

I Simpósio de Pesquisa em Música. UFPR, DEARTES, 2005

A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro

Guilherme G. B. Romanelli (UFPR)*

Discorrendo sobre a rabeca, instrumento típico do fandango, esta comunicação parte do entendimento da constituição deste instrumento, assim como alguns detalhes de seu processo de construção e as formas de execução, para levantar paralelos com o violino tradicional, em especial na forma como se apresentava no período barroco, a fim de estabelecer alguns parâmetros de comparação. A revisão de literatura defronta autores pioneiros no estudo do fandango como Pinto (1992) e Azevedo (1978), com estudos mais atuais de Marchi, Saenger e Corrêa (2002). Finalmente, apresentam-se alguns fundamentos da etnomusicologia, como proposta para a realização de um estudo mais aprofundado sobre a rabeca e o rabequeiro.

Palavras-chave: rabeca; violino barroco; fandango paranaense; etnomusicologia

Introdução

A riqueza cultural brasileira é, em grande parte, decorrente da diversidade de suas origens. Ao incorporar influências artísticas das mais variadas etnias, foi construída uma densa trama musical que se manifesta em diversos gêneros e estilos. Procurar identificar os elementos musicais que fazem parte desta teia multicultural é uma constante busca dos brasileiros para entender a constituição de sua própria identidade.

Contribuindo para entender os elementos que constituem o fandango, dança relacionado aos caixaras dos litorais do Paraná e São Paulo, esta comunicação discorre sobre a origem da rabeca, procurando referenciais nas particularidades do violino do período barroco. Esta aproximação se justifica nas semelhanças entre estes dois instrumentos, que vão desde elementos de construção até modos de execução.

A literatura sobre o fandango aborda com frequência os instrumentos que lhe são característicos: as violas, o adufe e a rabeca. No entanto, no que se refere a este último, as análises são excessivamente superficiais, prendendo-se unicamente em critérios de observação empírica, sem o estabelecimento de relações mais aprofundadas, o que provoca equívocos científicos. Como aspecto agravante, partindo de um conhecimento também raso sobre o violino, muitos autores entendem a rabeca com um instrumento rústico, no sentido pejorativo, que é resultado da falta de conhecimento e de recursos materiais de seus fabricantes, ou seja, simplesmente consideram-na um violino de pouca qualidade que é fruto de cópias mal feitas por construtores ignorantes. Partindo deste panorama, propõe-se neste trabalho uma aproximação com o violino, não como única forma de análise, mas como uma possibilidade de clarificar o entendimento da origem deste instrumento, enfatizando as particularidades que o fazem um instrumento único e digno de ser estudado.

O fandango

O fandango, para Fernando Corrêa de Azevedo (1978) é o nome genérico de uma festa de caboclos das regiões isoladas dos litorais do Paraná e sul de São Paulo, que ocorre desde o tempo do entrudo (festividade do litoral precursora do carnaval) em que se dançam diversas coreografias denominadas “marcas”. Segundo Marchi e Saenger (2002), esta dança está relacionado ao mutirão (ou pixirão), ocasião em que membros de uma comunidade se reúnem para realizar uma tarefa que exige muita mão de obra. O “pagamento” deste trabalho se dá por meio da oferta de uma festa: o fandango, conforme sua definição apresentada por Leonildo Pereira que vê nesta ocasião o momento em que a família e a comunidade se reúne para “... trabalhar, tocar viola e cantar.” (in MARCHI, 2002, p.41). Estes eventos populares são

extremamente complexos, pois além de uma reunião coletiva, é nessas ocasiões em que se aprende a executar os instrumentos do fandango por meio da imitação e da prática: “E foi aonde nós aprendemos, tudo meus irmãos, não teve um que não aprendesse” (Leonildo Pereira in MARCHI, 2002)

Apresentando características de influência ibérica, esta dança é acompanhada de um conjunto instrumental formado por uma ou duas violas, uma rabeca e um adufe¹. Apesar de fazer parte da indumentária da dança, os tamancos utilizados pelos homens, especialmente em marcas batidas, podem também ser considerados instrumentos do fandango, uma vez que fazem marcações rítmicas que certamente são parte da trama musical da dança, conforme defende Roberto Correia (2002). Ainda de acordo com este autor, no que se refere à viola, é necessário destacar que existem variantes deste instrumento: a meia viola (ou machetão) e o machetinho, ambos menos comuns que a viola propriamente dita e freqüentemente relacionados com instrumentos intermediários para a aprendizagem da viola.

A maioria dos pesquisadores que se dedicaram ao estudo do Fandango ressalta o gradativo desaparecimento desta dança que, em muitos lugares, já não expõe suas características tradicionais. Nas comunidades mais próximas a centros urbanos como Antonina e Morretes (no Paraná), o Fandango já desapareceu, pois, tratando-se de uma tradição transmitida apenas pela oralidade, ela sucumbiu juntamente com os seus protagonistas mais antigos. Este fato não acontece da mesma forma em Paranaguá - PR, pois nesta localidade esta dança ainda acontece, mesmo que de duas formas distintas: como experiência parafolclórica², no caso do grupo de fandango Mestre Romão e como manifestação tradicional, na Ilha dos Valadares (parte do município de Paranaguá), localidade onde há bailes de fandango sem qualquer fim turístico.

Existem também regiões remotas do litoral sudeste de São Paulo e nordeste do Paraná que ainda preservam estas festas tornando-se um campo de estudo importante. Tratando-se de uma região costeira bastante recortada e de difícil acesso rodoviário, as tradições folclóricas puderam atravessar o século XX resistindo em algumas comunidades de pescadores, que se tornam um dos poucos locais onde o fandango pode ser estudado.

Mesmo havendo locais que, devido ao seu isolamento, ainda preservam um fandango bastante autêntico, ultimamente, devido à crescente facilidade em acessar meios de comunicação de massa, como a TV e o rádio, existe uma tendência das gerações mais novas se desinteressarem pela dança tradicional concentrando a atenção nas novas tendências artísticas de abrangência nacional ou internacional, presentes nestes veículos de comunicação.

Conforme dito anteriormente, o fandango ocorre por ocasião do mutirão, momento em que também se aprende a sua música e suas marcas. Entretanto, como estas reuniões são menos freqüentes diante do êxodo das populações das regiões isoladas, as possibilidades de se aprender o fandango também diminuíram. Os caiçaras tendem a deixar suas casas isoladas para tentar melhores condições de vida e trabalho, aproximando-se de centros urbanos, locais em que o mutirão é raro. Para Juliana Saenger (2002) este efeito pode ser verificado em depoimentos nostálgicos de fandangueros mais antigos que vêm na urbanização do litoral um dos fatores que dificultam a preservação do fandango.

Diante de um panorama aparentemente pessimista, percebe-se que ainda há muitas manifestações de música tradicional brasileira que preservam sua autenticidade, apesar da influência dos meios de comunicação de massa. No que se refere ao fandango, novas gerações de fandangueros e construtores de instrumentos encontraram nesta dança a ocasião de fortalecer a

¹ Também denominado adufe, adulfo, ou adufo, trata-se de uma espécie de pandeiro que pode ou não apresentar platinelas.

² Este grupo é considerado parafolclórico, pois já há uma descaracterização dos elementos do fandango original, fato provavelmente impulsionado pelo modo performático que grupo se apresenta, distanciando-se da dança com a adoção de roupas padronizadas e coreografias diferenciadas. Esta observação não pretende fazer o julgamento do valor cultural de um grupo parafolclórico, mas apenas diferenciá-lo das manifestações tradicionalmente ligadas à dança como opção de lazer.

sua identidade cultural, como é o caso de Aorélio Domingues em Paranaguá. Este caiçara é construtor de rabecas e promove regularmente festas de fandango, sem qualquer pretensão turística, mas tendo como estímulo a continuidade de uma tradição que herdou de seus avós.

A construção dos instrumentos do fandango

Existem várias pesquisas feitas sobre o fandango, mas a maioria se concentra principalmente no levantamento das coreografias e da melodia principal das marcas. Sem desconsiderar a dança, também foram realizados estudos direcionados à música do fandango, abordando seus aspectos melódicos, harmônicos e instrumentais, como expõe Inami Custódio Pinto (1992). No entanto, ainda se faz necessário estudar com mais profundidade o papel que cada músico ocupa como protagonista desta manifestação, além vê-lo como difusor desta sabedoria popular que inclui o manejo e a construção de seu instrumento.

De acordo com Roberto Corrêa (2002), a relação com os instrumentos tradicionais do fandango começa desde a infância, sendo uma aprendizagem baseada no desenvolvimento de intimidade com os instrumentos. A habilidade na construção dos instrumentos utilizados no fandango é transmitida oralmente entre as gerações e segue materiais e técnicas particulares e totalmente adaptados a esta região litorânea.

Um fenômeno que paradoxalmente dificulta a preservação do fandango é a crescente preocupação ambiental das áreas em que vivem os caiçaras. Tratando-se dos últimos remanescentes da Serra do Mar, região que coincide com a área de manifestação do fandango, foram impostas novas leis ambientais visando a preservação deste ecossistema. Conseqüentemente, estas restrições influenciam diretamente os construtores de instrumentos, que, por exemplo, não podem mais coletar matéria prima para a fabricação de seus instrumentos em seu próprio ambiente de vida no risco de incorrer a um crime ambiental. Sem madeira não há instrumentos, e sem instrumentos não há fandango.

Como será visto mais adiante, cada rabeca apresenta características únicas que identificam o seu construtor. O mesmo acontece com todos os outros instrumentos do fandango, pois cada artesão trabalha de acordo com sua memória, e suas possibilidades (que incluem habilidades, matéria prima e ferramentas). A realização de um projeto de construção de instrumentos baseado apenas na observação é uma das características mais marcantes destes construtores. Cada um dá ênfase àquilo que, de alguma forma, considera mais importante.

A rabeca e sua origem

A rabeca (ou rebeca, como corruptela, HASSE 1977) é um instrumento de corda friccionada a arco que é mais reconhecido como uma variante popular do violino, instrumento característico da música européia. Possuindo geralmente três cordas (quatro, em alguns casos), a rabeca segue padrões de afinação variados preservando quase sempre um intervalo de quinta justa entre as duas cordas mais agudas. Como se trata de um instrumento de corda friccionada, o arco é parte fundamental do instrumento e pode ser definido como uma “vareta” de madeira que tenciona o elemento que vai friccionar as cordas de forma perpendicular. Este elemento é normalmente feito de crina de cavalo (como no violino tradicional), fitas formadas pelo miolo do cipó timbopeva, ou ainda de fios de nylon (em substituição aos materiais tradicionais).

Este instrumento do fandango do litoral paranaense e paulista é construído em caixeta, uma madeira típica da região que tem qualidades muito particulares (como leveza, maleabilidade e resistência a certas pragas). Para os acessórios que exigem uma dureza maior (como o cavalete, o estandarte e o arco), são utilizadas a canela preta ou o cedro, entre outras madeiras duras. Desta forma, a construção da rabeca depende do conhecimento dos elementos da natureza por parte de seus construtores.

A rabeca não é de forma alguma exclusiva do fandango, pois pode ser encontrada em várias partes do Brasil, sempre relacionada com alguma manifestação folclórica, seja dança ou folguedo, ou até mesmo na América andina e na América Central em que este instrumento é

comum na música popular, como afirma Dominic Gill (1984). Segundo este autor, a origem dos instrumentos de corda friccionada está relacionada às primeiras experiências em friccionar um arco de caça em uma corda livre (que poderia inclusive ser outro arco) a fim de produzir som. A adaptação de uma caixa de ressonância para amplificar a vibração da corda deu origem à instrumentos de corda friccionada das mais variadas formas. No entanto, a rabeca do fandango paranaense apresenta particularidades que não são encontradas em seus semelhantes em outras regiões do Brasil.

Segundo Aldo Hasse (1977), e conforme escrito anteriormente, os instrumentos do fandango são feitos pelos próprios executantes e seguem particularidades de construção muito especiais. Quanto à aprendizagem da rabeca, normalmente passa-se antes por outros instrumentos, como o adufe e a viola, como exemplifica a própria experiência de Leonildo Pereira de Guaraqueçaba, Paraná “... Era a vez que eu comecei a ver tocar viola. E meio devagarzinho, e logo também, entrei em entendimento e já aprendi a tocar na viola (...) Depois meu padrinho me deu uma rabeca, comecei a tocar rabeca...” (in MARCHI, 2002).

Nas diferentes variantes de rabeca do fandango, é possível encontrar a rabeca de coxo e a rabeca de aro. No primeiro caso a denominação se refere à maneira de construção onde o corpo do instrumento, juntamente com o braço e o cravelhal³ é esculpido em um só bloco de madeira, à maneira de escavação de um coxo (ou de uma canoa de um só tronco), sendo apenas o tampo colado para fechar a caixa de ressonância do instrumento. A rabeca de aro recebe esta denominação, pois suas partes: tampo, fundo, braço e faixas laterais, são esculpidos ou moldados em pedaços distintos de madeira e mais tarde unidos por cola. O aro da nomenclatura se refere às faixas laterais que se formam um contorno de madeira antes do instrumento ser montado, seguindo um padrão de construção semelhante ao do violino.

Conforme dito anteriormente, as características pessoais dos artesãos que constroem estes instrumentos estão presentes em cada detalhe e, como a sua construção não segue uma padronização acadêmica, mas depende da memória e da observação, cada construtor tem uma maneira única de elaborar os instrumentos (Corrêa, 2002). Este fato resulta em rabecas únicas e com detalhes que identificam o seu construtor (fato bem mais complicado de identificar em violinos, por exemplo, que seguem uma tradição centenária de construção que é bastante acadêmica).

Tomando como exemplo Martinho dos Santos de Morretes e Aorélio Domingues de Paranaguá, que constroem rabecas de aro é possível encontrar alguns pontos interessantes:

Uma das marcas registradas das rabecas de Martinho dos Santos é a voluta⁴ esculpida com uma curva invertida. Neste ponto é interessante notar que Yehudi Menuhin (1996) descreve a voluta do violino como o toque final do luthier⁵, ou seja, como a síntese de sua criação, indicando as habilidades únicas do construtor. Esta é uma característica que também se observa nas rabecas do fandango. Outro aspecto notável nas rabecas de Martinho dos Santos é a confecção do tampo e fundo nos padrões da construção do violão ou da viola, ou seja, com barras que fortalecem a estrutura do instrumento. Trata-se, além de um indício de exclusividade de cada instrumento, e de um vestígio da fonte de conhecimento deste construtor, que adaptou técnicas de construção de violas para a rabeca. A mesma adequação acontece para as faixas laterais que são feitas a partir de um único pedaço de madeira muito fina que é dobrada para fazer o formato em “8” do instrumento (diferentemente, em um violino, este formato é composto de quatro seções distintas, a fim de fazer as angulações necessárias).

³ O cravelhal se encontra na extremidade do instrumento e é o espaço onde se fixam as cravelhas que servem para tensionar as cordas da rabeca.

⁴ Também conhecida como a cabeça do instrumento, a voluta fica logo acima da caixa de cravelhas, ou cravelhal.

⁵ Luthier; aquele que constrói e repara instrumentos de corda.

Quanto aos instrumentos de Aorélio Domingues, destaca-se o fato de possuírem uma grande bombatura⁶ o que se reflete em um som bastante característico, experiência acústica semelhante aos violinos construídos por Jacob Stainer e Nicolo Amati no séculos XVI e XVII (GILL, 1984). Também são encontrados nas rabecas construídas por este caixara detalhes em *marchetaria*⁷ que são um exemplo de refinamento na decoração do instrumento, uma vez que não têm qualquer objetivo acústico, sem influenciar os aspectos timbrísticos do instrumento.

Os dois exemplos citados acima são uma amostra da riqueza que existe no universo das rabecas. Como cita Ana Salvagni (1997) cada rabeca é sempre um instrumento novo que conseqüentemente apresenta novos timbres. Esta exclusividade é resultado de uma maneira de construir totalmente baseada na experimentação.

A origem da rabeca ainda não é totalmente conhecida, o que estimula a pensar em todas as possibilidades de procedência, incluindo as principais etnias que formaram os primeiros brasileiros: os índios, os negros e os portugueses.

Ao reclamar sua origem indígena, não se descobrem muitas pistas. Encontra-se na música indígena uma predominância de instrumentos idiófonos, aerófonos e membranófonos (em ordem de incidência). Os instrumentos cordófonos são incomuns, sendo inexistentes os de corda friccionada⁸. Como raro exemplo de instrumento de corda, há o *ka-txo-stê* dos índios *Ramkôkâmekra* do Maranhão, que é feito com um talo de buriti (espécie de palmeira), em que fibras são desfiadas sem serem desprendidas da peça principal e são tencionadas por meio de cavaletes. Segundo Helza Camêu (1979) que realizou estas pesquisas, não há informações sobre como este instrumento é tocado.

Na tentativa de se estabelecer uma procedência africana para a rabeca, não se encontram muitas pistas, mesmo que neste continente haja uma grande quantidade de instrumentos de corda friccionada. Entretanto, os instrumentos a arco presentes na África não têm a caixa de ressonância com a forma em “8”, característica da rabeca do fandango (e também do violino e sua família). Este fato não indica de forma alguma a falta de criatividade na invenção de instrumentos cordófonos a arco, o que se demonstra pela existência de um instrumento muito semelhante ao exemplo indígena descrito acima (o *ka-txo-stê*), só que desta vez em Moçambique, de acordo com as pesquisas de Margot Dias (1986). Trata-se do *Nkungulandi*, uma espécie de cítara tubular, também chamada cítara tubular idiomonocórdica. Assim como o instrumento dos índios *Ramkôkâmekra*, esta espécie de cítara também é feita a partir do desprendimento de uma fibra do corpo do instrumento, desta vez uma secção de bambu, complementado por cavaletes tencionadores.

Os dois exemplos apresentados acima apontam que o formato em “8” não pode ter surgido ao acaso, uma vez que em várias regiões onde a cultura musical inventou inúmeros instrumentos de corda friccionada, este formato que se assemelha ao violino não é encontrado.

A partir destes levantamentos, esta comunicação defende que a origem ibérica da rabeca parece ser a mais plausível. De acordo com Aldo Hasse (1977) a rabeca (provavelmente com violino) deve ter sido introduzida no Brasil pelos padres Jesuítas no século XVI, que viam a música como um importante instrumento de evangelização. Esta é, aliás, uma característica importante da estética da música do período barroco, momento em que nasce a Companhia de Jesus, a ordem dos Jesuítas. Este período da história da música é marcado pela emancipação do

⁶ Bombatura pode ser entendido como as curvas esculpidas no tampo e no fundo que dão maior volume interno à caixa de ressonância do instrumento.

⁷ Marchetaria é a arte de incrustar finíssimas lâminas de madeira de diversas cores e tonalidades, no corpo do instrumento, a fim de produzir símbolos e desenhos.

⁸ Esta constatação é resultado de exaustivas buscas de instrumentos de corda friccionada na literatura sobre a música das comunidades indígenas. No entanto, para fazer esta afirmação, não foram consideradas as comunidades que tiveram um contato pós-descobrimento com a rabeca, como é o caso dos índios Guarani da aldeia Karuguá, em Curitiba. Tampouco foi possível fazer esta alegação referindo-se a grande quantidade de tribos isoladas, cujas características musicais ainda não foram documentadas.

violino como um instrumento fundamental da música daquela época, lugar que ocuparia durante todos os períodos que se seguiram, constituindo-se (juntamente com os outros instrumentos da família do violino) como base da orquestra.

Quanto ao violino barroco, é interessante observar alguns detalhes que o fazem diferente do violino moderno, ou clássico; são eles, conforme Dominic Gill (1984): um espelho mais curto; braço do instrumento paralelo ao corpo, tendo, conseqüentemente, um espelho angular para acompanhar a inclinação da corda que vai da pestana ao cavalete; a ausência de queixeira, indicando que o instrumento era tocado apoiado no peito, ou levemente colocado sobre o ombro.

Todos os detalhes do violino barroco descritos acima poderiam perfeitamente servir para descrever a rabeca. Esta constatação intrigante pode indicar que a rabeca é a “cópia popular” dos violinos trazidos pelos Jesuítas há 500 anos, ou seja, a rabeca é um instrumento que teve suas técnicas de construção transmitidas oralmente, preservando por gerações maneiras de conceber um instrumento de acordo com o período barroco, sendo uma testemunha do tempo antes da chegada da reforma ocorrida no violino⁹, que se mantém até hoje.

Detendo-se principalmente na investigação sobre a origem da rabeca, esta comunicação não pretende exceder sua proposição inicial, no entanto existe a intenção de propor futuras pesquisas no que se refere ao espaço que o rabequeiro ocupa no grupo musical que acompanha as danças do fandango. Entre as diferenças notáveis que envolvem a rabeca e os outros instrumentos utilizados no acompanhamento do fandango, a postura do instrumentista parece ser um vasto campo de estudo. Enquanto a viola e o adufe são instrumentos que se beneficiam de uma certa popularidade, encontrando um maior número de músicos que saibam manejá-los, a rabeca parece ser uma tradição passada a poucas pessoas que são, de certa forma, selecionadas por sua facilidade em manejar um arco que fricciona as cordas e em dedilhar o instrumento sem o auxílio de trastes (referência tátil de posicionamento de dedos, comum na maioria dos instrumentos de corda dedilhados como a viola ou o violão). A partir desta busca, propõe-se utilizar a etnomusicologia como categoria científica mais adequada no estudo deste problema.

A etnomusicologia

Na necessidade de aprofundar os estudos sobre fandango considera-se importante utilizar métodos que sejam criteriosos na coleta de dados e bem fundamentados na análise do material sistematizado. Desta forma, entende-se que a etnomusicologia pode apresentar respostas satisfatórias para a realização de uma investigação que pretende entender não apenas a rabeca, mas o seu tocador: o rabequeiro.

Dentro da necessidade que o homem tem de entender a sua existência, e sua relação com o meio no qual vive, foram desenvolvidos diversos caminhos científicos. Dentre as várias vertentes, o campo das humanidades procura entender o homem no tempo e no espaço a partir do ponto de vista humano. A esse nível, a etnomusicologia almeja compreender o homem por meio de sua expressão musical (MUKUMA, 1983, p. 23).

Segundo Mukuma (Ibid, p. 24), evitando uma definição obsoleta de *música* com concepções eurocêntricas (“arte de organização de sons em padrões agradáveis ao ouvido”), a etnomusicologia considera outra aproximação conceitual: “música é tudo aquilo que é assim designado pelo seu produtor”. A etnomusicologia se concentra, então, no estudo da música na cultura destes povos. Alam Merian ampliou este conceito de música, utilizando-se de uma visão behaviorista assumindo, segundo Bastos (1978, p. 40), a difícil tarefa de juntar música com cultura. A música pode ser definida como um produto do comportamento humano da sociedade:

“Um produto estruturado do homem, mas a sua estrutura não pode ter uma existência própria divorciada do comportamento de quem a produz. Para compreender por que é que a estruturação

⁹ A reforma de alguns elementos do violino (e sua família) data de 1830, período em que a nova estética musical (relacionada com a ascensão da burguesia e salas de concerto maiores) exigia uma emissão sonora com mais potência e brilho.

da música existe como tal, devemos também compreender o como e o porquê dos conceitos subjacentes a esse comportamento que são ordenados de modo a produzirem uma forma particular desejada de som organizado”.(MERIAN. 1964:7 in MUKUMA. p. 24, 25).

Apesar de bastante abrangente, esta definição apresenta a música como instrumento importante para a compreensão do comportamento humano. Desta forma, a etnomusicologia é considerada uma disciplina humanista, preocupando-se com o homem e usando a música como meio de estudo. Mukuma exemplifica a função do etnomusicólogo comparando-o com o crítico musical. Enquanto este último se satisfaz em descobrir a mensagem presente em uma manifestação artística, o primeiro utiliza o conhecimento desenvolvido para determinar a razão de uma certa expressão musical.

Ao analisar outros aspectos da etnomusicologia, Mukuma (1983) entende que este método científico de investigação deriva de campos distintos do conhecimento humano, tornando-se um processo interdisciplinar de estudo. A esse respeito, Bastos (1978) apresenta as três tradições musicológicas no ocidente:

1. Musicologia histórica, ou simplesmente musicologia, é a mais antiga, datando dos tempos da civilização grega clássica. Deriva, como disciplina, da história.
2. Sociologia da música, ou sociomusicologia. Surgida em fins do século XIX, é uma vertente sociológica da musicologia histórica e está mais relacionada ao campo da sociologia.
3. Etnomusicologia, também conhecida como psicomusicologia quando aborda o aspecto psicológico da música. É uma vertente antropológica da musicologia histórica. Surgida junto com a sociologia da música, também é contemporânea ao desenvolvimento do folclore.

Esta última se apresenta mais próxima do que é necessário estudar no fandango paranaense, impedindo a retirada dos protagonistas desta dança de seu local natural de vida, o que evita pesquisas artificiais que levantam dados que se tornam pouco úteis no processo de preservação da memória cultural.

Jonathan Stock (2000), em sua página eletrônica dedicada ao tema, considera como uma das mais interessantes definições para etnomusicologia, a de Jeff Todd Titon: “o estudo de gente fazendo música”. A partir desta curta definição, Stock entende que etnomusicólogos estão tão interessados no processo de criação musical de certas pessoas, quanto na música por elas produzidas. Desta forma, o interesse não se limita apenas às estruturas musicais descobertas, mas a todo o processo e contextos pelos quais ela foi imaginada e elaborada. A etnomusicologia estuda a produção musical no mundo inteiro, sempre procurando entender o que esta arte representa para cada grupo particular de pessoas, descobrindo qual a importância da música em suas vidas.

Domingos Morais (1983), que considera a etnomusicologia um “instrumento privilegiado de análise e compreensão da vivência musical contemporânea”, salienta que o principal objetivo deste estudo está na preservação de valores culturais.

Segundo este autor (1983, p. 15), as culturas que estão em rápida transformação ou em desaparecimento, têm a necessidade de resgatar e registrar, para as próximas gerações, uma parcela importante do patrimônio cultural humano. Desta forma, considerando as várias finalidades da etnomusicologia, afirma que “(...) a Etnomusicologia (...) é hoje parte e instrumento indispensável na formação de profissionais de diferentes sectores de actividade, desde os especificamente musicais ao ensino nos vários níveis, sem esquecer os mass-media”.(MORAIS, 1983, p. 15).

Observando este ponto de vista, fica claro que a etnomusicologia tem objetivos educacionais quando pretende resgatar valores culturais, preservando-os para gerações futuras.

Ainda relacionando a etnomusicologia com a educação, foi considerado importante transcrever abaixo um trecho escrito por Bastos, diferenciando os graus de abrangência de duas abordagens musicais diferentes.

“Note-se que ‘falar sobre’ e ‘fazer’ música são categorias que delimitam respectivamente os discursos ‘antropológico geral’ (‘cultura musical’) e ‘etnomusicológico’ (‘música’). Como se vê, também aqui se manifesta aquela idéia da prevalência da ‘cultura’ ante a ‘música’. Ainda sobre as duas primeiras categorias, vale a pena refletir, de passagem, sobre o fato do insucesso musical do estabelecimento de ensino musical por excelência no Brasil, o conservatório: este insucesso parece que se deve, entre outras coisas, ao fato de o estabelecimento se dedicar muito mais ao ‘falar sobre’ do que, efetivamente, ao ‘fazer’ música”.(BASTOS, 1978, p. 60).

Segundo Monique Desroches (1983), os conceitos sobre música, sua percepção, estruturação e funções mudam entre diferentes povos e culturas. Diante deste quadro de tantas variações, o estudo e o registro destas formas de expressão cultural estarão diretamente relacionados com os métodos e aproximações empregados pelos pesquisadores. Assim, cria-se um dilema: ocorre uma individualização gradativa nos métodos de investigação, um dos problemas fundamentais da etnomusicologia.

Baseando-se na exposição apresentada acima sobre etnomusicologia, percebe-se que não se trata de um caminho de investigação científica que está livre de problemas, no entanto, diante de uma proposta de aprofundamento sobre a relação do rabequeiro com o fandango, devido ao campo de estudo bastante limitado, deve-se primar ao máximo pelos métodos científicos utilizados. A etnomusicologia parece ser uma alternativa viável para futuros estudos.

Considerações finais

A preocupação com o desaparecimento dos tocadores e construtores de rabeça já pode ser notada no texto de Aldo Hasse, em 1977. Após quase trinta anos, nem o dança e tampouco a rabeça desapareceu, muito menos seus executantes ou construtores. Este fato expõe o dinamismo dos processos de transmissão cultural que desafiam as preocupações da academia, alimentando esperanças e demonstrando que a cultura popular tem sólidos, e ainda desconhecidos, processos de sobrevivência que merecem ser estudados.

Uma análise do fandango apenas preocupada em descrever uma manifestação popular a partir de um certo distanciamento já foi o caminho percorrido por muitos pesquisadores. Sem desmerecer a importância das primeiras aproximações sobre esta dança, que certamente foram fundamentais para esta comunicação, enfatiza-se a necessidade de promover estudos mais aprofundados na área, envolvendo os aspectos humanos da pesquisa. Esta proposta é sem dúvida desafiadora, uma vez que a pesquisa em ciências humanas e sociais tende a ser extremamente complexa, no entanto, é por este caminho que poderá ser desvendado um universo que é certamente mais sedutor do que o foi pesquisado até então, revelando-nos muitos aspectos inimagináveis sobre o fandango. Isto certamente despertaria a atenção que esta manifestação popular merece.

Finalmente, a tentativa de procurar uma explicação para a origem da rabeça é uma forma de propor novas aproximações científicas com o fandango. Esta comunicação tinha a pretensão de se contrapor a generalizações baseadas apenas em uma observação superficial, tão presente em muitas pesquisas sobre o fandango. Acredita-se que com os argumentos expostos foi possível entender que a rabeça não tem origem africana nem indígena. Tampouco é verossímil imaginar que tal instrumento simplesmente partiu da imaginação de algum artesão mais talentoso. Conclui-se que a rabeça se caracteriza como uma construção artesanal transmitida oralmente que reside na memória de seus construtores remontando gerações até a época em que algum caçara teve contato com um violino barroco que veio de Portugal ou da Espanha (especialmente nos casos dos Jesuítas). A partir deste contato, começou a produzir um novo instrumento com base nas imagens que estavam em sua memória.

Referências bibliográficas.

AZEVEDO, Fernando. C. de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BASTOS, Rafael. J. de M. *A musicologia Kamayura para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Funai, 1978.

CAMÊU, Helza. *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

DESROCHES, Monique. *Validation d'une méthode analytique en ethnomusicologie?* Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical – Museu de Etnologia, 1983.

DIAS, Margot. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de investigação científica tropical, 1986.

GILL, Dominic. (org) *Le grand livre du violon*. Paris: Van de Velde, 1984.

HASSE, Aldo A. *A rabeca no fandango paranaense*. Curitiba: Boletim da Comissão Paranaense de Folclore – FUNARTE, Ano 3, nº 3, Agosto de 1977.

MARCHI, Lia, SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto *Tocadores – Homem, Terra, Música e Cordas*. Curitiba: Olaria, 2002.

MENUHIN, Yehudi. *La légende du violon*. Paris: Flammarion, 1996.

MORAIS, Domingos. *Novas perspectivas em etnomusicologia*. Introdução ao seminário, 16 a 20 de maio. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical – Museu de Etnologia, 1983.

MUKUMA, Kazadi. W. *Abordagem interdisciplinar em etnomusicologia*. Conferência em 16 de maio. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical – Museu de Etnologia, 1983.

PINTO, Inami. C. *Fandango do Paraná*. Curitiba: Editora da UFPR, 1992.

SALVAGNI, Ana *Rabeca – livreto do CD Mexericos da Rabeca*. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment, 1997.

Fontes na internet.

STOCK, Jonathan. *What is ethnomusicology?* Janeiro de 2000. www.shef.ac.uk/uni/academic/I-M/mus/staff/js/EthLink.html

*Violinista e violista, iniciou seus estudos musicais em 1980 com a professora Bianca Bianchi. Recebeu prêmios no Brasil e nos Estados Unidos (país onde também estudou). Foi violista da Orquestra Sinfônica do Paraná durante vários anos e foi músico convidado de diversas outras orquestras, como a Orquestra de Câmara de Curitiba e a Orquestra de Câmara de Blumenau. Atuou em grupos de música de câmara, em especial no Quarteto da PUC-PR, com o qual representou a América Latina no *Festival International de Musique Universitaire*, em Belfort, França. Participou da gravação de vários Cds. Foi aluno de construção de rabecas com Aorélio Domingues em 2003. Ainda hoje é aluno de violino dos professores Marco Vinícius Damm e Paulo Bosísio. Mestre em educação é professor de *metodologia do ensino da música, prática de ensino e estágio supervisionado*, e *oficina de construção de instrumentos* no departamento de Teoria e Prática de Ensino do Setor de Educação da UFPR. Atualmente é aluno do curso de doutorado em educação da mesma universidade, desenvolvendo uma pesquisa na linha *Escola, Cultura e Ensino*.