Salu, 2021).

Segundo Maciel Salu, o Mestre Salustiano comprou o terreno que hoje é a Casa da Rabeca. A Casa não foi construída de imediato, pois era um sítio, com muitas plantações, pés de frutas, manga, caju. Ele também conta que a família plantou muito inhame, batata, pois era um sítio da terra muito fértil. Além da plantação, tiravam muita areia de enxurradas para vender nos armazéns. E continuaram a plantar, aproveitando a terra fértil.

Neste sítio, quem morou primeiro foi João Salustiano, pai de Mestre Salustiano, que era mais conhecido como João Salú. Depois que sua esposa faleceu, morou sozinho com os filhos, e fez uma divisão para que cada um de seus filhos construísse sua casa, pois dizia que gostava de morar só.

[...] depois, na sequência, aí, foi fazendo a casa dos filhos. Ele pegou, dividiu o terreno pros filhos e foi construindo a casa de cada um. Aí, depois pai fundou a Casa da Rabeca. Fundou com quatro telhas brasilit. Aí, disse: ‘aqui agora vai ser a Casa da Rabeca’. Aí, começou a fazer forró de rabeca e de sanfona. É porque a casa da rabeca não é uma casa de show. A gente faz shows, eventos, mas é um centro cultural, né? Casa da Rabeca. E ali começou rolar os forrós de rabeca, de sanfona, é... ele fazia também umas cantorias também de viola. E começou a fazer o encontro de maracatus rurais, que é feito na Ilumiara Zumbi. Os maracatus, quando vêm pro encontro na Ilumiara, passa lá na Casa da Rabeca primeiro, depois desce pra Ilumiara. E ele dá continuidade e começa a fazer o Encontro de Cavalomarinho, também, na Casa da Rabeca. Aí, ali... é aonde a gente faz tudo, né? Onde a gente... onde mora a maioria dos filhos. Lá, a gente faz oficina de rabeca, de cavalo marinho, de bordados, onde a gente faz todo o trabalho ali de maracatu, né? No carnaval, passa o ano todinho trabalhando, dança, é... faz eventos, né? Sambada de maracatu, faz o Encontro de Maracatu, que é no carnaval, na segunda-feira. E o Encontro de Cavalomarinho é no dia 25 de dezembro, que já é tradição. E dia 6, que é a festa de reis, né? Aonde a gente faz o Encontro de Cavalomarinho. Então, ali é um terreiro de chão batido, né? Tem a parte do terreiro de chão batido pra gente sambar maracatu e cavalo-marinho, e tem a parte onde tem o salão, que é onde a gente faz realmente evento, onde faz shows, e faz muito forró de rabeca e sanfona e hoje é a Casa... [...] que tá na mão dos filhos, inclusive. Têm alguns que estão mais de frente, porque cada qual tem outros trabalhos. Aí, hoje, tem Pedro Salú, tem Imaculada Salustiano, Betânia Salú, Mariana Salú, Bia Salú, Cristiano Salú, Cleide...

Como Maciel Salu abordou, durante todo ano a Casa da Rabeca é movimentada, com eventos, fora os tradicionais. A Casa da Rabeca começou com um “puxadinho” de telha brasilit e se tornou um espaço importante para a prática da cultura popular em Recife. Anteriormente, os eventos eram organizados pelo mestre Salú no Ilumiara Zumbi, que é uma arena, idealizada pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, na ocasião em que esteve como Secretário de Cultura de Pernambuco.



Fonte: corais.org

Fonte: gl.com

Além das festividades consideradas tradicionais, são realizadas na Casa da Rabeca diversas atividades, como oficinas, eventos e shows. É um espaço que possui uma grande área para apresentação dos grupos populares, como Maracatu e Cavalão-Marinho, além de bar, salão de danças e uma loja, onde há a comercialização de produtos confeccionados pelos próprios filhos e netos do Mestre Salustiano, como rabeças, alfaias, pandeiro, mamulengos, além de peças do artesanato de barro de Caruaru. São eles que continuam o legado do Mestre e o mantém vivo, na casa da rabeça e fora dela.



Fonte: brasil.247 - Casa da Rabeca

## **O MOVIMENTO ARMORIAL**

O Movimento Armorial surgiu no início dos anos 1970, em Pernambuco. Foi um movimento que reuniu diversas artes, contando com a participação de artistas e intelectuais em Pernambuco. O criador do Movimento Armorial foi o escritor,

dramaturgo e esteta Ariano Suassuna. Este, natural de João Pessoa/PB, morou a maior parte de sua vida em Recife. Teve sua história marcada pelos conflitos políticos, ocorridos ainda na sua infância, que culminaram com o assassinato do seu pai, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, Presidente da Paraíba entre 1924 e 1929.

Ariano procurou criar um movimento que valorizasse a influência clássico-ibérica na formação cultural do Brasil. Para tanto, procurou aproximar a produção artística do movimento da herança europeia, assumindo a influência da literatura de cordel, do romanceiro popular, das xilogravuras nordestinas, da sonoridade da rabeça, dos pífanos e da música dos repentistas. Foram protagonistas do movimento nomes como o do compositor e violonista Antônio José Madureira, do compositor Guerra-Peixe, do maestro Cussy de Almeida, dos compositores Jarbas Maciel e Capiba. No campo das artes plásticas, destacam-se Francisco Brenand, Gilvan Samico, Fernando Lopes e Fernando José Torres Barbosa. A poesia e literatura têm como principais protagonistas do movimento o próprio Ariano Suassuna, Maximiano Campos, Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly. Mencione-se, ainda, o arquiteto Arthur Lima Cavalcanti.

Talvez uma das melhores definições do Movimento Armorial seja a fornecida pelo próprio Ariano. Vejamos:

A arte armorial é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do romanceiro popular do nordeste, com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionado. O folheto possui três tipos de arte ligadas a ele. Primeiro, a arte plástica que é a gravura da capa. Por aí a gente achava que a gravura popular fornecia o caminho para a pintura, talha, gravura, cerâmica, e tapeçaria. Então, era o primeiro tipo de arte. Depois, tinha a poesia narrativa, que foi de abrir caminho para a literatura e para outras narrativas como o Cinema e o Teatro. Do mesmo jeito que me baseei no Enterro de Cachorro que era um soneto. E ainda tinha outra, que era a música. Então, nós todos considerávamos o folheto como canto e por aí é que se liga a tradição do violeiro, do repentista que nem sempre toca viola.<sup>9</sup>

A importância do movimento para nossa pesquisa reside no fato de ser a rabeça um dos instrumentos mais representativos da sonoridade do Armorial, seja pela imitação dos recursos da rabeça no violino – como se observa, por exemplo, em “Mourão”,

---

<sup>9</sup> Jornal da Semana, 20 a 26/05/73, CPM.

composição de Guerra-Peixe, a partir de um tema popular –, seja pelo uso da própria rabeça no repertório do Quinteto e da Orquestra Armorial, grupos criados por influência do próprio Ariano. Sobre a música do Movimento Armorial, Marília Paula dos Santos chama a atenção para a influência de certa noção de Nordeste, idealizada pelo Movimento, marcada por estereótipos e simbologias, que remetem ao universo criativo do próprio Ariano Suassuna.

A música armorial criada nos anos 1970 é uma representação direcionada de uma ideia de nação que tem como referência um Nordeste que é criado a partir da junção de estereótipos e de diversas simbologias, não somente as que já permeavam esta construção, como também as que foram inseridas por Suassuna e o Movimento Armorial (SANTOS, 2017, p. 31).

O Movimento Armorial foi lançado em 18 de outubro de 1970, com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, na Igreja São Pedro dos Clérigos, em Recife, além de uma exposição de artes plásticas. Um dos pontos fortes do Movimento foi a música do Quinteto Armorial, grupo de câmara idealizado por Ariano, que tinha como principal objetivo executar composições com forte influência da música tradicional. Em sua formação, o grupo aproximava instrumentos tradicionais de instrumentos eruditos, como o violino e a flauta. O quinteto buscava uma sonoridade onde a estética musical nordestina – através dos timbres das rabecas, violas, pífanos, aboios e repentes – estivesse presente. Com o fim do Quinteto Armorial, nos anos 1980, o Movimento perde força. Com efeito, quando se fala em arte armorial na atualidade, tende-se a associá-la a uma produção do passado, sobretudo dos anos 1980 e 1990. O movimento, no entanto, tem sido considerado como um dos mais importantes movimentos artístico-culturais do Nordeste.

## **4. O ENSINO DA RABECA EM PERNAMBUCO**

### **4.1. Contextualizando nossos interlocutores e nossa interlocutora**

Iniciaremos o presente capítulo apresentando e contextualizando nossos interlocutores e nossa interlocutora. Procuramos situar seu trajeto histórico-cultural, para uma maior aproximação das estratégias e táticas acionadas em suas atividades como mestres e mestra da rabeça.

#### **MESTRE LUIZ PAIXÃO**

Luiz Alves Ferreira, mais conhecido como Luiz Paixão, nasceu no Engenho Palmeira, município de Aliança, em 1949. Aprendeu tocar rabeça observando seu avô, seu pai e seus tios. Começou seu contato com o instrumento escondido, aos 12 anos de idade, conforme relatou em nossas conversas. Aprendeu, também, com o cenário musical da região, convivendo com mestres e brincantes de Cavalo-Marinho, Maracatu de Baque Solto e Caboclinho, mas, sobretudo, observando os diversos rabequeiros. Passou a viver no município de Condado, também situado na Mata Norte de Pernambuco, onde permaneceu até o seu falecimento, em maio de 2022, durante nossa pesquisa.

Em conversa com o mestre, ele nos relatou que sua primeira rabeça foi adquirida através de uma troca. Teria permutado uma galinha sua por uma rabeça de um dos seus tios. Conta que tinha muito apreço pela ave, mas decidiu trocar, pois havia ficado muito interessado no instrumento. Como a maioria dos rabequeiros da região, começou a trabalhar muito cedo para ajudar no sustento da casa. Apesar do trabalho duro nos canaviais e do tempo relativo curto para a prática do instrumento, seu Luiz logo ficaria conhecido como um rabequeiro hábil, virtuoso, sendo admirado pelos executantes deste instrumento, tanto na mata norte quanto na região metropolitana do Recife. Assim, tornou-se professor de muitos rabequeiros da nova geração, sendo referência para instrumentistas como Caçapa, Siba, Renata Rosa (com quem fez diversas apresentações), Cláudio Rabeça, Thomas Rohrer, Nikolas Krassic, entre outros.

A rabeça que mestre Paixão trabalhava tinha sua afinação diferente das demais, tendo as cordas SOL, SI, MI, LA, contando de cima para baixo.

## Afinação - Luiz Paixão



Ele explica o porquê dessa afinação diferenciada: "fica uma afinação aguda-grave, que fica bom pra tocar forró, cavalo marinho. Fica melhor porque descansa a voz da pessoa que for cantar." Ainda sobre seu instrumento, seu Luiz nos diz:

A rabeca que trabalho foi feita por Fábio, filho de Vanini, do interior de São Paulo, entendeu? É a rabeca que trabalho até hoje e a afinação dela começa sempre que o menino gosta de usar. O "cortamento" é diferente do violino, e sua afinação é diferente das rabecas que usei no começo, por que quando comecei a tocar, a rabeca tinha a afinação na primeira a quarta corda e agora eu uso um "cortamento" de segunda a quinta corda (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).



Foto: Rabeca São Paulo - Fabio Vanini & Adam Bahrami <https://www.facebook.com/RabecaSaoPaulo/photos/a.1496839797087254/1496839730420594>

Ele nos conta que quando começou a tocar não tinha a noção que tem hoje, pois o conhecimento era repassado todo na oralidade,

[...] quando comecei a tocar, não tinha noção de quais eram as notas das cordas respectivamente, pois aprendi com meus avós, meus tios e eles não sabiam explicar as notas e sua organização no instrumento, era passado de ouvido, tocava de boa... só sei que as rabecas que aprendi eram de primeira corda e a afinação era sempre meio alta... por que as pessoas apertavam muito as cordas mais agudas, e eu não sei ao certo como ficava... mas depois que ficou tudo mais moderno, o mestre Mané Pitunga inventou esse encordoamento na rabeca de segunda a quinta corda, aí quando ele foi tocar outras músicas, aí ele colocava o afinador para afinar, vamos dizer Si, Mi, Lá, Sol. O Si já fica na segunda corda e o Mi já fica na terceira corda e o Lá já fica na quarta e o Sol fica já na quinta corda (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

O encordoamento também é algo que diferencia uma rabeca das outras. No instrumento dele são utilizadas cordas de violão,

As cordas que eu uso na minha rabeca são cordas de violão, cordas de aço. Eu usava antes cordas de guitarra [Dddário cromo], mas era besteira da gente usar aquelas cordas, porque eram muito caras, e essas de violão fazem o mesmo efeito. Eu uso agora a marca Canarinho ou Rouxinol. Quando não tenho Rouxinol, eu remendo com Canarinho... (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Sobre a madeira utilizada na construção da rabeca, ele relatou não conhecer muito do assunto. Mesmo assim, procurou explicar à sua maneira:

Eu não sei qual a madeira da minha rabeca... sei que é uma madeira boa... deve ser Praíba, mas é uma boa, tipo Praíba, Cedro... Cláudio sabe das madeiras direito, porque ele faz rabeca, não é?! Ele pode te explicar bem direitinho o nome das madeiras que se usa pra fazer rabeca. Ele tem mais noção do que eu. Sou mais velho que ele na rabeca, mas não fabrico, não mexo com madeira, mas ele, como faz, sabe os tipos de madeira e tal (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Mestre Paixão, sempre com muito entusiasmo, conta rindo quando começou seu interesse pela rabeca. Quando eu lhe pergunto quando ele começou a ensinar o instrumento com o qual tinha tanta intimidade, além de ser considerado um dos virtuosos na área, ele fala: "eu não me lembro quando foi que comecei a ensinar rabeca. Agora, quando eu comecei a tocar eu posso explicar".

Seu interesse se deu por ter nascido no meio de rabequeiros, pois seu avô era rabequeiro e tinha dois filhos, no caso seus tios, que também tocavam. Todo domingo

era dia de comemoração na família, como, por exemplo, batizado, quebra-panela, tapamento de carneiro, e o mestre Paixão, ainda menino, sempre estava no meio daquelas farras aos domingos.

A partir daí, ele diz que começou tocando um instrumento de percussão, o pandeiro, acompanhando seus parentes. Sobre o contato inicial com a rabeca, seu encantamento e as estratégias para tocá-la, ele nos diz:

[...] eu achei muito bonita a rabeca e aí aconteceu de eu começar a tentar tocar, pegando a rabeca escondido deles, na hora dos intervalos. Me pediam para guardar os instrumentos num quarto em cima de uma cama e nem se preocupavam. Nessa época, eu tinha uns 12 anos. Aí, eu pensei: 'eu vou aprender a tocar isso porque eu acho muito bonito' (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Seu Luiz continua, falando que nos intervalos das festas aproveita, enquanto "os tocadores descansavam na sombra das árvores tomando uma cachaça "geladinha", com abacaxi, caranguejo, carne de bode e outros tira-gostos". Ainda sobre as estratégias para ter acesso ao instrumento, seu Luiz nos apresenta mais detalhes:

Eu deixava eles lá e ia pro quarto. Sentava na beira da cama, pegava a rabeca e ficava tentando tocar, bem devagarinho, baixinho, prestando atenção na rabeca e nos tocadores, pra eles não me ver pegando na rabeca... porque nessa época, os velhos eram danados e não gostavam que ninguém pegasse nos instrumentos... os que pegassem, apanhavam... Como eu já dei muitas entrevistas contando isso, eu dizia que roubava a rabeca deles pra tocar... (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Com o tempo, um certo dia, quando ele já estava tocando uma "notinha" de um forró, resolveu mostrar para um tio seu, que perguntou com quem ele tinha aprendido. Ele respondeu: "eu vejo o senhor tocando, meu avô, titio". O tio, então, teria desafinado o instrumento e entregou para seu Luiz tocar. Como era impossível tocar com as cordas desafinadas, o tio chegou e disse que lhe ensinaria a tocar. Começou ensinando como afinar o instrumento, Então, ele lhe ensinou a afinar: "puxa a primeira, a segunda, a terceira, agora a quarta. Pronto, aí tá bom, a afinação é desse jeito. Aí, só vou dizer essa vez, e dizia quando estava boa afinação, tudo de ouvido" (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Depois disso, mestre Paixão conta que gostou muito e achava muito bom tocar rabeca. Até que chegou a oportunidade do seu tio falar com ele para trocar sua rabeca em uma galinha, que ele (Paixão) gostava muito. O mestre pediu um tempo para pedir

permissão aos pais. Segundo Paixão, eles o apoiaram, dizendo: "se você quiser, pode trocar. Você não quer aprender?" E, assim, ele adquiriu sua primeira rabeca.

Seu pai tocava triângulo e todas as noites Paixão e seu pai tocavam um pouco juntos. O repertório era cavalo-marinho e uns "forrozinhos", como ele menciona.

Alguns anos se passaram, e como a maioria dos rabequeiros da região, seu Luiz começou a trabalhar muito cedo para ajudar no sustento da casa. Como mencionamos acima, apesar de não poder se dedicar tanto ao instrumento, logo ele ficaria conhecido como um rabequeiro hábil, virtuoso, sendo admirado pelos executantes deste instrumento, tanto na mata norte quanto na região metropolitana do Recife.

Através de suas habilidades, tornou-se professor de muitos rabequeiros da nova geração, sendo referência para instrumentistas como Caçapa, Siba, Renata Rosa (com quem fez diversas apresentações), Cláudio Rabeca, Thomas Rohrer, Nikolas Krassic, entre outros.

Sua primeira experiência em oficinas foi em Itamaracá, através do cavalo-marinho. Ele na rabeca, sua esposa no bage ou reco reco, como é mais conhecido, além de um pandeirista e um tocador de mineiro ou ganzá. O objetivo era ensinar a tocar esses instrumentos.

Mestre Luiz Paixão, com toda sua simplicidade, repassou conhecimentos a esses rabequeiros; e quando lhe perguntei se ele ensinava do mesmo modo como aprendeu, ele deu a seguinte resposta:

[...] eu ensino do mesmo jeito, com a pessoa. Por isso eu digo, fica meio diferente, eu não dou oficina de rabeca como Cláudio, Dinda, falando pelas letras, pelos números, faça isso aqui, aí toco tan tan. Eu chego perto da pessoa. Eu tô com a rabeca, a pessoa também; aí faço devagar. É tão tal que eu exijo que a pessoa leve o celular (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).



Seu Luiz Paixão: Fonte: Caderno Viver, Diário de Pernambuco. <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2022/05/morre-mestre-luiz-paixao-icone-do-forro-de-rabeca.html>

Diante da busca crescente pelas aulas do mestre Luiz Paixão, ele passou a dedicar-se mais às atividades de ensino da rabeca. Contudo, diz que não sabe dar aula como um professor que explica ao aluno as notas do instrumento. Ensina de acordo com o que ele compreende sobre o que seria ensinar, como, por exemplo, através da oralidade, usando ouvido, o visual, e pede aos alunos que levem aparelhos eletrônicos como o celular para gravar as aulas. Procurando dar mais detalhes sobre o seu modo de ensinar, seu Luiz nos diz:

[...] eu vou tocando e o aluno vai acompanhando através do visual e do ouvido. Eu peço para repetir; eu chego perto da pessoa e vou fazendo devagar; aí, depois, eu digo: vou fazer mais rápido. Eu exijo que as pessoas que vão aprender que levem o celular para gravarem; faço devagarzinho, faço médio e faço mais rápido; aí [...] tava eu explicando pra ele pessoalmente e eles estão gravando, pra eles trabalharem em casa. Mesmo assim, eu falo pras pessoas que eu sou meio diferente dos outros, se eu passei, mando gravar, se ele quiser escrever, pode escrever, eu só sei escrever o meu nome (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Com esse relato, percebemos que mesmo sem conhecer as notas, ou mesmo com dificuldades no primeiro momento em se comunicar com o aluno ele conseguia, ao seu modo, passar o seu conhecimento, utilizando suas próprias estratégias e táticas. Seu Luiz valorizava a oralidade, a forma como aprendeu, o contato, como ele mesmo diz, próximo ao aluno, explorando a fala, o visual e o ouvido. Ao modo como aprendeu na sua família acrescenta novas possibilidades, como a demonstração, em andamentos diferentes, do que o aluno deveria reproduzir na rabeca. Mesmo valorizando muito do modo como aprendeu, seu Luiz não deixa de incorporar à sua metodologia os recursos tecnológicos disponíveis, pedindo aos alunos para gravarem suas aulas para praticarem em casa.

Quando lhe pergunto se prefere ensinar em grupo ou individualmente, ele nos dá mais detalhes da sua metodologia:

[...] eu, como já ensinei uma, duas, já, é a mesma coisa como se tivesse num grupo. Se têm, vamos dizer, cinco pessoas, oito ou dez, como já ensinei em São Paulo [...] quinze pessoas, aí vou passando de um em um, ‘fique aí fazendo isso que passei pra você’, e vou pra outro. Vamos dizer, aquele que nunca teve um treinamento, aí eu faço um treinamento com a rabeca, o jeito de pegar, entendesse? Aí, fica nessa onda aí, somente uma nota. Se você nunca pegou numa rabeca, aí eu mando você pegar, entendesse? Aí, ‘fique somente nessa corda, aqui’; aí, depois você vai passar outra, aí no manejo de braço, como é que é, em cima da corda. Aquele outro, como já toca, aí o negócio é mais pesado, já vou passar um negócio mais mastigado (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Mestre Paixão fala da sua experiência em oficinas e nos conta uma ocasião em São Paulo, onde estava com quinze rabecas e os níveis dos alunos eram variados, entre iniciantes, intermediários e avançados. Segundo o próprio, “foi uma loucura”. Também contou sobre outra ocasião, em que deu aulas para crianças e adolescentes com níveis diferenciados, em um total de vinte alunos. Sua estratégia foi dividir a turma por níveis.

Quando lhe perguntei se organizava suas estratégias anteriormente ou na hora da aula, ele nos deu a seguinte resposta:

[...] depende da turma que juntar. Eu faço na hora. Aí, eu separo na hora. Aí, tem uma turma, eu não conheço; aí, quando eu vou pra um, não sabe nem tocar na rabeca; aí, o outro já toca; coloco separado. É assim na hora, só na hora quando eu vou passar alguma coisa pra eles. Têm muitas pessoas; eu fico fazendo assim; eu separo porque aquele que nunca pegou numa rabeca, já vou fazer de um jeito; o outro, eu

passo outra coisa, que ele já é "desarnado" (MESTRE LUIZ PAIXÃO, 2021).

Além de instrumentista, seu Luiz Paixão realizava diversas apresentações, tanto na sua cidade natal, Aliança, quanto em Recife, noutras cidades do Brasil e no exterior. Também trabalhou como professor de rabeca, pois era uma maneira de aumentar sua renda. Atuou muito como rabequeiro, ministrando oficinas ou se apresentando, não somente em Recife, mas também em vários estados do Brasil, em épocas festivas, como carnaval, São João e em diversos festivais. Sobre essas atuações, nos disse que, pela sua idade (na época tinha 71 anos), não tinha a mesma disposição para viajar toda semana. Ele se dizia muito feliz pelas pessoas o considerarem um professor, mesmo não tendo formação acadêmica.

Seu Luiz Paixão continuou morando na zona da mata, mesmo saindo com frequência para tocar, dar aulas e ministrar oficinas em grandes cidades. Como professor de rabeca, fez escola e contribuiu para difundir o instrumento dentro e fora de Pernambuco. Toda a sua trajetória foi marcada por uma criativa antidisciplina, transcendendo a sina de cortador de cana nos canaviais da zona da mata norte de Pernambuco, atividade presente na história de sua família e predestinada à grande maioria dos homens da sua região. Desde cedo, seu interesse pela rabeca foi marcado por estratégias e táticas, acionadas ainda na infância, quando observava e tocava escondido os instrumentos dos tios. O mestre soube aproveitar o crescente interesse por sua arte nas grandes cidades, tornando-se um dos mais prestigiosos tocadores da história da rabeca. Quando se viu professor, criou seu próprio método de ensino, baseado na oralidade, combinando a tradição dos mais velhos com o uso da tecnologia, através das câmeras de vídeos dos aparelhos celulares. Atento às etapas de cada aprendiz, nas aulas coletivas mostrava-se preocupado em dividir a turma por nível de familiaridade com o instrumento e de pensar exercícios compatíveis com cada nível. Assim como ele próprio aprendeu a tocar o instrumento, privilegiava o contato direto com o estudante e as atividades práticas. A observação também ocupa um lugar de destaque na metodologia do mestre, o que se amplia com a possibilidade de filmar e poder rever as aulas. Seu Luiz viveu fazendo o que mais gostava, tocar rabeca.

## CLÁUDIO RABECA

Cláudio Sérgio Ribeira Correia, mais conhecido como Cláudio Rabeca, nasceu em 1974, na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. De família sertaneja, Cláudio viveu entre o sertão e a cidade. Antes de dedicar-se à música, concluiu, em 1994, na Escola Técnica Federal do Rio Grande do Norte, o curso Técnico em Estradas, onde se especializou em topografia. Em 1998, fez um estágio que durou seis meses na empresa Vale do Rio Doce, localizada na Serra dos Carajás, no estado do Pará. Voltou para sua cidade natal e, meses depois, retornou ao Pará, trabalhando em uma mina de ouro.

Em seguida, ainda como técnico em estradas, foi morar em Florianópolis/SC. Nesta cidade, formou sua primeira banda de forró, em 1999, na qual tocava rabeca. Foi quando decidiu viver de música. Sua mudança se deu quando conheceu o trabalho da banda Mestre Ambrósio. Também diz ter sido inspirado pelos rabequeiros da mata norte de Pernambuco, sobretudo pelo Mestre Salustiano, de quem mais tarde seria aluno. A convivência com os rabequeiros e com a tradição do Cavalo-Marinho da Mata Norte pernambucana foi bastante significativa na formação musical de Cláudio Rabeca. Chegou a integrar o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre, em Condado. Outras referências, segundo ele, teria sido o Quinteto Armorial, especialmente o violinista do grupo, Antônio Nóbrega. Atualmente, mora em Recife, onde se dedica ao ensino do instrumento, à construção de rabeças, além de apresentar-se frequentemente como instrumentista, com destaque no cenário musical da cidade. É autor de várias composições para a rabeca. Tem se dedicado também a projetos voltados para a disseminação do instrumento. Assim, em 2012, Cláudio produziu um álbum (CD), denominado Rabequeiros de Pernambuco, registrando a música de XX rabequeiros da Mata Norte, além de dados biográficos sobre esses instrumentistas. Também fez parte da equipe que realizou o Inventário do Cavalo-Marinho, para fins do seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.



Cláudio Rabeca: Foto Francis Wiermann

Como mencionado, Cláudio tem se dedicado nesses últimos anos ao ensino da rabeca. No início do seu aprendizado, quando tinha apenas uns dois anos de prática no instrumento, foi convidado para dar aulas a iniciantes, e teve que se adaptar e criar novas maneiras de ensinar. Sua forma de lecionar foi mudando, principalmente quando começou a trabalhar com um número maior de alunos. Como nos diz o próprio Cláudio: “Eu tive que me adaptar e criar novas maneiras de ensinar. Minha forma de ensinar foi mudando principalmente quando comecei a dar oficinas, fossem elas em grupo ou individuais” (CLÁUDIO RABECA, 2021).

Além disso, Cláudio menciona que

Os meus alunos são professores também, pois para cada aluno é uma forma de ensinar diferenciada. Nas minhas primeiras aulas eu explico sobre a teoria do instrumento, a história e o que existe de conhecimento teórico e oral sobre a rabeca. E a principal característica da rabeca brasileira é não ter padrão, não existe um padrão nem de construção, nem de técnica de tocar, e eu levo isso para o aluno, eu não digo como ele tem que tocar, nem deve segurar, não digo qual é a posição no braço dele, ele vai descobrir uma maneira de tocar, uma posição do instrumento no seu corpo e isso vai depender de quanto tempo ele vai precisar tocar [...] Se eu quiser tocar mais tempo rabeca, eu consigo tocar a rabeca de uma maneira segurando mais relaxado para alcançar esse objetivo, e eu digo para o aluno que busque sua posição, que se encaixe melhor em seu corpo. Se caso for algo mais breve, dá pra tocar com uma posição mais elevada digamos assim (CLÁUDIO RABECA, 2021).

Em sua fala, Cláudio Rabeca enfatiza que a principal característica da rabeca brasileira seria a ausência de padrão. Não existiria uma padronização, nem de construção, nem quanto à técnica de executar o instrumento. Esse aspecto é levado em conta nas suas aulas de rabeca. Como vimos, ele não ensina aos seus alunos e suas alunas, por exemplo, que há um modo correto de tocar, nem qual seria a forma certa de segurar a rabeca, de posicionar o instrumento. Argumenta que essa posição vai depender do que pretende o aluno com a rabeca, de quanto tempo o aluno vai estar tocando. Cláudio explica a partir da sua própria experiência com o instrumento: sua posição teria sido descoberta tocando rabeca em forró por três horas seguidas. [...] eu fui mudando desde o início; e fui mudando por conta do repertório; foi o repertório que me fez chegar a essa conclusão (CLÁUDIO RABECA, 2021).

Para ele, se o instrumentista precisa tocar por longos períodos de tempo, tem que desenvolver uma maneira de segurar a rabeca mais relaxada, para alcançar esse objetivo. Assim, orienta o aluno para buscar sua própria posição. O modo de ensinar de Cláudio, portanto, está relacionado à sua própria experiência na busca de como melhor executar o instrumento.



Foto: Alicia Cohim<sup>10</sup>

Sobre o seu aprendizado, Cláudio relatou que suas aulas com o Mestre Salustiano eram através da oralidade, imitação e observação, olhando os dedos do mestre e imitando. Apesar de incorporar elementos novos a sua forma de ensinar, Cláudio mantém alguns aspectos que aprendeu com o Mestre Salustiano, como o uso de marcações no braço da rabeca, que ajuda o iniciante a memorizar as posições. Esse tipo de marcação é comumente utilizado no método Suzuki, sendo empregado com alunos iniciantes de instrumentos da família das cordas friccionadas. Sobre essas marcações, Cláudio explica: "não fui eu quem inventei, quando fui aprender rabeca com Mestre Salustiano, ele colocava essas marcas, aí simplesmente repassei o que aprendi com ele" (CLÁUDIO RABECA, 2021).

A imagem abaixo ilustra as marcações na rabeca para iniciantes.

---

<sup>10</sup> <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/cresce-interesse-no-instrumento-diz-maosico/410534>



Arquivo Pessoal: Cláudio Rabeca



A imagem à esquerda é de um violino<sup>11</sup> com marcas. Ela mostra como são colocadas as marcas para alunos iniciantes: o primeiro dedo (indicador) fica separado do segundo (dedo médio). Na foto da rabeca de Cláudio, vemos que o primeiro e o segundo dedos são próximos um do outro, e o terceiro permanece no mesmo local, porém soam notas diferentes, o que no caso define a afinação que ele utiliza. Segundo Cláudio: "Como eu poderia mostrar aos alunos onde cada nota ficava, então resolvi fazer essa marcação, que já foi algo repassado pelo Mestre Salustiano, como falei acima". (CLÁUDIO RABECA, 2021).

Podemos notar que há diferença nessas marcações, na primeira e segunda marcas, que definem também que a afinação de sua rabeca é semelhante ao do Mestre Luiz Paixão. Porém com uma diferença: na imagem abaixo, podemos ver a foto da rabeca que Cláudio tem usado com mais frequência em suas apresentações. Ele acrescentou uma quinta corda. O instrumento de cinco cordas, construído por ele, tem o

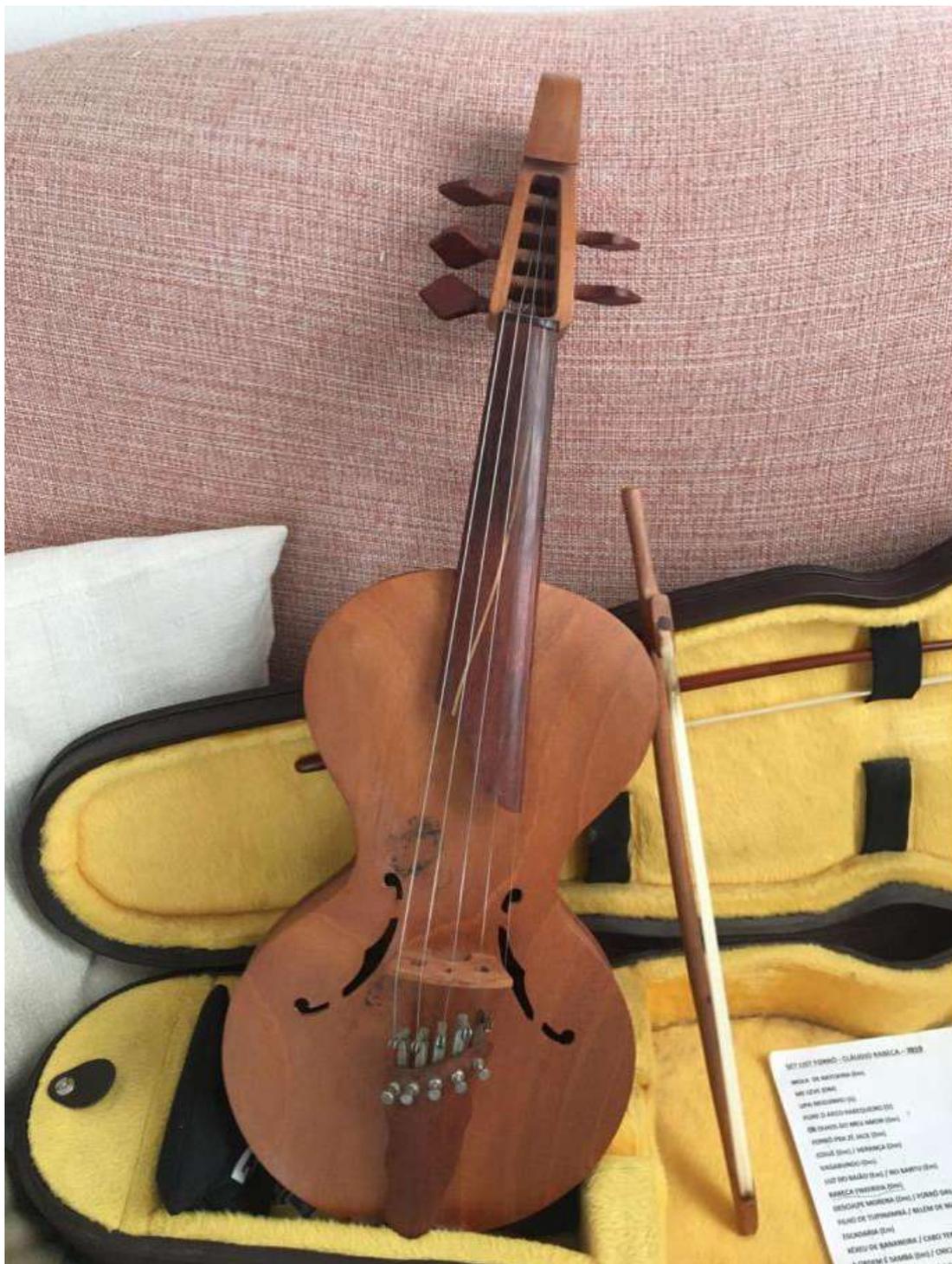
---

<sup>11</sup> Fonte: Ecorde.

corpo e o braço confeccionados em cedro rosa. A afinação, do agudo para o grave, é:  
FÁ#, SI, MI, LÁ E RÉ.

## Afinação - Cláudio Rabeca





Fonte: Arquivo pessoal de Cláudio Rabeca

## AGLAIA COSTA

Aglaia Costa é filha de paraibanos, mas nasceu em Recife. Atualmente, mora em Olinda (Região Metropolitana do Recife). Iniciou seus estudos através do projeto Espiral, no ano de 1979. O projeto foi uma iniciativa do Instituto Nacional de Música

(INM), órgão responsável pela política cultural da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), na área de Música, tendo sido implementado pelo então diretor, o compositor e maestro Marlos Nobre. Seu objetivo foi formar músicos profissionais para ocupar os quadros das orquestras já existentes no país, fortalecendo a prática e o ensino da música de concerto. Foram criados 11 núcleos de ensino de instrumento de cordas durante o período de funcionamento de aproximadamente 13 anos, 1976 a 1989. Temos notícias dos núcleos implantados nas cidades de Fortaleza (1976), Brasília (1976), Recife (1979), Belém (1977), Natal (1979), João Pessoa (1977), Florianópolis (1978) e Porto Alegre (1978).

Mais adiante, em 1998, foi convidada a integrar o Quarteto Romançal, criado pelo compositor e violonista Antônio Madureira, que esteve à frente do Quinteto Armorial. Na ocasião, teve a experiência de experimentar a rabeca, instrumento ao qual se dedica até hoje. Em suas apresentações, toca tanto rabeca quanto violino. Como instrumentista, tem se apresentado em vários festivais nacionais e internacionais.

Aglaia vem disseminando a rabeca desde meados dos anos 1990, tendo pesquisado os modos de tocar dos antigos rabequeiros. Atualmente, integra, como violinista, a Orquestra Sinfônica de Pernambuco.



Fonte: Arquivo pessoal de Aglaia Costa

Em conversa com Aglaia Costa, a instrumentista nos contou que a afinação por ela utilizada era a mesma do violino, que são as seguintes notas (da corda mais aguda, a primeira, para a mais grave): MI, LA, RE e SOL. Sobre essa afinação e as cordas da sua rabeca, ela nos diz: “Eu uso a mesma afinação do violino, por ser uma afinação que eu já conheço, mas é importante frisar que uso cordas de bandolim, para ficar com uma sonoridade mais rústica” (AGLAIA COSTA, 2021).

## Afinação - Aglaia



A instrumentista iniciou-se na rabeca com um instrumento feito pelo Seu Manoel Pitunga, respeitado construtor de rabecas, falecido em 2002. A madeira utilizada na construção de suas rabecas era a praíba. Tempos depois, Aglaia passou a usar uma rabeca do luthier recifense João Batista, que era especialista em instrumentos sinfônicos de arco, falecido em 2016. A madeira por ele utilizada não é conhecida ela. A rabequeira fala que tem várias rabecas, mas duas são mais utilizadas atualmente: a de Valério Bizunga, luthier de Olinda, feita com a madeira mulungu, e a de Seu Zé de Nininha, luthier de Ferreiros/PE, que aprendeu com o mestre Pitunga.



Fonte: Arquivo pessoal de Aglaia Costa

Sendo uma musicista de formação erudita, perguntei se ela utilizava nas cordas da rabeca o breu, que é um tipo de resina usada para passar na crina do arco, como fazem os músicos eruditos que tocam instrumentos de cordas friccionadas. Aglaia nos deu a seguinte resposta:

Eu tenho evitado usar coisas que são próprias do violino na rabeça, por querer manter a tradição deste instrumento. Uso coisas mais rústicas para que a rabeça não perca sua sonoridade e não se distancie de suas singularidades (Aglaiia Costa, 2021).

Perguntei a Aglaiia como se deu seu interesse pela pesquisa da rabeça, já que era violinista e havia iniciado num projeto social idealizado pelo Professor Luis Soler, projeto que tinha o objetivo de formar violinistas em quatro anos para o mercado de trabalho. Ela contou que

Eu tocava música armorial com o Professor Nelson Almeida, na Camerata Studio de música e o Coro Canto da Boca, que fazia música armorial na época, com o repertório de Clóvis Pereira. E foi um convite para fazer uma peça em conjunto com o mesmo grupo, para fazer o primeiro especial da Globo, com Uma Mulher Vestida de Sol. E o maestro perguntou se eu topava, e ele disse que eu teria que ir buscar a rabeça na casa de Antúlio Madureira. Eu fiquei nervosa e apreensiva, porém encarei e fiz o concerto Vestida de Sol. E me admirei com o instrumento, que eu dizia ser um violino mal feito. Já havia visto na Paraíba. E a partir daí foram uma sucessão de trabalhos, de pesquisa para entender, compreender e aprender como se tocava aquele instrumento e convites para tocar rabeça (Aglaiia Costa, 2021).

Aglaiia comenta que na época não havia muitas pesquisas e não queria tocar como se fora um violino e diz que

[...] busquei correr atrás de entender aquele instrumento que era tão diferente do que eu já tocava, que era o violino. Para entender a rabeça, para tocar como ela era, foi um processo difícil, pois eu nunca havia tocado e entrei num processo de transição, para não tocá-la como eu tocava o violino (Aglaiia Costa, 2021).



Fonte: Arquivo Pessoal de Aglaia Costa – Acervo pessoal

Segundo a musicista, suas viagens para pesquisar e conhecer rabequeiros eram de forma aleatória. Sendo assim, não havia nada previsto. Conversava na rua com pessoas desconhecidas, e perguntava se sabiam onde tinha rabequeiros, artesãos etc. Segundo ela, muitas pessoas da região não tinham ideia do que era uma rabeça. Ela

tentava explicar como era o instrumento para poder encontrar esses rabequeiros. Em suas viagens para a realização de pesquisas, Aglaia verificou que a região do Cariri era a que mais se destacava em número de rabequeiros, e argumenta que esse número, hoje, seria ainda maior.

Sobre o ensino da rabeca, ela diz que o aprendizado com os mestres não tem uma metodologia específica, você aprende olhando o mestre tocar, vendo a afinação etc., pois a maioria não teria metodologia.

Com relação ao ensino, o interesse se deu durante suas pesquisas, quando descobriu que havia uma grande diversidade de afinação. Ela teria buscado uma melhor forma para apoiar o instrumento; como utilizar o arco para tirar uma melhor sonoridade; como posicionar melhor o arco etc. Para obter uma melhor sonoridade, utilizou alguns elementos que havia aprendido no violino. A partir daí, Aglaia deu início à construção de um método para rabeca, que ainda está sendo elaborado. No método, ela argumenta que qualquer pessoa iniciante ou que não tenha nenhuma noção de música seria capaz de tocar o instrumento. Segundo ela, a ideia de construir um método surgiu para utilizá-lo em um projeto social com crianças que não sabiam ler. Sua metodologia, como nos conta a rabequeira, leva em conta a experiência do aluno.

[...] foi através das cores que eu construí essa maneira de passar o que eu aprendi, e minha metodologia varia de acordo com o tipo de aluno que vem em busca de aula. [...] utilizo primeiro a experiência do aluno, sua vivência, e assim eu vou limitando a partir de cada aluno o que ele vai conseguir tocar na rabeca (AGLAIA COSTA, 2021).

Além de professora de rabeca, Aglaia Costa trabalha como violinista da Orquestra Sinfônica do Recife, concursada, há mais de vinte anos. Dá aulas particulares individuais, mas também em grupo, oficinas e workshops. Como instrumentista, tem se apresentado em eventos de música instrumental e popular em todo o Brasil.

### **Considerações Finais**

A presente dissertação discutiu o ensino da rabeca em Recife, procurando dialogar com três rabequeiros do cenário musical desta cidade na atualidade. Nossa intenção foi compreender as estratégias e táticas empregadas por esses músicos no ensino da rabeca, bem como o que pensam sobre a prática e o ensino do instrumento,

considerando o contexto urbano e os novos espaços por ele ocupados. Para situar a noção de tática que fundamenta o presente trabalho, apresentamos, em um primeiro momento, os postulados de Michel de Certeau, para quem as táticas, ao contrário das estratégias, estariam ligadas às astúcias e criatividade de homens e mulheres frente aos desafios cotidianos.

Para pensar a rabeca em Pernambuco, cuja referência maior, inclusive para os nossos três interlocutores, é a Zona da Mata Norte do estado, partimos, também, do debate sobre tradição, tendo por base, sobretudo, os postulados do antropólogo francês Georges Balandier (1997). Como procuramos mostrar, se alimentando das rupturas, ou seja, daquilo que parece ameaçá-la, a tradição não depende do imobilismo, mas do movimento (BALANDIER, 1997). O presente trabalho apresentou diversos exemplos de como a continuidade e o fortalecimento da tradição da rabeca em Pernambuco estão relacionados à capacidade dos novos rabequeiros se reinventarem no contexto urbano e nos novos espaços por ele ocupados.

Procuramos mostrar que os nossos interlocutores enfrentaram obstáculos diferentes, buscando, cada um ao seu modo, construir uma trajetória artística a partir da rabeca. Seu Luiz Paixão, que, como mencionamos, faleceu durante a escrita do presente trabalho, trocou a vida de cortador de cana pela de músico, ministrando aulas e oficinas em Pernambuco e em diversas partes do Brasil. Soube ganhar o mundo sem nunca deixar o universo da Mata Norte pernambucana. Até o fim da sua vida, viveu em Condado e participou ativamente das festividades da sua terra, especialmente das sambadas de Cavalo-Marinho. Como professor, construiu sua própria metodologia, assumindo o desafio de dar aulas em diferentes contextos, sem conhecer teoria musical, acreditando no poder do contato, do aprendizado que se dá na prática, na observação. Sem abrir mão do modo como aprendeu com seu avô e seus tios, seu Luiz, como procuramos mostrar, não deixou de usar a tecnologia, utilizando a câmera do celular como recurso didático. Do mesmo modo, sem prender-se a uma noção radical de tradição, soube incorporar novas possibilidades à sua técnica, experimentar cordas diferentes para sua rabeca e até adquirir um instrumento de um renomado luthier de São Paulo.

Cláudio Rabeca, desde o início da sua carreira, adotou como pseudônimo

artístico o próprio nome do instrumento que escolheu para dedicar-se. Deixou o Rio Grande do Norte para viver em Pernambuco, transitando entre a Zona da Mata Norte e a capital do estado. Ainda no início da carreira, buscou ter aula com mestre Salustiano, o ilustre rabequeiro que, como procuramos mostrar, migrando da Mata Norte para o Recife, introduziu a rabeça no contexto urbano, deixando um importante legado no que tange à valorização da cultura popular do seu lugar de origem, especialmente em relação ao Maracatu de Baque Solto, ao Cavalo-Marinho e à rabeça. Seguindo os paços do mestre, Cláudio sempre procurou estar onde a rabeça está, tendo se tornado um dos principais expoentes desse instrumento em Pernambuco e no Brasil. Como professor, Cláudio procurou alinhar os conhecimentos adquiridos com o Mestre Salustiano, como o uso da marcação na escala do instrumento, sem deixar de incorporar elementos teóricos e adquiridos da sua própria experiência como rabequeiro. Como vimos, Cláudio orienta seus alunos – com relação ao modo de segurar a rabeça – com base no que este pretende fazer com o instrumento, sobretudo com base no tempo que ele passará tocando. Em toda a sua carreira, Cláudio fez uso de estratégias e táticas para viver da e para a rabeça.

Diferente dos outros interlocutores, o contato de Aglaia Costa com a música se deu a partir de uma sólida formação conservatorial, que teve início no antigo Projeto Espiral, em Recife. Em parte, as influências que alimentaram sua verve de rabequeira são as mesmas do seu Luiz Paixão e Cláudio Rabeça. Com efeito, Aglaia buscou o timbre “rústico” da viola dos rabequeiros da Mata Norte, abrindo mão das cordas de violino, para obter uma sonoridade mais próxima a dos instrumentos daqueles mestres. Apesar de manter a mesma afinação do violino, o que facilita a sua execução, pela formação adquirida nesse instrumento, evita empregar a técnica e outros recursos violinísticos na rabeça.

Esse trânsito entre dois universos sonoros, que ora se aproximam, ora se distanciam, faz de Aglaia uma expoente da estética Armorial, cujas premissas, como procuramos mostrar, se assentam nesse encontro (ou reencontro) entre as sonoridades das culturas erudita e popular. A perspectiva de um reencontro surge na hipótese da origem árabe da rabeça, ou, como vimos, no fato de a origem da própria técnica de cordas friccionadas ter vindo do Oriente, tendo sido trazida à Europa pelos árabes.

Quanto ao ensino da rabeca, como seu Luiz Paixão e Cláudio Rabeca, Aglaia traz para a pedagogia do instrumento suas vivências e sua formação. O modo como ela própria aprendeu – buscado uma melhor forma para apoiar o instrumento, para usar o arco etc. – está sendo sistematizado em um método, que usa as cores como recurso didático. Por fim, reconhecemos que, como musicista, com ampla formação erudita e violinista de uma renomada orquestra sinfônica – a Orquestra Sinfônica do Recife –, mas também como professora de rabeca, Aglaia rompe com uma tradição conservatorial, que naturaliza a geopolítica do ensino da música e seus modos de ensino eurocentrados.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. (UFRN) Imburana – **Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN**. n. 3, fev./jun. 2011.
- ARAÚJO NETO, João Nicodemos de. **A construção da rabeca: Idiosincrasias do mestre Antônio Merengue**. Dissertação de Mestrado em Música, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.
- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- BALANDIER, Georges. **Antropo-Lógicas**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. **A Desordem: Elogio do movimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- BORNHEIM, Gerd A. O Conceito de Tradição. In: **Cultura Brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação?** 24ª Ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1995.
- CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Editora Global, 2005a.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2010.

\_\_\_\_\_. **Antologia do Folclore Brasileiro. Vol 2.** São Paulo: Editora Global, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano.** Artes do Fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

CLIFFORD, James. **A experiência Etnográfica.** Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970 – 76).** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto.** Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FILHO, Juarez Bergmann. **Artífices e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira.** Tese de Doutorado em Design - Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, 2016.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GRAMANI, Daniela da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri/ Curitiba, 2009.** 131 f.

INRC do **CAVALO MARINHO: Inventário Nacional de Referências Culturais.** Relatório do IPHAN 2014.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1986.

LIMA, Agostinho Jorge de. **Música Tradicional e com Tradição da Rabeca.** Universidade Federal da Bahia, 2001.

LIMA, Agostinho Jorge de. **As músicas de rabeca no Brasil. Revista Vivência, Natal, n. 27, p. 48-60, 2004.**

LINEMBURG, Jorge. FIAMMENGHI, Luiz Henrique. **A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade. Opus, vol. 18, n. 2, p. 142-160.** Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/166/150>> Acesso em: 20 de julho de 2012.

\_\_\_\_\_. **A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas. Opus, v. 21, n. 3, p. 111-148, dez. 2015.**

Luiz Henrique, FIAMMENGHI. **O Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas praticas interpretativas contemporâneas** - tradição e inovação em Jose Eduardo Gramani, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MAINARDES, Jefferson e MARCONDES, Maria Inês. Reflexões sobre a Etnografia. Crítica e suas Implicações para a Pesquisa em Educação. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 425-446, maio/ago. 2011.

MARTINS, Emerson Carpegiani de Souza. LIMA, Agostinho Jorge de. **Práticas de Ensino da Música de Rabeca no Rio Grande do Norte**. IX Encontro Regional da ABEM Nordeste. UFRN, Natal, 2010.

MAUSS, Marcel. **Antropologia** (Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Editora Ática, 1979.

MERRIAM, Alan P. Usos y Funciones. In: Cruces, F. **Culturas Musicales**. Madrid: Trotta, 2001.

NETTL, Bruno. O Estudo Comparativo da Mudança Musical: estudo de caso de quatro culturas. **Anthropológicas**. Vol. 17 (1), Editora Universitária da UFPE, 2006.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A Música no Movimento Armorial**. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 2000.

OLIVEIRA, Sérgio Roberto Veloso de (SIBA). A rabeca na zona da mata norte de Pernambuco. Relatório Final de Iniciação científica. Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

RAMALHO, Renan Vinícius Alves. **As fronteiras dos Jardins da Razão**. O Mangubeat e o espaço da regionalidade no Recife da década de 1990. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRN. Natal, 2015.

ROMANELLI, Guilherme G. B. (UFPR). A rabeca no fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. **I Simpósio de pesquisa em música**. UFPR, DEARTES, 2005.

SALLES, S. G. **À sombra da Jurema encantada**: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SANTOS, Marilia Paula dos. **Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco**. Dissertação de Mestrado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música, UFPB - Joao Pessoa, 2017.

SANTOS, Roderick. **Cinco abordagens sobre a identidade da Rabeca**. João Pessoa, UFPB, 2011.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino?: usos e sentidos contemporâneos da rabeça no Nordeste**. Natal, Instituto Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

SANTOS, Simone Macedo. Projeto Espiral (1976-1979): **Uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas**. Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do

PPGM/UFRJ – Vol. 1 – Educação Musical e Musicologia – p. 49.

SCHMITT, Catarina Rossi. *Da cana de açúcar às mesas de som: Histórias da rabeça através de rabequeiros*. Campinas - SP, 2019.

SOLER, Luís. **As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Universidade Federal de Pernambuco. Ed. Universitária, Recife - 1978.

SOLER, Luís. **Origens árabes no folclore do sertão nordestino**/Luis Soler. - Florianópolis: Ed da UFSC,1995 120 p.

TYLOR, Edward B. A ciência da Cultura. In: CASTRO, Celso. **Evolucionismo Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

WOLF E. Cultura: panacéia ou problema? Inventando a Sociedade. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; RIBEIRO, Gustavo Lins (Orgs.). **Antropologia e Poder**: contribuições de Eric Wolf. São Paulo: Ed. Unb e Ed. Unicamp, 2003.

Disponível em <https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/2012/03/22/fabiao-das-queimadas/>

Disponível em [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&id=700](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=700)

Disponível em [http://www.sac.org.br/instituto/60\\_anos\\_123.html](http://www.sac.org.br/instituto/60_anos_123.html)