



A VOZ E A RABECA DE FABIÃO DAS QUEIMADAS NO SÉC. XIX/XX: NOTAS SOBRE OS REGIMES EDITORIAIS E AUDITORIAS QUE CARACTERIZARAM A *CANTORIA* DE UM AFRODESCENDENTE NO CONTEXTO ESCRAVOCRATA

Caio Padilha¹

Resumo: Ao final da década de 1930 algumas narrativas cantadas pelo rabequeiro Fabião das Queimadas (1848-1928) ganham um domicílio gráfico no livro “Vaqueiros e Cantadores”, de Luís da Câmara Cascudo. Suas cantorias de rabeca no estado do Rio Grande do Norte passam a fazer parte do quadro referencial sobre poesia popular e tradicional, associada à valoração literária de repertórios romanceiros no Brasil. Apesar disso, a expressividade sonora, timbrada na autoria vocal do romance sobre o “Boi da Mão de Pau”, por exemplo, ainda não teria sido considerada no âmago de um projeto pessoal em que o cantador afrodescendente desejava desescravizar-se no século XIX. Diante da fortuna crítica de escritores folcloristas/memorialistas interessados em Fabião das Queimadas, consideramos criticamente neste artigo alguns elementos classificatórios que operaram na *cantoria de rabeca* e em suas políticas da *escuta*; tanto nos colecionamentos folclóricos quanto nas transcrições de elementos musicais e da chamada Literatura Oral desde então.

Palavras-chave: cantoria de rabeca, políticas da escuta, voz, escrita, raça, Fabião das Queimadas, Boi da Mão de Pau, Câmara Cascudo, literatura oral, folclore.

¹ Mestre e atualmente doutorando em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional (UFRJ). Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2009). Como rabequeiro atuante no cenário artístico, também se tornou idealizador e produtor da websérie “Memória da Rabeca Brasileira” desde 2020.

***THE VOICE AND FIDDLE OF FABIÃO DAS QUEIMADAS IN THE
19TH/20TH CENTURY: NOTES ON THE EDITORIAL AND AUDITORIAL
REGIMES THAT CHARACTERIZED THE SINGING OF AN AFRO-
DESCENDANT IN THE SLAVERY CONTEXT***

Abstract: At the end of the 1930s, some narratives sung by the fiddle player Fabião das Queimadas (1848-1928) gained a graphic home in the book "Vaqueiros e Cantadores", by Luís da Câmara Cascudo. His fiddle singing in the state of Rio Grande do Norte became part of the frame of reference for popular and traditional poetry, associated with the literary valuation of romance repertoires in Brazil. Despite this, the sound expressiveness, reflected in the vocal authorship of the novel about the "Boi da Mão de Pau", for example, would not have been considered at the heart of a personal project in which the Afro-descendant singer wanted to free himself from slavery in the 19th century. Given the critical fortune of folklorist/memorial writers interested in Fabião das Queimadas, in this article we critically consider some classificatory elements that operated in fiddle singing and its listening policies; both in folklore collections and in transcriptions of musical elements and so-called Oral Literature since then.

Keywords: fiddle singing, listening policies, voice, writing, race, Fabião das Queimadas, Boi da Mão de Pau, Câmara Cascudo, oral literature, folklore.

***LA VOZ Y RABECA DE FABIÃO DAS QUEIMADAS EN LOS SIGLOS
XIX/XX: NOTAS SOBRE LOS REGÍMENES EDITORIALES Y
AUDITORIALES QUE CARACTERIZARON EL CANTO DE UN
AFRODESCENDIENTE EN EL CONTEXTO DE LA ESCLAVITUD***

Resumen: A finales de la década de 1930, algunas narraciones cantadas por el violinista Fabião das Queimadas (1848-1928) obtuvieron un lugar gráfico en el libro "Vaqueiros e Cantadores", de Luís da Câmara Cascudo. Su canto con violín en el estado de Rio Grande do Norte pasó a formar parte del marco de referencia de la poesía popular y tradicional, asociada a la valoración literaria de los repertorios románticos en Brasil. Pese a ello, la expresividad sonora, reflejada en la autoría vocal de la novela sobre el "Boi da Mão de Pau", por ejemplo, no habría sido considerada en el centro de un proyecto personal en el que el cantante afrodescendiente quería liberarse. se liberó de la esclavitud en el siglo XIX. Dada la fortuna crítica de los escritores folcloristas/memoriales interesados en Fabião das Queimadas, en este artículo consideramos críticamente algunos elementos clasificatorios que operaron en el canto de violín y sus políticas de escucha; tanto en colecciones folclóricas como en transcripciones de elementos musicales y la llamada Literatura Oral desde entonces.

Palabras clave: canto con rabeca, política de la escucha, voz, escritura, raza, Fabião das Queimadas, Boi da Mão de Pau, Câmara Cascudo, literatura oral, folklore.

1. A produção de uma *escuta folclórica* para a *cantoria de rabeca*

Entre a fugacidade sonora do rabequeiro Fabião das Queimadas (1848 - 1928) e a fixação gráfica de suas palavras transcritas em livros ou cordéis, encontram-se diversos relatos de escuta da *cantoria de rabeca* (PADILHA, 2023) que caracterizaram o tal cordofone friccionado como instrumento de mero acompanhamento musical do cantador, passível de fonografia e/ou notação em partituras. A rabeca emoldurava ali os prelúdios instrumentais de diversos *romances* rimados e entoados sobre fugas de reses no século XIX.

Ao final da década de 1930, a *cantoria de rabeca* praticada pelo já referido cantador afrodescendente também ganhou um prestigioso domicílio gráfico no livro “Vaqueiros e Cantadores” (2005), de Luís da Câmara Cascudo (1898-1985). Esta publicação é incontornável para pensar sobre a voz de cantadores que foram ouvidos a partir dos mesmos regimes editoriais e auditórios que se relacionaram com a pessoalidade de Fabião das Queimadas na região agreste do estado do Rio Grande do Norte.

A elaboração deste artigo parte de uma revisão crítica sobre algumas das principais ideias e classificadores do programa intelectual sobre artes verbais no século XIX/XX; revisitando materiais de pesquisa arquivística e bibliográfica levantadas desde minha dissertação de mestrado², na qual iniciei o desafio de pensar sobre as ento(ações) de alguém que – com sua voz e rabeca – procurava desescravizar-se em uma sociedade escravista. Vejamos.

A narrativa poética originalmente cantada sobre o “Boi da Mão de Pau” teria sido desde então vinculada à tradição de repertórios romanceiros do Brasil e, portanto, objeto de interesse no projeto de folclore nacional; especialmente a partir de uma interface possível entre literatura e música, bem como arte e cultura nacional. Nesse contexto, destaco a seguir alguns procedimentos de literatura comparada que foram acionados para caracterizar a cantoria de rabeca como uma expressão lítero-musical associada a Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha: o “poeta dos vaqueiros”.

As 48 estrofes atribuídas ao rabequeiro – enquanto representações gráficas de sua cantoria sobre o “Boi da Mão de Pau” – foram enumeradas no livro “Vaqueiros e Cantadores” (Cascudo, 2005. p.122), como já mencionamos. Tais estrofes permitiram aos estudiosos do tema, por exemplo, verificarem as métricas poéticas, os ritmos silábicos das palavras e a intercalação das rimas cantadas. Ou seja, um conjunto de elementos sensíveis apontados como provas tipográficas da classificação literária da narrativa sobre o “Boi da Mão de Pau” – como um tipo de

²PADILHA, Caio. 2023. *Cantoria de Rabeca de Fabião das Queimadas: âmbito autoral do som e a reivindicação de uma voz afrodescendente no folclore brasileiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS-MN-UFRJ.

romance³: um objeto da literatura popular, de valor específico no âmbito do colecionismo folclórico e, ao mesmo tempo, um importante documento da produção de certas políticas da escuta da cantoria de rabeca no século XIX/XX.

A chave literária de classificação do repertório romanceiro (na política de escuta da cantoria de Fabião das Queimadas) propiciou um quadro explicativo do “Boi da Mão de Pau” que era remissivo ao século XVI⁴ – de origem colonial ibérica. Assim, o interesse editorial/intelectual/folclórico pela cantoria de rabeca – um tanto quanto restrito às representações do regime escrito – teria colocado em segundo plano as ento(ações) do rabequeiro escravizado/alforriado⁵ em sua contemporaneidade, bem como seu próprio projeto pessoal de desescravizar-se através da cantoria de rabeca que, afinal, lhe propiciava autoria vocal das narrativas sobre fugas de reses.

Finalmente, não trato aqui de apenas descrever, estruturar ou definir aquilo que Fabião cantava; mas sim de, preferencialmente, entender melhor “porque ele cantava” (Seeger, 2015) – mesmo quando as relações de poder lhe eram tão desfavoráveis (ou mesmo violentas) naquele contexto escravocrata em que viveu.

2. Entre regimes editoriais e auditoriais

O caso de surdez e escuta de Câmara Cascudo (Padilha, 2023) relacionado às entoações de Fabião nos põe diante do desafio antropológico de atualizar um movimento importante de reconsideração da cantoria de rabeca entre regimes editoriais e auditoriais. Movimento este que demanda uma análise cuidadosa sobre a produção dos relatos escritos sobre a escuta da cantoria de rabeca no século XIX/XX, bem como da produção de alteridade sonora/racial (Lemos, Aragão, 2023) que ia sendo caracterizada na voz do rabequeiro cantador; tanto através de textos etnográficos quanto jornalísticos ou testemunhais encontrados em pesquisas documentais.

Havia na transcrição da cantoria de rabeca algumas codificações literárias do som que constituíram certa eficácia das políticas da escuta que caracterizaram a voz do cantador no regime escrito. Nesse sentido, convém identificar no presente artigo algumas das principais indexações ou decodificações sonoras que tornaram certos objetos de escuta inteligíveis aos escritores folcloristas/memorialistas e,

³ A escolha do título iniciado pela palavra “Romance” (provavelmente feita por Cascudo ao transcrever Fabião), tornava conveniente a aderência direta do “Boi da Mão de Pau” aos demais “romances” de boi/antes catalogados: “Os estudiosos estudam os ‘romances’ do Boi Espaço, da Vaca Burrel, o A.B.C do Boi Prata, o Boi Liso, o Boi Vitor, o Boi Pintadinho, o Boi Adão, o Boi Moleque, o Boi Misterioso, o boi Quixelô, o Boi Barroso, o A.B.C do Cavalo do Espinharas, o Boi da Mão de Pau, o Boi Mandingueiro, e o Cavalo Misterioso.” (Lamartine, 1965, p. 100).

⁴ Nesse sentido de extemporaneidade da cantoria que estava sendo embutida na ideia de tradição e memorialismo do repertório romanceiro nacional, podemos destacar o único comentário editorial feito por Câmara Cascudo antes de estruturar (por escrito) as estrofes atribuídas à Fabião das Queimadas. O eminent professor potiguar apenas adverte em poucas palavras: “É de notar-se o emprego, vez ou outra, das rimas toantes, como na poética do século XVI” (Cascudo, 2005, p. 122).

⁵ “Com trinta anos [aproximadamente 1878] pagou oitocentos mil réis pela sua alforria. Mais quinhentos pela sua mãe e a sobrinha Joaquina com quem casou. Quinze filhos. Inúmeros netos. Morreu aos setenta e oito anos e com seis ou oito dos trinta e dois dentes que a natureza o brindou.” (Cascudo, 1928, p. 2).

consequentemente, aos projetos intelectuais interessados na rabeca junto ao repertório romanceiro de Fabião das Queimadas.

Dentre os decodificadores da oralidade selecionados/silenciados na transcrição da cantoria de rabeca, foram dominantemente destacados os códigos linguísticos e vocabulares consagrados à palavra literária/grafada, em detrimento dos fluxos paralingüísticos referentes à ento(ação), à intensidade, às pausas, ao ritmo e à qualidade da voz, por exemplo. Na transcrição do “Romance do Boi da Mão de Pau”, 48 estrofes poéticas foram então alinhadas graficamente para representar – silenciosamente – aquela cantoria de rabeca em versos sequencialmente blocados; ou seja, enumerados para serem publicados (bem como comercializados) nas páginas de livros e/ou cordéis nas primeiras décadas do século XX.

Entretanto, tal formatação editorial da cantoria – literalizada enquanto romance popular – não demandou dos escritores/memorialistas qualquer compromisso ético/ideológico com o nexo material-acústico entre o contexto social/racial de Fabião das Queimadas e a sua própria auto-enunciação vocal/sonora frente a uma condição escravizada no século XIX. Ao invés disso, os chamados romances cantados foram celebrados como exemplos de jogos poéticos formais ou formalizáveis nos colecionamentos literários do folclore nacional. Os sons da rabeca, descritos a partir de uma escuta folclórica, eram caracterizados como ecos imemoriais (moçárabes)⁶ que se afinavam às heranças de uma tradição romanceira, antes praticada no além-mar colonizador (ibérico) e que, intrigantemente, sobrevivia como prática exemplar da literatura oral: popularmente criativa, poética, musical, e um tanto rusticizada na voz de cantadores pretos como Fabião das Queimadas no nordeste do Brasil.

Para relativizar este quadro explicativo sobre a tradição da literatura oral, seria necessária uma renovada acuidade aural sobre os relatos escritos de escuta da cantoria de rabeca; para que assim tentássemos, digamos, ressonificar, nos antigos fragmentos editoriais/etnográficos/documentais, algumas estruturas de sentido que operaram na transcrição de Fabião feita por Câmara Cascudo⁷, por exemplo.

Tal inscrição auditória – do som e da escuta – no patrimônio editorial literário/folclórico nacional – no caso Fabião das Queimadas – não é nada banal para pensar a cantoria de rabeca. Pois a escuta folclórica teria pretendido legitimar certos parâmetros impessoais (científicos, seletivos e silenciosos), mobilizados por

⁶ Para Luís Soler, que escreveu as “Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro” (1995), o ‘rebab’ poderia estar entre as possíveis linhas genealógicas (etimológicas, musicológicas e organológicas) da rabeca que chega ao Brasil no século XVI (...) Fato ocorrido após, oito séculos da chamada ocupação moura em Portugal e Espanha. Na virada do século XV para o XVI iniciava-se um processo de colonização das Américas ao mesmo tempo em que a Ibéria se descolonizava dos árabes. (...) Também é interessante notar como no contexto das oralidades medievais, coexistia o árabe puro junto com o latim vulgar; também chamado de ‘língua romance’ (Padilha, 2023. p. 37-38).

⁷ Seria preciso admitir que a escuta então relatada por Cascudo teria feito uma promoção seletiva, criteriosa, e bastante expressiva de suas próprias motivações profissionais e intelectuais para publicar o “Romance do Boi da Mão de Pau”. A chamada escuta folclórica (Padilha, 2023) – produzida e mobilizada para transcrição daqueles versos atribuídos a Fabião – teria possibilitado inscrever a sonoridade da cantoria de rabeca no *corpus scriptum* da literatura oral no Brasil.

magistraturas disciplinares de músicos e escritores, pesquisadores e memorialistas interessados em editar partituras, ou mesmo decodificar semântica e sintaticamente as artes verbais publicadas em livros, sempre a partir de léxicos lítero-musicais. Nesse contexto, devemos destacar o projeto legislador das normas cultas do bem-falar que eram praticamente impostas às chamadas culturas rústicas e subalternizadas⁸ (como parte de um projeto linguístico de unificação nacional).

Lembremos também dos pressupostos disciplinares que elegiam parâmetros etnocêntricos de afinação musical ou de técnicas para um *bel-canto* europeu/metropolitano (racializado), que estariam entre os ideais musicológicos que se legitimavam nas elites brasileiras desde o século XIX. Naquele contexto forjava-se uma correspondência elitista/colonial entre a oficialidade musical (clássica/erudita) e a nacionalidade linguística (música e literatura) que classificava repertórios romanceiros na cantoria de rabeca, estabelecendo assim uma relação assimétrica entre a língua portuguesa (em sua condição literária/normativa) e os idiomas minoritários (de origem africana ou diáspórica falados/cantados no Brasil).⁹

Com a montagem deste quadro analítico sobre a grade literomusical relacionada às políticas de escuta da cantoria de rabeca, pode-se também produzir elementos críticos sobre o programa intelectual oligárquico oitocentista e, quase sempre, racista e escravista que relegou as práticas sonoras de Fabião das Queimadas ao âmbito do folclorismo. Um movimento editorial e auditório da virada do século XIX para o século XX que, entre diversas práticas de letramento, subalternizou (silenciou/selecionou) nas oralidades e nas chamadas culturas rústicas a voz e a raça de expressões pessoais da cantoria – afinal praticada por um rabequeiro preto – cuja linguagem poética seria considerada iletrada ou, simplesmente, sem intencionalidade escrita.

Entretanto, em meu trabalho recente com esses temas, e diante da escassez documental sobre o poeta dos vaqueiros Fabião das Queimadas no século XIX, resolvi lidar (ética e politicamente) com os próprios bois cantados pelo rabequeiro. E foi a partir desta renovada condição narrativa, que os personagens de Fabião pareciam emergir do texto escrito como verdadeiros ativos de seu próprio investimento vocal, pragmático e emancipatório na cantoria de rabeca, em que Fabião afinal reivindicava autoria de si – no processo de refazer-se enquanto indivíduo alforriado numa sociedade escravista.

Nossa hipótese, portanto, é a de que – em território lítero-sonoro-vocal-geográfico – Fabião tenha mobilizado através de sua cantoria de rabeca, a “ritualização de uma zona de conflito e negociação com os poderes dominantes” (Iumatti, 2020, p. 27). E nesse caso, o “Romance do Boi da Mão de Pau” permitiria

⁸ “Dessa forma, também define quais formatos são considerados padrão e de qualidade superior, estabelecendo uma linha evolutiva e ao mesmo tempo difusionista entre eles: se o violino Stradivarius é o padrão superior, desenvolvido no centro da Europa, rabecas nordestinas são variações inferiores ou mesmo predecessores primitivos, que teriam vindo de Portugal, país europeu periférico, e estagnado no tempo desde que chegaram no Brasil.” (Graeff, 2023, p. 23)

⁹ Sobre este tema sugerimos a reflexão de Queiroz (2007) sobre “Lusofonia e Literatura” em diversos países do continente africano e no Brasil (p. 64).

“uma reencenação simbólica das desigualdades sociais, a qual (re)colocava em jogo, em termos rituais, a polaridade domínio/submissão” (Iumatti, 2020, p. 134).

3. A cantoria como autoria da própria voz timbrada em uma zona de conflito.

Ser preto na virada do século XIX para o século XX significava entrar em uma crise pessoal irremediável dentro de um regime escravista¹⁰. Tal condição imposta à Fabião rabequeiro, ressoava fortemente na temática de sua cantoria sobre um bicho (o Boi da Mão de Pau) condenado ao desassossego (e até mesmo à morte), simplesmente por ser um boi no seio de um regime pecuarista (cuja criação de gado era a principal atividade econômica). Nesse sentido, as narrativas tangidas ao som da rabeca e entoadas pela voz de Fabião das Queimadas podem ser consideradas mais do que exemplos de um repertório romanceiro no Brasil. Pois, se levarmos em conta o contexto de enunciação poética, podemos perceber certas alusões à zona de conflito social em que Fabião negociava sua própria alforria na região do Potengi¹¹.

Por essa perspectiva crítica, mais interessada na pragmática pessoal do cantador do que na programática intelectual de seus principais pesquisadores do século passado, destacamos o quanto a cantoria de rabeca teria ativado certos engajamentos éticos, vitais e relacionais de um sujeito que afinal pretendia desenvolver e mostrar sua voz como “posse pessoal” (Iumatti, p. 201). “Posse” não apenas no sentido de um pedaço de propriedade delimitada, mas no sentido de uma expressão vocal que adquiria vitalidade própria junto ao som da rabeca e os demais elementos possessivamente imbricados nela – tal como nos seguintes versos:

Minha rabequinha / É meus pés e minhas mão / É meu roçado de milho / Minha planta de feijão / Minha criação de gado / Minha safra de algodão. (Medeiros, 2017, p. 40)¹²

Diante de tal abrangência dos elementos que foram inter-relacionados com a “rabequinha” acima, enfatizamos que, a ideia de posse da voz, do corpo (pés e mãos), da própria rabeca, da roça e do gado, se mistura ao processo que produz uma autoria vocal, timbrada para a narrativização de si através da cantoria sobre bois fujões, por exemplo. Lembremos que Fabião entoava as sagas do “Boi da Mão de Pau” em uma complexa zona de disputas (territoriais, linguísticas, econômicas, sonoras etc) – entre vaqueiros, senhores, cavalos, e ainda outros agentes de uma

¹⁰ “O estigma da escravidão acompanharia os alforriados mesmo depois da carta de liberdade. Não poucas vezes alforriados eram presos pela polícia do Império sob a suspeita de que permaneciam escravizados. O fim do cativeiro não significava o fim da discriminação.” (Gomes, 2022, p. 88).

¹¹ Região onde, aliás, encontra-se a nascente pluvial do Rio Potengi: o maior do Rio Grande do Norte.

¹² Versos atribuídos à Fabião das Queimadas e muito semelhantes aos atribuídos por Câmara Cascudo ao rabequeiro do Ceará (estado vizinho ao RN) Cego Sinfrônio: “Esta minha rabequinha / é meus pés e minhas mão / minha foice e meu machado, / é meu mío e meu feijão, / É minha planta de fumo, / Minha safra de algodão.” (Cascudo, 2005, p. 198).

sociedade escravista e pecuarista. Nesse contexto, consideramos a hipótese de que Fabião não estivesse tão interessado no conteúdo programático da literatura oral no Brasil, e sim no potencial emancipatório de possuir a própria voz como entidade subjetiva e intransferível de sua personalidade no contexto escravista e racista que teve de enfrentar (como filho de mãe preta escravizada e alforriada).

No principal exemplo transscrito da imaginação poética de Fabião das Queimadas – ou seja, no “Romance do Boi da Mão de Pau” – o rabequeiro cantava a saga de um boi fujão: um barbatão¹³. Nesse sentido, tal romance nos daria também algumas pistas sobre as regras e disputas socioeconômicas em torno do poder, no jogo de domínio e submissão disputado entre senhores e escravizados; tudo acontecendo no mesmo território em que bois e cantadores negros eram aquilatados no século XIX. Vejamos as estrofes do “Romance do Boi da Mão de Pau” em que Fabião canta (na primeira pessoa do singular) – como se fosse o próprio boi perseguido, denunciando assim a dificuldade de encontrar uma maneira digna de viver naquela terra:

Quando foi com quatro mês,
Um droga dum caçadô
Andando lá pelos matos,
Lá na serra me avistou,
Correu depressa pra casa,
Dando parte a meu sinhô...

Foi dizê a meu sinhô
– Eu vi Mão de Pau na Serra
Daí em vante os vaqueiro,
Pegaro a me fazê guerra,
Eu não sei que hei de fazê
Pra viver nesta terra... (Cascudo, 2005, p. 124)¹⁴

Ao encarnar ou incorporar a voz do “Boi da Mão de Pau” como um eu-lírico não-humano, ou como símbolo metafórico de si em um universo simbólico compartilhado, Fabião entoava uma cantoria menos marcada pela homenagem ao trabalho pastoril (os ciclos do gado e gestas de animais¹⁵ – tal como sugeriu Cascudo), e mais marcada pelo confronto pessoal aos impedimentos escravistas ou aos insultos racistas que eram dirigidos aos cativos.

Em outra estrofe do romance, Fabião canta feito boi sobre o desejo de não ser mais insultado:

Cabra que vier a mim,
Traga a vida na garupa,
Se não eu faço com ele

¹³ Outro termo usado para designar o boi selvagem/fujão, é o adjetivo “mocambeiro”: animal indômito e não-domesticado.

¹⁴ Estrofes n.20 e 21 do “Romance do Boi da Mão de Pau” atribuídas a Fabião das Queimadas.

¹⁵ O “Romance do Boi da Mão de Pau” foi classificado por Câmara Cascudo como “poesia mnemônica tradicional” sobre o “ciclo do gado” ou “gesta de animais” (Cascudo, 2005).

O que fiz com Chico Luca,
Enquanto ele for vivo
Nunca mais a boi insulta... (Cascudo, 2005, p. 126)¹⁶

Para exemplificar esta possibilidade de abordagem um tanto quanto indômita do boi e do rabequeiro (com sua rabeca e sua cantoria), também reproduzimos abaixo a transcrição dos versos de Fabião em que o boi se refere ao próprio José Ferreira, ou melhor, ao Major José Ferreira (que era então o “dono” do poeta escravizado que estava cantando). Imaginemos Fabião tangendo sua rabeca e evocando a figura de um eu-lírico bovino que, na vaquejada do “Potengi Pequeno”¹⁷ cantava o seguinte:

Tinha o cavalo “Veado”
Do senhor José Ferreira
Que nunca correu a touro
Que não levantasse poeira
Mas o dono esmoreceu
Quando me viu na carreira... (Casacudo, 2005, p. 113)

Neste mesmo sentido de indocilidade do boi e do rabequeiro subalternizado frente ao seu escravizador, destacamos ainda as seguintes entoa(ações) de Fabião que foram transcritas por Câmara Cascudo nas primeiras décadas do século XX:

Sei que não tenho razão
Mas sempre quero falá
Porque além d'eu estar preso
Querem me assassinar...
Vossamercês não ignorem;
A defesa é naturá... (Casacudo, 2005, p. 122)¹⁸

Em uma outra ocasião, Fabião das Queimadas também teria ironizado sua posição subalterna em relação ao mesmo Major José Ferreira que era também proprietário de sua mãe e sobrinha; (das quais, aliás, o rabequeiro Fabião também comprou alforria depois de comprar a sua própria¹⁹). Segundo relato de dezembro de 1923²⁰, Fabião das Queimadas teria então rebatido uma crítica feita ao seu “amo” (Zé Ferreira) por não tê-lo mandado à escola para estudar enquanto ainda era jovem. Uma crítica na qual o poeta cantador, já alforriado naquela ocasião, teria comentado: “– meu senhor foi sempre homem de muito tino e ele bem sabia que se me tivesse mandado ler e escrever, quem o vendia era eu”.

¹⁶ Estrofe n.41 do “Romance do Boi da Mão de Pau” atribuída a Fabião das Queimadas.

¹⁷ Estrofe n.11 da “Vaquejada do Potengi Pequeno” atribuída a Fabião das Queimadas.

¹⁸ Estrofe n.5 do “Romance do Boi da Mão de Pau” atribuído a Fabião das Queimadas.

¹⁹ “Escravo do Major José Ferreira da Rocha, [Fabião] juntou vintém por vintém, o preço de sua alforria, 800\$. Depois economizou 100\$ e pagou a liberdade de sua mãe. Novos anos de paciência para reunir 400\$ e comprou sua sobrinha, Joaquina Ferreira da Silva, com quem casou.” (Cascudo, 2005, p.348).

²⁰ Jornal *A República*. Natal, Rio Grande do Norte. Quinta-feira, 19 de dezembro de 1923. Coluna “Bilhetes II” assinada por Jacinto da Purificação, provavelmente pseudônimo de Eloy de Souza. Exemplar consultado no arquivo público do Rio Grande do Norte, no dia 7 de outubro de 2022 (Rego; Araújo, 2012).

Se a pessoa preta e o boi se equivaleriam ideologicamente nos valores escravistas e pecuaristas do século XIX, em que os “bichos” e os “escravos” faziam parte dos mesmos propósitos econômicos coloniais, é porque ambos – Boi da Mão de Pau e Fabião das Queimadas – estariam sob o controle vital dos vaqueiros/fazendeiros na lógica colonial. Os vaqueiros que perseguiam os bois eram aqueles mesmos que os “traquejavam”, regulando-lhe água, sombra, comida e circulação no território. Apreciemos estes tais queixumes do Boi da Mão de Pau pela voz do próprio Fabião das Queimadas, quando ele canta:

Me traquejavam na sombra,
Traquejavam na comida,
Me traquejavam nos campo
Traquejavam nas bebida,
Só Deus terá dó de mim,
Triste é a minha vida... (Cascudo, 2005, p. 122)²¹

As fugas das fazendas constituíam formas recorrentes de resistência ao regime econômico pecuarista e escravista que estava vigente na época de Fabião das Queimadas. No caso dos escravizados, tais fugas permitiam a formação de quilombos afastados dos centros de poder da casa-grande. E no caso dos bois, ao fugirem, passavam a ser considerados bichos amocambados, barbatões embrenhados nas caatingas e difíceis de serem recuperados pelos vaqueiros. Eis o principal tema entoado no “Romance do Boi da Mão de Pau”. E provavelmente, cantadores pretos escravizados/alforriados como Fabião, imaginavam a rês que fugia das fazendas de exploração pecuarista/escravista como recurso narrativo para, afinal, louvar direta ou indiretamente a possibilidade de autonomia pessoal nos mocambos, os territórios de aquilombamento de escravizados fugidos. Assim, o rabequeiro cantador rendeu versos poéticos a certas reses que obtinham glórias em suas fugas. Ao vencerem a servidão do curral imposta pelos vaqueiros que os perseguiam, aqueles bois cantados representavam o projeto pessoal de emancipação e desescravização de Fabião das Queimadas.

4. Ressonificando a pessoalidade de Fabião das Queimadas.

Em artigo publicado no jornal “A República” (19/12/1923, Natal, RN)²², Jacinto Purificação – possivelmente um pseudônimo usado por Eloy de Souza²³ (1873-1959) – especula que a obra poética autoral cantada por Fabião das Queimadas (desde seus 17 anos de idade), daria pra encher um livro de 300 páginas, entre martelos, sátiras, motejos e recontos, louvações e narrativas. Não

²¹ Estrofe n.8 do “Romance do Boi da Mão de Pau” atribuído à Fabião das Queimadas.

²² Jornal *A República*. Natal, Rio Grande do Norte. Quinta-feira, 19 de dezembro de 1923. Coluna “Bilhetes II” assinada por Jacinto da Purificação, provavelmente pseudônimo de Eloy de Souza. Exemplar consultado no arquivo público do Rio Grande do Norte, no dia 7 de outubro de 2022 (Rego; Araújo, 2012).

²³ Diretor do Jornal *A República* entre 1914 e 1924, Eloy de Souza usava o pseudônimo de Jacinto Canela de Ferro em algumas colunas (Rego; Araújo, 2012). Imaginamos que Jacinto Purificação seja uma variação do nome do mesmo autor, usada nessa coluna específica.

obstante, as fontes literárias sobre a cantoria de rabeca de Fabião deveriam – preferivelmente – ser consideradas como “instâncias de inclusão/exclusão” (Trouillot, 2016) dos versos atribuídos ao negro cantador; já que as informações divulgadas pelos memorialistas só eram, digamos, grafadas, após terem passado com êxito por uma espécie de alfândega intelectual e folclorista: um filtro programático ou uma plataforma ideológica que elegia o que era pertinente colecionar enquanto *corpus scriptum* da literatura oral e da biografia do cantador Fabião naquele período.

Hoje, o que podemos verificar em publicações de cantorias que foram transcritas (em Cascudo, 2005; Gurgel, 2012; Medeiros, 2017) – enquanto representações escritas do repertório poético de Fabião – mal daria para encher 30 laudas de um livro sobre o tema. O que não significa que, no plano da especulação, até 90% da poesia de Fabião tenha simplesmente sido perdida. Pois mais apropriado seria qualificar esta “perda” usando os verbos “silenciar”, “selecionar” ou “apagar”. Pois diante do que nos foi possível pesquisar, poderíamos supor que aproximadamente 10% da obra de Fabião das Queimadas teria sido escolhida como um fragmento representativo de sua produção biográfica e do programa intelectual nacional-regionalista, enquanto conteúdo adequado para, afinal, tornar-se impresso no Brasil desde as primeiras décadas do século XX.

De qualquer modo, a memória, a oralidade e a performance da cantoria de rabeca também colocaram em (re)elaboração morfossintática e lexical a língua do colonizador²⁴ (oralidades e escrituras). O português colonizador/colonizado foi relacionado entre os agentes nacionalizantes, unificadores do território brasileiro a partir de uma língua nacional. Na cantoria de rabeca, a língua portuguesa também era friccionada entre as transcrições das práticas iletradas e vocalizadas por minorias linguísticas (indígenas ou afrodescendentes, por exemplo). De modo que, na tensão oral/escrita, fica praticamente impossível saber o que mais cantava Fabião além de romances de boi no século XIX/XX.

A referência biográfica mais estabelecida nos dias de hoje seria a de que ele – Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha – teria nascido na Fazenda Queimadas em 1848, no município de Lagoa de Velhos (região agreste do estado do Rio Grande do Norte). Já sobre seus ancestrais africanos, não se sabe quase nada além dos seguintes versos atribuídos ao rabequeiro:

Minha mãe se chama Tonha
Meu avô chama-se João
Meu pai se chama Vicente
Eu me chamo Fabião
Negro de folgar bonito
Quando se mete em função. (Medeiros, 2017, p. 81)

²⁴ A esse respeito recomendamos a leitura da tese de Queiroz (2007), quando trata de oralidades luso-afro-brasileiras.

A partir da virada do século XIX para o século XX, iniciava-se em torno de Fabião o período mais intenso de uma produção editorial/memorialista que não estava necessariamente interessada em considerar qualquer relação significativa entre uma economia do discurso poético cantado e uma economia colonial agropecuarista e escravista²⁵. As décadas transcorridas entre 1870 e 1920 representam o período em que Fabião viveu sua maturidade e velhice. Também pode ser historicamente considerado como uma época chave “para flagrar o modo como as heranças do escravismo (exclusão, racismo, violência etc.) se articulam [ou se articulavam] aos novos tempos republicanos” que o Brasil vislumbrava (Iumatti, 2020, p. 31).

O programa de hierarquização intelectual e cognitiva da cantoria de rabeca frente às principais práticas de letramento da época, obviamente elegeu a palavra escrita como uma codificação privilegiada e também estabeleceu certos poderes classificatórios que vincularam o idioma português à cultura nacional, a música escrita às políticas da escuta. Nesse contexto, legitimam-se as normas instituídas para a chamada língua culta (naturalmente superior à pragmática da expressão sonora/vocal incorporada pelo rabequeiro, com suas formas consideradas rústicas).

Figura 1 – Fabião das Queimadas.



Fonte: Jornal do Brasil²⁶ (1928, p. 7)

²⁵ Aqui sugerimos a abordagem de Trouillot sobre as “arenas de memória” no livro “Silenciando o Passado” (2016). O autor ressalta o espaço irrisório dedicado ao racismo, escravidão e colonialismo nas elaborações literárias e suas significações retroativas sobre a história da Revolução Haitiana; publicadas pelas elites letreadas nacionais e europeias ante as agruras da independência pós-colonial do Haiti (Trouillot, 2016).

²⁶ Imagem publicada em 26 de julho de 1928 no *Jornal do Brasil* (p. 7), na matéria intitulada “Um Grande Poeta do Sertão” e creditada ao fotógrafo Osael.

A própria voz e a rabeca do cantador eram, muitas vezes, também escutadas como padrão sonoro desviante do temperamento musical mais “polido”, “educado” e, consequentemente, mais desejado para a música artística, escrita em partituras. Sobre esse aspecto contrastivo/relacional entre sonoridade e música, cantoria e literatura, sugerimos a importância analítica de considerar a voz de Fabião frente à elite letrada de sua época, a partir dos termos sugeridos por Paul Zumthor (2005):

[...] a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. [...] em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. (Zumthor, 2005, p. 63)

Nesse sentido, seria justamente no vértice sonoro-material da prática de cantadores como Fabião que a própria rabeca poderia ser considerada mais que um instrumento dedicado à expressão de uma linguagem literomusical na cultura nacional. Mais aprofundadamente, ela poderia ser considerada um campo de potencialidades do sujeito que produzia a sua voz como índice de distinção pessoal e de presença no mundo.

Elaborações como essas, nos desafiam a produzir uma memória mais biofônica do que biográfica para Fabião das Queimadas, pois, para nós, a autoria vocal que era timbrada no “Romance do Boi da Mão de Pau”, faria da cantoria de Fabião, menos uma matéria de texto escrito, e mais uma ressonância material/sonora das texturas totais praticadas por um afrodescendente escravizado/alforriado no século XIX. Alguém que – ao seu modo – teria resistido ao racismo, à escravidão e às políticas da escuta que passaram a caracterizar sua cantoria de rabeca – como sendo literária e musicalmente subalterna.

Portanto, ressonificar a pessoalidade de Fabião – sua “biofonia” (Padilha, 2023) – seria também reagir contemporaneamente ao silenciamento de sua voz; e, alternativamente, produzir uma escuta da cantoria de rabeca que optasse pela via material/orgânica/sonora das ento(ações) que ele praticava em busca de liberdade e autonomia²⁷. Nesses termos, poderíamos sugerir que a cantoria de rabeca esteve entre as condições de possibilidade pragmática pelas quais Fabião pôde interagir com a própria voz e criar para si uma identidade alforriada frente a uma sociedade escravista.

5. Considerações finais sobre auralidade e escritura.

Em uma verdadeira luta – com e contra a literatura – o som da rabeca envolveu-se nas políticas da escuta das cantorias de Fabião das Queimadas. Até

²⁷ “Autonomia” no sentido que nos declara Nelson da Rabeca (1941-2022): “Minha rabeca eu que faço, minha música eu que faço.” (Araújo Neto, 2017, p. 70). Ou nas palavras de Mestre Zé de Nininha: “Riqueza eu não tenho, a minha riqueza é as minhas mãos e minha inteligência. Eu pego um pedaço de madeira e faço uma rabeca.” (Araújo Neto, 2017, p. 75).

mesmo os aboios relatados por escrito – no *corpus scriptum* do folclore nacional – transformaram as palavras do cantador em partículas recuperadas²⁸ ou desentranhadas da voz em cada transcrição etnográfica. Nesse caso, a própria transcrição da cantoria se tornava uma linguagem literária, construindo uma interseção entre a escrita, a fala e a escuta, ao desenvolver disposições relacionais entre os ritmos de fala e a sintaxe da escrita.

Diante desse quadro, procuramos entender melhor os componentes sonoros/vocais indiciados/indexados/codificados no *corpus* gráfico da chamada literatura oral, especialmente os mobilizados nas políticas da escuta que foram implicadas no colecionamento do repertório romanceiro de Fabião das Queimadas. Pois mesmo sob o signo da cantoria, não se teria reservado no editorial folclórico da época um lugar privilegiado para a voz de um rabequeiro afrodescendente, em um território que, por sua condição racial, lhe era hostil.

Para além das transcrições de Cascudo na década de 1920, a cantoria de rabeca em Fabião também pôde ser entendida aqui como uma dramatização criativa (gestual, vocal e sonora), cuja caracterização escrita teria interagido com as contradições acumuladas no regime escravista, e em múltiplos níveis de uma sociedade racista. Tal chave de análise nos permitiu sugerir – no “Romance do Boi da Mão de Pau” – uma certa “teatralidade das instituições e das subjetividades que elas autorizam [ou autorizavam]” (Giordano, 2014, p. 22).

A dizibilidade performática da palavra poética, entoada naquela rabequinha, teria constituído assim uma espécie de imaginação pragmática que, pela voz do cantador, não se tornava plenamente realizável no regime escrito, ou nas representações gráficas insensíveis aos timbres, durações, alturas ou intensidades de cada som. O canto (iletrado e racializado) se tornava para ele uma assinatura vocal timbrada com a rabeca sonoramente friccionada, ou seja, uma forma específica de ser dono da própria voz em uma sociedade racista e escravocrata.

Sem o amálgama das nuances pessoais e vocais, editoriais e auditóriais, sonoras e territoriais do rabequeiro cantador, torna-se bastante parcial apreender a cantoria pela via da literatura oral. Pois as típicas transcrições folclóricas da virada do século XIX para o XX – seja nas partituras ou nos fragmentos literários – acusam apenas a parcialidade de certas políticas da escuta que fundamentaram a transposição das narrativas entoadas para a escrita.

Ainda que não tenhamos relatos autobiográficos de Fabião, podemos imaginar que a saga dos bois que ele cantava foi capaz de comunicar – de forma bastante verossímil – algumas das cenas de resiliência, frente às tantas violências de forças do escravismo e o pecuarismo. Diante desta possível equivalência entre o que sofria o boi submetido ao regime pecuarista, e o que sofria uma pessoa preta submetida ao regime escravista, o “Mão de Pau” talvez tenha permitido a Fabião imaginar uma temporalidade condicional, sobre o que poderia ter sido sua vida caso

²⁸ “Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz num nível mais profundo de realidade” (Zumthor, 2005, p. 161).

estivesse na mesma condição de “liberdade” de um barbatão mocambeiro – ainda que perseguido – pelas serras e vales da região do Potengi.

Nesse sentido, o regime pecuarista/escravagista poderia ser aqui considerado enquanto estrutura de sentido operante na antropomorfização do boi/cantador, a partir do qual poderíamos imaginar Fabião como um rabequeiro da Mão de Pau (e Corda), tangido na fricção entre a economia do discurso poético e a economia colonial, ou entre as interpretações disponíveis sobre Fabião das Queimadas e as políticas da escuta produzidas para o “Romance do Boi da Mão de Pau”.

Referências

ARAÚJO NETO, João Nicodemos de. *A Construção da Rabeca: Idiossincrasias de Mestre Antônio Merengue*. João Pessoa: BSG, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. Violão, voz da raça. In: *Revista do Centro Polimático do Rio Grande do Norte*. Natal: Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo, 1920.

CASCUDO, Luís da Câmara. O aboiador. In: *Revista do Brasil*. ano 6, v. 17, n. 67, p. 296-298, jul. Rio de Janeiro: 1921.

CASCUDO, Luís da Câmara. Fon-Fon no Rio Grande do Norte. In: *Revista FON-FON*, v. 16, n. 20, 20 maio 1922. Rio de Janeiro: Acervo documental Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo, 1922. Disponível em: <https://www.facebook.com/instcascudo/photos/a.213234862113843/2643298129107492/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

CASCUDO, Luís da Câmara. Fabião das Queimadas. In: Jornal *A República*, p. 1-2, 02 ago. Natal: 1928.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Flor de Romances Trágicos*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1966.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Pequeno manual do doente aprendiz*. Natal: Imprensa Universitária, 1969.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1980.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASTRICIANO, Henrique. O Aboio. In: *Revista do Brasílano* 5, v. 14, n. 54, p. 127-131, jun. 1920. São Paulo, Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26279>. Acesso em: 17 out. 2022.

GIORDANO, Cristiana. Introduction. In: GIORDANO, Cristiana. *Migrants in Translation: Caring and the Logics of Difference in Contemporary*. Berkeley: University of California Press, 2014. pp. 1-26.

GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022.

GRAEFF, Nina. É um ser vivo: Substituição, adaptação e padronização de instrumentos musicais entre África, Europa e Brasil. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 43, pp. 1-32, 2023.

GURGEL, Deífilo. *Romanceiro Potiguar*. Natal: Fundação José Augusto, 2012.

IUMATTI, Paulo Teixeira. *Cantos de Guerra: cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)*. São Paulo: Editora Alameda, 2020.

LAMARTINE, Juvenal. *Velhos Costumes do Meu Sertão*. Natal: Fundação José Augusto, 1965.

LEMOS, Maya Suemi; ARAGÃO, Pedro de Moura. A cor do Som: construção de alteridade e racialidade na fonografia brasileira em 78 rotações, na primeira metade do século XX. In: *Revista História*, n. 182, pp.1-36. São Paulo: 2023.

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

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

REGO, Maria Aparecida de Almeida; ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Eloy de Souza e Luís da Câmara Cascudo: representações em periódicos do decênio de 1930 no RN. In: Anais do *Encontro da ABRALIC*, 13, Campina Grande: UEPB; UFCG, 2012. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=77>. Acesso em: 12 dez. 2022.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Editora UFSC, 1995.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o Passado: Poder e a Produção da História*. Curitiba: Huya, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.