

A rabeça nos forrós do Cariri cearense: para além do trio pé-de-serra de Luiz Gonzaga

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: ST-03. Forró: história, etnografia, patrimônio e contemporaneidade

Marcio Mattos

Universidade Federal do Cariri – UFCA – marciomattos@marciomattos.com

Fabiano de Cristo Teixeira e Pinho Júnior

Mestrado em Educação - Universidade Regional do Cariri - URCA – fabianodecristojr@gmail.com

Resumo. Como parte do projeto de lançamento do gênero musical baião, Luiz Gonzaga (e Humberto Teixeira) estruturou um conjunto musical formado por sanfona, zabumba e triângulo. O “trio pé-de-serra”, como ficou conhecido, consolidou-se como o conjunto típico dos bailes populares do Nordeste do Brasil: os forrós. Neste trabalho, outros instrumentos são trazidos à luz e apresentados como opção ao trio de Gonzaga. É o caso da rabeça. Por meio de revisão bibliográfica, pesquisa de campo e dados históricos, busca-se demonstrar que existem opções instrumentais para além do trio pé-de-serra, mas foram ofuscados pelo conjunto de Luiz Gonzaga.

Palavras-chave. Rabeça. Trio pé-de-serra. Bailes de forró. Forró pé-de-serra. Forró de rabeça.

Title. *The fiddle in the forrós of Cariri from Ceará: beyond Luiz Gonzaga's pé-de-serra trio.*

Abstract. As part of the project to launch the musical genre baião, Luiz Gonzaga (and Humberto Teixeira) structured a musical group formed by accordion, zabumba and triangle. The “pé-de-serra trio”, as it became known, consolidated itself as the typical ensemble of popular dances in Northeast Brazil: the forrós. In this work, other instruments are brought to light and presented as an option to Gonzaga's trio. This is the case with the fiddle. Through literature review, field research and historical data, we seek to demonstrate that there are instrumental options beyond the pé-de-serra trio, but they were overshadowed by Luiz Gonzaga's group.

Keywords. Fiddle. Pé-de-serra trio. Forró dances. Pé-de-serra forró. Fiddle forrós.

1. O conjunto instrumental dos forrós: o trio pé-de-serra de Luiz Gonzaga

Gêneros da Música Popular Brasileira por vezes evidenciam artistas que se tornam figuras indispensáveis e indissociáveis da música que produzem. São casos como: Noel Rosa (*samba*), Pixinguinha (*choro*), Tom Jobim (*bossa nova*) e Luiz Gonzaga (*baião*). No caso deste, sua dissociação do baião é impossível, pois além de seu criador, em meados de 1940, apresenta uma cumplicidade com sua obra que lhe rendeu autoridade, garantindo que sua fala a respeito do gênero fosse tida como verdade. Isso está fortemente sintetizado no título de *Rei do Baião*.

No entanto, parte da estrutura estética e conceitual idealizada por Gonzaga, atende ao seu projeto artístico, mas não constitui um retrato fiel da diversidade de ritmos e gêneros musicais articulados por ele, a partir de seu capital cultural, intrinsecamente ligado às paisagens sonoras da Chapada do Araripe. Mas, o peso de sua referência sugere para o público alguns

axiomas que sintetizam, mas não refletem na diversidade cultural, as práticas musicais às quais ele se tornou o principal representante. Essa dinâmica gera entendimentos como o registrado no site *Forró em Vinil*¹, atribuído a Jairo Melo (2009):

Inicialmente convém observarmos que o grande mestre nordestino Luiz Gonzaga, é o criador do forró. No qual dentro desse gênero incluem-se vários ritmos, dentre eles: o baião (onde tudo começou), o xote, o xaxado (inspirado no cangaço de Lampião), o próprio ritmo forró, marchinhas matutas (são as quadrilhas). Ou seja, ritmos que têm base própria de condução musical. Invenções do grande 'Lua' que, através da sanfona, juntou a zabumba e o triângulo, conquistou o Brasil e ganhou o mundo.

Essa afirmação retrata um lugar comum que apaga construções culturais históricas de diversos agrupamentos musicais que compuseram a bagagem musical de Gonzaga, além de sugerir outra generalidade: que o "forró autêntico" é tocado apenas com a formação sanfona, zabumba e triângulo, denominada de "trio pé-de-serra".²

Esse conjunto é parte do contexto de estilizações de ritmos e temáticas do projeto idealizado por ele e Humberto Teixeira, dando início à construção de sua carreira, como referencial de um conjunto de elementos estéticos os quais dominava por sua vivência no contexto cultural entre Pernambuco e Ceará.

No entanto, antes, durante e depois da consagração do "trio", encontramos uma diversidade de formações instrumentais que ocorrem nos forrós,³ seja no contexto das festas denominadas por esse termo, seja na definição mais específica de um gênero musical com uma instrumentação associada.⁴ Algumas dessas formações são bem consolidadas, como é o caso das *bandas cabaçais* do Cariri cearense, executantes dos ritmos atribuídos ao gênero antes de seu lançamento no contexto da MPB. Outras são fruto de transformações e experimentações com instrumentos diversos e mais comuns a outros gêneros, como os grupos que incluem em sua formação contrabaixo, guitarra, bateria, viola, cavaquinho, violão, flauta etc., definidas pela criatividade dinâmica de músicos diversos no contexto atual.

Essas combinações refletem tendências de cada tempo e lugar, bem como materiais e técnicas de construção de instrumentos que estão disponíveis a cada comunidade onde o forró é desenvolvido, muitas vezes tomando de empréstimo formações de folguedos tradicionais, como os *cavalos marinhos*, *bumba-meu-boi*, *reisados* e *maracatus*. De toda forma, são possibilidades que põem em questão o "trio" como formato original único dos forrós, tanto por nos despertar para a diversidade de formações musicais no vasto contexto da música nordestina – que consolidaram as matrizes do forró antes de sua consagração – quanto por nos alertar para a dinâmica constante de transformações de gêneros musicais, que respondem a influências estéticas, demandas de mercado e opções conceituais.

É nesse contexto que vemos que o "trio" é mais um conjunto instrumental em meio a diversidade. É comum vermos na Zona da Mata Norte Pernambucana (PE) forrós com instrumentos utilizados no folguedo do *cavalo marinho*, como a rabeça, o pandeiro, o mineiro (ganzá) e a baje (espécie de reco-reco). O mesmo acontece no Sertão dos Inhamuns (CE) onde a rabeça, instrumento utilizado nos *reisados de caretas* e *danças de São Gonçalo*, também anima os forrós⁵, além dos pífanos, eternizados por grandes solistas como João do Pife e Chau do Pife, ambos de Alagoas e Edmilson do Pífano, de Caruaru (PE) atuante não só no circuito do forró, mas nas tradicionais *bandas de pífano* à frente da *Banda de Pífanos Flor do Taquari*.

Essa diversidade de formações enriqueceu a cena artística dos anos 1990, influenciando fortemente jovens músicos do *Movimento Mangue Beat* (PE) e, no caso do Ceará, as bandas do *Movimento Cabaçal*,⁶ onde foi realizada uma significativa produção de composições de forrós e outros ritmos por bandas como *Mestre Ambrósio*, de Recife (PE), *Dr. Raiz* e *Zabumbeiros Cariris*, ambas do Cariri (CE), *Fulô da Aurora*, de Fortaleza (CE), para citar algumas referências. A rabeça ressurge neste contexto como instrumento solista, acompanhada por percussão, instrumentos harmônicos acústicos (violão, viola e cavaco) ou elétricos (contrabaixo e guitarra).

A ideia de um conjunto instrumental tradicionalmente responsável por animar os forrós no Cariri cearense está associada ao "trio". Em diversos momentos de sua carreira Gonzaga declarou que esta formação havia sido criação sua.⁷ A ideia de Gonzaga foi montar um conjunto que expressasse o que pretendia, no "ambiente cultural/musical" do Rio de Janeiro, na década de 1940. Desta forma, o músico criou, afirmou e consolidou um modelo, que ele costumava chamar de "pé-de-serra" - em alusão à Chapada do Araripe - e o associou à cultura tradicional: "trio pé-de-serra". Gonzaga procurava mostrar que o trio era um grupo tradicional na região do "pé da serra", ao mesmo tempo, reivindicava a sua autoria.

É necessário entender que Gonzaga sistematizou um gênero musical, urbanizou o baião, tornando-o palatável à estética musical da época. Propôs um conjunto instrumental capaz de atender à sua demanda. Sendo assim, é possível questionar qual era o conjunto responsável por animar as festas no Cariri cearense, no início do século XX. Ou seja: podemos sustentar a ideia de uma única formação instrumental associada tradicionalmente ao forró na região do Cariri cearense? E qual a contribuição de instrumentos fora desse conjunto, como a rabeça, na constituição das matrizes do forró? Responder estas perguntas nos possibilita estabelecer um ponto de partida.

Tendo Gonzaga afirmado que o trio foi criação sua, é possível supor que não havia um “conjunto específico” ou “determinado” para associar ao recém-criado gênero.⁸ Portanto, precisou criá-lo. Mas, se apesar da existência dos bailes não havia um conjunto característico, então é possível pensar em outros instrumentos, além do trio, tocando nas festas populares.

Entre os instrumentos reconhecidos nas manifestações musicais populares existe um que, devido ao seu histórico e características, pode ser associado às festas do sertão, como um forte representante da animação de tais eventos: a rabeca. Neste sentido, esta comunicação tem como objetivo demonstrar que, para além do que Gonzaga propôs e a diversidade de instrumentos utilizados nos bailes populares no Cariri cearense, a rabeca configura como um dos principais instrumentos musicais para tocar nos forrós, dando abertura ao que se convencionou chamar de “forrós de rabeca”.

2. A experiência cultural e musical de Luiz Gonzaga: a vida em Exu (PE) e no Cariri cearense

Luiz Gonzaga nasceu e viveu a infância e adolescência em Exu (PE), mas percorreu municípios vizinhos, inclusive do Ceará.⁹ Experimentou o cotidiano dos eventos e festas tradicionais, ligadas ao ciclo anual da vida sertaneja e suas festas religiosas, eventos do calendário agrícola e comemorações familiares. Dominique Dreyfus, autora de uma das principais biografias de Gonzaga diz:

Januário se zangava, Santana gritava, mas não havia jeito. Afinal de contas, os culpados eram eles, que incentivavam o apego dos filhos à música. Em casa, o divertimento era música: Santana era cantadeira de igreja e puxadora-de-reza. [...] Com Januário, os meninos iam desenvolvendo o ouvido, aprimorando o fole, aprendendo a música. Dos nove filhos de Januário e Santana, cinco se tornariam sanfoneiros profissionais, quando adultos. (DREYFUS, 1997, p. 36)

As diversas festas da localidade citadas por Dreyfus, tais como os *reisados*, os *pastoris*, os *bumba-meu-boi*, e as festas juninas mencionadas por ela sempre no passado, celebrando São João, Santo Antônio e São Pedro ainda existem no Cariri cearense. Em diversas passagens a autora diz: “E o decorrer do ano era marcado pelos festejos.” (DREYFUS, 1997, p. 37). Ou quando fala das festas do mês de junho Dreyfus diz que: “era um mês muito festivo” ou “[...] era festa bonita mesmo”. Tudo isso ainda acontece atualmente, tanto na região do Cariri cearense, quanto em Exu. Luiz Gonzaga, naquela época, (1912-1930), soube aproveitar o repertório tradicional executado na comunidade.

A música era um elemento bastante presente na família de Gonzaga. Sobre este assunto, Priscila Santos (2013, p. 176), amiga de infância do músico diz: “Havia tudo isso. O pai de mãe Santana era o homem que tinha uma rebeca, que ele andava sempre nas festas, nas

diversão [sic]. E pai Januário era tocador de sanfona a oito baixo que foi ser o instrumento que ele usou... usou até que ele morreu [...].¹⁰ Quando indagada sobre a presença de grupos tradicionais na região Priscila comenta:

[...] de Reisado tinha. Aqui mesmo no Araripe eles mesmo inventavam o Reisado, que era uma diversão pra nós. Era uma distração muito grande. [...] agora, vinha Reisado daí do Juazeiro (do Norte), vinha daí desses lugares. Vinham os Reisado pra cá, todo vestido de vermelho, outros era todo vestido de branco. Mas era muito bonito. Aquilo ali chegava aí no Araripe era a coisa melhor que nós achava. Que a gente conhecia aquelas coisas. (SANTOS, P. S., 2013, p. 132).

Pelas passagens do livro de Dreyfus (1997) e pelo depoimento direto da P. Santos, percebe-se que o artista vivenciou estes eventos e festas e conheceu a música que animava os bailes. Confirma-se também a existência de “grupos de tradição”. Sobre tais agrupamentos musicais, J. Praxedes Santos (ex-funcionário de Gonzaga) nos confirma o já citado. O vaqueiro diz:

[...] ainda hoje tem uma banda aqui de Reisado [...] quando eu era garotão já tinha, rebeca, reisado. [...] tocavam no Araripe. Tocava onde o povo convidava, né? Tocavam no Araripe, perto do São João [...] eram dos sítios [...] naquele tempo era mais oito baixos [...]. (SANTOS, J. P., 2013, p. 176).

Além de mencionar a existência de um grupo de Reisado e o uso dos instrumentos rabeca e oito baixos nesta brincadeira, J. P. Santos confirma sobre as festas decorrentes destes eventos, quando diz: “[...] lá no Araripe era duas festas por ano: era dia 6 de janeiro – a festa dos três reis – e a de São João, começa no dia 15 e vai até o dia 23 de junho [...]. (SANTOS, J. P., 2013, p. 176).

Até aqui já se tem a confirmação de ambos sobre o uso da rabeca, da sanfona de oito baixos e da existência de um folguedo: o Reisado. Tudo em Exu. Quando indagada especificamente sobre as festas, P. S. Santos informa sobre o São João e traz informação sobre uma *banda de pífano*, chamada no Cariri cearense de *banda cabaçal*. Assim diz:

[...] o movimento que tinha aí era de São João, que inda hoje tem. São João Batista que é o dono no Araripe, da festa de São João. [...] Essa banda ainda hoje tá aí guardada pra todo ano, no mês de São João. É daí do Araripe [...] ela vive aí guardada, porque todo ano, em quase toda festa que há por aí, essa banda tá aí. Banda de pife, zabumba e aquela essa coisa toda e aquela caxinha mais pequena. E os pife. [...]. (SANTOS, P. S., 2013, p. 177).

Como forma de saber mais sobre a presença de outros agrupamentos em Exu, perguntou-se sobre as bandas de música.¹¹

[...] De nosso tempo só era aquela de São João. Essa de pife. De São João. Agora esse negócio de música, só havia aqui no Exu, quando havia a festa de senhor do Bom Jesus era que mandavam vir uma banda de Santana (do Cariri), do Crato, por aí a fora. Era que vinha uma Banda de Música. Essas novenas de São João, só era aquela bandinha de pife. [...] Os outros que vinha, vinha nas festas quando tinha dinheiro, quando mandava pagar pra vir. Era as festas dos rico. Nós num era rico. Nossa festa só era a de São João, com a bandinha de zabumba e pife, mas era muito bonito. Esses

menino tocava bem naqueles instrumento. Era a caixa, o zabumba e os pife, mas era coisa muito bem feita, bonita, muito bonito [...]. (SANTOS, P. S., 2013, p. 177).¹²

Assim, como ela mesma diz: “Essas bandas vinha [...] de Santana do Cariri. [...] lá tinha [...]”. Confirma também a presença de violeiros em Exu, mas ressalta que não eram da cidade. Segundo ela: “[...] violeiro também havia, mas não era aqui, não. Era por fora.” E, confirma: “[...] aqui não tinha, assim, muito violeiro, não. Violeiro só vinha quando era chamado pras casas desse povo das fazenda [...].”

Sobre a formação instrumental dos grupos da região e sobre os músicos que acompanhavam o pai de Gonzaga durante as festas P. Santos é enfática: “[...] Januário tocava só [...] naquele tempo não precisava essas coisas, não [...].” Esta informação é importante, pois confirma a necessidade de Gonzaga: criar um conjunto característico.

Esses relatos confirmam informações trazidas por Leandro (2002) na biografia do rabequeiro Cego Oliveira, onde lista os nomes de cantadores, declamadores e cordelistas já muito afamados na década de 1940, como Leandro Gomes de Barros, Manoel Cabeceira, Inácio da Catingueira, além dos rabequeiros Fabião das Queimadas (RN) e Cego Aderaldo (CE). Ambos os cegos rabequeiros (Aderaldo e Oliveira) nasceram em Crato, fronteiro a Exu. O autor ainda apresenta informações a respeito da dinâmica artística desses músicos em meados do século passado:

Sentia não poder aceitar mais de um compromisso por dia, pois acontecia de chegar até cinco convites entre casamentos, e outras festividades: *Toquei taboca e zabumba mais os camaradas em uns poucos de anos. Adepois me casei e resolvi deixar as cantorias para tocar por renovação, casamento, batizado e aniversário.* (LEANDRO, 2002, p. 28 e 29, grifo do autor).

Essa é a paisagem sonora que Gonzaga levou para o Rio de Janeiro e serviu de alicerce para seu projeto artístico: os sons das celebrações, onde a trilha é executada pelos *reisados*, *bandas cabaçais* e *rabequeiros*. Todas essas manifestações e outras do contexto sociocultural da Chapada do Araripe, já traziam em seus repertórios os ritmos que foram apresentados por Gonzaga em uma abrangência nacional.

3. A rabeça no contexto dos forrós

A rabeça é um instrumento historicamente presente em diversas situações do cotidiano do Cariri cearense. É utilizado por cantadores, repentistas e associado aos folguedos populares. Por ser de fácil aquisição – mais viável que o acordeom – muitas vezes construída por seus instrumentistas ou por construtores da comunidade, com materiais e ferramentas disponíveis no local. É fácil encontrar relatos e literatura que apresentam rabequeiros que constroem seus próprios instrumentos.¹³

O Cariri cearense, berço de rabequeiros ilustres como Oliveira e Aderaldo, viu o instrumento gradativamente se ausentar dos reisados, da cantoria e dos forrós, onde atualmente sua participação é reduzida. Possui características importantes para este tipo de manifestação, porém, parece não ter sido suficiente para a sua predominância nesses grupos.

Segundo Lima (2004, p. 88) rabequeiros mais idosos demonstram que, em um passado recente, a rabeça foi um instrumento tão popular quanto a sanfona, nos “forrós de pé-de-serra”. Descrição semelhante é apresentada por Barroso (2000, p. 11), que relata que a diversão do sertanejo, pelo menos até meados deste século passado, era cachaça e samba. Samba de terreiro ou latada, baile rústico ao som da rabeça, da viola e, mais recentemente, da sanfona.

Por ser um instrumento de cordas friccionadas, semelhante ao violino, a associação é quase inevitável. No entanto, sua estrutura, características físicas e sonoridade aceitas permitem que seja fabricada artesanalmente e tocada a partir de regras e técnicas não padronizadas, o que a difere do violino. Assim, sua presença em contextos diversos é possível, devido ainda ao baixo custo, às possibilidades sonoras e à liberdade de execução.

A rabeça possui forte sonoridade, possibilitando seu uso durante apresentações em locais abertos, sem amplificação elétrica, mesmo junto de outros instrumentos e em eventos com aglomeração. Embora o pífano apresente características semelhantes, que o tornam importante nos grupos tradicionais, difere da rabeça, pois esta permite que, simultaneamente, o mesmo músico que a toque também cante. Essa característica é um diferencial e traz muitas possibilidades ao músico e ao conjunto. Além disso, por ser um instrumento melódico-harmônico, possibilita contracantos, dobramento das melodias cantadas, além da produção de base harmônica para a voz.

Vale salientar, o acordeom desempenha a mesma função oferecendo mais possibilidades, devido aos recursos que dispõe. Já a sanfona de oito baixos possui limitações, e não é um instrumento muito utilizado para “acompanhar voz”, devido a sua mecânica mais complexa. Nos bailes de forró, a sanfona de oito baixos apresenta-se, geralmente, como instrumento solista.¹⁴ As características de ambos são destacadas em algumas falas do Gonzaga, justificando inclusive a sua escolha pelo acordeom.¹⁵

4. O resfolego

Existe uma proximidade sonora entre a sanfona e a rabeça, embora diferentes, tanto na sua estrutura física quanto na execução. No caso da música tradicional do Cariri cearense,

grande parte do repertório pode ser tocado por ambos. Sanfona e rabeca carregam similaridades timbrísticas e importantes “artifícios” utilizados pelos tocadores, que acabaram caracterizando a música da região, como utilizar bordões (notas pedal) ou tocar a melodia da voz (dobramento) enquanto cantam. Mas, há outro “artifício” que, no repertório dos forrós, é bem característico em ambos os instrumentos: o *resfolego*. Trata-se de uma técnica utilizada por sanfoneiros e rabequeiros.¹⁶

Na sanfona, consiste em abrir e fechar o fole com certa regularidade e velocidade, enquanto ao mesmo tempo toca-se uma nota ou acorde. É chamado também de “jogo de fole”, talvez por isso Gonzaga tenha chamado desta forma.¹⁷ Não importa se na mão direita ou na mão esquerda. Já na rabeca (embora não tenha um fole), o *resfolego* acontece quando o músico, também com regularidade e velocidade, faz movimentos curtos com o arco do instrumento, obtendo uma sonoridade “aligeirada”.¹⁸ É interessante perceber como a maioria dos rabequeiros utilizam arcos menores que o do violino, uma vez que o repertório característico desse instrumento no Nordeste preza muito mais por arcadas curtas e ritmadas do que notas longas.

É muito provável que Gonzaga tenha sido o responsável por “apresentar” o resfolego na sanfona, ao gravar a música *Vira e mexe*.¹⁹ Devido à novidade, esta composição foi responsável por uma mudança de estratégia na sua empreitada musical. Por se tratar de um artista de visibilidade e ter mencionado esta técnica em muitas ocasiões, Gonzaga também tenha difundido o seu uso na sanfona, além de ter reivindicado tal “invenção” para si, embora a mesma técnica seja utilizada na rabeca. Inclusive, o resfolego na rabeca parece ser mais comum que na sanfona, já que nesta é um recurso geralmente utilizado para tocar forró.

O vai-e-vem do arco na rabeca lembra também o “tingue-lingue” do triângulo. Este por ser um instrumento de percussão sem altura definida, torna o ostinato monótono, quando escutado isoladamente. Na rabeca, além do timbre, as variações possíveis tornam o uso da técnica algo presente no repertório de música tradicional, principalmente, no forró.

5. Mestres(as) rabequeiros(as) e a tradição da rabeca no Ceará

A rabeca é um instrumento comum em manifestações musicais tradicionais do Ceará, como nos mostra o pesquisador Gilmar de Carvalho nos livros *Rabecas do Ceará* (2006) e *Tirinete - Rabecas da Tradição* (2018). Confirma-se, por meio da publicação, a presença do instrumento no Cariri cearense e pode ser associada às matrizes do forró. O Ceará tem o privilégio de contar em seu histórico artístico-cultural com personalidades que deixaram um legado valioso para a história musical do Brasil. São eles: o Cego Aderaldo e o Cego Oliveira.

O primeiro dividia-se entre a viola, o banjo e a rabeca. O segundo tornou-se realmente conhecido como rabequeiro.

Aderaldo Ferreira de Araújo, o “Cego Aderaldo”, nasceu em 24/6/1878, em Crato (CE), e faleceu em 29/6/1967, em Fortaleza (CE). Apesar de ter passado parte da infância e adolescência em Quixadá (CE), nos idos de 1900 já “andava pelo mundo” cantando versos e tocando. Neste período, há registros de sua passagem pelo Cariri, especificamente em Crato e Juazeiro do Norte (CE).

Cego Aderaldo acabou se tornando uma importante influência para cantadores repentistas. Grande influência para outros artistas, que viam em Aderaldo uma inspiração. Gonzaga em alguma oportunidade pode ter tido contato com o cantador ou ao menos escutado a respeito. A música *Cego Aderaldo*, gravada por Gonzaga, em 1980 é uma homenagem, fruto da parceria entre João Silva e Pedro Maranguape.

Cego Oliveira nasceu Pedro Pereira da Silva, em 1912, no Sítio Baixio Verde, também em Crato (CE). Faleceu em 1997, no Sítio Cipó, em Juazeiro do Norte. Conheceu a rabeca na adolescência, após ter “passado” pelo pífano. O músico, cantador e repentista é uma grande referência para a cantoria e para a rabeca²⁰ como seu filho Zé Oliveira também cego, cantador e rabequeiro dos reisados da região.

No Cariri de hoje, a rabeca tem nomes importantes que, embora não façam parte do “traçado da tradição”, são responsáveis por continuar o legado. DiFreitas, Beto Lemos, Evânio Soares, Sidália Maria, Jean Alex e Fabiano de Cristo são alguns nomes. Já a Mestra Ana da Rabeca, Chico Barbeiro, Mestre Gil Chagas, Mestre Totonho, Mestre Antônio Pinto são nomes relevantes da tradição.

O Mestre Antônio Pinto Fernandes, no município de Aurora (CE), é o representante da “velha guarda”.²¹ Nascido em 18/10/1922, logo completará o seu centenário. Sidália Maria, representante feminina, é a mais nova.

6. Considerações finais

É fato que Luiz Gonzaga teve um papel importante para a MPB e, o conjunto musical formatado por ele para atender o projeto de lançar o baião foi fundamental. Aos poucos, o músico conseguiu deixar no imaginário das pessoas a ideia de que o “trio pé-de-serra” era o conjunto musical tradicionalmente responsável pela animação das festas populares.

No entanto, como se buscou mostrar, o que Gonzaga fez foi propor um modelo que atendesse o seu projeto e, ao mesmo tempo, trouxesse um pouco da tradição para o meio urbano.

Sendo assim, o trio e, neste caso, os instrumentos que o compõem, são representantes eleitos por Gonzaga, mas não o conjunto definitivo dos bailes. Nestes a viola, o pífano, a sanfona de oito baixos, a rabeca e muitos outros já estavam presentes e cumpriam seus papéis, embora não formassem um conjunto.

Como dívida histórica, é preciso mostrar que os instrumentos musicais dos bailes de forró não estão limitados a três e que a rabeca é uma representante importante, configurando a base dos “forros de rabeca”.

Referências

ALBUQUERQUE FILHO, Rubens Martins de. *Movimento Cabaçal: hibridismo, conquistas e barreiras no underground cearense*. Fortaleza (CE), 2013. 91f. TCC (Graduação em Comunicação Social). Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda. Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/26613>. Acesso em: 27 jun. 2021.

BARROSO, Oswald. Ceará: Uma Cultura Mestiça. In: *Atlas Escolar do Ceará*. João Pessoa: Grafset, 2000. Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CearaCulturaContextos/Diversificado/Ceara%20-%20Uma%20cultura%20mestica.pdf>. Acesso em: 11 out. 2010.

CARVALHO, Gilmar de. *Tirinete - Rabecas da tradição*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018. 436 p. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/47625>. Acesso em: 27 jun. 2021.

CARVALHO, Gilmar de. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006. 330 p.

COSTA, Jane Meyre Silva. As políticas culturais do Ceará e sua relação com o movimento cabaçal. In: III ENECULT. 3, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: Enecult, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JaneMeyreSilvaCosta.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2021.

COSTA, Jane Meyre Silva. Do pessoal do Ceará ao Movimento Cabaçal: o "local" e o "global" na música cearense. *PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura.*, Niterói, RJ. Ano II, n. 3, set. 2012, p. 50-62, 2012. (Universidade Federal Fluminense /Laboratório de Ações Culturais - LABAC) Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10353>. Acesso em: 27 jun. 2021.

COSTA, Marcelo Oliveira. *Estudo da sanfona no forró “pé-de-serra” com base na análise da execução da canção Feira de Mangaio*. Salvador, 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em [Repositório Institucional]: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33210>. Acesso em: 27 jun. 2021.

DREYFUS, D. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2. ed. São Paulo: 34, 1997. 352 p.

FERRETI, M. M. R. *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Massangana, 1988/2007.

GONZAGA, L. “Depoimento de Luiz Gonzaga - Programa Proposta”. In: LERNER, J. Programa Proposta. 21 de agosto de 1972. ed. São Paulo: TV Cultura, 1972. Cap. 6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICtwQe1Aavg&t=2095s>. Acesso em: 28 jun. 2021.

LEANDRO, Eugênio. Cego Oliveira. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

LIMA, Agostinho Jorge de. As músicas de rabeça no Brasil. *Vivência*. Natal, n. 27. p. 87-97. UFRN/CCHLA, 2004.

MADEIRA, Marcio Mattos Aragão. *La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga*. Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun. 2021.

MELO, Jairo. O que seria o Forró Pé-de-serra? Forró em vinil. Vicência (PE), 18/11/2009. Artigo “O que seria o Forró Pé-de-Serra?”. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/textos/o-que-seria-o-forro-pe-de-serra/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

OLIVEIRA, G. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. Brasília: Letraviva, 2000. 324 p.

PINHO JÚNIOR, Fabiano de Cristo T. e P.; SAENZ-COOPAT, Carmén Maria. Reisados, forrós e danças de São Gonçalo: o tripé dos rabequeiros da Cachoeira do Fogo (Independência, CE). In: MARTINS, Edson Soares et al. *Cultura popular e caminhos entre resistências e políticas*, Crato: [s.x], 2019. p. 156-162.

SÁ, S. *O sanfoneiro do riacho da Brígida, vida e andanças de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. 5ª. ed. Brasília: Thesaurus, 1978. 175 p.

SANTOS, Climério de Oliveira. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: CEPE, 2013. 144 p.

SANTOS, José Praxedes dos. Entrevista a Marcio Mattos. Exu, 18 dez 2013. Formato: vídeo. In: *La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga*. Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun. 2021.

SANTOS, Priscila de Souza. Entrevista a Marcio Mattos. Exu, 18 dez 2013. Formato: vídeo. In: *La contribución de la música tradicional del Cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga*. Madrid, 2016. 508 f. Tese (Doutorado em Música). Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Madrid, 2016. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39219/> Acesso em: 27 jun. 2021.

Notas

¹ Artigo “O que seria o Forró Pé-de-Serra?”. Acessado em 28/6/2021. Disponível em: <http://www.forroemvinil.com/textos/o-que-seria-o-forro-pe-de-serra/>

² Em todo o texto a palavra “trio” será utilizada sempre para fazer referência ao “trio pé-de-serra”, o conjunto musical proposto por Luiz Gonzaga.

³ Espalhado pelo nordeste todo existem muitos formatos de grupos (bandas, conjuntos) ou agrupamentos mais espontâneos que dão materialidade à tradição musical do forró e que são compostos por uma diversidade grande

de "formações instrumentais". Por exemplo, as bandas cabaçais (ou bandas de pífanos), de formação específica (pífanos, zabumba, caixa e às vezes pratos ou bombinhos) que se constituem como uma das "matrizes do forró", a despeito do entendimento de que há uma formação tradicional (trio pé-de-serra). O mesmo acontece com os forrós de rabeca, muito comuns na Zona da Mata Pernambucana e no Sertão dos Inhamuns (CE) onde o instrumento solista não é o acordeom e sim a rabeca.

⁴ Ver a respeito em: MADEIRA (2016).

⁵ Ver a respeito em: PINHO JÚNIOR; SAENZ-COOPAT (2019)

⁶ Ver mais em: ALBUQUERQUE FILHO (2013), COSTA (2012; 2007).

⁷ Ver: (GONZAGA, 1972). Em entrevista, L. Gonzaga responde a Gonzaguinha sobre a criação do trio, aos 26 minutos, durante entrevista a J. Lerner, no *Programa Proposta*, em 21/8/1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lCtwQe1Aavg&t=2095s>. Acesso em: 28 jun. 2021.

⁸ Ver: (GONZAGA, 1972).

⁹ Diversos autores que escreveram sobre a vida e a obra de Luiz Gonzaga relatam que, durante a sua infância e adolescência, o músico acompanhou o Coronel Manuel Aires de Alencar em suas andanças pela região. Isso possibilitou que Gonzaga conhecesse diversos lugares mesmo com pouca idade. Ver: OLIVEIRA (1991), FERRETI (1988/2007), DREYFUS (1997), SÁ (1978) e muitos outros.

¹⁰ Priscila de Sousa Santos (amiga de infância de Luiz Gonzaga) refere-se à mãe (Santana) e ao pai (Januário) de Luiz Gonzaga. A entrevistada recorda que o avô de Gonzaga, por parte de mãe, tocava rabeca (chamada de rebeca, por Priscila) e que seu pai, inclusive homenageado pelo próprio artista em diversas ocasiões - inclusive em músicas - era sanfoneiro de oito baixos.

¹¹ O que está sendo chamado aqui de Bandas de Música são as "bandas de sopro", muito comuns nas prefeituras e outras instituições, tais como Corpo de Bombeiros, Banda de Polícia ou de escolas etc.

¹² Priscila de Sousa faz uma distinção entre "banda de música" e "bandinha de pife". A primeira são os grupos de instituições ou corporações. Já a segunda, são agrupamentos musicais tradicionais, formados por pífanos, zabumba e caixa, geralmente, instrumentos artesanais. As festas de São João, mencionadas por ela, aconteciam no distrito de Araripe, onde Gonzaga viveu com a família, uma localidade afastada do centro de Exu. Já as festas da cidade, que envolviam toda a população, aconteciam com maior pompa e eram financiadas pelas pessoas abastadas e, possivelmente, pela própria prefeitura municipal.

¹³ Ver, por exemplo, o projeto Luthiers do Cariri cearense. Acessado em: 27/6/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Vvu2Xx31zs&t=20s>. Ver também o livro *Tirinete - Rabecas da Tradição*, de Gilmar de Carvalho (2018).

¹⁴ A *sanfona de oito baixos* possui uma mecânica de funcionamento diferente do *acordeom de teclas*. Enquanto neste último o mesmo som é produzido quando se abre ou fecha-se o fole, enquanto uma tecla ou botão do baixo é pressionado, na primeira a produção do som (da nota) depende da movimentação do fole. A partir de um mesmo botão obtém-se dois sons (notas) de alturas diferentes: um quando se abre o fole e outro quando se fecha. É, portanto, um instrumento que traz este desafio para o músico.

¹⁵ Ver: Dreyfus (1997, p. 80-82) e Climério Santos (2013, p. 37-38 e 50-52)

¹⁶ É possível encontrar alguns que chamam "resfulengo" e outros "resfulego".

¹⁷ Essa técnica, utilizada no acordeom, é tratada na dissertação de mestrado de Marcelo Oliveira Costa (2016).

¹⁸ Aqui há um exemplo de resfulengo na rabeca. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=YUTI_6BRXAM - Aqui há um exemplo de resfulengo na sanfona, demonstrado pelo músico Marcelo Caldi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDDf8Xe4pqq>.

¹⁹ Música Vira e mexe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q5dDpdV7HSc>.

²⁰ Pedro Oliveira ficou bastante conhecido após o documentário "Nordeste: Cordel, repente e canção", da cineasta Tânia Quaresma, lançado em 1975. O rabequeiro aparece em duas oportunidades. A música *Minha Rabequinha*, apresentada por ele, é um clássico. Acesso em: 27/6/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51SN6I7406U&list=PLF8D1FF804F09753F>

²¹ Ver o vídeo "Antonio Pinto", da série Luthiers do Cariri cearense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Vvu2Xx31zs>.