

A Rabeca Brasileira: reflexões, conceitos e referências.

The Brazilian Fiddle: thoughts, concepts and references.

Juarez Bergmann Filho – Mestre em Música, juarezbergmann@gmail.com
PPG Design UFPR – Curso de Tecnologia em Luteria UFPR

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo investigar as raízes híbridas da rabeca brasileira, partindo do ponto de vista da Luteria e do Design em articulação com a área da linguística. Para tanto, propõe-se uma análise bibliográfica de diferentes referências etimológicas e morfológicas do instrumento, a fim de possibilitar uma confrontação e a conseqüente correlação entre a origem da palavra e descrições morfológicas oferecidas em diversos textos. Pretende-se assim refletir sobre a história deste importante artefato musical brasileiro, possibilitando um esclarecimento um pouco mais amplo do seu uso, construção e trajetória. Artigos futuros poderão se apropriar destas reflexões para avançarem na pesquisa de diversos instrumentos musicais brasileiros.

PALAVRAS CHAVE: Rabeca, Design, Cultura Material, Luteria, Etimologia.

ABSTRACT

The present paper aims to investigate the hybrid roots of the Rabeca, a Brazilian fiddle, from the point of view of the Lutherie and Design fields articulating with the linguistics. We propose an analysis of different bibliographic references of both etymological and morphological scopes, to enable a confrontation and the resulting correlations between the origin of the word and morphological descriptions, found in several tex. The goal is to reflect on the history of this important Brazilian musical artifact, providing an wider view of its use, construction and trajectory. Future articles could use these reflections to further research about other Brazilian musical instruments.

KEY WORD: Brazilian Fiddle, Material Culture, Lutherie.

1. Introdução:

A rabeca brasileira é um instrumento musical presente em várias manifestações culturais populares de diversas regiões de nosso país. Seja no Cavalo Marinho na Paraíba, em manifestações em Belém do Pará, no Maranhão, ou ainda nas práticas do Fandango e nas folias do Divino Espírito Santo no Paraná, este instrumento desempenha importante função musical e social nas comunidades que representa.

Apesar de ser um instrumento extensamente utilizado em nosso vasto país, ainda conhece-se pouco sobre sua trajetória. Tal assunto parece ser um terreno nebuloso e a falta de referências históricas agrava ainda mais esta equação. Luiz Fiammenghi (2008) em sua tese “O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas” (FIAMMENGHI, 2008) aborda o assunto com cuidado, e conclui que a rabeca seria um instrumento praticamente sem história, no sentido que talvez seja impossível rastrear a trajetória da rabeca até a sua gênese. Quem sabe a procura obsessiva por uma única resposta seja inútil, pois devemos levar em conta que instrumentos musicais se transformam constantemente (por vezes muito sutilmente), construindo sentidos, significados e valores à medida que o seu uso vai sendo consolidado. Mais importante que conhecermos um ponto de partida específico, talvez seja conhecer o caminho pelo qual este artefato se moldou à vontade e necessidade daqueles que o possuíram, utilizaram e (re) criaram às suas imagens.

Ainda assim, algumas questões me chamam a atenção e as tratarei aqui de forma a sustentar alguns conceitos que penso ser relevantes na cultura da rabeca e que devem ser discutidos com mais atenção. Proponho aqui uma análise partindo do ponto de vista da Luteria e do Design articulados com a lingüística, para tentarmos promover algumas conexões e assim possibilitar entendermos, ao menos, alguns estágios no ser e se tornar deste instrumento musical tão rico e expressivo. Partirei da idéia que a rabeca brasileira é o fruto de observações feitas pelos primeiros artesãos brasileiros a partir de elementos estéticos do violino, trazido pelos portugueses (ROMANELLI, 2005). O violino marcou uma ruptura no fazer e pensar do ofício da luteria no século XVI, agindo como um divisor de águas, pois reúne em um só objeto, recursos estéticos e estruturais até então inéditos no cenário musical. Apesar da Rabeca Brasileira ser tão significativa na nossa cultura, pouco foi escrito sobre suas possíveis raízes híbridas. Romanelli (2005) parece ser um dos poucos pesquisadores a defender a correlação intencional entre rabeca e violino, enquanto outros pesquisadores preferem não se aventurar neste campo, assumindo ao mesmo tempo uma postura distante e defensiva sobre o assunto. Assim como Romanelli (2005), entendo que há evidências suficientes para conectarmos a tradição da construção de rabecas àquela dos primeiros violinos europeus (chamados de barrocos), principalmente quando analisamos coincidências funcionais, etimológicas e ornamentais nos dois instrumentos. Também fundamento este conceito em experiências e observações realizadas com instrumentos musicais muito similares à Rabeca, em

outras culturas nativas e mestiças americanas. Cito aqui pesquisas como as desenvolvidas por Frederick R. Selche Joseph Peknik (SELCH e PEKNIK, 1996), analisando tipos de “violinos”¹ construídos por ameríndios de diversas comunidades, como os Tarahumara, os Tepehuans, também citando aqueles do Monte Pima e ainda os Huichol. Em outro artigo revelador, o pesquisador americano Robert Neustadt (2007) analisa o processo de negociação política e cultural que envolve diferentes valores e tradições em comunidades indígenas ou mestiças, relacionadas à diferentes instrumentos musicais. Para o autor o processo de negociação transcultural fica particularmente evidente na maneira como as culturas indígenas adaptaram instrumentos musicais europeus. Dentre os três exemplos apresentados², Neustadt (2007) enfatiza as características híbridas dos *fiddles* indígenas da cultura dos Tzotziles, ameríndios da região sul no território mexicano argumentando que, apesar da evidente semelhança nos elementos externos destes instrumentos com seu contra-partido europeu conservando a aparência dos violinos do século XVI, estes artefatos devem ser atualmente tratados em seus contextos culturais e sociais, já que, segundo o autor, são frutos de centenas de anos de transformações culturais e musicais.

Talvez a afinidade destes conjuntos, incluindo aqui diversas rabecas brasileiras, se deva pelas referências e intencionalidades violinísticas incorporadas pelos artesãos que construíram estes artefatos, vestígios de uma raiz híbrida em comum. Pode ser assim, um indício de uma forte tradição de uma luteria popular, não somente brasileira como americana.

2. A questão morfológica.

Um dos pioneiros do estudo da rabeca brasileira, José Eduardo Gramani (2002) comenta que a construção da rabeca talvez reflita apenas uma intencionalidade de um artesão em criar um violino. Concordo com Gramani (2002) quando fala que a rabeca brasileira é um instrumento despadronizado, ainda mais se levarmos em conta que o artefato passou por múltiplos processos de transformação ao longo do tempo, porém desta mesma forma podemos afirmar que o violino também é um instrumento despadronizado, já que entendo existirem diversas definições de padronização. Um

¹ Coloco a palavra violino, pois é assim que os autores se referem no artigo.

² Os outros instrumentos são a Marimba e Chirimía.

violino feito por Stradivari é certamente diferente de um Guarneri “Del Gesù”, ou de um Amati ou de qualquer outro por sinal. Esta constatação é verdadeira inclusive quando comparamos violinos de um mesmo autor. Tomemos Stradivari como exemplo: o famoso artesão cremonês mudou muito seu estilo de construção, passando por pelo menos três fases distintas: a primeira com violinos inspirados no estilo de Nicola Amati, chamados de *Amatiseè*, depois utilizando formas alongadas, chamados de *long pattern* e finalmente atingindo o ápice a partir de 1704 com o formato clássico *stradivariano* (BOYDEN, 1965). Porém imagino o que Gramani (2002) quis dizer, pois sendo um pioneiro do estudo da Rabeca, teve que conviver com as constantes comparações preconceituosas do instrumento brasileiro em relação ao violino. Durante um tempo - e muitas vezes ainda hoje - a Rabeca era vista de forma pitoresca, por vezes retratada como um instrumento rústico, fruto da ignorância de seus construtores³. Gramani (2002), um desbravador neste campo, precisou confrontar estas idéias e, naturalmente, a total ruptura da rabeca com conceitos (e preconceitos) violinístico seria uma estratégia válida para afirmar a originalidade do instrumento. É verdade que o violino tem agido, desde seu surgimento há aproximadamente 500 anos, como um rolo compressor nas culturas a que é apresentado, geralmente substituindo e levando outros cordófonos ali utilizados à beira do esquecimento. Sua expressividade e possibilidades técnicas fez dele um instrumento extremamente versátil, encontrado em culturas dos quatro cantos do mundo. Em seu livro, *The Violin – A Social History of the World’s Most Versatile Instrument*, o escritor David Schoenbaum (2013) argumenta que o poder dominante do violino é tão grande que em cerca de 100 anos praticamente substituiu o tradicional Sarangi em práticas musicais Indianas. Também cita a universalidade do violino, argumentando que ele é o único instrumento ocidental que conseguiu penetrar na cultura fechada do Irã, desempenhando nos dias de hoje papel cenário musical daquele país. De fato o violino está presente em todo o mundo, seja nas manifestações do *Blue Grass* norte-americano, ou nos grupos de *Mariachi* mexicanos, ou ainda desempenhando papel central no Tango argentino, ou ainda nas culturas populares europeias como a dos ciganos e romenos. No Brasil, de maneira geral o violino não substituiu a rabeca. Apesar de alguns rabequeiros utilizarem violinos, estes ainda são exceções. No nosso país é muito forte a tradição de que o rabequeiro ainda é o artesão que não somente toca uma rabeca, mas também a constrói (MURPHY, 1997). Ou seja, um rabequeiro não vai

³ Romanelli (2005) aborda este assunto em seu artigo.

a uma loja e compra um instrumento, ele pega os materiais disponíveis em seu ambiente e cria seu objeto, de acordo com suas referências e intencionalidades.

Artesãos da Rabeca tendem a definir seus processos de construção de maneira pessoal, fruto de muitos experimentos ao longo de vários anos ou então seguindo uma tradição oral passada por seus mestres anteriores. Em ambas as situações utilizando medidas e escalas de construção da maneira que julgam mais eficiente. Porém se analisarmos diferentes rabecas sob a ótica da Luteria e do Design percebemos semelhanças - ou ao menos traços de similaridades - permeando várias formas de construção, em diversas regiões do Brasil, com diferentes artesãos e em distintos momentos históricos. Isso indicaria um forte elemento de coesão envolvendo esta cultura. Para tanto, precisamos entender como a morfologia de um instrumento musical pode conter indícios de uma identidade e "ancestralidade" da Luteria, e como estes elementos, muitas vezes aparentemente sem importância, podem nos indicar caminhos e possibilidades. O pesquisador e etnomusicólogo Kevin Dawe (2003), argumenta que o estudo de um artefato musical é tão complexo que deve ser observado em múltiplos escopos correlacionados, cita o campo da etnomusicologia, antropologia e estudos culturais como sendo tão reveladores quanto o estudo da física, ciência dos materiais ou sistemáticas biológicas, ou seja, performance musical. Para ele, a construção de instrumentos musicais exige uma gama de "habilidades psicobiológicas, sociológicas e socioculturais independentemente do nível de construção." (DAWE, 2003, p. 275) Cita ainda que a morfologia de um instrumento musical revela "através de seu formato, decorações e elementos iconográficos" uma incorporação de "valores, políticas e estéticas da comunidade dos músicos que a representam" (DAWE, 2003, p. 275-276). Para melhor entendermos a questão específica dos cordófonos a arco, proponho primeiramente um olhar sobre como a questão morfológica dos instrumentos foi abordada na cultura do violino para depois correlacionarmos com a cultura das rabecas.

Um dos maiores pesquisadores da história do violino no século XX foi o musicólogo americano David Boyden (1919 – 1986), que em seu livro “The History of Violin Playing from its Origins to 1761” (BOYDEN, 1965) faz uma detalhada revisão da história do violino e do seu surgimento no norte da Itália renascentista do século XVI. Boyden argumenta que o violino teria surgido da fusão de elementos de diferentes instrumentos musicais europeus, resumindo a forma do violino em um instrumento musical com o corpo da Lira da Braccio e as três cordas afinadas em quintas da rabeca

medieval, um híbrido em si. Para tanto, Boyden (1965) subdivide os cordófonos a arco europeus em dois grupos de instrumentos, aqueles que ele chamou de *fiddles* e aqueles que caracterizou como *rebecs*.

Para o autor, *fiddles* são os cordófonos a arco europeus com o corpo construídos em formato de oito⁴, com tampo e fundo colados separadamente, além de um braço anexado ao corpo do instrumento. Fazem parte desta família além do violino, a Lira da Braccio, as vielles renascentistas e medievais, as violas da gamba e da braccio além das vihuelas de arco, entre outros. *Rebecs* seriam os instrumentos piriformes e monoxílicos, ou seja, com o corpo e braço construídos em formato de pêra a partir de um bloco sólido de madeira. Posteriormente o tampo (de pele de animal ou madeira) era colado sobre este corpo e demais acessórios (cravelhas, espelho, cavalete, etc.) eram adicionados. Este é o caso das rabecas medievais, instrumento que deriva das rebabs árabes, introduzidas na Europa por meio da ocupação moura a partir do século VII. Hoje ainda encontramos instrumentos desta família principalmente em culturas populares europeias, como o Rebel da Espanha, a Gadulka da Bulgária, o Kemenche da Turquia entre outros exemplos.

Boyden (1965) claramente enfatiza a relação e a ancestralidade do violino com a família dos *fiddles* e se, só não a condiciona totalmente é porque incluí o elemento das três cordas afinadas em quintas derivadas das *rebecs*, para talvez satisfazer uma tradição historiográfica do violino. O luthier e pesquisador Christian Rault (2007) questiona tal argumentação, propondo que as *rebecs*, sendo instrumentos de origem árabe, teriam pouca penetração no universo cristão norte italiano, afirmando que em sua opinião o violino descende essencialmente de instrumentos da família dos *fiddles*.

Aqui parece estarmos tratando de duas linhagens diferentes de instrumentos, aqueles com formato do corpo “acinturado” lembrando o número oito, como o caso dos *fiddles*, e outro piriforme, escavado em um bloco único de madeira, com o corpo lembrando aquele dos alaúdes, o caso das *rebecs*.

⁴ Formato de oito refere-se ao corpo do instrumento visto de frente, com suas linhas arredondadas nas extremidades e estreitadas no meio. Como por exemplo, os violões de hoje.

3. A questão etimológica.

Talvez os maiores equívocos ocorridos quando tratamos do estudo de instrumentos musicais, sejam cometidos por pesquisadores que, induzidos a partir da simples leitura e interpretação da nomenclatura de um determinado objeto, precipitam-se em constituir conclusões relacionadas às origens daquele artefato. Explico: Se tratarmos da viola, por exemplo, que instrumento nos vem à mente? Um instrumento de cordas dedilhadas? Exemplifico as diversas violas brasileiras, como a caipira, a caiçara, a de cocho, a toeira ou a de arame⁵? Ou as portuguesas como a braguesa, amarantina, de beiroa ou a campaniça? Talvez nos remeta a um instrumento de cordas e arco, como a viola “de arco”, um contralto da família do violino, ou ainda as diversas violas da gamba, ou da braccio, como as “dessus”, a viola bastarda, a viola pomposa, a viola d’amore, ou de repente se incluímos nesta analogia as vielas (vielles) medievais e renascentistas? Todos estes instrumentos são iguais? Possuem o mesmo significado? A mesma função musical? As mesmas intencionalidades?

Outros casos representam diferenças culturais ainda mais radicais, cito o exemplo a seguir: se perguntarmos sobre a sanfona, que instrumento lhe remete? Se você for de nacionalidade brasileira provavelmente vai pensar em algo parecido com um acordeom, agora se você for português provavelmente pensará em um cordófono de fricção que utiliza uma roda para produzir o som, chamada na França de *vielle a roue*, e na Inglaterra de *hurdy-gurdy*, conhecida também como viola de roda.

No caso específico do vocábulo rabeca este problema fica evidente. A etimologia da palavra pode nos dirigir hoje a um artefato musical do período medieval, conhecido pelos franceses como *rebec*, induzindo-nos a considerações precipitadas. A *rebec* era de fato um instrumento do período medieval europeu de origem árabe, com suas raízes na rebab (também chamada de rabab, rebaba ou rubeba), hoje em dia sobrevivente apenas por meio de reconstruções ou referências bibliográficas ou iconográficas, pois não existe nenhum exemplar original de época disponível na atualidade. Procurando fontes documentais mais antigas, para compreender melhor como esta palavra era entendida no passado, alguns fatos nos chamam a atenção. Tudo indica que “rabeca” era a maneira como os portugueses e brasileiros definiam o

⁵ O exemplo das violas e seu trajeto até o Brasil é retratado por Elizabeth Travassos (2006) no capítulo intitulado “Os destinos de artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira)” de 2006.

instrumento conhecido hoje como violino até meados do século XX. Por outro lado, há indícios para crermos que as *rebecs* eram chamadas de rabels pelo mesmo povo.

Em consulta ao monumental dicionário “Vocabulario Portuguez & Latino” de 1720 escrito pelo Padre Rafael Bluteau (1638-1737), inglês radicado em Portugal, encontramos a definição de dois instrumentos de nomenclatura parecida, porém com aparente funções sociais e musicais distintas: a Rabeca, vista como instrumento elevado “que desperta o espírito”, e o Rabel, percebida como instrumento rústico, como mostra os seguintes textos da mesma página de referência:

Rabeca ou Rebeca: Pequeno instrumento musico de cordas. Diriva se do Arabico *rebab* ou *rebaba*, que no Lexicon Copticon, segundo os interpretes he Lyra. Outros o derivão do hebraico *Rebiac*, que significa o instrumento, a q os Latinos chamão de *Sistrum*. Outros finalmente o derivão de *Rebet*, que na língua Celtica val o mesmo que *Rebeca*. Consta a Rabeca de quatro cordas & tange-se com arco. Os seus sons agudos são muyto alegres, & despertão o espírito. Seu concerto he de quinta em quinta. Não temos em Latim palavra própria latina: será preciso usar das commuas como *Fides* ou *Fidis*⁶.

Rabel, ou Rabil ou Rebel: Pequeno instrumento de cordas & arco. Tem so tres cordas e vozes muy subidas. A sua etymologia parece a mesma, que a de Rabeca. (BLUTEAU, 1720, p. 81)

Outra evidência da distinção social e das diferenças na construção da Rabeca e do Rabel, encontra-se no texto de outro dicionário da língua portuguesa, escrito e compilado por Antonio de Moraes Silva, nascido no Rio de Janeiro, publicado pela primeira vez em 1789. Cito aqui o texto da quarta edição datada de 1831:

RABÉCA, *s.f.* Instrumento musico de 4 cordas, que se ferem com um arco de cerdas de cavallo, viola d’arco.

RABÉL, *s.m.* Rabeca rustica de como alaude de 3 cordas, dá som mui agudo, rabil ou arrabil. *Galhegos* (SILVA, 1831, p. 565)

⁶ Rabeca ou Rebeca: Pequeno instrumento musical de cordas. Deriva-se do Arabico *rebab* ou *rebaba*, que no Lexicon Copticon, segundo os interpretes é Lira. Outros o derivam do hebraico *Rebiac*, que significa o instrumento, a que os latinos chamam de *Sistrum*. Outros finalmente o derivam de *Rebet*, que na língua céltica vale o mesmo que *Rebeca*. Constitui a Rabeca de quatro cordas e tange-se com arco. Os seus sons agudos são muito alegres, e despertam o espírito. Sua afinação é de quinta em quinta. Não temos em latim palavra própria: será preciso usar das commuas como *Fides* ou *Fidis*.

Neste texto, a Rabeca está diretamente relacionada ao violino (viola d'arco) enquanto o Rabél, é descrito como um instrumento piriforme (formato do alaúde), possuindo apenas três cordas. Aqui, muito provavelmente, o autor está descrevendo o instrumento que hoje entendemos por rabeca medieval. O rabel ainda hoje pode ser encontrado em manifestações musicais regionais na Espanha.

No mesmo dicionário encontramos o verbete violino, descrito como “violinha d'arco, uma espécie de rabeca” (SILVA, 1831, p. 889). Interessantemente a rabeca parece ganhar aqui uma amplitude ainda maior, englobando tanto o violino (violinha d'arco) quanto seu contralto, a viola (d'arco).

Em diversas fontes documentais escritas entre os séculos XVII até o início do século XX, a palavra rabeca aparece com muito mais frequência que a palavra violino. De fato, quando o termo violino era utilizado, aparecia subordinado à rabeca.

Outro indício importante se dá quando analisamos a maneira como era chamada a profissão do músico instrumentista que hoje entendemos por "violinista". Tanto em conservatórios portugueses quanto brasileiros, a cadeira de ensino para tal instrumento musical era chamada de "rabeca". Ou seja, se alguém quisesse estudar violino em algum conservatório brasileiro ou português, seja no Rio de Janeiro ou Lisboa, teria que se inscrever na disciplina de Rabeca. As formações orquestrais luso-brasileiras prévias ao século XX traziam em seus programas de concerto a seguinte divisão do naipe das cordas: primeiras rabecas, segundas Rabecas, Violetas e assim por diante. Violinistas mundialmente famosos e ícones da cultura deste instrumento eram chamados de rabequistas. Em carta endereçada à Condessa do Barral, o imperador brasileiro Dom Pedro II, detalha suas idas a concertos e recitais de música citando os rabequistas Dengremont, ou Rabequista Paganini etc (SODRÉ, 1956). De fato há várias referências literatura lusitana ao "rei dos rabequistas, Paganini", especialmente àquelas publicadas no século XIX, auge da fama do instrumentista.

Por último, podemos ilustrar as argumentações acima, com uma imagem do quadro "A Rabequista Árabe", pintada no ano de 1884, pelo artista brasileiro Pedro Américo (1843-1905). Neste belo quadro, pertencente ao acervo do Museu Nacional de



Figura - "Rabequista Árabe" (1884) de Pedro Américo, óleo sobre tela, acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Belas Artes, no Rio de Janeiro, está retratada uma jovem vestindo uma túnica e véu brancos, além do tradicional chapéu muçulmano chamado de *Fez* ou *Tarbush*, tocando um instrumento musical na posição vertical. O detalhamento da pintura deixa evidente que a rabequista está tocando o que hoje chamamos de violino.

O fato é que a palavra violino praticamente inexistia na cultura portuguesa até meados do século XX, sendo este instrumento musical conhecido em todas as camadas sociais como Rabeca.

4. Considerações Finais.

Devido aos dados apresentados, conclui-se que existam evidências que apontem substancialmente para uma conexão direta da cultura da rabeca brasileira com aquela do violino. Tanto em termos morfológicos quanto em etimológicos. Não pretendo aqui solucionar a “questão da origem” a partir de um ponto específico no espaço-tempo, mas sim, procurando uma linha guia que permeie toda a cultura desta rica manifestação da cultura material brasileira. Os elementos violinísticos presentes na rabeca são demasiadamente fortes e marcantes para serem ignorados. A partir de apropriações feitas, por diversos artesãos, em diversas partes do continente e em diversas épocas da história, seus significados foram transformados criando um novo instrumento “original”. Assim, em termos de design e no ramo específico da luteria, vemos uma semelhança muito grande em manifestações bastante distantes, seja de norte ao sul do Brasil ou de norte ao sul das Américas. Acredito que estes elementos formam uma cultura tradicional da luteria popular de nosso continente. Este assunto é extremamente complexo e rico, merecendo futuras pesquisas aprofundadas nesta temática.

5. Referências

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1720.

BOYDEN, David. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

DAWE, K. The Cultural Study of Musical Instruments. In: MARTIN CLAYTON, T.(Org). *The Cultural Study of Music*. London: Routledge, 2003. p. 274-283.

FIAMMENGHI, Luis. H. *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2008.

GRAMANI, Daniella. *O Aprendizado E A Prática Da Rabeca No Fandango Caiçara*: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Federal do Paraná Curitiba: 2009.

GRAMANI, José. Eduardo; GRAMANI, Daniella. *Rabeca o som inesperado*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2002.

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

NEUSTADT, Robert. *Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America*. Music & Politics, v. 1, n. 2, 2007. ISSN 1938-7687.

RAULT, Christian. How, when and where the specific technological features of the violin family appeared. *Musical performance practice in national dialogues of the 16th Century old architecture*. Part 2. Augsburg: Wissner-Verlag. 2007. p. 123-152.

ROMANELLI, Guilherme. A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino. *I Simpósio de Pesquisa em Música.*, Curitiba, 2005. 1-9.

SCHOENBAUM, David. *The Violin - A Social History of the World's Most Versatile Instrument*. New York: W. W. Norton & Company, 2013.

SELCH, F. R.; PEKNIK, J. America's First School of Violin Making. *Journal of the violin society of America*, Maitland, v. 14, n. 3, p. 125-176, 1996.

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Impressão Regia, 1831.

SODRÉ, Alcindo. *Abrindo um cofre*: cartas de dom Pedro II à condessa de Barral. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1956.

TRAVASSOS, E. Os destinos de artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). In: SANTOS, G.; VELHO, G. (Org.) *Artifícios & Artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 115-134.