

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS**

**RODRIGO MOREIRA DA SILVA**

**“RATOEIRA NÃO ME PRENDE,  
QUE EU NÃO TENHO QUEM ME SOLTA”:  
MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL E IDENTIDADE CULTURAL NO  
LITORAL DE SANTA CATARINA**

**FLORIANÓPOLIS**

**2009**

**RODRIGO MOREIRA DA SILVA**

**“RATOEIRA NÃO ME PRENDE,  
QUE EU NÃO TENHO QUEM ME SOLTA”:  
MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL E IDENTIDADE CULTURAL NO  
LITORAL DE SANTA CATARINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

**FLORIANÓPOLIS**

**2009**

# **RODRIGO MOREIRA DA SILVA**

**“RATOEIRA NÃO ME PRENDE, QUE EU NÃO TENHO QUEM ME SOLTA”:**

## **MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL E IDENTIDADE CULTURAL NO LITORAL DE SANTA CATARINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

### **Banca Examinadora:**

Orientador:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos  
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Florianópolis, 22 de outubro de 2009.

Dedicado à minha família e à  
Camila Reis, minha companheira.

Em homenagem à Professora Maria  
Ignez Cruz Mello que acreditou neste  
trabalho em sua fase embrionária.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao professor Acácio Piedade por sua formidável orientação, suas boas idéias e por todo o conhecimento construído durante o curso.

Gostaria também de agradecer aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC por toda informação que compartilharam no decorrer do curso, em especial aos professores Guilherme Sauerbronn, Maria Bernardete Póvoas e Sérgio Figueiredo. Um agradecimento especial ao professor Marcos Holler que foi membro da banca que avaliou este trabalho, contribuindo com importantes sugestões.

Agradeço ao professor Rafael Menezes Bastos por importantes apontamentos e enorme colaboração, e por aceitar gentilmente fazer parte da banca avaliadora deste trabalho.

Agradeço a imprescindível colaboração da CAPES e PROMOP, órgãos dos quais fui bolsista.

Um agradecimento especial a todos os informantes deste trabalho, a Eugenio Lacerda, a Joi Cletison do Núcleo de Estudos Açorianos, a Dona Francisca de Penha, a Fernanda, Daiane e todos que conheci em Bombinhas, a Cristiane e ao Clube de Mães de Porto Belo, a Dona Marisa do Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC, a Dona Antonieta e ao grupo de mulheres de Governador Celso Ramos e a Sérgio Luiz Ferreira, Dóris e ao Grupo Olaria do bairro Sambaqui em Florianópolis.

Finalmente agradeço a todos os colegas do curso que compartilharam e participaram de todas as etapas dessa jornada.

## RESUMO

SILVA, Rodrigo Moreira da. *Ratoeira não me prende que eu não tenho quem me solta: música de tradição oral e identidade cultural no litoral de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, sub-área: Musicologia/Etnomusicologia, Florianópolis, 2009.

Esta dissertação de mestrado traz um estudo etnomusicológico sobre a Ratoeira, uma música de tradição oral típica do litoral catarinense. O tema será abordado em seus aspectos musicais e sócio-culturais, buscando compreender o contexto no qual esta prática musical se insere. Para isso falarei do campo científico da etnomusicologia, sobre a etnografia e outros temas ligados ao objeto de estudo como ritual, folclore, identidade cultural, significado musical e relações de gênero. Para compreender o contexto da Ratoeira, apresento alguns dados históricos sobre a ocupação humana no litoral catarinense, dando destaque à influência da colonização açoriana na região. Discutirei sobre os processos de elaboração da identidade cultural no litoral catarinense baseados na origem açoriana da população. O discurso nativo entra como um elemento chave na categorização de alguns conceitos e no esclarecimento das discussões apresentadas no trabalho. Faço um apanhado musical de tudo o que foi coletado em campo, apresentando cantigas de roda e principalmente a Ratoeira, foco desta pesquisa. Apresento algumas transcrições musicais acompanhadas de breves análises sobre o material registrado em campo. Por fim, relaciono dados etnográficos com a bibliografia selecionada, verificando variações musicais regionais nesta prática e comentando outros aspectos culturais.

**Palavras-chave:** Ratoeira, etnomusicologia e identidade cultural.

## ABSTRACT

SILVA, Rodrigo Moreira da. *Ratoeira don't hold me cause I don't have someone that let me free: music from oral tradition and cultural identity in the Santa Catarina coast*. Dissertation of Master by the *Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS* of the *Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC*, subfield: Musicology/Ethnomusicology, Florianópolis, 2009.

This dissertation brings an ethnomusicological study of the *Ratoeira*, an oral tradition of typical music of the coast of Santa Catarina in Brazil. From this perspective, the issue will be addressed in its socio-cultural and musical aspects, seeking to understand the context in which this musical practice is inserted. For this, I will talk about the scientific field of ethnomusicology, ethnography and other issues like ritual, folklore, cultural identity, musical meaning and gender relations related to the object of study. To understand the context of the *Ratoeira*, I present some historical data on human settlement in the Santa Catarina coast, highlighting the influence of the Azorean colonization in the region. I talk about the processes of elaboration of a cultural identity in the Santa Catarina coast, based on the Azorean colonization origin. The native speech comes as a key element in the categorization of concepts and in clarifying the arguments presented in the work. I present a musical collection of everything that was collected in the fieldwork, featuring some popular tunes, and especially the *Ratoeira*, the focus of this research. I present some musical transcriptions accompanied by brief analysis of the material recorded in the fieldwork. Finally, I relate ethnographic data to selected bibliography, checking variations in regional musical practice and commenting on other cultural aspects.

**Keywords:** *Ratoeira*, ethnomusicology and cultural identity

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>14</b>
<b>1. 1 A RATOEIRA SOB UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 DANDO VOZ ÀS CANTORAS: REFLEXÕES SOBRE A ETNOGRAFIA .....</b>	<b>17</b>
<b>1.3 UM RITUAL DE FLERTE .....</b>	<b>20</b>
<b>1.4 DO TEMPO DOS ANTIGOS: A DESIGNAÇÃO DE FOLCLORE E SUAS IMPLICAÇÕES.....</b>	<b>22</b>
<b>1.5 ISSO É HERANÇA DOS AÇORIANOS: UMA IDENTIDADE EM EVIDÊNCIA .....</b>	<b>28</b>
<b>1.6 RATOEIRA É COISA DE MULHER: RELAÇÕES DE GÊNERO E PRÁTICA MUSICAL.....</b>	<b>33</b>
<b>1.7 AS VOVÓS DA RATOEIRA .....</b>	<b>35</b>
<b>1.8 NAMORO OU SAUDADE? UM NOVO SIGNIFICADO MUSICAL .....</b>	<b>36</b>
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>40</b>
<b>2.1 A PRESENÇA AÇORIANA NO LITORAL DE SANTA CATARINA .....</b>	<b>40</b>
2.1.1 Florianópolis .....	45
2.1.2 Porto Belo .....	47
2.1.3 Bombinhas .....	48
2.1.4 Governador Celso Ramos .....	48
2.1.5 Penha .....	49
<b>2.2 DISCUSSÕES SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL DO LITORAL CATARINENSE .....</b>	<b>50</b>
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>58</b>
<b>3.1 O TRABALHO DE CAMPO .....</b>	<b>58</b>
<b>3.2 NINGUÉM SABIA QUE ERA AÇORIANO.....</b>	<b>60</b>
<b>3.3 NÃO EXISTE TURISMO SEM CULTURA .....</b>	<b>64</b>
<b>3.4 O VILSON FARIAS É QUE PASSAVA ISSO TUDO PRA NÓS... ..</b>	<b>65</b>
<b>3.5 HOJE TEM O COMPUTADOR NÉ.....</b>	<b>66</b>
<b>3.6 INTERCÂMBIO CULTURAL ENTRE O LITORAL DE SANTA CATARINA E OS AÇORES.....</b>	<b>68</b>
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>71</b>
<b>4.1 O QUE É A RATOEIRA E COMO ACONTECE.....</b>	<b>71</b>
<b>4.2 PASSADO, PRESENTE E FUTURO.....</b>	<b>75</b>
<b>4.3 A MÚSICA .....</b>	<b>79</b>
4.3.1 Governador Celso Ramos .....	81
4.3.2 Dona Francisca de Penha .....	94
4.3.3 Clube de Mães de Porto Belo.....	98
4.3.4 Grupo Olaria do Sambaqui (Florianópolis) .....	108
4.3.5 Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC (Florianópolis).....	117
<b>4.4 A POESIA .....</b>	<b>119</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>136</b>
<b>ANEXO – UM PEQUENO MOSAICO DE MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DO LITORAL CATARINENSE.....</b>	<b>142</b>
<b>DVD ANEXO .....</b>	<b>163</b>

## Introdução

A Ratoeira pode ser descrita como uma dança ou brincadeira de roda, e a música é ali um elemento fundamental. A temática das canções remete ao universo dos galanteios e disputas amorosas, expressando também a jocosidade típica desta cultura (Lacerda, 2003a). As pesquisas mostram alguns pontos importantes de investigação, como relações de gênero e mudança de significado nesta prática (Silva, 2005, 2007). Como aponta o discurso nativo, a Ratoeira está ligada ao universo feminino, e apesar de não haver restrições sobre a participação de homens, observa-se que é quase praticada somente por mulheres. Como a temática das canções está ligada a relacionamentos amorosos, as relações de gênero se mostram em evidência. Já a mudança de significado é notável no fato de a Ratoeira ter sido espontaneamente praticada entre jovens até aproximadamente a década de 1950 e atualmente sua prática ser relacionada a dois campos: os grupos de idosos e as apresentações de folclore. Portanto, certa função de promover namoros é ressignificada e substituída por um possível papel de afirmação de identidade através de sua valorização enquanto folclore e patrimônio cultural.

Para informar rapidamente o leitor a respeito das características musicais da Ratoeira, a seguir observa-se um esquema melódico da cantiga<sup>1</sup>. Geralmente uma pessoa entra no meio da roda e canta uma quadrinha<sup>2</sup>, que pode ser tanto improvisada quanto retirada do repertório de versos existente. A roda, no entanto não é necessária para que a Ratoeira aconteça. Este verso é endereçado a alguma pessoa presente, podendo ser de teor jocoso ou romântico. Quando cantado em solo por uma pessoa, possui um contorno melódico característico, que chamaremos aqui de *melodia solo*. Depois de cantado é seguido por um refrão<sup>3</sup> entoado pelos demais participantes, tradicionalmente em formação de roda. Este refrão possui outro contorno melódico, que aqui chamaremos de *melodia coro* (Silva, 2005, 2007). Apresento a seguir uma melodia solo com dois versos e a melodia coro.

---

<sup>1</sup> Este esquema foi elaborado a partir de análises de transcrições de material coletado em campo e bibliografia (Silva, 2005).

<sup>2</sup> Quadrinha é o poema de quatro versos que, geralmente, desenvolve um conceito relativo à filosofia popular (Goldstein, 1986: 43).

<sup>3</sup> Grupo de versos que se repete ao longo de um poema. O refrão facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante em todas as épocas. (*op. cit.*: 40).

### Melodia solo

Ra- to- ei- ra bem can- ta- da  
Tam- bém faz um tris- te a- man- te  
faz cho- rar faz pa- de- cer  
do seu a- mor es- que- cer

### Melodia coro

Meu ra- mo de mal- va meu man- je- ri- cã- o dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

A Ratoeira pode ser eventualmente acompanhada por instrumentos como violão, acordeom, gaita de boca, percussão, entre outros. A melodia coro está representada acima com uma possível variação cromática no terceiro compasso, entre parênteses. Essa variação foi verificada na coleta de material entre diferentes grupos. O trabalho de campo mostrou que pode haver outras variações melódicas em diferentes regiões do litoral catarinense onde a Ratoeira é praticada, como será descrito em detalhes. A poética aponta para a tristeza como ideal estético de beleza, e envolve metaforicamente plantas e partes do corpo humano.

Neste trabalho sobre a Ratoeira a etnomusicologia será o campo disciplinar nesta investigação acerca desta música de origem popular e tradição oral, podendo também ser chamada de folclore. Nessa perspectiva, o tema será abordado em seus aspectos musicais e sócio-culturais, buscando compreender o contexto no qual esta prática musical se insere. O trabalho está dividido em quatro capítulos.

O primeiro capítulo trata basicamente de uma revisão bibliográfica dos principais conceitos teóricos envolvidos neste trabalho. Falarei do campo científico da etnomusicologia, sobre a pesquisa etnográfica e outros conceitos como ritual, folclore, identidade cultural, significado musical, relações de gênero, entre outros.

O segundo capítulo tem como objetivos discutir e contextualizar a cultura de do litoral de Santa Catarina, destacar os elementos característicos desta identidade cultural e debater sobre a alusão à origem açoriana. Apresentarei alguns dados históricos a respeito da colonização açoriana e sobre a presença desta identidade açoriana no litoral catarinense. Mostrarei a diversidade de discursos existentes acerca deste tema, como já tratado por folcloristas, historiadores, antropólogos e outros intelectuais. A idéia é mapear o contexto sócio-cultural que envolve esta prática.

No terceiro capítulo apresentarei uma narrativa etnográfica com base em trabalho de campo. Aqui pretendo mostrar o discurso nativo a respeito da cultura açoriana no litoral catarinense e sua relação com a música, assim como debater sobre a identidade cultural na ótica nativa. Abordarei também aspectos da metodologia empregada na coleta dos dados, como o uso do gravador de áudio e da câmera de vídeo. Exegeses do discurso nativo estarão em evidência em interpretações de metáforas e categorias contidas na linguagem das pessoas investigadas.

O quarto capítulo tratará exclusivamente da Ratoeira, verificando o discurso nativo a seu respeito e apresentando transcrições do material musical coletado em campo. Falarei a respeito da transcrição musical enquanto caminho metodológico para este tipo de pesquisa, assim como farei breves análises sobre este material musical. A poesia também será analisada em suas temáticas e apresentarei uma pequena antologia poética da Ratoeira. Creio que uma contribuição aqui é o registro de melodias e versos poéticos. Tento neste capítulo, portanto, apontar as características musicais e poéticas mais notáveis da Ratoeira, buscando sempre apoio no discurso nativo. A estrutura da divisão dos capítulos se aproxima gradualmente ao foco principal de estudo, a Ratoeira. Parte de questões mais gerais como o campo disciplinar e conceitos teóricos, passando por discussões sobre história e identidade cultural das comunidades em questão e conhecendo o discurso nativo, até que finalmente chega à Ratoeira. Portanto, se o leitor até aqui sente falta de mais informações sobre a Ratoeira para iniciar a leitura, sugiro que leia primeiramente o quarto capítulo, ou simplesmente acompanhe essa aproximação gradual.

Nas considerações finais, exponho alguns comentários sobre a música da Ratoeira e tento conectar as discussões apresentadas durante o trabalho. Nessas considerações finais também apresento algumas sínteses ilustrativas das transcrições do material coletado em campo, buscando contrastar as principais distinções entre as Ratoeiras de cada grupo visitado. Proponho ainda uma redução das melodias expressando os elementos mais fundamentais

dessa música. Apresento em anexo narrativas sobre outras manifestações culturais praticadas pelos informantes, incluindo algumas transcrições musicais de outros repertórios de tradição oral. O trabalho também inclui um DVD em anexo contendo alguns fragmentos do registro do trabalho de campo, com alguns arquivos de áudio e vídeo, ilustrando alguns exemplos.

## CAPÍTULO I

Este trabalho trata da Ratoeira, manifestação tradicional da cultura do litoral de Santa Catarina. A Ratoeira vem sendo descrita por folcloristas desde a década de 1950<sup>4</sup>, de maneira que pode ser considerada uma prática musical folclórica. No quarto capítulo esta prática musical será descrita de forma mais detalhada, tal qual foi registrada em campo. Neste capítulo introdutório, discutirei como o folclore e a cultura popular podem ser objetos de estudo no campo da etnomusicologia. Outra discussão é de como esta manifestação musical pode ser entendida como um rito ou ritual. Também é importante apontar as relações entre música e identidade cultural para tentar entender o discurso da extinção e a migração desta prática do universo da juventude para centros comunitários e grupos de idosos. A mudança da faixa etária de quem pratica a Ratoeira também representa uma mudança de significado, o que será debatido a seguir.

### 1. 1 A Ratoeira sob uma abordagem etnomusicológica

Uma maneira de entender o campo da etnomusicologia é através de seus possíveis objetos de estudo, seu foco e suas metas de investigação. Nettl fornece uma lista de possíveis objetos de estudo, como a música folclórica e “primitiva”, podendo ser entendida como a música indígena, tribal ou antiga; músicas não ocidentais; toda música que esteja fora da cultura do pesquisador; músicas com tradição oral; toda música de uma determinada localidade; música de um determinado grupo considerando suas características particulares, como a *black music* norte americana por exemplo; toda a música contemporânea, e por fim toda a música<sup>5</sup> (2005: 4). Como vemos, o campo pode ser vasto, no entanto esses possíveis objetos de estudo só nos dão uma pista do enfoque etnomusicológico.

Através dessas delimitações dos focos de pesquisa, pode-se definir o campo da etnomusicologia como o estudo comparativo de sistemas musicais e culturas; a análise compreensiva da música e da cultura musical de uma sociedade, numa abordagem antropológica; o estudo de música como sistema de sinais, numa perspectiva lingüística e semiótica; o estudo da música em seu contexto, com técnicas antropológicas, também

---

<sup>4</sup> Ver Piazza (1951), Medeiros (1953), Viana (1983), Cascudo (1984) e Soares (1987 e 1997).

<sup>5</sup> A afirmação de que toda a música pode ser objeto de estudo da etnomusicologia é curiosa, e em minha opinião demonstra a tendência de quebra de fronteiras entre etnomusicologia e a musicologia. Esta tendência já foi sugerida por Kerman (1987) e certamente a nomenclatura da subárea (Musicologia/Etnomusicologia) do curso de mestrado no qual este trabalho está inserido é um exemplo prático desta aproximação.

chamado de “antropologia da música”; e estudos históricos musicais de músicas fora do contexto clássico ocidental (*op.cit.*: 5). Nettl ainda sugere que a pesquisa etnomusicológica pode ter como meta a busca por “universais”; a descrição de todos os fatores ligados a um compositor ou à música de uma sociedade; ou ainda aspectos históricos de desenvolvimento e mudanças em uma determinada prática musical, aos quais creio que podemos relacionar os processos de “aculturação”, como sugerido em Krader (1980: 280). Penso que todos os possíveis objetos de estudo não podem ser interpretados como definidores da pesquisa etnomusicológica. O foco, como veremos, está muito mais centrado na maneira como estes universos musicais são abordados. Portanto, penso que esta multiplicidade de definições nos mostra que a preocupação da etnomusicologia não está tão centrada em qual música será estudada, mas sim em como será investigada.

Alguns autores elaboram definições para o campo da etnomusicologia que tiveram, e ainda têm grande repercussão no meio acadêmico. Para Merriam, um dos importantes teóricos do campo, a etnomusicologia carrega em si uma divisão interna entre duas partes distintas, uma musicológica, outra etnológica. O lado musicológico estaria mais preocupado com as estruturas musicais, enquanto o etnológico trata a música como uma parte funcional da cultura humana (1980: 3). Blacking, outra importante referência do campo, considera a música como um produto do comportamento de grupos humanos. Independente da forma, a música é sempre humanamente organizado (1973: 10). Este autor define a etnomusicologia como o estudo de diferentes sistemas musicais do mundo (*op. cit.*: 3). Blacking entende que o significado musical está totalmente ligado ao contexto social, e só pode ser realmente apreendido através da experiência, ou vivência, nesse contexto (*op. cit.*: 52).

Para Menezes Bastos existe um descompasso entre “intenção e efetivação do projeto disciplinar etnomusicológico”, o que considera como “típico da diplomacia de toda e qualquer ciência” (1995:14). Sobre estes pontos de indefinição do campo da etnomusicologia, destaco algumas palavras do autor: “Isso mostra como delimitações de campos científicos nunca são monolíticas, contendo os elementos que apontam para a natureza dinâmica do campo-objeto.” (*op. cit.*: 17)

Parece-me, portanto, que nem tudo que é teorizado para esta disciplina acaba sendo efetivado pela prática. Penso que este descompasso esteja relacionado com o desenvolvimento do *dilema etnomusicológico*, que o autor entende como a abordagem da música em dois planos, um sonoro, outro comportamental/cultural (*op. cit.*: 10). Seria como entender a música

de um lado através de sua semântica musical, que por si só permite uma longa discussão, e de outro pelo estudo do contexto que envolve determinada prática musical (*op. cit.*: 12-13).

Outro fator importante para se entender este dilema é a questão do etnocentrismo, da idéia de “nós e outros”. Menezes Bastos relaciona o etnocentrismo à questão do colonialismo (*op. cit.*: 16), e quando trata da etnomusicologia metodologicamente, mostrando sua relação com a etnologia e etnografia, mostra como estes métodos estão historicamente ligados ao colonialismo, tanto como efeito deste, quanto dependente deste processo histórico (*op.cit.*: 64). Blacking exemplifica o etnocentrismo presente em certos estudos etnomusicológicos quando cita alguns testes de musicalidade, como o de Carl Seashore realizado no início do século XX por exemplo (1973: 5). Kerman afirma que musicólogos que ainda persistem nos métodos positivistas atuam de maneira etnocêntrica. Ele critica a musicologia da “música erudita ocidental” por negligenciar um contexto mais abrangente que não a própria música (1987: 238). O próprio entendimento do prefixo “etno” nos dá uma pista deste etnocentrismo, pois sugere a idéia de “outro” (Menezes Bastos, 1995: 16). Uma ciência que contenha esse prefixo em seu nome é uma ciência que certamente estuda o “outro”.

Quando se pretende estudar o contexto musical, entramos em questões de cunho antropológico e sociológico, possivelmente podendo fazer ligações com outras áreas das ciências humanas, isso pode ser entendido como uma tendência à interdisciplinaridade que a etnomusicologia possui (Béhague, 2004). Atualmente quando falamos em ciências humanas não podemos deixar de lado temas como o relativismo e universalismo, que já se manifestavam nas primeiras definições de etnomusicologia propostas por Adler, quando propunha a musicologia comparada (Menezes Bastos, 1995: 15). Creio que a comparação entre sistemas e culturas musicais certamente envolve uma carga de relativismo cultural. Esse relativismo, aplicado aos estudos musicais, é influência da antropologia. A análise cultural pode ser vista como uma interpretação de significados, uma estimativa de conjecturas, o que também pode ser entendido como uma interpretação da interpretação (Geertz, 1989). Segundo Geertz, “os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão” (*op. cit.*: 25). Béhague discorre sobre essa influência da antropologia interpretativo-simbólica de Geertz, entre outros métodos (2004: 45), também relacionados à idéia de relativismo cultural, na abordagem etnomusicológica.

Kerman discorre sobre a importante influência de Charles Seeger na consolidação da etnomusicologia e cita suas “inclinações universalistas” (1987: 224). O universalismo em música pode ser considerado como atividade e expressão específica da espécie humana

(Béhague, 2004:44). Ainda sobre o relativismo cultural penso que podemos citar sua influência em Merriam e suas famosas formulações de definição da etnomusicologia: música “na” e “como” cultura (Merriam, 1977).

Com isso, pretendo mostrar a orientação teórico-metodológica que este trabalho terá ao tratar de uma música de tradição oral, típica das comunidades litorâneas do Estado de Santa Catarina. A etnomusicologia será, portanto, o campo disciplinar desta investigação acerca da Ratoeira, um folclore, patrimônio cultural, enfim, uma prática musical presente nestas comunidades citadas.

## **1.2 Dando voz às cantoras: reflexões sobre a etnografia**

O método etnográfico não deve ser confundido ou reduzido a uma técnica, podendo usar ou servir-se de várias, de acordo com as circunstâncias de cada pesquisa. Peirano fala sobre a existência de “múltiplas tradições etnográficas” (1995: 32). A etnografia é o método desenvolvido pelas ciências humanas que permite aproximação ao “outro”, enquanto objeto de estudo (Magnani, 2002: 17). Desta aproximação, penso que surge um diálogo entre a voz do nativo e o pesquisador. Este último, representando também a voz de autoridades teóricas do campo científico de atuação. Nesse diálogo, todos evidenciam seus valores, crenças, posicionamentos políticos, etc. Importante, portanto, refletir sobre o etnocentrismo implícito que cada parte representa. No caso do pesquisador, creio que é fundamental ter autoconsciência dessa subjetividade em sua própria maneira de interpretar informações e formular idéias. Velho alerta que atestar maior cientificidade ao discurso da objetividade e da neutralidade, conquistadas através de um distanciamento mínimo entre investigador e objeto de estudo, não é um posicionamento compartilhado por toda a comunidade acadêmica. Esse posicionamento implicaria numa valorização de métodos quantitativos (1987: 123). Destaco a seguir algumas palavras do autor, que embora se refira ao campo da antropologia, penso que seu argumento também pode valer para este estudo etnomusicológico, ou simplesmente musicológico: “A antropologia (...) tradicionalmente identificou-se com os métodos de pesquisa ditos qualitativos. A observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada.” (*op. cit.*: 123)

O trabalho de campo, estipulando o contato direto com o universo registrado, é certamente um dos pilares desta pesquisa. DaMatta compara o trabalho de campo, enquanto iniciação na antropologia social, com um rito de passagem.

... a iniciação na antropologia social pelo chamado *trabalho de campo* fica muito próxima deste movimento altamente marcado e consciente que caracteriza os rituais de passagem. Realmente, em ambos os casos, antropólogo e noviço, são retirados de sua sociedade; tornam-se a seguir invisíveis socialmente, realizando uma viagem para os limites do seu mundo diário (...). Finalmente, retornam à sua aldeia com uma nova perspectiva (...). Vivendo fora da sociedade por algum tempo, acabaram por ter o direito de nela entrar de modo mais profundo, para perpetuá-la com dignidade e firmeza. (1981: 151)

Analisando meu trabalho de campo, considero que não tive que ir a lugares ou sociedades distantes. Tampouco permaneci em convivência diária com meus informantes durante um período prolongado de tempo. Realizei visitas, que duraram no máximo algumas horas, a vários grupos comunitários, que além de conhecerem sobre o repertório musical da Ratoeira, compartilham uma identidade cultural comum. Alguns destes informantes são praticamente meus vizinhos. No entanto devemos considerar que o “outro” não é um dado objetivo, e sim construído epistemologicamente.

Apesar da proximidade geográfica entre “eu” e “eles”, existem alguns fatores de distanciamento. Como exemplo, cito em primeiro lugar a diferença de faixa etária. As cantoras de Ratoeira em sua grande maioria são idosas. A própria questão de gênero é uma diferença, sou um homem pesquisando um universo dito feminino. Santa Catarina também não é meu estado de origem. Esta informação tem certa relevância na medida em que para algumas pessoas isso gera uma barreira. Existe um discurso bairrista que corre entre algumas pessoas no litoral catarinense. Há gente que questiona: o que uma pessoa “de fora” quer saber sobre a “nossa” cultura?

Na relação que estabeleci com “eles”, ou no caso “elas”, sou o pesquisador, e “elas”, as pesquisadas. Quando me apresento como um pesquisador e “as” considero como possíveis de serem pesquisadas, creio que já estabeleço uma fronteira de antemão. Por outro ângulo, morar em Florianópolis há mais de dez anos, facilita a inserção nesse contexto. Não sei até que ponto estou realmente vivendo um rito de passagem, porém, considero que posso chamar de trabalho de campo, ou ainda etnografia, este contato estabelecido com cantoras de Ratoeira e pessoas que compartilham uma identidade cultural. A dicotomia entre distância e proximidade pode gerar tanto sensações de estranhamento, quanto familiaridade entre os informantes e eu (DaMatta, 1981).

Penso que este jogo entre estranhamentos e familiaridades define e inspira certas interpretações. O discurso etnográfico deste trabalho é, portanto, permeado por interpretações. Clifford comenta uma dicotomia existente entre “interior” e “exterior” dos acontecimentos numa observação participante. Num momento a percepção detecta eventos singulares. Noutra,

estes eventos adquirem “uma significação mais profunda ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante” (1998: 33). Sobre a observação participante o autor complementa: “Entendida de modo literal, a observação-participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas pode ser considerada seriamente se reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação”. (*op. cit.*: 34)

Quando tratamos de experiência e interpretação, fica difícil escapar da subjetividade, e às vezes, da mistificação. Com isso, ênfases diferentes são dadas a uma e outra enquanto estratégias de autoridade. Clifford mostra como a experiência tem servido como “garantia de autoridade etnográfica”. Porém, esse posicionamento vem sendo criticado por “antropólogos hermenêuticamente sofisticados”, conferindo à interpretação, um nível maior de autoridade no discurso. O trabalho final do pesquisador nunca é realizado em campo. Portanto, as narrativas referentes à experiência em campo carregam interpretações *a posteriori* (*op. cit.*: 34-41).

Conseqüentemente, nem a experiência nem a atividade interpretativa do pesquisador científico podem ser consideradas inocentes. Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como a negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. (*op. cit.*: 43)

Portanto, este trabalho dá voz aos informantes, buscando interpretar os significados de metáforas, categorias e outros elementos do discurso. Creio que esta atitude é um dos fatores que institui autoridade ao discurso desta etnografia. Considero esta polifonia de vozes como um mosaico carregado de heterogeneidades. No decorrer do trabalho de campo, deparei-me com mulheres de diversos níveis de escolaridade, algumas analfabetas, outras, ex-professoras, etc. Possuem em comum o conhecimento da Ratoeira, e no discurso a afirmação de uma identidade cultural baseada na origem açoriana. Dentre as cantoras, além do fator escolaridade, também existe uma diferença de relação com o objeto de estudo em questão. Algumas são integrantes de grupos folclóricos que usam a *performance* como um dos objetivos de cantar esta e outras cantigas tradicionais desta cultura. Outras cantam esporadicamente em encontros de grupos de idosos, ou mesmo no dia-a-dia de maneira espontânea. De acordo com a discussão apresentada, me proponho a organizar estes discursos, certamente deixando minha marca interpretativa com base na experiência vivida.

### 1.3 Um ritual de flerte

Perceber a Ratoeira enquanto um rito pode ser uma maneira de ampliar as possibilidades de interpretação do significado desta prática. Considerar como ritual eventos e cerimônias que ocorrem de forma elaborada e distinta dentro da vida social, como por exemplo casamentos e formaturas, é uma maneira simplória de pensar este conceito. Peirano (2003) critica a visão do ritual enquanto um fenômeno formal ou arcaico, dissociado de um conteúdo. Esta autora lista alguns pontos relativos à sua proposta de interpretação do rito, expressando uma orientação para a definição de ritual nos dias de hoje. Afirma que definições de ritual não devem ser rígidas e absolutas, e aponta a etnografia como o caminho da interpretação do ritual, levando em consideração a voz do nativo, a voz do “outro”. Segundo Peirano, “O pesquisador deve, portanto, desenvolver a capacidade de apreender o que os nativos estão indicando como sendo único, excepcional, crítico, diferente;” (*op.cit.*: 9).

A autora também defende que a natureza de eventos, considerados rituais, não deve estar em questão, independentemente de serem religiosos, profanos, festivos, formais, informais, simples ou elaborados. A atenção deve estar voltada à forma, às convenções, à combinação de palavras e ações (*op. cit.*: 9). Também é importante saber que o ritual está repleto de categorias, classificações, formas, valores e outros aspectos compartilhados no dia-a-dia social. O rito, portanto, pode revelar os valores de uma sociedade (*op. cit.*: 10). Todas as ações sociais possuem elementos comunicativos explícitos, como por exemplo, a maneira de se vestir, normas de etiqueta, etc. Desta forma, a fala, e penso que também o canto, são ações sociais. “Falar e fazer têm, cada um, sua própria eficácia e propósito” (*op. cit.*: 11). Destaco a seguir uma “definição operativa” formulada pelo antropólogo Stanley Tambiah em 1985:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). (Tambiah *apud* Peirano, 2003: 11)

Farei referência à Ratoeira neste trabalho em dois momentos históricos. O primeiro remete ao passado e pode ser observado na literatura que descreve esta prática. O outro momento é o presente, no qual a Ratoeira assume novas significações enquanto rito. Portanto, a Ratoeira enquanto cumpria seu papel de intermediar os namoros certamente era uma ação social que envolvia uma espécie de comunicação simbólica, padronizada através do canto e sua poética. O propósito desta ação era claro: o flerte, a disputa, a sátira, entre outros. Atualmente vejo que o propósito pode estar mais relacionado a certa nostalgia e afirmação de

identidade, além de também desempenhar um papel de integração entre idosos de determinadas comunidades. Porém, este ritual continua a desempenhar uma comunicação simbólica. Esta mudança de significado é um dos interesses desta pesquisa e a discussão será retomada adiante. Antes disso é interessante conhecer a opinião de outros autores sobre o conceito de ritual.

Para DaMatta, o rito é “um veículo básico na transformação de algo natural em algo social” (1997: 35). Esta transformação ocorre através de uma forma qualquer de dramatização. É a dramatização que dá sentido e torna certas coisas como sendo sociais. De acordo com DaMatta: “... é pela dramatização que o grupo individualiza algum fenômeno, podendo, assim, transformá-lo em instrumento capaz de individualizar a coletividade como um todo, dando-lhe identidade e singularidade.” (*op. cit.*: 36)

A necessidade de procriar é obviamente natural à existência humana, e acaba implicando em diversas possíveis maneiras de organização social. No entanto, utilizar o canto em determinadas situações da vida social para conquistar ou disputar um possível namorado, é uma maneira de conferir singularidade e identidade a esta ação. Vale lembrar, que este propósito de flerte perdeu o sentido no presente, pois a Ratoeira perdeu a adesão da juventude e acontece atualmente num contexto relacionado a idosos e ao folclore.

DaMatta afirma que o mundo do ritual é totalmente relativo ao que ocorre no cotidiano (*op. cit.*: 37). Isto, portanto, informa que o ritual pode revelar aspectos da vida social, ideologias, valores, identidade, entre outros. No Brasil geralmente classificamos eventos que fazem parte do dia-a-dia, como trabalhar e estudar, e eventos que estão fora da rotina diária, como festas, cerimônias, solenidades, bailes, congressos, encontros e conferências, por exemplo. Eventos como estes são considerados extraordinários, fogem da rotina e possuem como elemento comum o fato de aglutinar pessoas. Estes eventos, no entanto, se diferenciam de outros, também extraordinários, como milagres e tragédias, por exemplo, pelo fato de serem previstos (*op. cit.*: 47). Ainda sobre as diferenças entre estes eventos cotidianos e extraordinários, o autor afirma: “A passagem de um domínio a outro é marcada por modificações no comportamento, e tais mudanças criam as condições para que eles sejam percebidos como especiais.” (*op. cit.*: 49)

Apesar de extraordinários, estes eventos, ou ritos, não são substantivamente diferentes da vida cotidiana. O que ocorre são combinações e transformações dos elementos das relações sociais. “Os rituais seriam, pois, modos de salientar aspectos do mundo diário” (*op. cit.*: 83).

Creio que é válido destacar o caráter mágico de alguns aspectos da cultura em questão<sup>6</sup>. No caso da Ratoeira existe a elocução de certas categorias da natureza e do corpo, como pode ser visto no quarto capítulo deste trabalho, que podem ser interpretadas como tendo função mágica. É comum, por exemplo, a presença de plantas como a malva, o manjericão, o cravo, a rosa e outras, como veremos. Quando questionei sobre isso em campo, uma das senhoras me respondeu que são plantas comuns no universo dessas pessoas, muitos têm em casa. O perfume de algumas delas eram utilizados com certa função de sedução, e o manjericão por exemplo, servia para “espantar mau-olhado”. Portanto, pode haver nexos entre essas plantas e o universo das benzedeadas, também presente nesta cultura. Se anteriormente a presença mágica dessas plantas num rito musical servia para o flerte e a sedução, agora essa mágica estaria relacionada em recriar o passado mítico, como veremos a seguir na discussão sobre a mudança de significado da prática. Montero mostra como o pensamento mágico pode operar dentro de uma racionalidade, contrariamente ao que geralmente se crê. Essa racionalidade estaria ligada à função e ao objetivo dessas ações mágicas. Para a autora “os ritos são gestos, palavras e operações realizadas pelo mágico” (Montero, 1986).

Com isso penso que a Ratoeira tanto pode expressar aspectos da vida social de comunidades do litoral catarinense, como certos elementos desta cultura em questão podem ser verificados na essência deste rito musical. Creio ainda que isto seja válido tanto para o que a Ratoeira representava no passado quanto para sua função e significado no presente. Ou seja, podemos pensar a Ratoeira como um ritual de flerte, remetendo a um tempo passado, e também um ritual de saudade e exaltação de uma identidade, em relação à sua prática no presente. De modo que, apesar da mudança de significado, este rito certamente continua a expressar e reforçar elementos da vida social.

#### **1.4 Do tempo dos antigos: a designação de folclore e suas implicações**

Classificar a Ratoeira como uma prática folclórica é algo aparentemente mais óbvio do que considerá-la um ritual. Para quem busca saber sobre o assunto, essa talvez seja a primeira categorização que se faça a seu respeito. Um indicativo disso é o fato de a grande maioria do material existente sobre o assunto ser composta de textos dos Boletins da Comissão

---

<sup>6</sup> Como por exemplo foi tratado em Maluf (1993) sobre o mundo das bruxas em comunidades semelhantes às pesquisadas. Numa perspectiva não tão acadêmica, o tema foi tratado em Cascaes (1989).

Catarinense de Folclore<sup>7</sup>, que trazem descrições formais sobre esta prática. Os folcloristas a definem como uma coisa antiga e dos antigos, algo a ser preservado, resgatado, algo que desperta saudade e conecta o povo aos antepassados açorianos. Atualmente sua prática está fortemente ligada a apresentações em festivais de folclore e cultura açoriana, sendo cantada exclusivamente por grupos de idosos compostos basicamente por mulheres. Voltarei a falar sobre o que presenciei da prática da Ratoeira em meu trabalho de campo no quarto capítulo.

Já sabemos que o folclore pode ser objeto de estudo da etnomusicologia. Portanto, é fundamental entender o que o conceito de folclore representa e como é tratado por alguns autores. Apresento a seguir um breve histórico do termo.

O termo *folklore* apareceu em agosto de 1856 numa carta escrita por William John Thoms<sup>8</sup> para a revista londrina *The Atheneum* (Brandão, 1982: 26). O conceito foi ganhando adeptos até que em Londres foi fundada a *Folklore Society*<sup>9</sup> no ano de 1878. Esta sociedade, criada por “um grupo de tradicionalistas, mitólogos, arqueólogos, pré-historiadores, etnógrafos, antropólogos, psicólogos e filósofos”, possuía pretensões em estabelecer um novo campo científico (*op. cit.*: 28). Seus objetos de estudo eram:

- As narrativas tradicionais, como os contos populares, os mitos, lendas e histórias de adultos ou de crianças, as baladas, “romances” e canções;
- Os costumes tradicionais preservados e transmitidos oralmente de uma geração à outra, os códigos sociais de orientação da conduta, as celebrações cerimoniais populares;
- Os sistemas populares de crenças e superstições ligados à vida e ao trabalho, englobando, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e feitiçaria, das chamadas ciências populares;
- Os sistemas e formas populares de linguagem, seus dialetos, ditos e frases feitas, seus refrões e adivinhas. (*op. cit.*: 28)

O interesse por este tipo de objetos de estudos é uma tendência que, segundo Carvalho (2000), existe desde o século XVII, no início da modernidade europeia. Estes objetos de estudo, ainda não rotulados de folclore, representavam algo antigo, quase perdido, que ainda persistia no novo contexto social da modernidade.

No seio de sociedades que se representavam – no nível de seus códigos legais – como homogêneas, regidas por normas universais e unificadoras, surge simultaneamente a percepção de que fragmentos de um estrato anterior permanecem sem ser dissolvidos neste processo de constituição dos estados-nação que caracterizou a modernidade. (Carvalho, 2000: 13)

<sup>7</sup> Como por exemplo, Medeiros (1953), Piazza (1951), Soares (1997) e Viana (1983).

<sup>8</sup> Este, na verdade, era um pseudônimo de Ambrose Merton, um assinante da revista *The Atheneum* (Carvalho, 2000: 14).

<sup>9</sup> Ver o sítio: [www.folklore-society.com](http://www.folklore-society.com)

Esta percepção, à qual a autora se refere, torna evidente uma heterogeneidade existente no contexto social do incipiente mundo moderno, que ia de encontro à tendência dominante da homogeneização e racionalidade referentes à estruturação dos estados-nação. Deste contraste, entre os costumes populares e o comportamento institucionalizado, surgem várias denominações e categorizações, como “superstições”, “antiguidades vulgares” e “antiguidades populares”, por exemplo. Isso acabou culminando no termo folclore, que passou a ser uma denominação definitiva para este tipo de objeto de estudo (*op. cit.*: 13).

O termo folclore foi formulado pela união de duas palavras saxônicas: *folk* e *lore*, “onde *lore* significa saber e *folk*, gente – as pessoas comuns” (*op. cit.*: 14). O termo *folk*, no entanto, gera imprecisões de definição.

No uso habitual deste termo *folk*, até hoje, vemos esta ambivalência, *folk* é povo, gente comum, plebe, mas também pode ser um grupo de qualquer extração social quando, devido à ocasião, seu senso de coletividade ou de solidariedade quer ser colocado em relevo, quando sua coesão se torna mais forte. (*op. cit.*: 14)

A noção de antigo, contida naquilo que é considerado folclore, é acompanhada também da noção de desaparecimento, ou possível extinção (*op. cit.*: 14). Penso que esta noção é uma das motivações para o discurso do resgate entre os folcloristas. Além da aparente necessidade de resgate, defendida pelos folcloristas, também existe um teor de saudosismo em todo esse discurso. De acordo com Carvalho, “um saudosismo que denota a ruptura das épocas e o progressivo vazio deixado pelo que Weber descreveu como ‘desencantamento do mundo’.” (*op. cit.*: 14)

Vivenciei em meu trabalho de campo estes discursos da extinção e do resgate, tanto na voz dos praticantes da Ratoeira, quanto entre informantes relacionados à coordenação dos grupos investigados e pessoas ligadas a secretarias de cultura. Uns dizem que a Ratoeira vai um dia acabar porque é conhecida e ainda cantada somente por pessoas idosas. Também é dito que é importante ser resgatada, assim como no caso de outros aspectos culturais do litoral catarinense, para que não se perca a identidade e os valores. O teor saudosista também é comum nestes discursos. O terceiro capítulo trata mais detalhadamente destes discursos no ponto de vista do nativo.

Carvalho considera que existe um “tripé conceitual” em torno do conceito de folclore, constituído por três outras idéias: povo, nação e tradição (*op. cit.*: 15). Sendo assim, o folclore seria o saber do povo na perspectiva de uma nação moderna. A nação, portanto, poderia resgatar e racionalizar este saber, estabelecendo a demarcação de uma identidade, e também

instituindo, ou inventando uma tradição (Hobsbawm, 1983). A ambigüidade em torno do conceito de folclore, e seu “tripé conceitual”, leva a algumas questões que considero serem importantes no processo de desgaste que este termo sofreu, como veremos adiante. Carvalho indaga:

1. É todo povo *folk*? Como delimitar este tipo de povo que interessa? Como diferenciar povo de não povo? Há setores da sociedade que não são povo? O que é, afinal de contas, povo, e o que não é?

2. É toda cultura deste povo relevante para a identidade da nação?

3. É todo saber tradicional constitutivo destas manifestações ou há saberes tradicionais que não o são? Acaso não é tradicional toda cultura? ... Quais são os limites da tradição? (2000: 15)

As respostas para estas questões viriam com a mudança paradigmática na idéia de cultura formulada nos anos 60<sup>10</sup>. Nessa mudança, o objeto de estudo passou a não ter tanta importância, mas sim a maneira como era tratado. Os estudos de folclore consistiam metodologicamente em “análises tipológicas”, uma busca excessiva pela forma, tornando-se obsoletas após essa mudança de paradigma. Este tipo de trabalho foi substituído pela “exegese das tipologias nativas”, ou seja, a voz do nativo passou a ser o foco da atenção (*op. cit.*: 19). Peirano nos dá uma visão um pouco mais aprofundada deste momento de aparente crise do folclore no contexto acadêmico. A autora discorre que até o final dos anos 30, o estudo do folclore estava estreitamente ligado à etnografia no Brasil. Um exemplo disso foi a Sociedade de Etnografia e Folclore<sup>11</sup>, que em 1937 vivia um momento de relativo prestígio (2000: 85).

Nesse momento, havia um esforço em fornecer uma base mais científica aos estudos de folclore no Brasil. O valor do trabalho de campo era ressaltado, o que resultou em importantes contribuições como as viagens etnográficas de Mário de Andrade. No entanto, a partir do final dos anos 30 até os anos 60, período em que a sociologia viveu uma fase hegemônica no meio acadêmico brasileiro, o folclore passou a se distanciar das ciências sociais e a perder status de ciência (*op. cit.*: 87). Este também foi um momento crucial do debate da formação da identidade nacional. Enquanto o folclore se encarregava de fornecer elementos constituintes desta identidade nacional, a sociologia buscava uma teoria sociológica feita no Brasil. Dessa forma, estabeleceu-se uma hierarquia dentro das ciências sociais, na qual a sociologia, por possuir “maior fôlego teórico”, ocupa um lugar de destaque. O folclore em contrapartida estaria em último lugar nesta hierarquia, estando abaixo, nesta ordem, da

<sup>10</sup> Ver Geertz (1989), por exemplo.

<sup>11</sup> Presidida por Mário de Andrade, esta sociedade era ligada ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo.

etnografia, da etnologia e da antropologia. A antropologia, ainda desprovida de uma “perspectiva teórica madura”, vinha em segundo plano em relação à sociologia. Este quadro se alteraria depois dos anos 50, quando a antropologia passa a considerar o “outro” como objeto de estudo, e não mais o exótico e o não-ocidental. Neste momento, o que havia sido objeto de estudo do folclore, passa a ser de interesse da antropologia também, com uma abordagem teórico-metodológica mais elaborada. O estudo do folclore, neste período de afastamento e alvo de críticas do mundo acadêmico, posteriormente acaba encontrando no desenvolvimento das ciências sociais, a elaboração teórica que faltava. Com isso, Peirano vê a possibilidade de uma nova abordagem do folclore nos estudos acadêmicos, mais madura e teoricamente mais elaborada (*op. cit.*: 87).

Apesar da posição hierárquica inferior citada, isso não significou que o estudo do folclore estivesse em abandono. Pelo contrário, como veremos adiante, a década de 50 foi um período de grande produção e desenvolvimento desta área no Brasil. O maior desafio para os defensores do folclore<sup>12</sup>, enquanto ciência, foi justamente conquistar autonomia dentre as ciências humanas já estabelecidas, como a sociologia, por exemplo. Brandão cita como alguns dos importantes estudiosos da época definiam o folclore. Para Franz Boas, por exemplo, folclore era “um aspecto da etnologia que estuda a literatura tradicional dos povos de qualquer cultura” (Brandão, 1982: 29). “Arthur Ramos, um dos pioneiros do estudo sistemático do folclore brasileiro, compreendia-o como uma divisão da antropologia cultural” (*op. cit.*: 30). Isso faz recordar a idéia de disputa de poder entre campos científicos, como tratada por Bourdieu (1983).

No Brasil, um marco para os estudiosos do folclore foi o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1951 no Rio de Janeiro (Brandão, 1982: 31). Este congresso criou a Carta de Folclore Brasileiro. Cito a seguir algumas palavras deste documento:

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.

2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dediquem ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

---

<sup>12</sup> A palavra folclore passou a ser escrita em maiúscula (Folclore) pretendendo estabelecer um status de ciência, uma disciplina à parte, enquanto o uso da palavra escrita em minúscula seria o saber do povo enquanto objeto de estudo (Brandão, 1982: 28). Neste trabalho, no entanto não utilizo essa distinção para não entrar neste tipo de distinções, como entre saber popular e ciência por exemplo, que renderiam uma boa discussão.

3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.

4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais no exame e análise do Folclore. (*op. cit.*: 31)

Vilhena considera que este “movimento folclórico”, como prefere chamar, teve uma repercussão durante os anos 50 proporcionalmente muito maior em relação ao quanto é estudado atualmente (1996: 2). Sobre a pretensão desses estudos folclóricos serem reconhecidos como disciplina autônoma, buscando, portanto, uma institucionalização, o autor afirma: “os estudos de folclore deveriam ser reconhecidos como disciplina autônoma no interior do campo das Ciências Sociais e possuir uma cátedra específica nas Faculdades de Filosofia, garantindo que a pesquisa superasse o amadorismo então reinante no campo.” (*op. cit.*: 3)

É importante citar alguns intelectuais que tiveram papel fundamental no desenvolvimento da pesquisa folclórica no Brasil. Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade, seriam as maiores influências da área no contexto nacional (Cavalcanti, Barros, Vilhena, Souza & Araújo, 2000: 101). Travassos nos dá um panorama aprofundado da influência de Mário de Andrade, que via no folclore o cerne da identidade nacional. Mário de Andrade, um dos mais importantes representantes do modernismo brasileiro, incentivava a incorporação dos elementos folclóricos na produção artística brasileira, visando à elaboração de uma estética artística nacional genuína (1997 e 2000). Em Santa Catarina, destacaria Walter Piazza, Doralécio Soares e Franklin Cascaes, como os principais intelectuais que contribuíram para a pesquisa do folclore neste estado.

Como havia a concepção de que estes estudos de folclore deveriam servir à “preservação das raízes da nacionalidade”, era de se esperar que o órgão que articulasse esses esforços fosse diretamente ligado ao governo. A Comissão Nacional de Folclore, fundada em 1947 por Renato Almeida, é uma entidade governamental ligada ao IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura) e à UNESCO, que desempenhou este importante papel de articulação entre os estudiosos do folclore. Uma das principais ações de Renato Almeida nesta comissão foi criar comissões regionais em quase todos os estados brasileiros. Estas comissões, coordenadas por representantes folcloristas de cada região, serviriam para “organizar pesquisas, divulgar a causa do movimento e desenvolver esforços no contexto local para a proteção do folclore”. A idéia era criar uma rede que abrangesse todo o território nacional. O grande sucesso do movimento folclórico na década de 50, apesar de toda a crítica

acadêmica, se deve em grande parte aos congressos periódicos realizados em diversas cidades brasileiras (Vilhena, 1996: 3-4).

No entanto, apesar de todo o avanço conquistado pelo movimento folclórico no Brasil, os objetivos não foram inteiramente alcançados. Entre os principais motivos estavam justamente as críticas dos representantes da sociologia às posições metodológicas e teóricas do movimento. Após o avanço das Ciências Sociais no final da década de 60, com a criação de novos programas de pós-graduação, a mudança de paradigma no conceito de cultura, o folclore foi perdendo espaço enquanto especialidade, como já citado anteriormente. Este amadorismo dos folcloristas brasileiros talvez fosse justificado pelo fato de que boa parte dos secretários das comissões estaduais desempenhava múltiplas funções, como advogados, médicos, jornalistas, docentes, políticos, entre outras. Com isso a dedicação à pesquisa folclórica, e a própria produção de pesquisas, não era regular (*op. cit.:* 6).

Além do esforço em “preservar” estes conhecimentos e práticas populares, havia a intenção, por parte dos folcloristas, de contribuir na formulação da identidade nacional. Para isso deveria haver um equilíbrio entre os traços nacionais e regionais na elaboração desta identidade. Este discurso de conciliar regional e nacional era muito presente no discurso de folcloristas, no entanto na prática isso não se verificava nos resultados dos estudos. A atenção parecia estar mais voltada ao regional, com trabalhos marcados por um “intenso empirismo” (*op. cit.:* 10). Além desta dicotomia entre regional e nacional, também era presente no discurso dos folcloristas a dicotomia entre cultura erudita e folclórica. A primeira possuindo “vocação universalista” e a segunda com “capacidade de criar identidades”. Cada uma devendo ser valorizada em seus domínios específicos. (*op. cit.:* 14). Portanto, já é clara a relação entre o folclore e a questão da identidade cultural. Esta também é uma discussão fundamental neste trabalho e será introduzida a seguir, sendo que permeará todo o trabalho.

### **1.5 Isso é herança dos açorianos: uma identidade em evidência**

Os processos de construção da identidade estiveram sempre presentes nas discussões nacionalistas, tanto no Brasil quanto em outros países e também no campo artístico, como no caso do modernismo brasileiro<sup>13</sup>. Um conceito importante relacionado à construção de

---

<sup>13</sup> Sobre a questão do nacionalismo ver Hobsbawm (1990) e Guibernau (1997). Taruskin (2009) e Turino (2003) tratam do nacionalismo no campo da música. No caso do Brasil, Travassos (2000) discute o nacionalismo no movimento modernista do início do século XX.

identidade é o de autenticidade (Stokes, 1994). Para Stokes, autenticidade e identidade estão intimamente ligadas (*op.cit.*: 6). O autor também discute a problemática de se definir o conceito de etnicidade, e discorre que este deve ser entendido em termos de construção, manutenção e negociação de fronteiras. Complementa formulando que fronteiras étnicas definem e mantêm identidades sociais (*op.cit.*: 6).

Os modernistas brasileiros, por exemplo, em sua busca por uma arte nacional autêntica, utilizavam material folclórico. Esta autenticidade artística atuaria na construção e manutenção de uma identidade nacional, o que conseqüentemente destacaria as fronteiras nacionais no contexto artístico internacional. A autenticidade artística viria como resultado da utilização de matéria-prima autêntica, retirada do folclore oriundo principalmente do meio rural brasileiro. Para elucidar melhor sobre esta autenticidade proveniente do folclore vale falar também na idéia de patrimônio cultural. Para Gonçalves uma identidade cultural pode ser representada por patrimônios culturais, e de acordo com o autor, “os chamados patrimônios culturais podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, através dos quais é definida a identidade das pessoas e de coletividades como a nação, o grupo étnico etc.”. (1988: 266)

O autor mostra como um patrimônio cultural está normalmente ligado a políticas culturais, que através de ministérios, secretarias, fundações, associações e etc., atuam para construir e comunicar uma identidade étnica ou nacional (*op. cit.*: 266). Isso se confirmou em meu trabalho. A maioria dos grupos e pessoas que forneceram informações a esta pesquisa estão, ou já estiveram, ligados a políticas culturais. O trabalho de campo foi realizado em diversos encontros de grupos de idosos. Estes grupos de idosos estão relacionados a associações de bairro e secretarias de cultura. Em alguns casos, o objetivo destes encontros está em trabalhar na manutenção de tradições, como cantigas, manufaturas, danças, etc. Em outros, o foco é a saúde física e mental dos participantes através de integração social e atividades ocupacionais. Grande parte das senhoras que freqüentam estes encontros são viúvas, algumas em idade avançada. A ênfase nestes encontros transita entre o folclore e a terapia ocupacional dependendo das circunstâncias. No entanto, a questão da identidade está sempre em voga quando o que é considerado patrimônio cultural está em questão. O orgulho em preservar certas práticas culturais como a Ratoeira, o Boi de Mamão, e mesmo patrimônios culturais móveis e arquitetônicos como igrejas e outras construções centenárias, é comum nesse contexto. Este orgulho está relacionado à identidade cultural de origem açoriana, seus costumes e valores. Valores que parecem ter ficado em algum lugar do passado

antes da influência dos meios de comunicação e as mudanças sociais decorrentes disto. Entre os vários efeitos dessa influência, parece ter havido uma diminuição na auto-estima das pessoas, como conta o discurso nativo. A recuperação da auto-estima nestas comunidades é um dos discursos de políticas culturais como estas que promovem estes encontros de idosos, parcela da população a qual problemas de auto-estima também se relacionam às limitações da idade (*op. cit.*).

Podemos analisar a origem açoriana da cultura do litoral catarinense em seus processos de formação de identidade num contexto local, fazendo analogia à construção da nação brasileira. Para DaMatta, a identidade nacional brasileira não estaria ameaçada pelo fenômeno da globalização dos fins do século XX, pois o nacionalismo teve bases sólidas em sua formação (*apud* Lacerda, 2003a: 9). No entanto algumas tendências contemporâneas seriam perceptíveis, entre elas: “... a intensidade dos processos locais de afirmação étnica, a emergência de transnacionalismos de toda ordem e a progressão incalculável das viagens.” (*op. cit.* 9). Na intenção de melhor compreender a açorianidade, Lacerda parte destas considerações de DaMatta para investigar questões como o transnacionalismo, processos de afirmação de identidade, invenção da tradição e sociabilidade local. Sobre o termo açorianidade, Lacerda explica:

...cunhado na década de 1930 pelo escritor açoriano Vitorino Nemésio, traduzia na época um esforço sistemático e permanente de intelectuais e organizações políticas açorianas para fixar, no imaginário nacional português, um espaço de diferença constitutivo da identidade cultural das populações do Arquipélago. (*op.cit.* 10)

Este autor discorre que este discurso da açorianidade atravessa o século XX, como um “mote unificador” entre as comunidades dos Açores e de outras comunidades de imigrantes e descendentes de imigrantes açorianos pelo mundo, como no caso do Sul do Brasil. Lacerda mostra como manifestações de cultura popular traduzem e alimentam este sentimento da açorianidade, simbolizando a busca de uma identidade cultural, podendo inclusive estar relacionada a disputas de ordem política em alguns contextos. O discurso da açorianidade “narra uma idéia de nação para além das fronteiras nacionais” (*op.cit.:* 11).

Isso mostra como um sentimento de identidade nacional ou cultural muitas vezes pode transcender a fronteira política dos estados. Essa idéia de nação além de fronteiras nacionais talvez seja baseada em um sentimento fraterno e nostálgico no caso dos descendentes de imigrantes, mas também pode envolver questões políticas e sociais. Pessoas com antepassados de um mesmo local de origem podem utilizar esse fator em comum como elemento demarcador de uma fronteira cultural. Uma comunidade unida por um sentimento de

identidade cultural provavelmente possui mais força na conquista de espaço político dentro de um contexto mais abrangente.

A imigração dos açorianos para algumas partes do mundo, principalmente na América, pode ser encarada como uma diáspora (*op.cit.*). Baseando-se em Clifford (1997), Lacerda afirma que geralmente os povos que experimentam a diáspora acabam desenvolvendo sentimentos de identidade divididos: de um lado estaria a identidade da terra de origem, de outro uma nova identidade criada num novo contexto de inserção social (*op. cit.*). Isso tornaria evidente a capacidade dos povos de recriarem sua cultura em locais diferentes (*op. cit.: 37*). Paralelamente a isso, a aceitação e valorização da cultura de origem açoriana variam historicamente. Em Santa Catarina, em geral sempre se tratou das culturas litorâneas como atrasadas em relação àquelas do interior, onde houve predomínio de colonos alemães e italianos. A partir da década de 1990 a cultura açoriana passa a ser vista positivamente e surge então entre alguns intelectuais a necessidade de elaborar um discurso de “preservação” e “resgate” (*op. cit.: 89*). Isso acabou levando ao que os teóricos do nacionalismo chamam de invenção de tradição (Hobsbawm e Ranger, 1983). Sobre isso, Lacerda afirma:

Como imagem notória e integrada, a elaboração da identidade vai implicar na seleção de atributos tácitos, quer dizer, no estabelecimento de um consenso sobre a memória. O que devemos lembrar é uma questão crucial nos processos de reconstrução identitária. No entanto, lembrar também implica uma dose de esquecimento. (2003a: 98)

Alguns dos mecanismos que atuaram na construção desta identidade dos açoriano-brasileiros foram: o “mito fundador”, que narra a saga da chegada dos imigrantes; a demarcação de uma fronteira, no contexto multiétnico do Estado de Santa Catarina; eventos evocativos, que principalmente a partir dos anos 90 passam a valorizar a cultura açoriana do litoral catarinense; um repertório singular de tradições culturais, como o ciclo do divino, Farra do Boi, Boi de Mamão, Terno de Reis, Pão por Deus, Renda de Bilro, lendas e mitos, danças de roda (entre elas, a Ratoeira); a figura do “manézinho da ilha”; e viagens e “peregrinações”, como as promovidas por instituições dos Açores para levar descendentes de açorianos ao Arquipélago<sup>14</sup>.

Como vimos, a Ratoeira pode ser entendida como um dos mecanismos do sistema que reforça o sentimento de identidade açoriano-brasileira no litoral catarinense. No entanto, não é uma manifestação muito divulgada pela mídia como um símbolo de identidade açoriano-

---

<sup>14</sup> Ver Lacerda (2003a: 98-106). No trabalho de campo presenciei a vinda de um grupo folclórico dos Açores que veio à Santa Catarina, patrocinado por uma prefeitura açoriana. O grupo veio com o objetivo de fazer algumas apresentações e estabelecer um intercâmbio com um grupo folclórico da cidade de Bombinhas. No terceiro capítulo narro com mais detalhes este episódio.

brasileira, ou catarinense. Aliás, é conhecida entre um número restrito de pessoas, entre os quais não parece desempenhar uma função central na expressão da identidade cultural local se comparada a outras manifestações, como por exemplo o Boi de Mamão, que possui maior visibilidade no cenário da mídia catarinense. Além disso, o Boi de Mamão possui grande adesão de jovens, o que não ocorre com a Ratoeira.

Diferentemente dos processos de elaboração de uma identidade nacional, a Ratoeira parece atuar em conjunto com todo um arsenal de outras práticas. No caso da identidade nacional, parece haver uma tendência muito maior em selecionar um ou alguns fatores definidores de identidade<sup>15</sup>. No caso de uma identidade local, parece haver mais aceitação de um repertório mais amplo enquanto representatividade simbólica. Ao menos no caso do Estado de Santa Catarina este parece ser o caso, talvez porque o povo catarinense é divulgado pela mídia como um mosaico de etnias, dada a imigração de pessoas provenientes de vários lugares. A cultura de descendentes de alemães e italianos parece ser a mais preferida na divulgação enquanto imagem do povo catarinense pela mídia, mas a cultura açoriano-brasileira vem conquistando mais espaço e aceitação desde a década de 1990, como mostrou Lacerda (*op.cit.*). Esse panorama da identidade catarinense parece estar relacionado à maneira como é distribuída a renda e o poder no estado, o que certamente merece uma análise sociológica mais aprofundada.

Valorizar várias práticas folclóricas talvez seja um mecanismo de estabelecer as fronteiras da identidade neste contexto regional, facilitando a integração destas identidades. A Ratoeira, portanto, exerceria este papel de compor um conjunto de traços da identidade cultural dos açoriano-brasileiros do litoral catarinense. No caso da Farra do Boi isso aconteceria de maneira transgressora, ou mesmo ilegal<sup>16</sup>.

Após toda a digressão sobre a Ratoeira e seu contexto sócio-cultural e o conceito de açorianidade, é possível analisar esta prática musical enquanto mecanismo de afirmação de identidade cultural. Isso poderia também ser uma maneira de entender como esta prática encontra seus novos espaços no mundo globalizado atual, contrariando o discurso da extinção. A Ratoeira não é o principal símbolo da cultura açoriano-brasileira, ou da identidade cultural do litoral catarinense, mas expressa elementos fundamentais ainda presentes em outras dimensões culturais. Não apenas a jocosidade e as relações amorosas como também o

---

<sup>15</sup> No Brasil, no início do século XX elegeu-se o samba como a música que representa a nação, e neste processo de eleição, todo um repertório musical produzido no Brasil acabou colocado numa posição hierárquica inferior enquanto símbolo nacional (Vianna, 2004).

<sup>16</sup> Para saber mais a respeito da *Farra do Boi* ver Menezes Bastos (1993) e Lacerda (2003b).

universo fantástico e sobrenatural, onde plantas e corpos se fundem nos feitiços de amor. Todos os elementos simbólicos, expressos tanto na poética quanto na dimensão sonora, agindo neste verdadeiro rito do litoral catarinense que é a Ratoeira, trabalham portanto em função da construção e manutenção de identidade.

### **1.6 Ratoeira é coisa de mulher: relações de gênero e prática musical**

O que se constata facilmente no universo da Ratoeira é o fato de ser praticada quase exclusivamente por mulheres. Em meu trabalho de campo praticamente não conheci homem algum que a cantasse. Uma decorrência disso talvez seja o fato de haver pouca participação masculina nos grupos de idosos que averigüei. Se existem homens que cantam e conhecem o repertório da Ratoeira atualmente em Santa Catarina, ainda não os conheci<sup>17</sup>. As mulheres que entrevistei, quando se referem ao passado, contam que os homens sempre estavam por perto da roda de Ratoeira. Eventualmente participavam da roda, pois era uma situação socialmente permitida para darem as mãos às mulheres, trocarem olhares e se paquerarem através da cantiga.

No entanto, de acordo com o discurso nativo, parece que entre os homens havia certa timidez de cantar a Ratoeira. Nem todos sabiam cantar este repertório, apesar de freqüentemente estarem presentes, até porque as cantigas eram para eles. Outro dado é que as mulheres aprendiam com suas mães e avós esse repertório. Acredito que a suposta timidez dos homens esteja relacionada com uma fronteira de gênero expressa neste repertório. Homens que supostamente cantavam outros repertórios, como o Boi de Mamão e a Trova, essencialmente masculinos de acordo com o discurso nativo, não se sentiam muito a vontade para cantar a Ratoeira. Creio que o fato de não ter encontrado homens cantores de Ratoeira não seja mera coincidência. Penso que pode haver um espaço de transgressão na hierarquia de poder entre homens e mulheres. Essa relação de poder expressa na música já foi objeto de vários estudos<sup>18</sup>, e geralmente revelam a supremacia dos homens em relação às mulheres. A

---

<sup>17</sup> Faço uma exceção para o Grupo da Terceira Idade da UFSC, que realiza apresentações folclóricas freqüentemente, e possui homens em sua formação. Os homens são basicamente instrumentistas, mas também cantam em coro, como por exemplo nas cantigas de Ratoeira que fazem parte do repertório. No entanto, considero este exemplo atípico, pois esta *performance* da Ratoeira é bem estilizada e se difere muito do resto do material coletado em campo. Voltarei a refletir sobre isso no quarto capítulo.

<sup>18</sup> Ver McClary (1991), Citron (2000) e Mello (2007) por exemplo.

Ratoeira poderia ser um momento de inversão nessas relações entre homens e mulheres, enquanto um terreno de sabedoria das mulheres<sup>19</sup>.

Portanto, a Ratoeira parece expressar um discurso simbólico construído sobre um sistema de categoria binária, como o masculino e feminino (Héritier, 1997: 17). Françoise Héritier considera essa oposição binária como um sinal cultural que não possui sentido universal (*op. cit.*: 19). Estas oposições ou categorias binárias são freqüentes em um número incontável de sociedades. Alguns exemplos como baixo, alto, Lua, Sol, esquerda, direita, leve, pesado, inferior, superior, feminino, masculino, estão presentes em diversas culturas, como a ocidental por exemplo, com grande influência do pensamento grego. O *Yin e Yang* do pensamento taoísta seria outro exemplo. O interessante é o modo como estes dualismos se associam. Por exemplo, relacionar o Sol ao elemento masculino e a Lua ao feminino não é um consenso entre todas as sociedades. Ou seja, essas associações duais denotam características culturais, sociais e até mesmo filosóficas (*op. cit.*). Dessa maneira, penso que decifrar estas relações neste tipo de discurso simbólico, como no caso da Ratoeira, é uma maneira de acessar a outros aspectos culturais. Creio que através das exegeses do discurso nativo, podemos procurar as relações do dualismo masculino/feminino com o significado musical da Ratoeira.

Uma questão freqüente relacionada aos gêneros sexuais é a da assimetria hierárquica existente entre eles, uma influência da antropologia feminista, que tornam explícitas as relações de poder e dominação entre os sexos (Mello, 2004: 49). No entanto, idéias universalizantes podem levar a enganos e falsas interpretações. Mello (2007), discorrendo sobre sua experiência no Alto Xingu pesquisando os índios Wauja, se depara com uma complexa e singular associação entre música e as relações de gênero nessa sociedade. A autora, portanto, vê a necessidade de desconstruir certas formulações universalizantes em torno desta discussão no campo da musicologia, e sobre isso afirma: “Ao tratar de povos que vivem e pensam as relações de gênero de forma tão peculiar e tão explicitamente associada ao campo da música, nos vemos forçados a reformular nossas próprias idéias a este respeito em nossa sociedade.” (*op. cit.*)

Entendo com isso, que cada caso, levando em consideração essas associações entre gênero e música, deve ser pensado através de suas próprias singularidades. No caso da Ratoeira, a ligação com o universo feminino deve ser percebida enquanto construtora de

---

<sup>19</sup> Essa inversão ocorria por exemplo no contexto da bruxaria, estabelecendo um terreno no qual as mulheres possuem mais poder, como tratado em Maluf (1993) a respeito da mesma cultura em questão.

significados. O discurso simbólico implícito na afirmação de que “Ratoeira é coisa de mulher”, como registrado em campo, denota uma carga de significados que certamente têm suas correspondências com todo o contexto social, cultural e histórico das cantoras. Essa carga de significados relacionada à questão de gênero pode fornecer elementos na discussão sobre a mudança de significado que trato a seguir.

### 1.7 As vovós da Ratoeira

Uma questão que se mostrou relevante também nesta pesquisa é a faixa etária predominante das mulheres que praticam a Ratoeira atualmente, na faixa entre 60 e 90 anos de idade aproximadamente. Isso seguramente tem suas implicações nas relações sociais estabelecidas entre elas e a comunidade. Mead classifica três tipos de cultura: uma *pós-figurativa*, na qual as crianças aprendem primordialmente com os mais velhos, firmando-se a idéia de continuidade imutável entre as gerações; outra *co-figurativa*, onde tanto crianças e adultos aprendem com seus semelhantes, sendo natural que se assumam novas condutas em cada nova geração; e uma última, *pré-figurativa*, na qual os adultos também aprendem com as crianças, o que segundo a autora é reflexo do período em que vivemos e pode ser observada no abismo existente entre gerações na sociedade contemporânea, exemplificando com a problemática da rebeldia adolescente (2006).

Quando citei anteriormente que as mães e avós ensinavam suas filhas a cantar a Ratoeira, penso que existe uma relação com essas categorias de cultura elaboradas em Mead (*op. cit.*). A filha aprendia com a mãe, que por sua vez aprendia com a avó e assim por diante. Podemos traçar um paralelo aí ao sentimento de saudade deste tempo onde isto acontecia. Para o discurso nativo, enquanto havia essa continuidade na transmissão do conhecimento, se mantinham os valores da sociedade, havia mais respeito e dignidade. Hoje o valor a este tipo de cultura, *pós-figurativa* para Mead, de certa maneira ainda existe quando, por exemplo, pescadores do litoral catarinense resistem a aderir a novas técnicas de pesca para não mudar o que foi ensinado pelos antepassados. Vejo que a perda dessa continuidade é um dos fatores presentes no discurso da saudade de um modo de vida passado, e está totalmente ligado à geração das cantoras em questão, como se elas fossem um último elo desse modo de pensar e agir (*op.cit.*).

## 1.8 Namoro ou saudade? Um novo significado musical

A mudança de significado na prática da Ratoeira, a qual me refiro, a princípio pode ser observada pelo o que é descrito em alguns documentos e também pelo discurso nativo<sup>20</sup>. Ocorre porque a Ratoeira não é praticada com o mesmo propósito de algumas décadas atrás<sup>21</sup>. A Ratoeira já possuiu um papel de intermediar namoros, através das disputas poético-musicais e flertes entre os cantantes. Atualmente é basicamente realizada em apresentações folclóricas de grupos de terceira idade, e eventualmente é ensinada a crianças em algumas escolas, também com rótulo de “folclore”. Certamente isso representa uma grande mudança em seu significado enquanto prática musical. Portanto vejo que entender esta mudança é saber algo a respeito de seu significado musical. Turino relaciona a semiótica Peirciana com o estudo da música e defende a idéia de que os significados dos símbolos são estabelecidos através de um “contrato social” (1999: 228). Isso nos remete novamente ao que já foi mencionado sobre como o significado musical está ligado ao contexto social (Blacking, 1973: 52). Dessa forma, os significados musicais são estabelecidos e compartilhados através de um consenso social.

Atualmente a semântica musical, área da musicologia que se dedica a interpretar os significados musicais, vem sendo cada vez mais integrada aos estudos etnomusicológicos, o que para Menezes Bastos representa uma diluição do dilema etnomusicológico (1995: 13). A possibilidade de se estabelecer uma semântica musical surge da relação de semelhança que se coloca entre música e linguagem. Trata-se de uma metáfora, como já propôs Borges Neto (2005), que não deve ser interpretada com sentido de equivalência. É comum escutarmos expressões como a “linguagem do jazz”, ou a “linguagem tonal”, por exemplo. A respeito da suposta equivalência entre música e linguagem, Agawu expõe algumas diferenças entre música e linguagem, como por exemplo, o fato da música envolver certas simultaneidades, entendidas como harmonia, polifonia, etc., enquanto a linguagem ocorre com certa linearidade. A música também não possui a mesma capacidade discursiva da linguagem. Apesar de poder desempenhar a função de “linguagem ordinária”, ou meio de comunicação, em algumas sociedades e contextos, essa capacidade discursiva é muito inferior na música. A

<sup>20</sup> Os documentos citados possuem em sua maioria um viés folclorista. Refiro-me a Piazza (1951), Medeiros (1953), Viana (1983), Cascudo (1984), Soares (1987 e 1997), publicação da Fundação Franklin Cascaes (1995) e Bunn (2006).

<sup>21</sup> A percepção dessa mudança de significado na prática da Ratoeira foi inspirada por um fato similar ocorrido na prática do Jongo, como narrado no estudo de Travassos (2004). O Jongo, uma prática de origem afro-descendente, teria atravessado uma fase de aparente extinção, até que na década de 60 foi conquistando adeptos entre a juventude e atualmente não se fala mais na suposta extinção. O caráter mágico e enigmático das canções, que em certos casos servia para envio de mensagens secretas entre escravos, foi trocado por um sentido de resgate de uma tradição cultural, no caso, uma re-invenção dessa tradição com sua conseqüente mudança de significado.

música também está sempre relacionada à *performance* e a fatores estéticos. A linguagem também pode envolver a *performance*, como no caso da poesia, porém seu caráter mais cotidiano de “linguagem ordinária”, de comunicar informações simples, objetivas e específicas, dificilmente é encontrado na música (2001: 142).

Molino define que a música opera em três modos de existência. Música é simultaneamente a “produção de um objeto sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto” (1975: 112). Essa concepção torna possível a comparação entre o “fenômeno musical”, com o fenômeno lingüístico e ainda o religioso. O autor empresta o conceito de fato social total de Marcel Mauss (1979) e o aplica à música, entendendo-a como um fato musical, que é também social. Molino sugere que a musicologia passe a considerar não somente o material sonoro, muitas vezes considerado autônomo em relação ao contexto, mas que se percebam também as perspectivas da recepção e da produção musical (1975: 125). É desta forma que vê na Semiologia um recurso para entender o fato musical. Para que se estabeleça uma semiologia musical, é necessário, portanto, que se entenda a música como uma forma simbólica, e inevitável que se esclareçam alguns conceitos como o de *signo*.

O conceito de signo é apresentado por Molino da maneira como foi proposto por Granger, basicamente como um “reenvio” (*op. cit.*: 127). É aquilo que representa algo para alguém. Este substituto simbólico ainda pode ter classificações mais específicas, como as de sinal, símbolo, ícone, indício e index. Reproduzo a seguir as palavras de Molino ao se referir à abordagem da música no “mundo do simbólico”, partindo da concepção tripartida de Peirce<sup>22</sup>:

Os fenômenos sonoros produzidos pela música são ao mesmo tempo ícones: podem parecer-se com os ruídos do mundo e evocá-los, podem ser imagens dos nossos sentimentos – como tais os considerou uma longa tradição que não se pode dizer nula ou inexistente; indícios: consoante os casos, podem ser causa ou conseqüência ou simples concomitâncias de outros fenômenos que servem para evocar; símbolos: entidades definidas e conservadas por uma tradição social e um consenso que lhes dá o direito de existir. (*op. cit.*: 129)

Estes conceitos podem ajudar a interpretação simbólica de uma expressão cultural, como a Ratoeira, buscando entender seus possíveis significados. Entoar uma cantiga de Ratoeira poderia ser o *indício* de uma paixão, ou rivalidade no passado ou de sentimento de nostalgia no presente. Ouvir uma cantiga poderia representar o sentimento de amor ou interesse de uma pessoa em relação à outra, como a idéia de *ícone*. A Ratoeira também pode

---

<sup>22</sup> Peirce é um dos fundadores da Semiótica. A Semiologia e a Semiótica tratam basicamente do “mundo do simbólico”. A diferença entre as duas está relacionada com a origem epistemológica de cada. A Semiologia tem sua origem na lingüística estrutural. Possui, portanto ligação com o estruturalismo de Lévi-Strauss, e no campo da música é representada por J.J. Nattiez (2005). A Semiótica origina-se da lógica filosófica, e no campo musicológico, Martinez (1996) é um dos representantes.

ser vista como um *símbolo* do folclore, ou da cultura local, remetendo a um sentimento nostálgico e a uma afirmação de identidade cultural. A Ratoeira seria um dos símbolos que representam um passado coletivo, no qual a vida era melhor do que no presente. Estas são possíveis especulações acerca dos prováveis significados musicais que esta prática evoca, baseadas na literatura e no discurso nativo acerca da Ratoeira.

Turino explica a cadeia semiótica através da idéia do triângulo de Peirce: signo, objeto e interpretante (1999: 222). A cadeia semiótica envolve diferentes tipos de signos e efeitos, ligados a questões subjetivas, sensoriais e à linguagem. A música estaria mais ligada a emoções e identidades sociais, enquanto a linguagem é responsável pelo entendimento. É a partir da linguagem que se pode entender o significado musical. (*op. cit.*: 224). No entanto a fronteira deste modelo que diferencia música e linguagem não é tão precisa assim. Um exemplo, já citado anteriormente, é a poesia, que é linguagem, pois envolve o mundo das palavras, mas também possui um conteúdo estético e uma forma de expressão artística.

Pensar questões como estas no universo da Ratoeira é misturar ainda mais a fronteira entre música e linguagem. A Ratoeira ao mesmo tempo em que é música, é linguagem poética. Além de todo o significado musical que remete ao universo do namoro, da saudade e da identidade cultural, existe o significado de sua linguagem poética. A linguagem poética também pode evocar a identidade cultural através de sua estética e no uso de determinadas expressões e palavras. No caso da Ratoeira, a ligação mágica entre plantas e o corpo humano é visível em diversas quadrinhas. No quarto capítulo encontram-se vários exemplos desses versos. No entanto, como veremos, o significado literal destes versos pode não condizer com seu significado real no imaginário popular. Obviamente a linguagem poética oferece toda a liberdade de transcendência e transgressão da realidade. Portanto, o interessante aqui é buscar o significado poético desses versos, analisando suas metáforas e percebendo como estas revelam certos aspectos culturais, da mesma maneira como foi dito a respeito do discurso nativo. Aliás, é o próprio discurso nativo que vai informar os possíveis significados poéticos da Ratoeira. A ambigüidade simbólica pode se tornar bem complexa se pensarmos isoladamente no material sonoro e no conteúdo verbal da Ratoeira. Isso nos lança ao dilema etnomusicológico, já comentado anteriormente. Porém, se pensarmos no material sonoro autonomamente será preciso escolher um modelo adequado de análise musical, que melhor justifique esta escolha e traga informações relevantes ao trabalho. A questão da análise musical será tratada no quarto capítulo.

Penso que entender o processo de mudança de significado ocorrido com a Ratoeira seja interpretar sua semântica musical. A semiologia e a semiótica podem fornecer meios interpretativos para o sistema simbólico no qual a Ratoeira se insere, assim como a própria hermenêutica. Blacking deixa claro que o significado musical está totalmente relacionado ao contexto social ao afirmar que as pessoas falam sobre música fazendo referências a experiências culturais (1973: 52). O autor ainda sugere uma pergunta interessante, considerando uma questão sociológica, que é interrogar quem ouve, quem canta e toca determinada música, e por que (*op. cit.*: 32). Resumindo, é o próprio contexto cultural que fornece significado à música.

Se, no caso da Ratoeira, existe uma mudança de significado, fica claro portanto, que existe uma mudança no contexto sócio-cultural. Essas mudanças sócio-culturais serão tratadas com maior profundidade no próximo capítulo. Para adiantar, de forma resumida, podemos citar a presença da indústria cultural, o papel da televisão e dos meios de comunicação modernos, a mudança de ordem econômica representada pelo turismo e a especulação imobiliária que mudaram drasticamente o estilo de vida das comunidades em questão nas últimas décadas. No entanto como unir estas informações contextuais a uma análise estritamente musical da Ratoeira? Talvez a resposta venha da própria consciência de que não faz sentido isolar o texto musical do “fato musical total”. Daí novamente se apresenta o desafio de escapar do dilema etnomusicológico. O discurso nativo é, portanto, essencial para qualquer tipo de categorização. Penso que uma das premissas de qualquer estudo etnomusicológico seja discutir o material sonoro. Creio que o sucesso de uma análise musical esteja relacionado com a escolha do método utilizado e à integração desta análise com todo o contexto percebido pela investigação.

Desta forma, este trabalho etnográfico traz à tona algumas reflexões sobre este rito musical, que representa uma identidade cultural e está relacionado ao universo feminino desta cultura. O teor interpretativo dos dados apresentados é fruto do diálogo estabelecido entre pesquisador e pesquisados, dentro da perspectiva teórico-metodológica da etnomusicologia, ou simplesmente da musicologia. Portanto, o texto musical é uma das premissas dessa discussão. No entanto, para uma aproximação dos significados musicais implícitos nesse repertório, é preciso uma mínima imersão no contexto sócio-cultural de seus praticantes. O próximo capítulo apresenta alguns dados históricos e contextuais da presença cultural açoriana no litoral de Santa Catarina. Com isso pretendo incluir algumas informações sobre a colonização açoriana e a formação da identidade cultural nestas comunidades em questão.

## CAPÍTULO II

Neste capítulo o foco será contextualizar a influência açoriana na cultura do litoral catarinense. Apresentarei brevemente alguns dados históricos sobre a ocupação humana no litoral catarinense, em seguida tratando especificamente dos municípios visitados no trabalho de campo. Depois de contextualizar os locais pesquisados, falarei sobre o processo de elaboração da identidade cultural baseada na origem açoriana no litoral catarinense.

### 2.1 A presença açoriana no litoral de Santa Catarina

O litoral do Estado de Santa Catarina até aproximadamente o século XVII foi habitado por Guaranis, chamados de Carijós pelos europeus. Essa população de indígenas foi praticamente dizimada por bandeirantes paulistas, escravizada e acometida por doenças européias. No entanto sua presença ainda é notada nos dias de hoje, como por exemplo: no vocabulário, em nomes geográficos e botânicos; no imaginário popular, em suas lendas e crenças; plantas medicinais e principalmente na culinária típica do litoral catarinense, sendo visivelmente perceptível no uso da farinha de mandioca na alimentação (Fundação Franklin Cascaes, 1995: 2).

A partir da segunda metade do século XVIII, os açorianos e descendentes que colonizaram o litoral catarinense passam a ser a referência cultural da região. Basicamente pelo fato de estarem em maior número populacional. Porém, devem-se considerar outras contribuições culturais para compreender o contexto cultural da região. Já foi mencionada a presença Carijó. Outra presença importante foi a dos chamados vicentistas, “representantes do império português em expansão e, via de regra, considerados tão somente como força política e militar, foram eles também uma força cultural, cultivadora da tradição e assentadora de hábitos e costumes” (*op. cit.*: 2). Apesar de estarem em menor número, os vicentistas representavam as elites e estabeleciam alguns códigos sociais, através da burocracia, da moeda e da própria igreja, exercendo portanto, grande influência cultural na população (*op. cit.*: 2). Também é importante citar a influência dos escravos negros nas crenças, formas de magia, cultos e rituais religiosos (*op. cit.*: 3). Atualmente a influência do turismo, da mídia eletrônica, da especulação imobiliária, dos centros universitários, do desenvolvimento industrial, entre outros fatores, contrasta com um modo de vida tradicional, quase mítico,

criado na cultura de antigas comunidades de pescadores e lavradores. A cultura que se encontra hoje no litoral catarinense é um mosaico de influências e possui identidade própria.

Como o assunto deste capítulo é a presença açoriana em Santa Catarina, é importante citar a narrativa histórica sobre esta colonização. A chegada de açorianos ao litoral catarinense aconteceu por motivos objetivos e estratégicos. Portugal e Espanha disputavam o domínio da América Meridional. A colonização açoriana no litoral catarinense foi, portanto, uma estratégia da coroa portuguesa em habitar a região, que até meados do século XVIII contava com um contingente demográfico pouco expressivo de representantes do império português (Cascaes, 1988: 31 e Farias, 1998: 299).

Os casais açorianos ao chegarem em Desterro (Florianópolis), em meados do século XVIII (1748-56), vinham como parte de uma política de ocupação sistemática do Sul do Brasil. As comunidades básicas que deveriam organizar ou reforçar populacionalmente na Capitania de Santa Catarina já haviam sido definidas pela coroa portuguesa, através de seu representante local, o Coronel José da Silva Paes (Farias, 1998: 242).

Outros fatores também foram decisivos na vinda de açorianos para esta povoação do litoral Sul do Brasil. Nos Açores do século XVIII a superpopulação e a pobreza foram um problema que facilitou a vinda de várias famílias açorianas ao Brasil. Os Açores são ilhas vulcânicas, com vulcões em plena atividade sísmica, o que aliados a pouca extensão de terra disponível e grande densidade demográfica, também sempre foram fatores de insegurança para os habitantes do arquipélago. Alguns anos de esterilidade na agricultura foram frequentes na história do arquipélago e já geraram pobreza e dificuldades para o povo (Rosa e Trigo, 1990: 64).

O Arquipélago dos Açores passou a ser ocupado por portugueses a partir do século XV, e desde então foi economicamente dependente do continente. Este também é um dos fatores contribuintes para que a emigração sempre fosse algo presente na história do arquipélago, e durante o século XVIII o Brasil era um dos principais destinos dessa diáspora. Principalmente entre os anos de 1748 e 1756, período em que vigorava o projeto da coroa portuguesa aliando o povoamento do Sul do Brasil e o combate à pobreza nos Açores, um significativo número de açorianos foi trazido aos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul (*op. cit.*: 68).

Os alistamentos feitos a partir de 1746, nas ilhas dos Açores (Terceira, Faial, Pico, São Jorge, Graciosa, São Miguel, Santa Maria e Flores), oferecendo ajuda em dinheiro, terras, instrumentos agrícolas, sementes, gado e arma de fogo às famílias que desejassem emigrar para o Brasil bem indicam a importância atribuída pela coroa portuguesa a esta emigração (Farias, 1998: 242).

Durante o século XVIII, fatores sociais e econômicos dos Açores aliados à estratégia geopolítica portuguesa foram os principais motivos da colonização açoriana no litoral catarinense. Alguns discursos mais românticos dizem que os açorianos teriam, por exemplo, certo espírito de aventura (*op. cit.*: 300), mas penso que poderíamos dizer isso de praticamente todos os imigrantes trazidos ao Brasil com a promessa de melhor qualidade de vida.

Nesses oito anos (1748-1756) chegaram mais de 6000 açorianos ao Sul do Brasil, sendo que deste total, cerca de 4500 se estabeleceram em Santa Catarina e o restante no Rio Grande do Sul (Farias, 2000: 91). Antes da chegada desta leva de açorianos, o litoral catarinense era esparsamente habitado ao longo de três centros irradiadores: São Francisco do Sul, Ilha de Santa Catarina e Laguna (Farias, 2000: 100 e Lacerda, 2003: 129). Com a vinda dos açorianos, a Ilha de Santa Catarina e seu entorno continental passam a ter grande importância no desenvolvimento do povoamento na região (Farias, 2000: 100).

A ilha de Santa Catarina, por ter o melhor porto natural de aguada e consertos de embarcações do sul do Brasil, foi o centro irradiador do grande fluxo povoador do litoral catarinense, sem desconsiderar o papel relevante das vilas de Laguna e São Francisco do Sul, pois na ilha desembarcaram os colonizadores enviados para o sul do Brasil, no século XVIII, inclusive os destinados ao Rio Grande do Sul (*op. cit.*: 100).

A preferência deste projeto colonizador, que trouxe os açorianos ao Sul do Brasil, era por casais jovens, em idade de gerar filhos ou com filhos jovens. Estes seriam fatores que garantiriam o sucesso da colonização, promovendo o crescimento populacional (Farias, 1998: 242). Ainda hoje, aproximadamente 250 anos depois desta imigração açoriana, é possível encontrar traços dos primeiros povoamentos de vicentistas e açorianos em municípios que originalmente se desenvolveram com a presença destes povos, tanto na arquitetura local quanto na cultura de modo geral (Farias, 2000: 102).

Como citado anteriormente, foram feitas algumas promessas a esses açorianos trazidos ao litoral catarinense pelo governo português, como terras, ferramentas, armas entre outras. Alguns relatos mostram que essas promessas não foram totalmente cumpridas pela coroa, sobretudo no que diz respeito à divisão das terras. De certa maneira, todos vieram pobres dos Açores para o Brasil, mas alguns colonos possuíam títulos de nobreza, o que os fizeram ter privilégios principalmente na aquisição de terras (Cascaes, 1988: 57 e Farias, 2000: 91). De acordo com Cascaes (1988):

Eles sofreram muito aqui, sofreram demais. Sofreram um aperto terrível. Lendo os livros que os historiadores têm escrito, foi uma coisa horrível, o que Portugal fez com essa gente. Eles vieram de lá corridos pela fome. A verdade é que, é sempre a pobreza que sofre. Os ricos, os senhores de

engenho sofrem menos, porque os nobres que vieram, que lá nas Ilhas eram pobres, que haviam empobrecido, aqui eles se destacaram. Eles vieram pobres mas trouxeram o nome. Passaram a viver outra vez nababescamente. Enquanto que o pobre ganhava uma nesga de terra, eles ganhavam uma fortuna de terra (*op. cit.*: 57).

Os colonizadores que chegaram foram organizados em comunidades semelhantes às que viviam no arquipélago no aspecto de estrutura e funcionalidade, o que se afirma ter sido um fator do sucesso desse povoamento (Farias, 1998: 301). Em relação a essa estrutura do povoamento de origem luso-açoriana na costa catarinense, Piazza complementa: “a colonização luso-açoriana, toda ela plantada à beira-mar, já trouxe no seu regimento a estrutura das suas povoações, ou seja, uma praça, tendo em cada lado uma fileira de casas e, no ponto de maior elevação, a igreja, partindo desta praça todas as demais ruas” (Piazza *apud* Soares, 2002: 19).

Estas características ainda são facilmente observáveis na arquitetura dos pontos mais antigos de cidades catarinenses, como no centro histórico de Florianópolis, ou ainda em antigas freguesias, como no caso do bairro Ribeirão da Ilha de Florianópolis. Freguesia era uma designação dada aos predecessores dos distritos e municípios, sendo um misto de organização religiosa, urbana e política (Lacerda, 2003a: 130). Algumas das importantes freguesias que abrigaram estes colonos açorianos do século XVIII foram Nossa Senhora do Desterro (atual região central do município de Florianópolis), Nossa Senhora do Rosário da Enseada de Brito (atualmente um distrito do município de Palhoça), Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (atual Lagoa da Conceição, distrito do município de Florianópolis), São José da Terra Firme (atual município de São José), Santo Antônio dos Anjos da Laguna (atual município de Laguna), Nossa Senhora da Penha de Itapocorói (atual município de Penha), Nossa Senhora da Lapa do Ribeirão da Ilha (atual Ribeirão da Ilha, distrito do município de Florianópolis), entre outros (Farias, 1998).

Como vemos, algumas dessas importantes freguesias se tornaram municípios de Santa Catarina e outras foram anexadas como bairros, ou distritos de outros municípios. Geralmente essas freguesias recebiam o nome da igreja, ou paróquia local. Posteriormente esses nomes acabaram batizando alguns municípios e bairros que podemos encontrar atualmente no litoral catarinense (Lacerda, 2003a: 130).

Nas coletas de campo, onde presenciei e gravei a Ratoeira em algumas localidades do litoral catarinense, constatei que existem algumas variações na maneira de cantar e fazer a brincadeira, conforme aprofundarei no quarto capítulo e nas considerações finais. Essas variações pareceram ter caráter regional dentro do contexto do litoral catarinense. Certamente

a Ratoeira é somente um dos aspectos dessas variações culturais entre as comunidades que tiveram forte influência da colonização açoriana. Estas variações culturais refletem um contraste regional entre populações com uma origem cultural comum. Segundo Farias (2000):

As variações culturais microrregionais são o resultado de inúmeros fatores, entre os quais: o meio ambiente e os recursos naturais disponíveis. Tipos de bens e serviços produzidos; facilidade de vender, trocar e também comprar outros produtos necessários à sobrevivência da comunidade. Troca de experiências com outras culturas. Mentalidade do povo frente aos inúmeros desafios do dia-a-dia (*op. cit.*: 99).

Farias (*op. cit.*) divide o litoral catarinense em oito microrregiões<sup>23</sup>, as quais possuem características culturais e históricas peculiares, e onde a colonização açoriana se desenvolveu de maneira diferenciada, no entanto mantendo muitos aspectos em comum. Os açorianos se espalharam por Santa Catarina de maneira que alguns lugares se estabeleceram como núcleos secundários e terciários desta colonização (*op. cit.*). Isso diferencia historicamente o povoamento e seria um fator de diversidade na construção de identidades regionais e fronteiras culturais.

Durante o trabalho de campo visitei os municípios de Bombinhas, Porto Belo, Governador Celso Ramos e Florianópolis (bairros Sambaqui, Ribeirão da Ilha e Barra da Lagoa)<sup>24</sup>. Originalmente a idéia era visitar mais municípios do litoral catarinense. Cheguei a estabelecer contato com pessoas ligadas à cultura dos municípios de Laguna, Sombrio e Palhoça, porém os encontros não se concretizaram por motivos variados. Com isso, o trabalho de campo acabou não tendo a dimensão que se pretendia inicialmente. Isso certamente daria um panorama mais rico sobre essas nuances culturais de região para região, principalmente na maneira de cantar e brincar a Ratoeira, elemento condutor da pesquisa nas visitas e entrevistas. Veremos como certas variantes regionais se manifestam na música da Ratoeira no quarto capítulo e nas considerações finais, verificando possíveis relações com o processo histórico da ocupação humana no litoral. A seguir apresento uma breve narrativa histórica do

---

<sup>23</sup> De acordo Farias (2000) essas oito microrregiões e seus respectivos municípios de abrangência são: 1. Ilha de Santa Catarina e continente frontal (Florianópolis, São José, Biguaçu, Palhoça, Paulo Lopes e Antônio Carlos); 2. Caminhos do Planalto (São Pedro de Alcântara, Angelina, Santo Amaro, Águas Mornas, Rancho Queimado, Alfredo Wagner e Urubici); 3. Sistema lagunar de Mirim/Santo Antônio dos Anjos/Imaruí/bacia do Tubarão (Garopaba, Imituba, Imaruú, Capivari de Baixo, Tubarão, Gravatal, Armazém, São Martinho e Laguna); 4. Foz Itajaí/Camboriú (Camboriú, Balneário Camboriú, Itajaí, Ilhota, Navegantes e Luiz Alvez); 5. Baía da Babitonga/vale do rio Itapocorói-Parati/baía de Itapocorói (Penha, Piçarras, Barra Velha, São João de Itaperiú, Barra do Sul, Araquari, Itapoá e São Francisco do Sul); 6. Vale Tijucas/Costa Esmeralda (Tijucas, Canelinha, São João Batista, Porto Belo, Bombinhas, Itapema e Governador Celso Ramos); 7. Bacia Jaguaruna/Urussanga (Jaguaruna, Sangão, 13 de Maio, Morro da Fumaça e Içara) e 8. Bacia do Araranguá/Mampituba e sistema lagunar de Sombrio (Araranguá, Sombrio, Criciúma, Maracajá, Arroio do Silva, Ermo, Jacinto Machado, Balneário Gaivota, São João do Sul, Santa Rosa do Sul e Passo de Torres).

<sup>24</sup> Os bairros do Ribeirão da Ilha e da Barra da Lagoa foram visitados em meu primeiro trabalho de campo (Silva, 2005). Os dados ali coletados também serão utilizados na reflexão proposta por este trabalho.

desenvolvimento de cada município visitado em trabalho de campo. Algumas informações sobre a economia e outros argumentos que mostram semelhanças e singularidades entre essas cidades.

### 2.1.1 Florianópolis

O município de Florianópolis, que compreende a Ilha de Santa Catarina e uma pequena parte continental, é a capital do Estado de Santa Catarina. A história da ocupação portuguesa na região data do século XVII e se deu através dos bandeirantes, que aprisionavam e vendiam índios como escravos. Um dos primeiros registros dessa ocupação está centrado na figura de Francisco Dias Velho, que se estabeleceu na Ilha de Santa Catarina em 1662, onde contava com alguns índios escravizados, padres jesuítas e familiares. Ali este bandeirante deu início à construção da Capela de Nossa Senhora do Desterro em 1678 e acabou sendo assassinado por corsários alguns anos mais tarde. A povoação do local teve sucesso no início do século XVIII, quando em 1726 Nossa Senhora do Desterro foi elevada à condição de vila, até então pertencente à Laguna. Em 1838 foi criada a Capitania da Ilha de Santa Catarina, tendo Nossa Senhora do Desterro como sede e incorporando as vilas de São Francisco do Sul e Laguna. Desde então, Desterro (atual Florianópolis) é a sede do que veio a se tornar o Estado de Santa Catarina, e principal centro econômico do litoral catarinense (Farias, 1998: 257).

Nossa Senhora do Desterro foi o ponto de desembarque dos mais de 6000 imigrantes açorianos que chegaram a Santa Catarina entre os anos de 1748 e 1756. No final do século XVIII Desterro já contava com uma população de aproximadamente 4000 habitantes. Considerando as antigas freguesias que atualmente fazem parte do município de Florianópolis, como a da Lagoa, do Ribeirão, de São José, de Santo Antônio entre outras, esse número quase triplicaria (*op. cit.*: 258). Atualmente o número de habitantes está próximo dos 400.000<sup>25</sup>. Desterro passou a se chamar Florianópolis em 1894, numa homenagem ao Marechal Floriano Peixoto. O nome Florianópolis até hoje é contestado por vários intelectuais, que preferem se referir à cidade como Desterro. Floriano Peixoto teria promovido o assassinato de revolucionários federalistas desterrenses (*op. cit.*: 259). Por esse motivo o nome Florianópolis simboliza essa violência e causa raiva e inconformismo em algumas

---

<sup>25</sup> [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

pessoas. Nas palavras do ilustre artista e intelectual Franklin Cascaes, podemos ter uma noção deste sentimento:

Nas minhas cartas, desenhos e documentos diversos, eu não assino Florianópolis, mas sim Nossa Senhora do Desterro. Isso porque é desde criança que a gente sente na carne aqueles fatos ruins que aconteceram na família. Nessa degola que foi feita aqui na terra por Floriano Peixoto entraram três parentes meus e a minha *vó* falava muito, não gostava que ninguém tocasse naquele nome, até mesmo no de Hercílio Luz (Cascaes, 1988: 21).

Em Cascaes (1988) podemos ver que em diversos momentos o autor demonstra insatisfação com o nome Florianópolis e explicita seu desejo da cidade voltar a ser chamada de Desterro (*op. cit.*: 30). Independente de toda a polêmica em torno do nome, Florianópolis ainda é um importante centro de influência da cultura herdada dos colonizadores açorianos. Esta influência é percebida, por exemplo, na arquitetura, em nomes de estabelecimentos com alusão aos Açores ou em sobrenomes de origem açoriana, na culinária, em algumas expressões verbais, algumas técnicas de pesca e de construção naval, algumas manifestações religiosas entre outros aspectos culturais (Fundação Franklin Cascaes, 1995: 3).

Onde hoje se encontra um dos mais conhecidos pontos turísticos da cidade de Florianópolis, a antiga freguesia da Lagoa da Conceição, foi um importante local de estabelecimento de vários imigrantes açorianos. A freguesia foi fundada em 1750 e já nos primeiros anos contava com aproximadamente 1000 indivíduos vindos dos Açores, principalmente da Ilha Terceira. Alguns traços açorianos que atualmente podemos encontrar na Lagoa da Conceição são a produção da renda de Bilro, a prática do Boi de Mamão, a cantoria do Divino, o Terno de Reis, a gastronomia e alguns engenhos de farinha (Farias, 1998: 249). O engenho de farinha é um espaço que está muito presente no discurso das pessoas que entrevistei no trabalho de campo. Acredito que sua importância transcendia o aspecto econômico, pois como veremos no próximo capítulo, o discurso nativo mostra que era também um espaço de convivência social, e um dos ambientes nos quais a Ratoeira acontecia. Sobre a importância econômica deste espaço, Farias (1998) salienta:

Os engenhos de farinha foram as primeiras unidades semi-industriais criadas no Sul do Brasil. Resultaram da aplicação da tecnologia dos moinhos de trigo utilizados no arquipélago dos Açores. A sua introdução revolucionou os processos de produção até então utilizados, além de melhorar qualitativamente o produto. A importância dos engenhos de farinha foi tão grande nas atividades econômicas do atual estado de Santa Catarina, que em 1796, para uma população de 23.865 existiam 884 engenhos. Na mesma época a freguesia da Lagoa possuía 101 engenhos e uma população de 1.916 habitantes, com 329 famílias, resultando numa média de um engenho para cada 3,12 famílias (*op. cit.*: 249).

Além dos engenhos, na região da Lagoa também se produzia açúcar e cachaça. Desta freguesia se originaram os bairros da Trindade, Barra da Lagoa e Rio Vermelho em

Florianópolis (*op. cit.*: 250). Outra importante antiga freguesia foi a do Ribeirão da Ilha, fundada em 1809, hoje bairro de Florianópolis. O início do povoamento do Ribeirão da Ilha se deu como um ponto estratégico de defesa contra os espanhóis. Em sua estruturação enquanto freguesia, dois povoados tiveram importância fundamental, o do Ribeirão e o da Armação. O povoado da Armação foi criado para a exploração da pesca de baleias. A antiga freguesia de Nossa Senhora da Lapa do Ribeirão conserva sua arquitetura típica da colonização açoriana. Porém sua população foi composta por gente de procedência variada. É marcante a presença negra de descendentes de escravos africanos. Na freguesia também se estabeleceram alguns portugueses da península, luso-madeirenses, hispano-canários, alemães e brasileiros de outros estados (*op. cit.*: 271). Em todas essas comunidades citadas, a economia girava em torno da produção de farinha, açúcar, cachaça, café e a pesca. Geralmente se trabalhava na lavoura quando a estação era apropriada para isso e na época de boa pescaria se lançavam ao mar. Essa sazonalidade entre o mar e a terra seria uma das heranças açorianas (Cascaes, 1988). Atualmente Florianópolis possui importância burocrática enquanto sede do Estado de Santa Catarina, conta com duas importantes universidades públicas (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC), é um importante centro comercial no estado, possuindo um grande potencial turístico.

### **2.1.2 Porto Belo**

O município de Porto Belo é um dos mais antigos do Estado de Santa Catarina. É um núcleo secundário de colonização açoriana, pois recebeu população dessa origem inicialmente instalada em comunidades de Biguaçu e Santo Antônio de Lisboa (atual bairro de Florianópolis) (Farias, 1998:269 e 2000: 179).

Foi em 1753, que o governo português, fundou um povoado nessas terras, enviando 60 casais vindos das ilhas dos Açores para iniciarem sua colonização. O crescimento desse povoado foi lento e difícil dadas as dificuldades com o clima, ataque dos espanhóis e por ter sido entregue, a própria sorte, longe do centro administrativo da capitania de SANTA CATARINA (IBGE)<sup>26</sup>.

Este município também recebeu dezenas de famílias portuguesas continentais em 1819, que viriam para um empreendimento pesqueiro que acabou não vigorando, mas as famílias permaneceram e se espalharam na região (Farias, 1998: 269 e 2000: 179). A economia de Porto Belo centra-se na pesca e na indústria pesqueira, no cultivo de ostras e mariscos, existindo também uma produção agrícola de subsistência. O turismo vem exercendo

---

<sup>26</sup> [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

grande importância econômica no local (Farias, 2000: 181). Em Porto Belo, que atualmente possui cerca de 13000 habitantes (IBGE), ainda se encontram aspectos culturais da colonização açoriana, no artesanato, religiosidade, folclore e gastronomia.

### **2.1.3 Bombinhas**

O município de Bombinhas possui sua história ligada ao município de Porto Belo. Até 1992 Bombinhas foi distrito de Porto Belo, quando então se emancipou (Farias, 2000: 184). A cidade possui importantes sítios arqueológicos com inscrições rupestres, oficinas líticas e sambaquis, um registro da presença indígena na região antes da chegada dos europeus. Os primeiros registros de europeus na região data do início do século XVI. Mas foi a partir da segunda metade do século XVIII e início do século XIX que a região passou a ser habitada principalmente por açorianos, que após aportarem e se fixarem primeiramente na Ilha de Santa Catarina e suas imediações no período entre 1748 e 1756, se deslocaram posteriormente à região onde hoje se encontra os municípios de Porto Belo e Bombinhas (Farias, 2000).

Com auto-suficiência, a comunidade plantava, pescava, fazia farinha, açúcar, café em pó e escalava o peixe para conservar. Produzia suas roupas e, também, cestos, louças de barro, sabão e óleo de peixe para a iluminação. A fabricação da canoa de um pau só também é uma arte herdada dos índios carijós. O nome se dá por ser construída em um único tronco de madeira entalhado, que ganha a forma de canoa. O garapuvú, árvore abundantemente encontrada na região é preferida em função de sua leveza e por possuir o tronco reto em seus nós. A maioria dos pescadores de Bombinhas, mantém com extraordinário capricho as canoas herdadas dos avós, muitas delas com cerca de 100 anos (Nunes, 2009).

Assim como em Porto Belo, Bombinhas e boa parte dos municípios da costa catarinense, o turismo balneário desempenha um papel econômico muito importante (Farias, 2000: 186). Atualmente Bombinhas conta pouco mais 12000 habitantes (IBGE) e a herança açoriana também se faz presente no discurso sobre a cultura local.

### **2.1.4 Governador Celso Ramos**

O que trouxe os portugueses para a região onde hoje se encontra o município de Governador Celso Ramos foi a caça à baleia por volta do ano de 1742. O núcleo populacional inicial levou o nome de Armação da Piedade. O empreendimento feito para a caça das baleias foi o primeiro do Sul do Brasil. Os colonos açorianos também se instalaram na região a partir de 1748. A costa Norte do município, onde atualmente se encontra sua sede, passou a ser

povoada anos mais tarde por açorianos vindos da Ilha de Santa Catarina e da freguesia de São Miguel da Terra Firme (Farias, 2000: 202).

A região era conhecida como Ganchos e chegou à condição de distrito de Biguaçu em 1918. Em 1963 Ganchos foi transformado em município e a partir de 1967 passou a ser chamado de Governador Celso Ramos em homenagem a um dos governadores de Santa Catarina (*op. cit.*: 202). Atualmente o município, que conta com pouco mais de 12000 habitantes (IBGE), tem a pesca e a indústria pesqueira como as principais atividades econômicas. O turismo também desempenha um importante papel na economia do município que conta com diversas praias. A presença cultural dos descendentes de açorianos é característica em Governador Celso Ramos.

A cultura popular em Governador Celso Ramos tem o tempero da cultura de base açoriana e perpassa pelas atividades artesanais onde se destacam as criveiras; pelo folclore com ênfase no Boi de Mamão, farra do boi, terno de reis, cantorias do divino e ratoeira; na literatura popular do pão-por-Deus; e na excelente gastronomia tradicional (Farias, 2000: 205).

### **2.1.5 Penha**

A antiga freguesia de Nossa Senhora da Penha do Itapocorói, atual município de Penha, levou o nome da padroeira da paróquia Nossa Senhora de Penha construída em 1825. A comunidade era inicialmente subordinada a São Francisco do Sul e posteriormente a Itajaí, até que em 1958 foi elevada à condição de município. A ocupação do local por portugueses aconteceu depois de 1715 numa missão de reconhecimento da costa catarinense. A agricultura e pesca foram uma das primeiras atividades dos primeiros habitantes, famílias vindas de São Francisco do Sul. Em 1759 foi construída a capela de São João Batista, ainda existente na região, que mostra em suas dimensões que nessa época já havia uma população considerável no local (Farias, 1998: 133).

Entre os anos de 1777 e 1778 ocorreu uma invasão espanhola na Ilha de Santa Catarina que acabou trazendo vários luso-açorianos a outras localidades da costa catarinense, entre elas o atual município de Penha. Parte desses colonos açorianos vieram da vila da Armação da Piedade na Ilha de Santa Catarina. Estes açorianos implantaram a armação de baleias em Penha, transferindo a técnica, equipamentos e mão-de-obra especializada que já utilizavam na Ilha de Santa Catarina. A partir de então a pesca da baleia passou a ser a principal atividade econômica até aproximadamente o ano de 1819, quando o número de

baleias ficou escasso no litoral. O ciclo baleeiro foi substituído por atividades agrícolas, pesqueiras e comerciais (*op. cit.*: 134).

Atualmente o município possui quase 21000 habitantes (IBGE). Essa população passa dos 100000 no verão, quando milhares de pessoas vindas do interior e de outros estados visitam a região. Isso revela o potencial turístico de Penha. Além das praias o município é a sede de um dos maiores parques temáticos da América Latina, o Beto Carrero World, um empreendimento que interfere consideravelmente na economia e no turismo da cidade. A pesca artesanal ainda movimenta a economia local, assim como a agricultura, a pecuária e a maricultura (Farias, 1998: 135).

O turismo cultural também desempenha um importante papel no município, que é sede de algumas festas como a Festa do Marisco, a Festa do Divino Espírito Santo que atrai gente de toda a região e é realizada há quase 200 anos, a festa de São João e São Pedro, realizada há mais de 250 anos. Divulgando a influência cultural açoriana, Penha realiza a Açorpen, Festa da Cultura Açoriana de Penha, “uma das maiores mostras da cultura açoriana do Estado” (*op. cit.*: 139). A identidade de origem açoriana é evocada nessas festas, na gastronomia e em manifestações folclóricas como na Dança de São Gonçalo, no Mastro de São Sebastião, na Cantoria do Divino e no Boi de Mamão (*op. cit.*: 139).

Todos os municípios citados possuem em comum a influência cultural da imigração açoriana. Por estarem localizados na costa, a pesca e a indústria pesqueira desenvolvem um importante papel na economia, assim como o turismo. Uma das tendências atuais do turismo da região é explorar o patrimônio cultural como um atrativo turístico. Acredito que este seja um dos fatores que incentivam o movimento iniciado na década de 1990, no qual passou-se a valorizar a identidade cultural de origem açoriana no litoral catarinense (Lacerda, 2003a). A questão da formação da identidade no litoral catarinense foi discutida no primeiro capítulo. Retomarei a seguir esta discussão, tentando perceber como a cultura local é relatada em diferentes enfoques, e como a alusão à ascendência açoriana está presente nesses discursos.

## **2.2 Discussões sobre a identidade cultural do litoral catarinense**

A maneira como se categoriza a cultura miscigenada da população do litoral catarinense não parece ser consensual. Alguns fazem referência a esta cultura simplesmente como cultura açoriana (Cascaes, 1988). Outros usam conceitos como cultura “de base

açoriana” (Farias, 1998 e 2000). Há também os que se refiram a essa cultura como algo genuinamente catarinense, ou seja, uma cultura particular do litoral catarinense (Fundação Franklin Cascaes, 1995). Ainda pode-se chamar os habitantes do litoral catarinense de açoriano-brasileiros, como em Lacerda (2003a).

Certamente a presença açoriana é marcante na formação dos povoamentos da região. Porém é igualmente inegável a contribuição que tiveram outras culturas na elaboração da maneira de ser dos catarinenses do litoral. Já citamos alguns exemplos como os guaranis, negros e vicentistas, mas se pensarmos nas últimas décadas essas influências são ainda mais diversificadas. Sobretudo no acesso aos meios de comunicação atuais que certamente interferem na construção da identidade, nos valores morais e no comportamento. Sabe-se que a maioria da pessoas que se estabeleceu na região a partir do século XVIII era de origem açoriana. Penso que os 250 anos que separam os colonizadores açorianos e seus descendentes atuais foi um tempo razoável para que ocorressem muitas adaptações culturais. Toda a peculiar miscigenação que ocorreu no litoral de Santa Catarina criou um padrão de comportamento, valores, costumes, imaginário e uma cultura que não são os mesmos que se encontravam em Açores no século XVIII, ou que lá se encontraria nos dias atuais. Penso que no litoral de Santa Catarina encontra-se uma identidade cultural que tem características muito particulares.

Apesar do contraste, certamente ainda existem pontos em comum entre os Açores e o litoral catarinense. Classificar esta identidade, ou esta cultura, como açoriana, ou de base açoriana, ou simplesmente como cultura do litoral catarinense, parece evidenciar certos posicionamentos políticos e econômicos inseridos num processo histórico. Os mecanismos que envolvem esta construção da identidade implicam também em questões de ordem filosófica e até psicológica. O capítulo anterior discutiu sobre processos de formação de uma identidade regional e considerou a Ratoeira como um dos possíveis mecanismos de afirmação e construção de uma identidade regional. Tanto fenômenos locais do contexto catarinense, quanto externos, do contexto açoriano, podem ser considerados como combustível para a recente valorização da cultura açoriana, especificamente no litoral de Santa Catarina.

Os fenômenos locais poderiam ser atribuídos por exemplo à necessidade de se incrementar o turismo na costa catarinense. A cultura local com seus eventos evocativos, sua culinária, produções artesanais, arquitetura e outros aspectos, passa a ser divulgada enquanto patrimônio cultural, um atrativo turístico além das praias. O turismo é certamente um fator econômico para se evidenciar um traço cultural, mesmo que às vezes de modo estereotipado.

A divulgação desta identidade tanto pode ser observada na mídia quanto no discurso de alguns intelectuais e acadêmicos. Alguns representantes na área de cultura entrevistados no trabalho de campo, também mostram essa intencionalidade na relação entre a identidade local e o turismo, como veremos no próximo capítulo.

Neste capítulo faço referências a Farias (1998 e 2000). Nestas obras, que classificam a cultura do litoral catarinense como “de base açoriana”, é perceptível uma certa militância em relação à valorização desta identidade em questão, principalmente ressaltando seus laços com os Açores. Em Santa Catarina este movimento vem sendo fomentado pelo Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina – NEA<sup>27</sup>, que promove pesquisas, intercâmbios e ações afirmativas no sentido de valorizar o traço açoriano do litoral catarinense. De acordo com Alves, “ a proposta do NEA é justamente sensibilizar a população do litoral catarinense para resgate, preservação, valorização e divulgação das raízes da cultura de base açoriana, criando com isso um corredor turístico cultural na costa catarinense” (*apud* Farias, 1998: 103).

Como vemos o turismo é mostrado como um dos fins dessa valorização da identidade açoriana. Soares (1999) mostra a mesma preocupação, e justifica essa estratégia turística sob o enfoque do folclore como vemos a seguir:

O Folclore no Turismo Cultural destaca-se por levar aos que visitam os estados ou pontos de interesse pessoal, que se destacam dentro da grandeza do Brasil. Esses procuram conhecimentos culturais, além de simplesmente diletantismo vazio, sem proveito. Diante disso, os responsáveis pelos setores culturais dos estados e municípios, através dos órgãos que dirigem, procuram promover o que de melhor poderão oferecer aos que visitam os estados (*op. cit.:* 5)

No entanto esta identidade étnica poderia se tornar uma caricatura enquanto serve aos interesses do turismo, como na seguinte afirmação:

Onde quer que se tenha desenvolvido uma indústria do turismo que, como atividade econômica, move-se pela lógica do lucro, elas acabam por se tornar a melhor embalagem para um produto, que se destina a um tipo especial de consumidor, que quer comprar o típico, o diferente, o exótico, sem se importar muito com sua autenticidade (Fundação Franklin Cascaes, 1995: 4).

De acordo com o que foi discutido no capítulo anterior, a autenticidade é um elemento fundamental no estabelecimento de uma identidade cultural. Me parece, portanto, que quando essa identidade cultural se torna uma espécie de produto para o turismo, por exemplo, a

---

<sup>27</sup> O NEA foi o ponto de partida da pesquisa de campo desse trabalho.

questão da autenticidade não possui tanta importância. Isso poderia favorecer uma invenção de tradição<sup>28</sup>, como no caso das tradições gaúchas<sup>29</sup> por exemplo.

Mas por trás desse aparente pragmatismo na relação entre cultura e economia, no caso através do turismo, certamente existem fundamentos filosóficos e psicológicos que viabilizam este projeto de valorização da cultura açoriana em Santa Catarina. Já foi dito no capítulo anterior que os ambientes pesquisados ora ressaltam o folclore, ora a saúde mental e física dos participantes. As práticas folclóricas e os saberes populares estão repletos de símbolos representando valores morais, atualmente confrontados pelos efeitos da globalização. A reconquista da auto-estima através da afirmação étnica, como mencionado no capítulo anterior, mostra um lado psicológico na demarcação de fronteiras culturais.

O conceito de açorianidade, citado no capítulo anterior, está ligado a um processo histórico de reivindicações de autonomia política dos Açores em relação a Portugal, e também à questão da emigração do povo açoriano pelo mundo, interpretando a diáspora como um traço cultural (Rosa e Trigo, 1990). A açorianidade está inserida num contexto aparentemente exterior ao catarinense. A motivação da literatura açoriana em definir um traço cultural unificador da identidade do arquipélago certamente não é a mesma que constrói a identidade do litoral catarinense. No entanto, penso que o discurso da açorianidade pode operar enquanto base filosófica à definição da “alma” açoriana supostamente presente em Santa Catarina. Debatendo sobre a relação do discurso da açorianidade e o processo de construção política de identidades étnico-culturais em Santa Catarina, Lacerda (2003a) mostra:

Em geral, podemos dizer que no período entre as décadas de 50 e 70, assistimos à consolidação de uma produção literária, historiográfica e folclórica sobre a açorianidade, uma produção rica em descrições de costumes e cronologias, e cujos autores representavam a geração nacionalista de 48. Dos anos 1970 até 1992, essa literatura de base historiográfica será revivida, discutida e ratificada nas chamadas Semanas Açorianas, organizadas bilateralmente pela Universidade dos Açores e Universidade Federal de Santa Catarina (*op. cit.:* 92)

A geração nacionalista de 48 à qual o autor se refere foi responsável pela fundação da primeira Faculdade Catarinense de Filosofia na década de 1950 (*op. cit.:* 92). O autor ainda mostra que a partir da década de 1990 essa discussão sai do meio acadêmico e intelectual e ganha a adesão popular. Logicamente foram promovidas certas ações afirmativas para que isto se concretizasse. Reproduzo a seguir um trecho em que Farias (2000) narra este processo:

O trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina, que sob a liderança deste autor vem, desde 1992, coordenando a política de cultura de base

---

<sup>28</sup> Sobre invenção de tradição ver Hobsbawm e Ranger (1983).

<sup>29</sup> Ver Luvizotto e Poker (2009).

açoriana no litoral catarinense, envolvendo municípios, universidades regionais e especialistas dos 500 quilômetros litorâneos que abrange esta cultura, tem operado um verdadeiro ressurgir cultural.

Como isto pode ser possível, no curto espaço de tempo de 8 anos?

Tinha-se a consciência, na qualidade de descendente açoriano, que só conheceu a verdadeira origem cultural quando da chegada à Universidade, que o primeiro e mais significativo passo seria devolver ao povo litorâneo o conhecimento de suas raízes históricas e culturais que praticava.

O processo tinha que ser sistemático e devolvido junto aos que efetivamente operavam com valores culturais-educacionais locais, para que tivesse efeito multiplicador consistente.

Os professores que atuavam no ensino fundamental (séries iniciais) e os agentes culturais que interagiam nas comunidades foi a clientela selecionada, apoiadas pelo trabalho pioneiro e corajoso dos administradores municipais, e em alguns momentos pelas universidades regionais (UNISUL, UNIVALI, UNESCO) (*op. cit.*: 108)

É possível perceber nestas palavras um discurso entusiasta em torno da valorização da descendência açoriana no litoral catarinense. Também fica claro que este projeto, que vinha sendo estruturado desde a criação dos Boletins da Comissão Catarinense de Folclore nos anos 1950 (Lacerda, 2003a), foi bem articulado durante a década de 1990 entre várias instituições e comunidades, envolvendo administrações públicas e a rede de ensino, intelectuais e líderes comunitários. Para isso foi criado o Curso de Cultura Açoriana/Mapeamento Cultural oferecido pela UFSC. Participaram deste curso mais de 2000 pessoas (Farias, 2000: 109). O autor considera esta ação conjunta, encabeçada pelo NEA, como uma “verdadeira operação de guerra” (*op. cit.*: 109), o que de certa maneira revela uma postura ideológica diante das disputas de poder no contexto do Estado de Santa Catarina, como debatido em Lacerda (2003a).

Lacerda exemplifica este processo na reprodução de uma entrevista realizada em seu trabalho de campo, na qual um líder comunitário é questionado sobre a consciência da descendência açoriana em sua infância (*op. cit.*: 93). Esta também foi uma pergunta frequente em meu trabalho de campo, como veremos no próximo capítulo, e foi interessante constatar que as respostas foram similares. Saber que é descendente de açoriano parece ter sido uma novidade para parte considerável da população do litoral catarinense, sobretudo a partir da década de 1990 como mostrou Lacerda (*op. cit.*). Após aproximadamente 10 gerações desde que os imigrantes açorianos chegaram a Santa Catarina no século XVIII, a origem açoriana parece ter sido esquecida entre os catarinenses do litoral. Deixou de ser um dado relevante, até que da metade do século XX aos dias atuais, principalmente a partir dos anos 1990, presenciava-se uma descoberta dessas origens. Esta descoberta é de certa forma apoiada pelo poder público e pelo meio intelectual, tanto catarinense quanto daquele que divulga o discurso da açorianidade.

Como características originais à açorianidade, ou seja, características culturais dos habitantes do arquipélago dos Açores, podem-se destacar três elementos básicos: a insularidade, a emigração e a religiosidade (Rosa e Trigo, 1990: 15). A insularidade é um fator inerente ao povo açoriano desde que passaram a habitar o arquipélago a partir do século XV. Tanto contribuiu para o semi-isolamento do povo, originalmente português, fazendo com que características peculiares surgissem na cultura dos moradores das ilhas, quanto para a criação de um imaginário próprio, tendo o mar como um dos principais elementos simbólicos. A natureza teve um forte papel na criação desse imaginário, e considerando a presença do mar, de vulcões e abalos sísmicos, isso também contribuiu para uma religiosidade fervorosa entre os açorianos, basicamente católicos. Os fatores naturais aliados ao quase isolamento geográfico das Ilhas, fez com que a emigração fosse algo constante e frequente na história do arquipélago (*op. cit.*). Nas últimas décadas os principais alvos da diáspora açoriana foram os Estados Unidos da América e o Canadá. O discurso da açorianidade estabelece um “espaço de diferença constituído da identidade cultural regional da população do Arquipélago” transplantado ao unívoco das comunidades de imigrantes (Lacerda, 2003a: 56).

Penso que o laço fraternal que une imigrantes açorianos recentes, principalmente de comunidades nos Estados Unidos e Canadá, que certamente mantém vínculos de parentesco e comunicação frequente com os Açores, é mais forte do que entre descendentes de açorianos em Santa Catarina e os Açores. Esses laços se diluíram nos 250 anos e nas várias gerações que separam os que emigraram a Santa Catarina e os que permaneceram no arquipélago. Há dois séculos as facilidades de comunicação existentes atualmente eram inimagináveis. A adaptação aos novos recursos naturais e a influência de outras culturas fizeram com que os imigrantes açorianos estabelecidos em Santa Catarina redefinissem seu modo de ser. No entanto, o mote da açorianidade parece sugerir que uma essência açoriana ainda reside nesses descendentes que ocupam o litoral catarinense atualmente. A responsabilidade dos intelectuais e líderes comunitários seria então “devolver” ao povo esta consciência, ou em outras palavras, recriar esta identidade cultural.

Em minha opinião, a alusão à presença da cultura açoriana em Santa Catarina reflete um momento histórico, palco de algumas disputas no campo político e econômico. Nessa busca por inserção no mundo globalizado, onde imperam os valores do capitalismo, a valorização de características regionais serviria como um recurso fundamental neste processo. Além de criar um turismo mais consistente, como sugeriu Cristiane de Jesus, presidente da Fundação Municipal de Cultura de Porto Belo, a valorização dessa identidade trabalha a auto-

estima da população. Creio que a elevação da auto-estima venha da afirmação de determinados valores morais correspondentes a um modo mais antigo, ou tradicional, de vida. Veremos no próximo capítulo como o discurso de lideranças comunitárias, ou de pessoas relacionadas a associações culturais e secretarias de cultura, confirma a necessidade de trabalhar a auto-estima, através da valorização do folclore por exemplo. Esta seria uma alternativa de resposta à temida influência da mídia moderna, como vemos a seguir:

As influências registradas nos últimos anos, que colocaram em risco a sobrevivência da cultura de base açoriana do litoral catarinense, estão sendo repelidas de forma natural. Isto demonstra que o elemento açoriano, daqui e do além mar, tem em comum a tenacidade, o espírito de luta, e o orgulho por seus valores culturais, que poucos lugares do mundo conservam. Estes valores culturais sobreviverão ainda por muitos séculos, paralelamente à modernidade tecnológica a que estarão sujeitos (Farias, 1998: 304).

Este discurso revela um caráter de militância, se trocássemos algumas palavras penso que o texto poderia ser uma espécie de convocação nacionalista. Durante o trabalho de campo verifiquei que este discurso é freqüente entre líderes comunitários e instituições da área de cultura. A expressão “cultura de base açoriana” aparecerá no relato de algumas entrevistas, como veremos no próximo capítulo.

Um dado importante, relacionado a essa valorização da identidade açoriana, é a existência de uma espécie de busca por superação de alguns estereótipos pejorativos que já estigmatizaram a população do litoral catarinense. É possível perceber um certo orgulho ferido entre habitantes do litoral catarinense no que se refere à identidade cultural. O fenômeno da balnearização do litoral, que atraiu turistas e especuladores imobiliários do interior do estado e outras regiões do Brasil, confrontou diversas identidades e assim se criaram estereótipos pejorativos, se referindo ao homem do litoral como malandro, preguiçoso, pobre, ignorante, atrasado, conformado, sem ambição, entre outros. Farias justifica o que favoreceu a proliferação desta espécie de ofensa histórica:

A desorganização cultural das sociedades pré-capitalistas ocorreu quando foram pressionadas por valores das culturas tecnologicamente melhor qualificadas e competitivas. Quando isto ocorreu se generalizou a insegurança, o sentimento de vergonha, a interiorização dos valores culturais básicos, que passaram a ser detidos pelos mais velhos que, em via de regra, não os repassam aos mais jovens. Em consequência, em três gerações (...) tais valores poderiam simplesmente desaparecer (Farias, 2000: 108).

Penso que todos esses discursos que permeiam as categorizações da identidade cultural no litoral catarinense, evidenciam uma fronteira cultural. As especificidades regionais que esta identidade valoriza, opera às vezes de maneira simbólica e une politicamente o litoral no contexto do Estado de Santa Catarina. Evidenciar etnias é algo recorrente no contexto estadual, como no caso de descendentes de alemães e italianos. Atualmente a origem açoriana

é o que vem fundamentando o processo de elaboração da identidade cultural do litoral de Santa Catarina. Este processo, por sua vez, possui justificativas históricas, políticas e econômicas, como comentado neste capítulo. No próximo capítulo mostrarei como o discurso nativo define a identidade cultural, como trata da origem açoriana e como evidencia traços culturais típicos do litoral catarinense. No anexo “Um pequeno mosaico de manifestações culturais do litoral catarinense, também se pode ter um panorama dessa identidade cultural através algumas manifestações culturais típicas da região.

### CAPÍTULO III

No capítulo anterior a discussão foi em torno da identidade cultural do litoral catarinense, dando ênfase à valorização da origem açoriana enquanto definidora desta identidade. Como vimos, foi um processo que teve momentos históricos diferenciados, sendo que a partir da década de 1990 esta alusão à origem açoriana na identidade cultural do litoral catarinense, passa dos meios acadêmicos e intelectuais para o universo popular. Isso foi conquistado por ações envolvendo instituições de ensino, poder público e representações de comunidades. Este capítulo mostra algumas conseqüências destas ações no discurso popular, principalmente no referente à identidade cultural. Primeiramente apresentarei uma breve narrativa sobre o trabalho de campo, contando sobre como estabeleci os contatos com as pessoas entrevistadas e certos métodos empregados. Em seguida voltarei a algumas discussões apresentadas nos capítulos anteriores, desta vez enfatizando o discurso nativo.

#### 3.1 O Trabalho de Campo

O projeto inicial para o trabalho de campo era visitar o máximo de localidades possíveis no litoral de Santa Catarina em busca de pessoas conhecedoras da Ratoeira. Em pesquisa anterior sobre o mesmo tema (Silva, 2005), visitei duas localidades em Florianópolis: os bairros Ribeirão da Ilha e Barra da Lagoa. Neste primeiro contato com a Ratoeira, verifiquei a pertinência de algumas discussões em torno de aspectos musicais e sobre questões contextuais, como as relações de gênero e a mudança de significado. Estes foram os pontos de partida que motivaram novas investigações. Para enriquecer estas discussões, surgiu a necessidade de uma maior abrangência investigativa, no caso, visitando e entrevistando pessoas de outras localidades, dando uma amplitude um pouco maior ao trabalho no contexto do litoral catarinense.

A primeira pessoa que procurei em busca de pistas sobre onde pesquisar no litoral catarinense foi Eugenio Lacerda, antropólogo, pesquisador da influência cultural açoriana em Santa Catarina<sup>30</sup>, que também havia sido membro da banca examinadora de minha primeira pesquisa (*op. cit.*), portanto já conhecedor de meu trabalho. Eugenio me orientou a procurar o Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina<sup>31</sup>. Lá conheci Joi

---

<sup>30</sup> Algumas de suas obras são referências para este trabalho, como Lacerda (2003a e 2003b).

<sup>31</sup> [www.nea.ufsc.br](http://www.nea.ufsc.br)

Cletison, que me forneceu alguns contatos de pessoas relacionadas a secretarias e fundações de cultura de alguns municípios do litoral catarinense, assim como alguns líderes comunitários e de grupos de pesquisa folclórica. Através desses contatos marquei algumas entrevistas e fui convidado a assistir a apresentações de alguns grupos. Em algumas localidades estes encontros acabaram não se concretizando por motivos variados, como no caso de Sombrio, Laguna e Palhoça. A visita nestes municípios forneceria um panorama cultural do litoral ao Sul da Ilha de Santa Catarina, sobretudo no que diz respeito à pesquisa da Ratoeira. O trabalho de campo acabou sendo realizado nos municípios de Florianópolis, Penha, Bombinhas, Porto Belo e Governador Celso Ramos. Dessa forma, o panorama cultural analisado aqui condiz com o litoral ao Norte da Ilha de Santa Catarina, como já mencionado no capítulo anterior.

O método utilizado para registrar as entrevistas e certos encontros foi variado. No caso das entrevistas, quando conversei com pessoas individualmente, ou no máximo em três, utilizei um gravador de áudio. Estas entrevistas ocorreram basicamente na residência das pessoas, considerei que o gravador de áudio era mais apropriado, pois registraria o discurso sem intimidar, constranger ou invadir o espaço pessoal dos entrevistados, como supus que pudesse ocorrer com a filmagem. No caso de encontros com grupos de idosos nas comunidades visitadas e em apresentações públicas de grupos folclóricos, utilizei uma câmera filmadora<sup>32</sup>. Este método se mostrou eficaz em minha pesquisa, porque no caso dos grupos nos quais registrei várias pessoas dando depoimento simultaneamente, a imagem ajudou consideravelmente no momento das transcrições. Analisar somente o registro de áudio, nestes casos, seria uma confusão sonora, o que teria comprometido a compreensão e transcrição posterior do material. A filmadora também pareceu não incomodar ou intimidar pessoas em grupo e foi um recurso de registro rico em informações. Houve encontros em que não ocorreu o registro sonoro ou audiovisual, mesmo nesses casos várias informações importantes para a análise e documentação foram colhidas e posteriormente registradas em anotações e na memória. Portanto, a metodologia de trabalho<sup>33</sup> variou de acordo com as situações encontradas em campo. A seguir apresento algumas narrativas registradas sobre a identidade cultural.

---

<sup>32</sup> Antes de sair em campo munido de filmadora, me baseei em Ardèvol (2006), falando da utilização da câmera filmadora como um caderno de notas, ou bloco de anotações. A autora esclarece sobre a utilização desse recurso não como um fim, no sentido de o objetivo principal da filmagem em campo não ser a produção audiovisual, cinematográfica ou de documentário, mas sim um dos recursos de registro para análises do trabalho de campo antropológico, no caso deste trabalho, etnomusicológico, ou simplesmente musicológico.

<sup>33</sup> Sobre a utilização de recursos tecnológicos como filmadora, gravador de áudio e fotografia em pesquisas de etnomusicologia ver Pinto (2001), por exemplo.

### ***3.2 Ninguém sabia que era açoriano...***

A descoberta da origem açoriana parece ter sido um episódio para muitos dos entrevistados. Isso se constatou no discurso de diversas senhoras em localidades diferentes. Ou seja, o processo histórico de construção da identidade cultural do litoral catarinense é relativamente recente. Tanto que há pessoas que viveram este momento de descoberta de suas origens. Isso certamente foi institucionalmente induzido. Logicamente a origem açoriana da população do litoral catarinense é um fato histórico. No entanto, a consciência e a auto-identificação com a origem açoriana é algo em construção. A reprodução de discursos acadêmicos e intelectuais acerca da identidade e da origem, como debatido no capítulo anterior, é perceptível na fala das pessoas pesquisadas. De acordo com Dona Maroca<sup>34</sup> do Grupo de Senhoras de Governador Celso Ramos, “Ninguém sabia que era açoriano, que não era né... depois de uns tempos pra cá que a gente foi saber que isso era... era açoriano né”.

Dona Francisca, uma das entrevistadas, é líder comunitária do município de Penha. Atualmente vive em Balneário Camboriú, mas continua exercendo sua influência na comunidade de Penha. Marcamos um encontro em sua casa para em princípio falar sobre a Ratoeira. Seu filho e sua irmã também participaram da conversa. Dona Francisca liderou um grupo que se apresentava em festas açorianas e outros eventos, representando seu município. No início da conversa, algumas de primeiras suas palavras me chamaram a atenção: “Nós nascemos no município de Penha, nós temos a cultura açoriana, a Penha ela tem uma cultura bem viva né. Nós trabalhamos em cima do resgate da cultura açoriana.”

Podemos verificar um exemplo do resultado conquistado pelo Núcleo de Estudos Açorianos (NEA) no litoral de Santa Catarina. Dona Francisca revelou que muita coisa sobre a origem açoriana, aprendeu diretamente com Vilson Farias, e cita o NEA: “O Núcleo de Estudos Açorianos é que trouxe mais conhecimento, assim, é de resgate, porque daí sim a gente ia conversando com um, com outro, o povo antigo contava história que meu Deus...”

O discurso do resgate também é freqüente na fala de representantes comunitários e pessoas relacionadas a instituições culturais. O resgate é tido como uma necessidade entre fomentadores da cultura no litoral catarinense. Existe o temor de que algumas práticas

---

<sup>34</sup> Utilizarei alguns nomes fictícios, como o de Dona Maroca, pois durante as entrevistas em grupo o nome da maioria pessoas não foi anotado. Isso ocorreu pelo grande número de pessoas que normalmente estavam presentes nos encontros registrados durante o trabalho de campo. Só colocarei o nome real dos colaboradores deste trabalho quando forem representantes comunitários ou com cargos institucionais, o que será sempre indicado no texto.

culturais se acabem. A busca pela Ratoeira acabou basicamente me levando ao encontro de mulheres com idade entre 60 e 90 anos em média, frequentadoras de encontros de terceira idade em centros comunitários ou associações de bairro. Alguns destes grupos e encontros de mulheres têm apoio de fundações culturais ou secretarias de cultura. As primeiras pessoas com as quais estabeleci contato, ainda por telefone, manifestaram grande entusiasmo pela pesquisa, e em todas as localidades visitadas fui muito bem recebido. Muitos disseram que este trabalho seria muito importante para o “resgate” desta cultura, para a documentação da Ratoeira, e tal. Este entusiasmo chamou minha atenção pelo interesse neste “resgate”, manifestado no discurso de praticamente todos os que contribuíram ao trabalho.

De certo modo, esta expectativa em torno do resgate por parte dos informantes me preocupou. A Ratoeira, enquanto rito e música, certamente é parte da cultura em questão. Definir o conceito de cultura não é tarefa simples, de acordo com Eagleton o termo é um dos mais complexos da linguagem e pode ser entendido como o oposto de natureza (2005: 9). Para falar sobre cultura creio ser necessário entender este conceito etimologicamente, no entanto este não é o objetivo deste trabalho. Dentre as várias definições possíveis para este conceito, estou de acordo com a concepção de que cultura pode ser entendida como um setor específico ou um subsistema dentro de um complexo conjunto de relações com outros sistemas (Middleton, 2003: 6)<sup>35</sup>. Desta forma, a cultura certamente é algo dinâmico, em constantes adaptações e transformações, de maneira que esta dinâmica própria é incompatível com intervenções como o resgate. Penso na idéia de resgate como uma transformação ou recriação intencional. Ou seja, enquanto a dinâmica da cultura elege e estabelece o que se mantém e o que se reelabora, sem a necessidade de intervenções diretas, o resgate busca isto de maneira “forçada”. Creio que é impossível transplantar uma prática cultural no tempo ou no espaço sem que se altere seu significado, sua estética ou sua razão de existir. Dessa forma, o resgate da Ratoeira em momento algum foi o objetivo deste trabalho, e sim avaliar todo este processo de transformações e interferências nesta prática musical.

No caso particular da Ratoeira fica claro que uma tentativa de resgate, ou de reimplantação da prática entre os populares, seria uma espécie de readaptação cultural desta prática nos dias atuais. A tradição certamente busca perpetuar certos aspectos culturais. A mudança de significado ocorrida na Ratoeira pode ser um sinal de que o resgate opera como uma transgressão tolerável da tradição, na medida em que é algo transformador daquilo que se

---

<sup>35</sup> Middleton se refere à visão de Talcott Parsons sobre o conceito de cultura sem fazer citação direta de obra específica.

pretende perpetuar. A Ratoeira atualmente é praticada entre um número reduzido de pessoas, quase exclusivamente por pessoas idosas, portanto a possibilidade de extinção possui certo fundamento. Creio que esta possibilidade seja um dos principais argumentos para o discurso do resgate.

No encontro com Dona Francisca de Penha, indaguei sobre as possíveis causas desta valorização recente da origem açoriana. Perguntei se existiriam alguns motivos políticos para que isso tivesse ocorrido. Quando supus que pudesse haver interesses políticos neste processo, parece que houve certo incômodo. Seu filho rapidamente replicou: “não tinham a consciência que era uma coisa açoriana, que era a origem de cada um dali... E aí não foi questão política ou outra, foi a questão da consciência mesmo. Quando começou-se a conscientizar na região, então houve um interesse maior de todos pra que aquilo continuasse.”

O reencontro com essas origens teria então uma explicação natural na visão nativa. Uma informação que estava perdida e que alguém a encontrou e revelou aos demais. A meu ver o que é chamado de conscientização também pode ser entendido quase como uma imposição, articulada politicamente. Logicamente as pessoas que receberam estas informações não estavam preocupadas com a reflexão sobre os motivos da divulgação da origem açoriana. O discurso da descoberta da origem parece ter seduzido a população, antes estigmatizada por rótulos pejorativos. É como se o povo do litoral catarinense tivesse enfim sua identidade, baseada na origem açoriana, podendo sentir um orgulho parecido ao dos vizinhos do interior, descendentes de alemães, italianos e poloneses. Sobre seu comprometimento com essa identidade, Dona Francisca de Penha afirma: “eu resgatei bastante mesmo, porque sabendo que tem fundamento, que é da minha família... Eu sentia assim, eu sentia orgulho mesmo de ir a fundo, porque é minha família ali, raízes né. Que eu to ainda ali na árvore né...”

Para a presidente da Fundação Municipal de Cultura (FMC) de Porto Belo, Cristiane de Jesus, a questão da origem açoriana também está relacionada à recuperação de certos valores morais perdidos pela sociedade. A importância de se divulgar os saberes populares oriundos dos antepassados estaria, portanto, em se recuperar tais valores inerentes à origem cultural.

... se tu não buscares a tua história, o alicerce da tua família, da tua vida, da onde tu veio, por que tu veio, como tu chegou... eu acho que tu não tem direção, as pessoas tão buscando direção... tu tem que buscar direção pra conseguir resgatar os valores que já não existem mais. Tu resgatar esse saber fazer, é tu resgatar a união das famílias, que hoje já não existe mais. É tu buscar saber o significado do teu sobrenome, da onde veio, nós temos que começar a buscar pra nós podermos ter

uma direção. Como é que eu vou dar direção pros meus filhos, pros meus netos ou tu né, enfim... como? Se eu não sei nada da minha história... (Cristiane de Jesus)

Entendo que os valores que se pretende resgatar são anteriores ao modo de vida capitalista, da sociedade de consumo, da internet e do celular. Essa mudança nos modos de produção e do consumo no litoral de Santa Catarina é relativamente recente. Tais valores antigos continuam na memória e no discurso de algumas pessoas vivas: avós e bisavós que foram criadas no contexto das comunidades de pescadores e lavradores do litoral catarinense, basicamente praticantes de uma produção de subsistência. Estas comunidades certamente viviam num sistema de produção parecido ao de séculos passados. Depois da chegada da energia elétrica, da televisão, dos meios de comunicação contemporâneos, como a internet, da balnearização do litoral e a conseqüente especulação imobiliária, entre outros fatores, o modo de vida se alterou radicalmente nestas comunidades. Portanto fica evidente neste contexto o contraste entre meio rural e urbano, ou entre o modo de vida antigo e o contemporâneo.

Uma das mulheres entrevistadas em Governador Celso Ramos mostrou grande conhecimento tradicional, sabendo inúmeros versos de Ratoeira e várias outras cantigas. O fato de não ser alfabetizada mostra o caráter de tradição oral destas práticas. Ao falar da origem açoriana mostrou alguma desconfiança e jocosidade em relação a isso. Reproduzo a seguir um trecho de seu relato acompanhado de intervenções de uma colega para ilustrar o assunto<sup>36</sup>.

\_ Olha menino, olha... Ratoeira, Terno de Reis... Folia... Festa do Espírito Santo, essas coisas... isso é tudo da antiga. Eu agora, esses tempos agora, nós tudo aqui... fomo lá num lugar... como é... no...

\_ Tubarão.

\_ Em Tubarão. Chegemo lá, o padre, mandou convidar... nós... eu... e essa daqui e a Adélia... pra nós cantar o Terno de Reis! Não é tempo de Terno de Reis... Se for cantar aqui ó... a língua... tu não... bota tudo de fora que tem... E lá ele mandou chamar pra nós cantar. Aí nós cantemo, sabe o que que ele disse? Ele disse que coisas antiga não pode acabar. Que isso tudo, herança de... como é?

\_ Os açorianos...

\_ Os açorisanos... ele até disse pra mim que eu tinha disso... eu disse não, eu não tenho... porque eu sou nascida e criada nos Gancho... a minha mãe também não era puladera de cerca... Aí ele assim, olha... porque minha mãe era uma alemôa... a minha mãe era alemôa... ele assim... mas a senhora sabe que essas coisas vem tudo lá dos...

Vejo a identidade cultural que se forma no litoral catarinense como um esforço coletivo em torno de um ideal. Apesar de ser um processo baseado em fatos históricos e encabeçado por intelectuais, percebo que é algo que vem sendo plantado nas camadas

<sup>36</sup> Ver arquivo de vídeo "1 origem açoriana" do DVD anexo.

populares. De um lado o orgulho em descobrir sua origem, em recuperar valores perdidos e a auto-estima, de outro, interesses econômicos relacionados ao turismo. Os catalisadores desses interesses estariam representados pelas ações e pesquisas do NEA e instituições afins, que fornecem o aparato intelectual para a elaboração e divulgação desta identidade cultural.

### **3.3 Não existe turismo sem cultura**

Como já foi debatido no capítulo anterior, existe uma relação direta entre a valorização da origem açoriana na construção da identidade cultural do litoral catarinense, e o turismo, atividade que adquiriu grande importância econômica nos últimos anos. Penso que o turismo seja o principal fator econômico, atuando em conjunto com outros fatores sociais, políticos, culturais e históricos, viabilizando a construção desta identidade. Pessoas relacionadas a instituições culturais estão cientes disso, assim como intelectuais e pesquisadores do NEA. Certamente isso é positivo para a população na medida em que movimenta a economia local, gerando empregos e criando oportunidades. Porém, tenho dúvidas sobre a consciência desta relação entre turismo e cultura por parte do povo em geral. O discurso das pessoas entrevistadas sobre a identidade cultural “de base açoriana” possui a tendência de evidenciar questões como o orgulho, a auto-estima, a história, os valores morais, passando longe de questões políticas e econômicas.

... na verdade não existe turismo sem cultura. A cultura ela existe sem o turismo, porque ela existe, a cultura existe. E essa cultura existente que nós estamos tentando resgatar, tirar lá fundo do baú. O turismo não vive sem cultura e isso já é comprovado. Não adianta hoje tu vir a Porto Belo só pelas praias, as pessoas não vêm mais, elas querem pegar uma casa da cultura... ver um museu... encontrar uma pessoa que tenha conhecimento da história. (Cristiane de Jesus)

Cristiane de Jesus, presidente da Fundação Municipal de Cultura de Porto Belo, informou que no município capacitam-se pessoas para a atividade do turismo. Essa capacitação envolve o aprendizado histórico do local, instituindo o patrimônio cultural. Patrimônios culturais como práticas folclóricas, artesanato e traços culturais, tornam-se atrativos turísticos. A capacitação dessas pessoas opera em conjunto com a divulgação na mídia destes atrativos.

...falando em Porto Belo... eu vejo que nós estamos conseguindo através da Secretaria de Turismo e Fundação Cultural... como é que eu diria... capacitando as pessoas a receberem esses turistas. E pra eles receberem, eles têm que se capacitar, pra receber, pra contar a história da nossa ilha, pra contar a história de um peixe, de um pescado... É claro que a mídia tá fazendo esse trabalho, mas por quê? Os governos eles estão começando a trabalhar mais em cima de políticas públicas para a cultura. Políticas públicas não do governo né, política pública de estado, entende? Então isso tá acontecendo mais por eles estão vendo... não adianta, ninguém mais vem tomar um banho de mar só

em Florianópolis, só em Porto Belo, Bombinhas, enfim... não vêm mais só pra isso... eles vêm pra passear, conhecer um pouco... (Cristiane de Jesus)

O mesmo movimento que a partir dos anos 1990 estimulou a elaboração da identidade “de base açoriana”, também reivindica a valorização do patrimônio cultural que a representa. Como consequência disso, cria-se um novo produto econômico através do turismo. Por isso creio ser importante ressaltar o papel que o NEA teve na construção deste cenário.

### **3.4 O Vilson Farias é que passava isso tudo pra nós...**

Dona Francisca, assim como outras lideranças comunitárias, deixa clara a influência das obras de Vilson Farias em seu discurso sobre as origens açorianas. Vilson Farias é um historiador e professor aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina. Foi Secretário de Turismo, Consultor Técnico do gabinete do prefeito e Consultor do IPUF no município de Florianópolis, já coordenou o Núcleo de Estudos Açorianos e também encontros de cultura açoriana em Santa Catarina<sup>37</sup>. Vejo que suas obras tiveram um papel didático, e de certa forma partidário, na formação da identidade do litoral catarinense. A expressão muito utilizada em suas obras “cultura de base açoriana” está presente no discurso de lideranças comunitárias. A seguir apresento alguns trechos de entrevistas e conversas, nos quais a referência a Vilson Farias é explícita e de fato reproduz seu discurso:

Houve também em alguns livros, alguns registros do professor Vilson Farias, a gente sempre que busca isso a gente percebe também que houve um certo preconceito pelo açoriano também né... Talvez por eles acharem que não eram tão inteligentes, bonitos né, porque a maioria era barrigudo, enfim... por causa da farinha... tem toda uma história né... Mas eu acho que com o Núcleo de Estudos Açorianos, com o trabalho que o litoral está realizando assim... eu acho que os açorianos eles tão conseguindo se organizar um pouco mais. Daí a gente tá crescendo um pouco mais dentro do contexto do estado... acho que ela tem um dia já da cultura açoriana... então ele tá começando a mostrar também os seus valores... (Cristiane de Jesus)

De início eu tinha o Vilson Farias também... professor Vilson Farias... Um livro sobre resgate açoriano, eu tenho aí, se puder contribuir com esse trabalho. ... a gente se encontrava assim... o grupo que era o Joi, era o... eram 4, o Farias... o Peninha não participava do grupo, do núcleo açoriano? O Peninha acho que não, ele só mais fotografava... (Dona Francisca)

No primeiro telefonema que fiz a Cristiane de Jesus de Porto Belo falando sobre minha pesquisa, meu interesse sobre a Ratoeira, sobre a cultura açoriana em Santa Catarina fui compreendido. Cristiane disse que o correto era se referir à “cultura de base açoriana” em Santa Catarina, e não simplesmente cultura açoriana, pois esta era a cultura encontrada no Arquipélago dos Açores, não em Santa Catarina. Realmente estou de acordo que há uma

<sup>37</sup> Para mais informações sobre a produção bibliográfica e atividades institucionais desempenhadas por Vilson Farias consultar: <http://blogdofarias.blogspot.com/2006/09/quem-sou.html>.

distinção muito clara entre os dois contextos. Mas aderir e reproduzir esta categorização revela a influência que as obras de Wilson Farias exerceram em seu discurso, assim como no de outros informantes e de certo modo na elaboração da identidade cultural do litoral catarinense.

### 3.5 Hoje tem o computador né...

Penso que o impacto da mídia na vida tradicional é mais acentuado para as pessoas mais velhas. Grande parte das mulheres entrevistadas viu a chegada da luz elétrica e da televisão, o que alterou radicalmente as relações sociais. A televisão substituiu formas de entretenimento, como a Ratoeira, e as cantigas de roda, que permearam diversas gerações<sup>38</sup>. O discurso nativo sugere que desde então a tradição vem sendo substituída pela comunicação globalizada. Para Dona Francisca:

De noite a nossa mãe dizia assim ó: terminou de lavar louça, nós íamos todos para a sala, ali nós líamos a Bíblia, que ela não sabia ler, todo mundo ficava quietinho, rezava o rosário. Depois quando terminava ela contava historinha pra nós de Jesus quando andava pelo mundo. As historinhas, então a gente aprendia assim... Hoje não... Hoje já come em frente a televisão, em frente ao computador...

As mudanças no comportamento atingem tanto aspectos religiosos quanto afetivos. Os padrões de namoro, casamento e divórcio, que a geração de mulheres entrevistada viveu, é impensável para os dias atuais. Comportamentos que seriam censurados e tidos como falta de respeito ou ofensa à moral, são mais tolerados atualmente. Alguns relatos revelam estas transformações:

Hoje não... hoje é tudo... atracado... abraçadinho... aquele tempo não era isso... e o pai de olho! E é marcada a horinha ainda de chegar em casa... não chegasse a hora que marcava ó... o pau... hoje não! Hoje já não é mais né... (Dona Filó – Governador Celso Ramos)

Porque no nosso tempo nós não namorava cedo... Eu fui namorar com dezessete anos... Eu fiquei na rua... naquele tempo dizia que era na rua, por causa de um beijo que o meu namorado me... eu fui dançar o baile que tinha ali... de dia! Vê só... ele deu um beijo em mim, aí eu fiquei na rua... todo mundo falava que eu tinha beijado... Aí daquele tempo pra cá eu não namorei com mais ninguém e eu não... só casei com ele... esperei que ele viesse de Santos, que ele trabalhasse, ganhasse dinheiro pra depois casar... Só por causa dum beijo que eu ganhei no rosto. (Dona Adélia – Governador Celso Ramos)

... ia namorar, sentava cada um do seu lado, conversava até dar a hora, o outro *carcava* e ia embora... Porque era bem diferente de hoje né. Hoje as pessoas têm... assim... têm contato... e antigamente não... (Dona Ilza – Porto Belo)

<sup>38</sup> Bourdieu (1997) mostra como a televisão pode converter-se num instrumento de opressão simbólica, tornando-se um perigo à vida democrática e política.

Como é que ia namorar em casa? E o meu namorado fui quando foi pra noivar... E nunca tinha namorado nem conversado... (Dona Rita – Porto Belo)

Se na juventude dessas avós, uma mulher solteira engravidasse indesejavelmente, a chance de não se casar com o pai da criança era praticamente nula. O divórcio era bem difícil de acontecer, e havia certa segregação de mulheres divorciadas.

Uma vez eu me casei... aí o meu marido era bem... trabalhava lá no Rio Grande... aí eu aborreci dele e disse: Mãe. Ô mãe, eu não quero mais morar junto, eu não quero mais ta casada, vou separar. A minha mãe disse assim mais o meu pai: Não! Quem boas camas fizer, nela se deitará. Tu não quiseste casar? Então agora tens que agüentar as conseqüências... as separadas não dançavam nem no baile... no baile junto com as outras... não dançava... (Dona Zilma – Governador Celso Ramos)

Para algumas pessoas essas mudanças representam um choque cultural, afrontamento à moral ou indiferença aos valores. No entanto, certa vez escutei de Dona Maria da Barra da Lagoa<sup>39</sup> que se ela fosse jovem nos dias atuais, faria igual à juventude, dizendo: “Se fosse hoje eu fazia a mesma coisa. Porque é moda né!”. Mesmo criticando a influência da mídia na manutenção dos valores, algumas senhoras reproduzem clichês de novelas globais em brincadeiras nas relações interpessoais, por exemplo. Ou seja, a mídia que é acusada de suprimir certas tradições, também pode servir como entretenimento e gerar um novo comportamento.

Em algumas situações ouvi queixas sobre a perda dos valores, o que penso ser uma das principais justificativas para o discurso do resgate cultural. Para Cristiane de Jesus de Porto Belo, “Resgatar é reviver”. Reviver um passado onde havia o respeito, mais senso de solidariedade e cooperação. O povo detinha um conhecimento passado por gerações, técnicas de produção e práticas culturais com identidade própria. O resgate cultural é o discurso de algumas lideranças e representações comunitárias. Como vimos, é um discurso institucionalmente incentivado. Certamente existem questões de ordem política e econômica que justificam esta mobilização em torno da identidade cultural. Fatores psicológicos também estão envolvidos quando a auto-estima está em questão. Orgulhar-se e não ter vergonha de sua identidade seria um caminho para a recuperação da auto-estima.

Dessa cultura que a gente fala de base... sabe que é a história do povo né... resgatar isso... reviver essa cultura, essas tradições, é mostrar pras gerações futuras e pra geração atual, que tá aí mais jovem, mais bonita, mais informatizada, que foi muito mais trabalhoso... na minha opinião foi muito mais trabalhosa a vida dos nossos avós, dos nossos pais, porém eu acho que muito mais unida, muito mais respeitosa também. E ela mostra os valores né... a cultura, essa cultura de base, da identidade das nossas comunidades, ela mostra na verdade o valor das pessoas. (Cristiane de Jesus)

---

<sup>39</sup> Entrevista realizada durante o trabalho de campo em Silva (2005).

Na busca do resgate, surgem grupos que reelaboram de maneira diferenciada a tradição. Existe a tendência de buscar a origem diretamente da matriz, ou seja, dos Açores. Através de intercâmbios culturais, se estabelece uma nova relação de influência cultural entre o litoral de Santa Catarina e os Açores, certamente muito distinta da influência no período colonial. Veremos a seguir um exemplo destes intercâmbios.

### **3.6 Intercâmbio cultural entre o litoral de Santa Catarina e os Açores**

Um dos primeiros episódios que presenciei durante o trabalho de campo foi o intercâmbio cultural entre dois grupos folclóricos, um de Bombinhas no litoral catarinense e outro de Lages do Pico, da Ilha do Pico nos Açores. Como já mencionado anteriormente, há uma iniciativa pública nos Açores que promove este tipo de intercâmbio. Grupos do Brasil são levados aos Açores e vice-versa. Este intercâmbio que presenciei aconteceu em abril de 2009.

O Grupo Folclórico Mixtura de Bombinhas existe há dez anos. Composto basicamente por jovens dançarinos, já estive nos Açores através desses intercâmbios culturais. De acordo com Fernanda Nadir da Silva, Diretora de Cultura de Bombinhas, na apresentação que fez do evento que teve como atrações o Grupo Mixtura, o Grupo da Casa do Povo de São João e as Senhoras Cantadoras de Canto Grande, realizado no bairro Canto Grande em Bombinhas:

... esse intercâmbio cultural se dá através do acordo, do protocolo de geminação que Bombinhas, que o município de Bombinhas firmou no ano passado, no dia 14 de março com o município de Lages do Pico de Portugal. Nós temos aqui representando o S. José Armindo, presidente do grupo, e também o Sr. Sérgio Souza que é o vice-prefeito de Lages do Pico... Quero lembrar que esse evento, esse intercâmbio cultural, está sendo organizado por quatro instituições, Fundação Municipal de Cultura – Prefeitura Municipal de Bombinhas, Associação Folclórica Mixtura, Instituto Boi Mamão e Núcleo de Estudos Açorianos de Santa Catarina. (Fernanda Nadir da Silva)

O Grupo da Casa do Povo de São João, proveniente dos Açores, é formado por um grupo de jovens de aproximadamente vinte dançarinos e um conjunto musical composto por pessoas de meia idade e alguns com idade mais avançada. Na formação instrumental do conjunto encontra-se a viola da terra<sup>40</sup>, instrumento típico dos Açores, violão, violino e bandolim e também contam com um coro. No início de suas apresentações um de seus integrantes lê um texto contando a história do grupo, descrevendo algumas características gerais e revelando objetivos. Para ilustrar, reproduzo a seguir alguns trechos deste texto.

---

<sup>40</sup> Instrumento constituído de doze cordas metálicas divididas em cinco parcelas, sendo as três primeiras de cordas duplas e as duas mais graves triplas.

Na sua indumentária que foi evoluindo ao longo do tempo, tem procurado representar a tradição histórica da sua terra, particularmente o traje do pastor de São João, com peças típicas como as alparcas de sola, meias de lã de ovelha e chapéu de palha entre outras, bem como o traje de ver a Deus nos domingos de dias festivos. O grupo tem como objetivo mostrar e representar os hábitos e costumes da sua terra através da cultura popular que divulga os seus trabalhos e festas, particularmente as do Espírito Santo... Na Páscoa que se aproxima, cabe mais uma vez representar a sua terra na terra de tantos imigrantes que outrora partiram das ilhas, no Estado de Santa Catarina, mais concretamente na cidade de Bombinhas no Sul do Brasil, onde agora se deslocou. Para esta longa viagem contou com vários apoios, nomeadamente, da câmara municipal das Lages, da direção regional das comunidades, da junta da freguesia de São João, do Inatel e da câmara municipal de São Roque... este intercâmbio que todos os já feitos é o que representa maiores encargos e gera mais expectativas. (Grupo Folclórico da Casa do Povo de São João do Pico)

Tanto o Grupo Mixtura quanto o Grupo da Casa do Povo de São João, participantes deste intercâmbio, se apresentam de maneira muito parecida no que diz respeito ao repertório musical e coreográfico e também ao figurino<sup>41</sup>. A vestimenta, a música e as coreografias são tradicionais do folclore açoriano. A diferença básica entre os dois está no fato de o grupo açoriano se apresentar com um conjunto de músicos, e o grupo catarinense realizar sua apresentação utilizando músicas reproduzidas em CD. O Grupo Mixtura de Bombinhas realiza uma pesquisa de danças e indumentária tradicional dos Açores, e busca reproduzir meticulosamente as danças açorianas. Dentre as gravações de música tradicional açoriana que utilizam em suas apresentações, algumas são do CD do próprio Grupo da Casa do Povo de São João.

Neste encontro o Grupo Mixtura foi presenteado com uma viola da terra pelos visitantes açorianos. Durante a apresentação do grupo, o tocador de CD falhou, gerando uma situação embaraçosa para os dançarinos. Depois deste fato a coordenadora do grupo convidou voluntários a aprenderem tocar o tal instrumento, para que situações como esta não voltassem a ocorrer e para que o grupo passe a ter próprios tocadores, aproximando-se ainda mais da tradição açoriana. Nas palavras de Dona Vera, coordenadora do Grupo Mixtura: “quero deixar aqui de público que a prefeita de Lages do Pico nos mandou um presente, a nossa primeira viola de arame, ou a viola da terra, uma viola especial açoriana, e que só com ela a gente pode fazer as nossas danças, principalmente a chamarrita”.

Interessante notar que o Grupo Mixtura reproduz tradições dos Açores que não fazem parte do folclore catarinense. No entanto é presente em seu discurso a questão do resgate cultural dos antepassados açorianos. Podemos verificar isso nas palavras da coordenadora do grupo durante a apresentação:

Nós do Grupo Folclórico Mixtura fazemos os bailes das nove ilhas. Por quê? Porque foram de lá dessas ilhas que vieram os nossos colonizadores aqui de Bombinhas e de todo o litoral de Santa

---

<sup>41</sup> Ver arquivo de vídeo “2 Intercâmbio cultural” do DVD anexo.

Catarina. Então não queremos privilegiar só uma ilha, queremos contemplar a todos, assim como os nossos trajes também. (Dona Vera)

Depois de conhecer o trabalho do Grupo Mixtura, refleti sobre a questão da representação da identidade cultural que o grupo promove. No caso dos grupos de idosos que visitei é mais evidente a valorização de práticas culturais das antigas comunidades de lavradores e pescadores, descendentes de açorianos povoadores do litoral catarinense. O Grupo Mixtura, no entanto, propõe uma estética comum a grupos açorianos contemporâneos com ênfase no folclore dos Açores. Se pensarmos que a atual valorização das origens açorianas, através do incentivo e divulgação das práticas culturais tradicionais do litoral catarinense, já é uma espécie de mecanismo de (re) elaboração da identidade cultural, então a proposta deste grupo parece transcender esta tendência. O trabalho do Grupo Mixtura difere completamente do de grupos do litoral catarinense que enfatizam práticas folclóricas como o Pau de Fitas, o Boi de Mamão e a Ratoeira, por exemplo. Apesar de tratar-se de tradição açoriana, acredito que o que este grupo apresenta é algo novo, ou mesmo estranho, ao povo do litoral catarinense. Por isso o Grupo Mixtura pareceu-me peculiar no contexto da afirmação da identidade cultural açoriana em Santa Catarina. Mostrou-me possibilidades de diversos caminhos que este fenômeno de “açorianização” no litoral catarinense pode percorrer.

Após todo o percurso seguido neste trabalho, chegaremos finalmente ao assunto que foi o ponto de partida desta pesquisa. Depois de no primeiro capítulo definir a área do campo científico que fundamenta este trabalho, debatendo alguns conceitos e temas relacionados à Ratoeira, discutimos a questão da identidade cultural do litoral catarinense no capítulo anterior. Neste capítulo, retomamos algumas dessas discussões iniciais, desta vez sob a ótica do discurso nativo. No próximo capítulo, portanto, a Ratoeira será apresentada de acordo com o que foi coletado em campo.

## CAPÍTULO IV

Neste capítulo mostrarei como a Ratoeira é descrita na bibliografia e como foi presenciada e registrada em campo. Falarei sobre algumas de suas características básicas, a respeito da roda, da coreografia, de sua transmissão oral, da música e da poesia. Como a música é foco principal neste estudo, apresentarei algumas transcrições musicais do trabalho de campo, descrevendo e fazendo breves análises do material musical coletado.

### 4.1 O que é a Ratoeira e como acontece

Boa parte do material bibliográfico que trata da Ratoeira foi produzido por folcloristas. Os documentos mais antigos encontrados datam da década de 1950<sup>42</sup>, e os mais recentes parecem reproduzir o que foi dito nessas primeiras descrições<sup>43</sup>. Geralmente se descreve a Ratoeira como uma brincadeira de roda, na qual os participantes entram para cantar versos de amor, desafio ou sátira, endereçados a algum outro participante. Nas entrevistas do trabalho de campo, me relataram que a Ratoeira podia ser cantada em outras situações, independentemente da brincadeira de roda, principalmente durante o trabalho, como na raspagem da mandioca, na colheita do café e na escalação do peixe. Portanto, era um tipo de cantiga que parece ter sido muito corriqueira no cotidiano das pessoas há algumas décadas atrás. Além de diversão e distração na hora do trabalho, servia como meio de comunicação entre namorados. Destaco a seguir algumas das descrições encontradas nos documentos mais antigos que tratam desta prática.

Um grande círculo formado por moças e rapazes de mãos dadas. No centro da roda fica um rapaz ou uma moça que canta uma quadrinha, enquanto os do círculo avançam repetindo a quadrinha. Nessas ocasiões desabafam os corações cantando declarações de amor ou desafio aos rivais. (Piazza, 1951: 165)

A música aproxima-se do círculo para acompanhar as quadrinhas, que vão desde declarações de amor e confirmações, e até desafio aos rivais, não raro ouvindo-se quadras verdadeiramente sarcásticas e satíricas (Medeiros, 1953: 11)

Como veremos, estas descrições já não condizem com a realidade atual da Ratoeira, pois hoje em dia é basicamente praticada por mulheres idosas. O sentido de namoro foi substituído pelo de nostalgia e pelo caráter de patrimônio cultural. Piazza também afirma que se tratava de uma das “músicas populares mais usuais” entre descendentes de açorianos no

---

<sup>42</sup> Refiro-me a Piazza (1951) e Medeiros (1953).

<sup>43</sup> Ver Soares (1987, 1997 e 2002), Farias (2000), Viana (1983) e Fundação Franklin Cascaes (1995).

litoral catarinense (1951: 165). Portanto, percebe-se nesta afirmação que a origem açoriana já era assunto na década de 1950, e a Ratoeira era vista como uma expressão desta identidade cultural. Como vimos nos capítulos anteriores, a questão da origem açoriana entraria em voga com mais vigor algumas décadas depois, tanto entre intelectuais quanto em meio a população de modo geral. Nestas descrições da Ratoeira sempre se faz referência à roda, e em minha opinião os folcloristas negligenciaram a presença desta música no cotidiano, principalmente durante o momento do trabalho, como relatado em campo. Em Governador Celso Ramos, uma das informantes explicou:

A gente cantava quando tava no engenho de farinha, apanhando café... Nós escalava peixe na praia, tava escamando, tava cantando... *assubia* em cima do cafezal pra apanhar o café, tava cantando... raspava mandioca no engenho pra fazer a farinha, cantava... Não precisava de fazer roda... era só no serviço, parado... trabalhando, fazia crivo a noite toda... era três, quatro hora da madrugada, e cantava... era sempre assim... (Dona Cissa)

Se nos dias atuais a Ratoeira está basicamente confinada a grupos de idosos que se reúnem em associações de bairro e eventualmente a apresentam em festas típicas, na época da juventude das entrevistadas a Ratoeira habitava outros espaços e situações. De acordo com os relatos registrados, alguns espaços do convívio social eram típicos de ser palco da Ratoeira. Um dos locais mais citados nas entrevistas, nos quais a Ratoeira era praticada, foi o engenho de farinha. Certamente o engenho de farinha merece ser citado como um local importante de reunião social. Obviamente um ponto de encontro para o trabalho, no entanto, algumas relações sociais extra laborais se estabeleciam ali. Penso porém, que não se pode afirmar que a Ratoeira é simplesmente um canto de trabalho, pois ocorria também em outras situações. Mostrarei novamente outras narrativas coletadas em campo sobre a Ratoeira no ambiente do trabalho.

Assim, nós tínhamos salga de camarão, e o camarão quando era bastante assim, nossa, às vezes vinha 800 quilos de camarão, e aí anoitecia. Quando dizia-se vai anoitecer o camarão lá na salga de fulano, reunia-se mais gente pra ajudar... Até meia-noite pelo menos tinha que dar conta daquele camarão, porque ou era cru ou era cozido, mas não existia geladeira né, gelo... Aí, ah todo mundo se reunia e começava a cantar Ratoeira. Dava assim mais Ratoeira no descascar camarão né, de noite, e a gente se divertia, era um trabalho e se divertia com aquilo ali, sabe, era gostoso até. (Dona Francisca – Penha)

Era quando apanhava café, era quando tava na farinhada, fazendo farinha... (Dona Gina – Porto Belo)

De acordo com os relatos, a Ratoeira também era cantada em encontros que aconteciam aos domingos na casa de algum conhecido, quando faziam almoço e cantoria. Outro local típico era a praia, espaço sempre presente na vida dos habitantes do litoral. Em situações como estas, era mais comum que se fizesse a roda, que ainda podia ser feita após o trabalho no próprio local, como no caso do engenho de farinha por exemplo. A roda, deste modo, não

era o elemento fundamental da Ratoeira, mas sim o canto. Além disso, quando se fazia a roda também se cantava outros repertórios, como as cantigas de roda que apresento em anexo neste trabalho. Portanto, a Ratoeira era uma das cantigas possíveis nas situações onde se fazia a roda. Creio que um dos diferenciais básicos entre as demais cantigas de roda e a Ratoeira é o fato de que na Ratoeira se improvisava. Voltaremos a falar sobre o improvisado na Ratoeira adiante.

Bombinhas foi a primeira localidade visitada no trabalho de campo e os primeiros questionamentos em campo acerca da Ratoeira aconteceram ali. Como até então não estava muito claro quais eram as situações possíveis para se cantar a Ratoeira, uma das questões era se havia algum traje especial para a brincadeira. Logicamente, como a Ratoeira era um tipo de canção corriqueira, não havia motivo para um traje específico. No entanto, atualmente alguns grupos de senhoras, como no caso do grupo entrevistado em Bombinhas, desenvolveram trajes para apresentar a Ratoeira em eventos e festas. Portanto a utilização de um traje particular é fato relativamente recente, desde que a Ratoeira migrou das situações corriqueiras do cotidiano para apresentações públicas. Quase todos os grupos entrevistados apresentam ou já apresentaram a Ratoeira em festas e outros eventos. No decorrer do trabalho as perguntas nas entrevistas foram mudando de acordo com o desenvolvimento da pesquisa.

No bairro Sambaqui em Florianópolis, entrevistei um grupo de senhoras que se encontra na sede da associação de bairro para tecer renda de bilro e ensaiar Pau de Fitas e outras práticas como a Ratoeira. Uma das informantes manifestou sua preocupação e interesse em aprender outras coreografias para a Ratoeira. Algumas integrantes do grupo tentaram convencê-la de que não havia outra, que a coreografia era simples mesmo. Parece não existir uma dança específica para a Ratoeira. Atualmente os grupos que apresentam publicamente a Ratoeira adaptam suas coreografias, como no caso do grupo de Sambaqui. De acordo com uma entrevistada de Governador Celso Ramos: “Não tinha nada, era só aquele balanço”. O balanço talvez viesse do girar na roda. Na apresentação do Grupo de Dança Folclórica da Terceira Idade da UFSC não havia uma coreografia muito elaborada para a Ratoeira, diferentemente do Pau de Fitas apresentado pelo mesmo grupo. Mesmo não havendo uma dança elaborada, existe uma maneira de caminhar peculiar quando se canta na roda de Ratoeira. Como somente presenciei grupos de mulheres idosas, é provável que os movimentos corporais não sejam feitos como na juventude. Penso que a preocupação com a coreografia está mais relacionada às apresentações em público. A narrativa das informantes sobre a

juventude mostra uma Ratoeira de caráter mais espontâneo. A ênfase não era o auditório, mas sim os próprios participantes.

Em relação ao significado do nome Ratoeira, muitas pessoas não souberam responder, mas registrei algumas definições que revelam um pouco sobre esta prática musical. A roda da Ratoeira, ou a própria cantiga, seria uma armadilha amorosa para capturar alguém que se gosta. Este é um fator que torna a Ratoeira exclusiva em relação ao resto do repertório musical dessa gente. Existe algo mágico nesta cantiga que remete ao contexto das benzeduras, simpatias e bruxarias, também presentes nesta cultura. Porém esse sentido da cantiga ficou perdido numa espécie de passado mítico, no tempo da infância e juventude, dos pais, dos avôs e assim por diante. De acordo com Dona Marisa, coordenadora do Grupo de Dança Folclórica da Terceira Idade da UFSC: “a Ratoeira é uma armadilha do jogo da sedução... antigamente nós não tínhamos o poder de comunicação como nós temos nos dias de hoje, então se usava essa brincadeira de roda para se dar as mãos, para trocar olhares, e mandarem algumas mensagens.”

A Ratoeira é música de tradição oral, era ensinada geralmente pelas mães e avós, de acordo com o discurso nativo. As crianças aprendiam ouvindo os mais velhos cantarem. Em Governador Celso Ramos uma das senhoras afirmou em relação ao aprendizado da Ratoeira: “A gente que tirava os truque, os truque vêm da idade da gente... Os truque vêm da idade da gente, aí a gente vai pegando...” Os “truque” eram os versos da Ratoeira, que também podem ser chamados de “moda”, como constatado em campo.

Desde o tempo... a minha bisavó... encostava na... eu era pequena... e a minha vó tava na janela, vendo cantar Ratoeira. (Dona Lilica – Governador Celso Ramos)

É do tempo dos antepassados, veio passando de geração em geração né... já veio do tempo dos antigos... porque eu me lembro da Ratoeira na minha bisavó pela parte do meu pai. Que era no tempo que no Porto Belo tinha quatro ou cinco casas, e a minha bisavó morava ali naquela encruza ali, aonde a Cassi mora por hoje ali, que era um mato e elas moravam ali. Então ela cantava muito, às vezes eu vinha do Canto Grande, meu pai trazia a gente de carro um dia ou dois ali né, e ela cantava muito, ela sentava, ela fazia crochê, enfiava... era... aí ela cantava né. E cantava que era uma voz bonita que era uma coisa! (Dona Neide – Porto Belo)

Parece que este ciclo de transmissão de conhecimento se interrompeu. A juventude perdeu o interesse por esse tipo de tradição e existe um consenso de que isso se deve aos meios de comunicação, principalmente à televisão, como dizem o discurso nativo e alguns intelectuais<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Refiro-me a Farias (1998 e 2000) e Cascaes (1988).

## 4.2 Passado, Presente e Futuro

Neste trabalho a Ratoeira vem sempre sendo tratada no tempo presente e no passado, isto porque aconteceram mudanças consideráveis em sua prática. O indício de praticamente não haver jovens cantando a Ratoeira já é um exemplo dessas transformações, já que há décadas atrás era uma música de jovens. Isso pode ser um reflexo da interrupção do processo de transmissão deste conhecimento. Hoje os principais praticantes são mulheres entre sessenta e noventa anos. São as avós e bisavós que há algumas décadas atrás estariam cantando Ratoeira para os mais novos. As avós continuam cantando, no entanto este é um conhecimento que parece não interessar e ter serventia aos jovens de hoje.

Hoje em dia já ninguém canta mais... ninguém sabe por quê... A nossa mocidade, não era baile, não era nada... nós ia de noite pra praia, aí nós fazia aquela roda, né Nina? E começava a cantar... cantava a noite... cantava de três, quatro horas, nós cantava... aquela onda grande... cantava um verso uma pra outra... É que ninguém sabia essas músicas de rádio, televisão, não sabia, então era só isso né... (Dona Maria – Governador Celso Ramos)

Dona Francisca de Penha também falou sobre este assunto, para ela a geração de seus filhos parou de repassar esse conhecimento aos netos.

E essas coisas assim mais antigas, dos mais jovens né, até hoje... já não tem mais, os nossos netos já não tem, já não conhecem né... nossos filhos... eu contava pros filhos... as histórias né, tudo que a minha mãe ensinou eu sempre passava pra eles, sabe? Mas os nossos netos já não têm né. Eu conto pros meus netos, eles vêm aqui assim e eu falo pra eles né, Mas assim como as minhas filhas, as filhas de... Cresceram escutando e eles não contam, não passam pros filhos deles hoje né... (Dona Francisca – Penha)

Em Porto Belo algumas das entrevistadas do Clube de Mães foram professoras do ensino fundamental. Elas disseram que a Ratoeira chegou a ser ensinada nas escolas, assim como outras práticas folclóricas. Na literatura também se encontra referência ao ensino da Ratoeira nas escolas, como em Soares (1997). Quando este documento foi publicado o autor dizia: “Atualmente estudantes praticam a Ratoeira nas escolas, um jeito “moderno” de integração e socialização na abordagem do cotidiano”. (*op. cit.*: 21) Esta afirmação faz crer que nos anos 1990 havia crianças aprendendo Ratoeira nas escolas. No entanto este projeto, que segundo as professoras aposentadas de Porto Belo vinha do governo do estado através de algumas cartilhas, parece não ter vingado. Pelo menos em relação à Ratoeira, não obtive conhecimento de seu ensino em escolas nos dias de hoje, certamente não faz mais parte de uma política pública.

Quando nos referimos à Ratoeira no passado é impossível não falar de sua relação com os namoros da época. Primeiramente é preciso entender que na juventude das pessoas entrevistadas os namoros eram bem diferentes. O discurso nativo fala de uma permissividade

nas relações de namoro atuais que não havia antes. Além disso, as possibilidades de comunicação e entretenimento mudaram bastante de mais ou menos cinquenta anos pra cá.

Era aos domingos quando vinha os namorados... que não se conversava de namoro, era diferente... Então eu tinha um tio que contava que quando eles tinham namorada, eles faziam a roda pra cantar, entravam dentro e tiravam versos uma pra outro pra... como coisa que tava conversando um com o outro né... aí cantavam as moda um pro outro... ele falava que era assim... (Dona Ana – Governador Celso Ramos)

Como já mencionado, as cantigas não aconteciam somente no sentido de flerte, havia também o desafio. As pessoas se desafiavam na Ratoeira, na tentativa de vencer a disputa na conquista de alguém.

Escalava peixe na ponte né... naquele rio né... escalava peixe... cantava... cantava uma dum lado... elas desafiavam uma à outra... o desafio né... desafiavam uma à outra... cantiga né pra... Desafiando uma à outra... se desafiava uma à outra... Desafiava pra... tirar moda, pra elas... por causa do namorado... do namorado... (Dona Nena – Governador Celso Ramos)

O namoro naquela época, segundo relatos registrados em campo, não envolvia contato físico. Logicamente existiam transgressões desse código moral e ético, mas era tudo muito escondido. Era inadmissível que pessoas solteiras se beijassem em público. Certamente a mulher ficaria “falada” e teria problemas em firmar compromisso de matrimônio. O namoro da época acontecia com a presença da família. A Ratoeira normalmente acontecia longe do olhar dos pais, durante ou depois do trabalho e também na praia, o que permitia uma aproximação um pouco maior entre os jovens. Também não era permitido falar abertamente sobre os sentimentos, dificilmente alguém se declarava a outra pessoa. Por outro lado, na Ratoeira isso acontecia de maneira cantada e indireta. Os versos sempre eram endereçados a alguém, porém geralmente não explicitamente. A Ratoeira, portanto, era uma ocasião onde se permitia o flerte, que era proibido na maioria das situações do convívio social na juventude das entrevistadas.

No nosso tempo a gente namorava, não pegava na mão, não encostava, era um lá, outro de cá... Então essa moda da Ratoeira, a gente pegava na mão... Era a hora que podia aproveitar... Aproveitava e já passava a mão né... (Dona Zilma – Porto Belo)

A questão do gênero está sempre presente na Ratoeira. Existe uma tendência em afirmar que se trata de uma prática feminina<sup>45</sup>, no entanto a cantiga é feita para o rapaz amado. Ou seja, sempre existe esta relação homem/mulher em evidência. Não há um consenso no discurso nativo sobre isso. Alguns relatos mostram que os homens também cantavam, porém é fato que atualmente a maioria das pessoas que cantam é de mulheres. Mesmo quando os homens não cantavam, estavam por perto, pois a cantiga era pra eles.

---

<sup>45</sup> Ver Soares (1997), por exemplo.

... o homem cantava junto com nós, brincadeira com nós eles cantavam... Ele sabia cantar... todos eles sabiam cantar... A gente cantava versos pra eles, eles cantavam pra gente... Aí arrumava namorado... Nós cantava na praia, era uma, todas cantavam, era roda na praia... nós brincava tudo... (Dona Bilica - Governador Celso Ramos)

De acordo com algumas senhoras do Clube de Mães de Porto Belo, os homens participavam da Ratoeira durante a “raspação” da mandioca. As afirmações em relação à participação dos homens são sempre confusas e às vezes controversas. Ao mesmo tempo em que certas informantes dizem que os homens também sabiam cantar e que participavam da Ratoeira, outras dizem que geralmente era só mulher. O fato de hoje praticamente só encontrarmos mulheres cantando a Ratoeira talvez revele algo sobre isso. Se os homens também cantavam, por que pararam de cantar? Infelizmente esta foi uma questão que ficou sem resposta nesta investigação. No início do trabalho, ainda na fase de projeto, a idéia era investir na observação das relações de gênero na Ratoeira. Entretanto, no decorrer da pesquisa esta questão acabou perdendo espaço, sobretudo porque os informantes não mostraram um consenso em relação a este tema. Além disso, outros assuntos foram tomando maior importância dentro do trabalho, como a questão da identidade cultural.

Outro fator que era prioridade no início do trabalho era a mudança de significado ocorrida com a prática da Ratoeira. Este tema já havia sido uma constatação em Silva (2005) e esta pesquisa só confirmou esta verificação. À medida que vários aspectos no modo de vida das pessoas mudaram, a Ratoeira também se alterou. Como já foi dito, a função do namoro foi substituída pela nostalgia.

Ah! Hoje é mais diferente né... que a gente... mas a gente canta pra gente... eu me distraio né... eu quando eu to em casa sozinha eu to cantando... eu me distraio com essas músicas assim... às vezes eu ligo o rádio... enquanto to cantando... quando não to rezando to cantando, sabe, essa música... essas modinhas... (Dona Júlia – Governador Celso Ramos)

... pra nós, lembrar do passado é muito bom. (Dona Maria – Porto Belo)

Esta mudança de significado está relacionada ao fato da Ratoeira hoje em dia ser domínio de mulheres em idade avançada. Os sentimentos de nostalgia e saudade são em relação ao tempo da juventude, onde “se vivia com mais dignidade e felicidade”. A Ratoeira atualmente está confinada em espécies de asilos, nos quais mulheres idosas se encontram em busca de qualidade de vida. Nestes encontros a lembrança do passado é uma das maneiras de recuperar a alegria de outros tempos. Esta geração de cantoras de Ratoeira está se extinguindo, assim como tudo indica que a própria Ratoeira irá se extinguir com elas. A proximidade do fim da vida destas mulheres possui, a meu ver, uma correspondência com a consciência de que a Ratoeira é uma prática em extinção. Isto certamente faz com que a

Ratoeira possua um significado de tristeza também. Como veremos nos versos de Ratoeira, a tristeza sempre esteve presente, porém anteriormente muito mais relacionada a amores impossíveis ou não correspondidos. Nos dias de hoje, me parece que mesmo os versos satíricos e divertidos contêm uma dose de tristeza. A tristeza aí não está relacionada com o significado literal dos versos, mas com aquilo que acredito que a Ratoeira representa hoje para estas pessoas, a proximidade do fim. O riso diante da sátira poética da Ratoeira possui certa ambigüidade, pois camufla esta consciência do fim da vida, do fim da Ratoeira. Penso que este riso que a Ratoeira desperta, hoje possui também um caráter terapêutico, pois tenta exorcizar a lamentação, vista como negativa entre essas pessoas.

Os encontros nesses grupos de mulheres geralmente têm o caráter de terapia ocupacional, ora através de práticas culturais que promovem integração social, como no caso das cantigas e outras manifestações do folclore, ora através de atividades e exercícios físicos, sempre visando à preservação da saúde mental e física das participantes. Quando me encontrei com o grupo de Governador Celso Ramos, antes de começar a entrevista, a coordenadora do grupo, Dona Antonieta, realizou uma sessão de atividades que ilustra a preocupação com a saúde dessas mulheres a qual me refiro. Havia cerca de quarenta mulheres no total. A maioria estava de pé e em círculo e a coordenadora propunha uma atividade, tentando encorajar as que se negavam a participar. Ela utilizava expressões como: “Quem quer durar passa pra cá!”, o que demonstra esta preocupação com longevidade. A atividade consistia em formarem um círculo de mãos dadas, a coordenadora então apertaria a mão da pessoa do lado olhando em seus olhos. Esta pessoa deveria passar o aperto de mão e o olhar adiante, para a pessoa seguinte, como uma onda. Uma atividade aparentemente simples que levou alguns minutos para que todas compreendessem a proposta e conseguissem realizá-la, o que ilustra a debilidade física, e em alguns casos mental, que a idade avançada pode proporcionar. Isso também revela um pouco sobre o contexto com o qual me deparei em campo e onde a Ratoeira está inserida.

O resultado desses encontros de idosas em certos casos é também a apresentação de danças e cantigas folclóricas em festas evocativas. Este, por exemplo, é o caso do Grupo de Dança Folclórica da Terceira Idade da UFSC e do Grupo Olaria do Sambaqui, ambos de Florianópolis, que apresentam coreografias e cantigas típicas do folclore do litoral catarinense, como o Pau de Fitas e a Ratoeira. Em relação à apresentação da Ratoeira, Dona Francisca de Penha, que já coordenou um desses grupos de idosas, explicou que é difícil manter o interesse do público numa apresentação de Ratoeira. Numa festa evocativa, como as

festas de cultura açoriana por exemplo, geralmente há mais de um desses grupos se apresentando. Apresentações como o Pau de Fitas e o Boi-de-Mamão normalmente despertam mais interesse do público. De acordo com Dona Francisca, a Ratoeira acaba sendo repetitiva e cansativa ao público. Se o grupo é grande, todas as mulheres querem cantar um verso. Quando vários grupos se apresentam num mesmo evento, acaba ficando ainda mais cansativo e repetitivo. O grupo da UFSC possui uma *performance* estilizada da Ratoeira. Somente uma pessoa canta os versos e é respondida pelo coro. Além disso, a cantiga é acompanhada por instrumentos musicais, como sanfona, violão e percussão. Esta parece ser uma estratégia que garante mais interesse pela Ratoeira por parte do público. No entanto, distancia a prática da tradição à medida que a estiliza. Isto para alguns pode ser visto negativamente como inautêntico.

O futuro da Ratoeira parece ser bem incerto. Diferentemente de outros patrimônios culturais, como o Boi-de-Mamão por exemplo, não vem despertando o interesse da juventude, o que compromete sua continuidade. O fato de ser domínio de pessoas idosas também é uma ameaça à sua extinção. Entretanto, enquanto os grupos buscam estratégias para uma reelaboração da Ratoeira, como no caso da senhora do Sambaqui que pensava numa nova coreografia e a estilização do grupo da UFSC, também existe a possibilidade de que a prática se estabeleça enquanto um patrimônio cultural merecedor de atenção. Por enquanto a Ratoeira é uma das maneiras de acessar o passado, porém este passado parece interessar somente às suas praticantes. Não é possível afirmar que esta cantiga passe a ser vista com mais interesse pela juventude atual. Para que isso ocorra, talvez o caminho seja a sua valorização enquanto patrimônio cultural. Outras estratégias poderiam ser a própria estilização da prática e a evocação à origem açoriana. Isto certamente mudará ainda mais seu significado, forma e conteúdo, o que pode incomodar alguns tradicionalistas, mas pode ser uma maneira de garantir continuidade a esta música. Não pretendo propor aqui algum tipo de intervenção para que isto ocorra, apenas especulo sobre algumas possibilidades que a “seleção cultural” pode seguir. Em minha opinião, quem decidirá se a Ratoeira deve ou não continuar certamente é o povo, independentemente de ações institucionais.

### **4.3 A música**

Uma das primeiras constatações em relação às características musicais da Ratoeira foi a existência de duas estruturas melódicas, como já descrito em Silva (2005). Normalmente há

um contorno melódico cantado solo e outro cantado pelo coro, como já mencionado na introdução deste trabalho<sup>46</sup>.

A melodia da Ratoeira é singela e talvez sua maior riqueza musical esteja nas ornamentações vocais. Faz parte da estética musical a utilização do *glissando* em alguns saltos melódicos. Como a Ratoeira não é um repertório realizado por músicos de formação tradicional, a maneira como é cantada pode causar alguns estranhamentos ao ouvido ocidental. Piedade (2004) discute sobre a questão da tonalidade e dos centros tonais e suas relações com as exegeses nativas e o grau de relativismo do ouvido do etnomusicólogo. Penso que falar sobre um centro tonal na música da Ratoeira, é tentar traduzir para a linguagem da música tradicional alguns elementos inerentes desta música. Esse suposto centro tonal nem sempre está claro dentro da heterofonia (Cooke, 2009) e também não foi verificado na exegese nativa, porém há uma tendência em afirmar uma determinada região de frequências sonoras com o canto. Traduzirei isso como um centro tonal e falarei em determinadas tonalidades para tentar expressar essa região de alturas na qual o canto ocorre.

Talvez a maior sabedoria implícita na Ratoeira não esteja na música e sim na poética. A música possui um padrão melódico aparentemente simples que é interpretado de maneira variada, de acordo com cada cantora e às vezes de acordo com a região geográfica de origem dessas cantoras. Cada grupo visitado parece possuir uma maneira própria de cantar a Ratoeira. Logicamente existe uma estética e uma aprendizagem musical própria, mas foi visível no trabalho de campo que algumas cantoras possuem maior expressividade na técnica vocal. Não me refiro à técnica vocal da tradição musical ocidental, mas uma técnica vocal particular, que certamente evidencia a consciência de uma afinação e de um centro tonal. Este centro tonal, como decidi chamá-lo, notavelmente tolera uma gama considerável de alturas, podendo causar a sensação de que as cantoras desafinam. Portanto é necessário um exercício de relativização para uma maior aproximação a esse repertório e contexto musical. Nas transcrições apresentadas a seguir, baseei-me nas cantoras que considerei estarem em maior acordo com o que seria um centro tonal, ou em outras palavras, em maior sintonia com meu ouvido ocidental. Seria bem mais complexo representar todas essas nuances heterofônicas do centro tonal nestas cantigas registradas, e não considero que seria pertinente a esta pesquisa. Estas transcrições são, portanto, uma espécie de tradução desta música para a notação musical

---

<sup>46</sup> Em Soares (1987) encontram-se partituras de algumas músicas típicas do litoral catarinense, entre elas a “Meu Cravo de Rosa” que possui mesma letra e melodia similar à Ratoeira que coletei. No entanto, Soares parece considerar algumas outras cantigas como também sendo Ratoeira. Em campo não encontrei essa variedade melódica para a Ratoeira. De acordo com os informantes, Ratoeira é o que será apresentado neste capítulo.

tradicional. Como em qualquer tradução, alguns elementos desta música certamente não possuem correspondência com a música ocidental tradicional, e vice-versa. Desta maneira, as transcrições que apresento servem como uma ilustração deste canto, que permite algumas reflexões sobre esta música. Estas transcrições, portanto, pretendem servir como uma ferramenta de análise do material coletado (Seeger, 1987).

Alguns recursos da notação musical como mudança de fórmula de compasso e armadura de clave e *fermata* foram utilizados para representar algumas inconstâncias no pulso e alterações mais notáveis na afinação e no centro tonal. Para representar a ornamentação vocal, utilizo basicamente dois sinais, *glissando* e *legato*. O andamento das cantigas é *presto*, em torno de 200 b.p.m.. Porém vale lembrar novamente que o pulso não é sempre constante, aliás o conceito de pulso parece não existir entre os nativos. Desta maneira, a utilização de fórmulas de compasso e mesmo a idéia de pulso, são estratégias e tentativas de representar esta música na escrita. Quando se busca representar características musicais, deve-se considerar que o material apresentado é uma aproximação do que foi registrado. Talvez uma tentativa de representar mais elementos tornasse a leitura muito carregada, e certamente extrapolaria a dimensão esperada para este trabalho. Opto pelo sistema de notação musical tradicional, ciente de suas limitações para este repertório, seguindo os passos de Piedade (2004). O objetivo destas transcrições é ilustrar o leitor sobre as características musicais mais notáveis da Ratoeira e servir como material de análises. Dividirei as transcrições de acordo com os grupos registrados.

#### 4.3.1 Governador Celso Ramos

Existe uma abertura para a cantoria da Ratoeira que é cantada por todos os participantes. Esta abertura é cantada sob aquilo que considero a melodia solo, a melodia dos “versos”, ou “truques”. Em seguida (representado depois da barra dupla de compasso), canta-se o refrão, ou a melodia coro, que geralmente é cantada entre um verso e outro pelo grupo. A seguir se encontra a transcrição dessa abertura cantada pelo grupo de idosas de Governador Celso Ramos<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Para ver em vídeo a Ratoeira registrada em Governador Celso Ramos, acesse o arquivo “3 Governador Celso Ramos” do DVD anexo.

Coro

Ra- to- ei- ra bem can- ta- da  
faz cho- rar faz pa- de- cer  
Tam- bém faz um tris- te a man- te  
de seu a- mor es- que- cer Meu  
ga- lho de ro- sa meu man- je- ri- ção dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu  
ga- lho de mal- va mi- nha flor de au- ro- ra não  
po- sso pa- ssar sem te ver to- da ho- ra

Depois dessa abertura, iniciou-se a seqüência de versos, ou “modas”, cantados individualmente e seguidos pelo refrão cantado pelo grupo. Na letra da cantiga percebe-se a relação entre beleza e tristeza, pois quando a Ratoeira é bem cantada desperta este tipo de sentimento, como sugere o verso. Nota-se aqui que a cantora que “puxou” essa moda baixou a tonalidade, ou centro tonal em meio tom, indo de Lá maior para Lá bemol maior. A nova tonalidade foi seguida pelo grupo no refrão.

Solo

Solo

Na- mo- rei com teu a- mo- or

na- mo- rei tá na- mo- ra- do

In- da te- nho fé em De- eus

Coro

de bo- tar ele ao meu la- do Meu

ga- lho de mal- va meu man- je- ri- cão dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ga- lho de mal- va mi- nha flor de au- ro- ra não

po- sso pa- ssar sem te ver to- da ho- ra

Esta tonalidade de Lá bemol maior pareceu ser confortável à tessitura de voz do grupo, pois permaneceu por muitos versos. Penso que existe uma região tonal que é preferida pelas cantoras de Ratoeira, pois como veremos, as tonalidades ficaram preferencialmente entre o Fá maior e o Lá bemol maior. Logicamente as cantoras não pensam nesses termos de tonalidades ou centro tonal, mas fica evidente que existe uma espécie de diapasão consensual entre elas. Como no exemplo anterior, neste que segue o grupo acrescentou uma segunda voz ao refrão.

Solo

Com "E- rre" e- u fa- ço o meu no- me

eu com "U" fa- ço u- ni- ão

Eu com "E" fa- ço o seu no- me

Coro

a- mor do meu co- ra- ção Meu

ga- lho de mal- va meu man- je- ri- ção dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ga- lho de mal- va mi- nha flor de au- ro- ra não

Na próxima transcrição acrescentei um compasso no final da melodia solo. Geralmente a melodia solo possui dezesseis compassos, porém às vezes algumas cantoras prolongam a nota na última, ou últimas sílabas do verso. Não pretendo estabelecer uma forma imutável à Ratoeira, como já disse, as transcrições são de caráter ilustrativo do que foi registrado em campo.

Solo

Ga- vi- ão me dá u- ma pe- na

que eu que- ro es- cre- ver um "E- sse

Me-ni-no da cor mo-re-na

tem a cor de quem pa-de-çe Meu

ga-lho de mal-va meu man-je-ri-ção dá

três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu

ga-lho de mal-va mi-nha flor de au-ro-ra não

po-ssu pa-s-sar sem te ver to-da ho-ra

No exemplo seguinte ocorre o mesmo acréscimo de um compasso na melodia solo.

Solo

O "A, B, C" do a-mo-or

vin-te e cin-co le-tras tem

Vin-te e cin-co pe-nas pa-ssa

quem se a-par-ta do seu bem

Coro

ga- lho de mal- va meu man- je- ri- ção dá  
 três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu  
 ga- lho de mal- va mi- nha flor de au- ro- ra não  
 po- sso pa- ssar sem te ver to- da ho- ra

A partir desse momento, a dinâmica da cantoria na roda que estava formada mudou. Poucas cantoras, dentre aproximadamente quarenta mulheres, realmente possuíam um repertório grande de versos. Ocorreu, portanto, que estas que detinham maior conhecimento na Ratoeira passaram a “puxar” alguns versos e o grupo repetia, fugindo do padrão seqüencial de verso/refrão. Assim sendo, a seguir reproduzo apenas os versos cantados em solo.

Solo

Da tu- a bo- ca de ou- ro  
 tu- a gar- gan- ta de pra- ta  
 E- sse teu so- rri- so me a- le- gra  
 e- sse teu o- lhar me ma- ta

Solo

Man- dei fa- zer um bar- qui- nho  
da cas- ca do ca- ran- gue- jo

10

Pa- ra le- var o meu be- em  
na- dan- do por on- de eu ve- jo

Solo

Es- cre- vi na a- rei- a fi- na  
se- te le- tras pra meu bem

9

A ma- ré veio e a- pa- go- ou  
não fi- cou pra mais nin- guém

13

Solo

Man- dei fa- zer um re- ló- gio  
da cas- ca do ca- ran- gue- jo

10

Pa- ra mar- car os mi- nu- tos

14

das ho- ras que não te ve- jo

Neste último verso vemos uma sugestão de que a casca da laranjeira possui um poder mágico contra a bruxaria<sup>48</sup>.

Solo

O a- nel que tu me des- tes

e- ra vi- dro e se que- brou

O a- mor que tu me ti- nhas

e- ra pou- co e se a- ca- bou

Solo

A- çu- ce- na quan- do a- bre

tem um chei- ro di- fe- ren- te

<sup>48</sup> A bruxa é figura presente na cultura do litoral catarinense, como já mostrou Maluf (1993). Em minha primeira etnografia da Ratoeira também registrei uma interessante história de bruxa, transcrita e anexada em Silva (2005).

É i- gual mo- ço sol- tei- ro

quan- do pa- ssa pe- la gen- te

Solo

Man- dei fa- zer um bar- qui- nho

da cas- qui- nha da ba- bo- sa

Pra bo- tar meu a- mor den- tro

por cau- sa das in- ve- jo- sas

Percebe-se que as estruturas melódicas são bem repetitivas. Mesmo os locais onde se costuma ornamentar tendem a serem sempre os mesmos, geralmente nos terceiros, quartos e quintos compassos. Note-se que melodicamente é como se houvesse um *ritornello* no oitavo compasso, o que muda é o verso, sendo que a melodia pode variar em função da prosódia. O último verso sugere que a babosa pode ser utilizada para combater a inveja. Vemos que o universo das simpatias e bruxaria se mescla na poética da Ratoeira. Como está subentendido que as “modas” seguintes são cantadas em solo, deixo de fazer essa indicação nas próximas transcrições. O final de cada “truque” é indicado pela barra dupla de compasso. Na “moda” que segue, a letra mostra uma relação intrigante entre natureza e corpo humano (ou cultura<sup>49</sup>), onde uma semente nasce no peito de alguém.

<sup>49</sup> Lembrando o antagonismo sugerido por Eagleton (2005) entre natureza e cultura.

A- mor fir- me mã- o ha- vi- a

se a se- men- te se per- deu

Se a se- men- te de a- mor fir- me

só no meu pei- to na- sceu

A maioria das cantoras costuma fazer o mesmo tipo de ornamentação nos mesmo locais do que seria o *ritornello*. Ou seja, quando fazem um *glissando* no terceiro compasso, normalmente fazem o mesmo no décimo primeiro compasso de sua “moda”. Na letra da próxima transcrição novamente se constata uma mistura entre o que é humano e o que é vegetal, cultura e natureza.

Mi- nha mãe é u- ma ro- sa

que meu pai a re- ce- beu

Eu tam- bém sou um bo- tâ- o

que na ro- sei- ra na- sceu

Ô que noi-te tão bo-ni-ta

ô que céu tão es-tre-la-do

Deu que e-ra meu a-mo-or

fa-rá con-ti-go ao meu la-do

Uma característica musical marcante da Ratoeira, que veremos em todos os versos solo transcritos aqui, é a ausência do primeiro grau melódico na melodia, a tônica está sempre omissa na melodia solo. Isso dá um ar de continuidade, de ausência de repouso, podendo inclusive haver uma relação simbólica com a própria roda.

Eu não te-nho a-le-gri-a

nem te-nho con-so-la-ção

no mun-do não sou nin-gue-ém

sem vo-cê meu co-ra-ção

Nos próximos versos, veremos que a tonalidade baixa novamente meio tom, portanto, indo para Sol maior. Na maioria dos casos, quando alguma cantora alterou a tonalidade a tendência foi de as demais seguirem na nova tonalidade, como veremos a seguir.

Ca- da vez que eu con- si- de- ro

quem e- ra quem fui quem sou

O- lho pra mim te- nho pe- na

mi- nha sor- te se a- ca- bou

Cho- ra "zo- lho" cho- ra o- lho

que pa- ra o cho- ro na- sce- sse

cho- ra já pou- ca for- tu- na

do a- mor que tu per- de- sse

O próximo verso foi inspiração para o título deste trabalho. Foi cantado depois de desfazerem a roda como uma resposta a uma das perguntas que fiz ao grupo. A pergunta era se alguém sabia o significado do nome Ratoeira. Imediatamente recebi esta réplica. O significado continuou de certa forma enigmático, mas considero que foi muito representativo em relação à improvisação poética, como veremos na seção seguinte deste capítulo. A improvisação neste caso não está relacionada à criação de um verso, mas sim na utilização de algum que seja pertinente à situação, o que certamente envolve um domínio do repertório poético.

Ra- to- ei- ra não me pren- de  
 que eu não te- nho quem me sol- ta  
 Eu já te- nho a- rrê- ben- ta- do  
 ou- tras co- rren- tes mais for- tes

A seguir apresento os dois últimos “truques” registrados e transcritos do encontro em Governador Celso Ramos.

Não há pão co- mo o pão do- ce  
 nem na go- ma do car- nei- ro  
 nem pei- xe co- mo a pes- ca- da  
 nem a- mor co- mo o pri- mei- ro  
 Eu fui nu- ma pes- ca de li- nha

com is- ca de a- mor ti- ra- no

Lo- go no pe- gar da li- nha

co- nhe- ci teu de- sen- ga- no

#### 4.3.2 Dona Francisca de Penha

O encontro com Dona Francisca foi diferenciado, pois foi o único registro que não foi feito em grupo. No entanto foi muito representativo porque Dona Francisca coordenava um grupo de idosos em Penha que se apresentava em festas evocativas. Além disso, Dona Francisca demonstrou um grande conhecimento do repertório musical da cultura do litoral catarinense. É uma excelente cantora deste repertório<sup>50</sup>. Sua voz expressa sua sabedoria musical, sempre com uma afinação decidida. Nos versos de Ratoeira que cantou, manteve a mesma tonalidade de Fá maior todo o tempo. Outra constância foi em relação à pulsação. Sua experiência musical vinda das várias apresentações realizadas com o grupo que comandava é notável em sua *performance*. Seguiremos então com algumas transcrições dos versos de Ratoeira que Dona Francisca cantou.

Eu en- trei na Ra- to- ei- ra

mas não foi pa- ra can- tar

<sup>50</sup> Para ouvir a Ratoeira cantada por Dona Francisca, acessar o arquivo de áudio “4 Dona Francisca” do DVD anexo.

Quem meu co- ra- ção que- ri- a  
 na Ra- to- ei- ra não es- tá  
 O meu a- mor é um an- jo  
 Deus me deu por- que me- re- ço  
 Já fa- la- ram em com- pra- ar  
 an- jo do céu não tem pre- ço

Em relação à Ratoeira de Governador Celso Ramos, já é possível notar uma variação no que diz respeito à preferência de determinados graus melódicos em alguns pontos da melodia. Em Governador Celso Ramos geralmente se canta o terceiro grau melódico no terceiro compasso. Dona Francisca parece preferir o quinto grau melódico no terceiro compasso. São variações como esta que diferenciam a Ratoeira de cada região que visitei.

Te a- bai- xa mo- rro al- to  
 que eu que- ro ver a ci- da- de

Que- e- ro ver o meu a- mo- or  
se- não mo- rro de sau- da- de  
Cho- veu no en- xu- to cho- veu no mo- lha- do cho  
veu no meu pei- to meu cra- vo en- car- na- do Meu  
cra- vo en- car- na- do meu man- je- ri- cãõ Dã  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- çãõ

A transcrição anterior é de uma melodia coro, ou refrão. Dona Francisca disse que este refrão era cantado eventualmente. Parece-me, portanto, que na Ratoeira conhecida por ela, este refrão não intercala os versos da mesma maneira que acontece na maioria dos casos vistos. Isso mostra que não existe um padrão seqüencial para esta música. Cada lugar, e cada grupo de pessoas determinam o próprio funcionamento da brincadeira. Creio que o conteúdo possui mais importância que a forma na Ratoeira. Ou seja, a Ratoeira não necessita da roda ou de uma regra específica para acontecer, basta o conhecimento dos versos e de como empregá-los. Vale chamar a atenção do leitor novamente para a relação mimética entre natureza e corpo, como sugere o refrão.

O meu a-mor é mo-re-no  
 mas não é de ge-ra-ção  
 É de to-mar o sol quen-te  
 lá da prai-a da Ar-ma-ção

O verso seguinte sugere que a folha da bananeira pode servir como uma espécie oráculo na adivinhação da pessoa com quem se vai namorar. A folha aponta para o lado onde mora o amor.

A fo-lha da ba-na-nei-ra  
 pra que la-do se vi-rou  
 Lá pro la-do de Bal-ne-á-rio  
 on-de mo-ra o meu a-mor

Lá do céu ca- iu um cra- vo  
den- tro do co- po e na- sceu  
Fi- quei mui- to sa- tis fei- ta  
do a- mor que Deus me deu

A “moda” anterior diz que um cravo caiu do céu e nasceu num copo. O cravo no copo parece fazer brotar um amor divino, mostrando uma relação divina no amor, o que parece expressar a religiosidade manifestada também nas relações afetivas. O *glissando*, que parece ser uma das características estéticas da Ratoeira, além de frequentemente aparecer em determinados compassos da melodia, geralmente é realizado em intervalos descendentes.

#### 4.3.3 Clube de Mães de Porto Belo

A Ratoeira que registrei em Porto Belo também possui suas particularidades. Suas características distinções melódicas são muito semelhantes às da Ratoeira que presenciei no município de Bombinhas, adjacente a Porto Belo. Infelizmente o encontro com o grupo de senhoras de Bombinhas não foi registrado, o que certamente traria comparações interessantes entre as similaridades e diferenças melódicas. Creio que exista muita influência na musicalidade de um local para o outro, já que são municípios vizinhos, e isso é perceptível na Ratoeira. Neste encontro com o Clube de Mães de Porto Belo estavam presentes cerca de dez mulheres cantando<sup>51</sup>. O grupo não utiliza tantas ornamentações na melodia em relação aos demais reproduzidos até aqui, como o *glissando* por exemplo. O andamento que este grupo aplica na Ratoeira é um pouco mais ligeiro que os demais, talvez por isso cantem com menos

<sup>51</sup> Para ver a Ratoeira do Clube de Mães registrada em campo, acessar o arquivo “5 Clube de Mães de Porto Belo” do DVD anexo.

ornamentos. O grupo também faz o mesmo tipo de abertura que fez o grupo de Governador Celso Ramos, como vemos a seguir:

Coro

Ra- to- ei- ra bem can- ta- da

faz cho- rar faz pa- de- cer

Tam- bém faz um tris- te a- man- te

de seu a- mor es- que- cer Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

O ideal estético sugerido na letra relaciona-se à tristeza e ao esquecimento. Parece-me que esta estética representa perfeitamente a realidade decadente da Ratoeira nos dias de hoje, pois tristeza e esquecimento são conceitos intimamente ligados ao significado atual desta música em minha opinião. Na melodia coro, ou refrão, vemos um diferencial desta Ratoeira. Somente na última sílaba, ou último compasso, se faz uma segunda voz uma terça abaixo. No caso da Ratoeira deste grupo, é o único momento no qual se canta a tônica, o primeiro grau

melódico. Cheguei a perguntar em vários encontros sobre o uso de uma segunda voz, tanto na Ratoeira quanto em outras músicas, e geralmente isso é feito de maneira intuitiva. As pessoas não têm muita consciência desta habilidade, fazem com naturalidade sem racionalizar sobre a ação. A seguir apresento os versos cantados em solo, seguidos do refrão cantado pelo coro. Vemos que a roda da Ratoeira e a natureza são sinônimas no “truque” que segue.

Solo

Eu en- trei na na- tu- re- za

mas não é- pa- ra can- tar

O que o co- ra- ção que- ri- a

na Ra- to- ei- ra não es- tá Coro Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

Solo

Quando eu saí de casa  
 mi-nha mãe cho-ran-do di-sse  
 Vai-te fi-lho de minh' al-ma  
 Coro  
 por-que eu vou fi-car tão tris-te Meu  
 ra-mo de ro-sa meu man-je-ri-ção Dá  
 três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu  
 ra-mo de ro-sa meu man-je-ri-ção Dá  
 três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção

A transcrição a seguir mostra que a cantora subiu a afinação em um tom, e o coro canta o refrão respeitando esta tonalidade sugerida pela solista. A “moda” cantada é muito parecida com a anterior. Apesar de este grupo cantar com menos ornamentações que os demais, algumas cantoras possuem estilo próprio e “desenham” a melodia de maneira particular, como vemos também no exemplo seguinte.

Solo

Quando eu sa-í de casa  
 minha mãe ficou na porta  
 Ela a mim chorando disse  
 filha vê quando é que volta Meu  
 ramo de rosa meu man-je-ri-çã Dá  
 três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu  
 ramo de rosa meu man-je-ri-çã Dá  
 três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção

Coro

Creio que esta subida de um tom, em relação à tonalidade que cantavam primeiramente, foi um pouco radical, pois em seguida baixaram meio tom, indo para Fá sustenido maior, aproximando-se da tonalidade inicial Fá maior.

Solo

A- le- crim na bei- ra d'á- a- gua

Po- o- de dar qua- re- en- ta di- as

Eu lon- ge do me- u a- mo- or

Coro

nã- ão po- sso tá nem um di- a Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

A tonalidade de Sol maior certamente ficou no ouvido, pois a próxima solista voltou a subir meio tom. O coro responde com naturalidade a essas alterações, sempre aderindo à tonalidade cantada por quem “puxa a moda”. O próximo verso é um exemplo jocoso de Ratoeira, certamente um “truque” usado para rechaçar algum pretendente indesejado. A solista anunciou antes de cantar que as colegas iriam rir.

Solo

Vai em-bo-ra pin-to to-lo

pa-ssa-ri-nho do a-rroz

Já te-nho meu na-mo-ra-do

Coro

não que-ro na-mo-rar dois Meu

ra-mo de ro-sa meu man-je-ri-ção Dá

três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu

ra-mo de ro-sa meu man-je-ri-ção Dá

três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção

Novamente a tonalidade volta para o Fá sustenido maior, que desta vez permanece por duas solistas. A cantora do próximo exemplo mostra personalidade em suas ornamentações, diferente da maioria do grupo, que canta as alturas de maneira mais estável.

Solo

"A, B, C" tem u- u- ma le- e- tra

que- e de- vo mui- to- o fa- vor

É o "E- rre" com o que- e se a- ssi- i- na

Coro

o- o no- me do me- eu a- mor Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

Solo

Eu en- trei na Ra- to- ei- ra

mas não foi pa- ra can- tar

Quem meu co-ra-ção que-ri-a

na Ra-to-ei-ra não es-tá Meu

ra-mo de ro-sa meu man-je-ri-ção Dá

três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu

ra-mo de ro-sa meu man-je-ri-ção Dá

três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção

Na próxima transcrição veremos a síntese desta constante mudança de centro tonal. A cantora inicia a “moda” em Sol maior, e vai baixando gradualmente até voltar ao Fá sustenido maior. Apesar de a cantiga iniciar em Sol maior, o coro responde na tonalidade em que a solista termina o verso, ou seja, Fá sustenido maior. O exemplo a seguir é uma tentativa de representar esta queda de tonalidade, lembrando novamente que se trata de uma aproximação ilustrativa do material registrado.

Solo

An- tes que o fo- o- go a- pa- a- gue  
na- a cin- za dei- xo- ou ca- lor  
An- tes que o a- mo- or se a- ca- a- be

Coro

no- o co- ra- ção dei- xa dor Meu  
ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu  
ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

A última solista registrada neste encontro continuou afirmando a tonalidade de Fá sustenido maior, como vemos a seguir. Se por um lado o grupo realizou mais variações na melodia solo, na tonalidade e na pulsação, por outro, a melodia coro pareceu mais coesa, variando somente em função da tonalidade, porém praticamente sem que se alterasse o contorno melódico.

Solo

Quem me ver eu es- tar can- tan- do

pen- sa que eu es- tou a- le- gre

Meu co- ra- ção tá tão ne- gro

Coro

qua- an- to a tin- ta- que se es cre ve Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

ra- mo de ro- sa meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

#### 4.3.4 Grupo Olaria do Sambaqui (Florianópolis)

O Grupo Olaria, que se encontra na sede da Associação de Bairro do Sambaqui em Florianópolis, possui um caráter semi-profissional, pois um dos objetivos do grupo é se apresentar em festas, e eventualmente são contratados para isto. Além da Ratoeira o grupo também apresenta o Pau de Fitas e outras danças. A Ratoeira que registrei neste grupo

também inicia a cantoria com o mesmo tipo de abertura já observado nos demais grupos mencionados aqui, como vemos a seguir<sup>52</sup>.

Coro

Ra- to- ei- ra be- em can- ta- da  
faz cho- rar faz pa- de- cer  
Tam- bém faz um tri- is- te a- ma- an- te  
do seu a- mor es- que- cer Meu  
ga- lho de mal- va meu man- je- ri- câ- o Dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu  
ga- lho de mal- va meu man- je- ri- câ- o não  
po- sso pa- ssa- r sem te ver to- da ho- ra

Novamente verifica-se aqui a tonalidade de Fá sustenido maior. Tudo leva a crer que exista ou uma memória tonal, ou uma região tonal de maior conforto em relação à tessitura vocal, que faz com que se cante geralmente entre as tonalidades de Fá maior e Lá bemol maior, como se constatou nestas transcrições. Se compararmos as linhas melódicas de cada

<sup>52</sup> Para ouvir a Ratoeira do Grupo Olaria, acessar o arquivo “6 Grupo Olaria” do DVD anexo.

grupo, veremos que existe uma espécie de identidade, que diferencia sutilmente a cantiga de um grupo pra outro. Retomarei este assunto nas considerações finais do trabalho. Antes disso, vejamos mais transcrições da Ratoeira do Grupo Olaria, agora com os versos individuais.

Solo

Com "E-sse" e es-cre-vo sau-da-a-de  
com "E-rre" re-cor-da-ção  
Com "Ce-e" es-cre-vo teu no-o-me  
meu a-mor no co-o-ra-ção Meu  
ga-lho de mal-va meu man-je-ri-cã-o Dá  
três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu  
ga-lho de mal-va meu bu-quê de au-ro-ra não  
po-ssu pa-ssar sem te ver to-da ho-ra

Coro

Desta vez o refrão, ou melodia coro, foi cantado com uma letra diferente. Não ficou claro se na abertura se canta daquela maneira, ou se foi um erro do grupo. Parece-me que foi um equívoco, pois a partir daqui o grupo cantou sempre com a letra transcrita acima na parte do refrão. Creio que pelo fato do grupo ensaiar visando apresentações, sua *performance* é relativamente mais coesa do que em grupos que não possuem esse objetivo. Refiro-me à

constância na pulsação e na afinação, apesar de que veremos adiante que o grupo também mudou de tonalidade. Outra marca de originalidade na cantiga de Ratoeira deste grupo está na maneira em que acrescentam uma segunda voz no refrão. Geralmente acrescenta-se a segunda voz, uma terça abaixo, nos compassos 23 e 24 de cada conjunto de melodia solo seguida pela melodia coro. Se considerarmos o refrão isoladamente, isso ocorreria entre os compassos 11 e 12 da melodia coro. Seguimos com mais exemplos.

Solo

Com "E- sse" e es- cre- vo sau- da- a- de

com "E- rre" re- cor- da- ção

Com "Ce- e" es- cre- vo teu no- o- me

meu a- mor no co- o- ra- ção Meu

gã- lho de mal- va meu man- je- ri- cã- o Dã

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

gã- lho de mal- va meu bu- quê de au- ro- ra não

po- sso pa- ssar sem te ver to- da ho- ra

Coro

Solo

La- ran- jei- ra pe- e- que- ni- i- na

ca- rre- ga- di- nha de flor

Eu tam- bém sou pe- e- que- ni- i- na

Coro

ca- rre- ga- di- nha de a- mor Meu

ga- lho de mal- va meu man- je- ri- cã- o Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

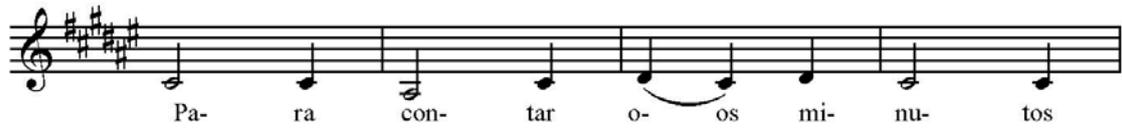
ga- lho de mal- va meu bu- quê de au- ro- ra não

po- sso pa- ssa- r sem te ver to- da ho- ra

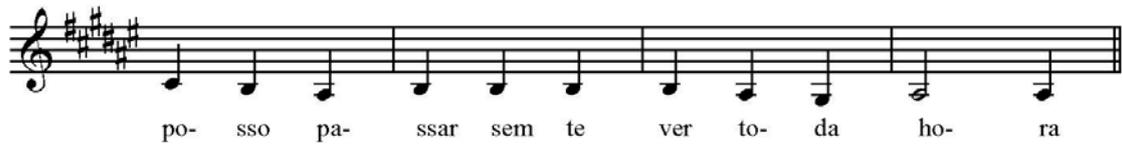
Solo

Man- dei fa- zer u- um re- ló- gio

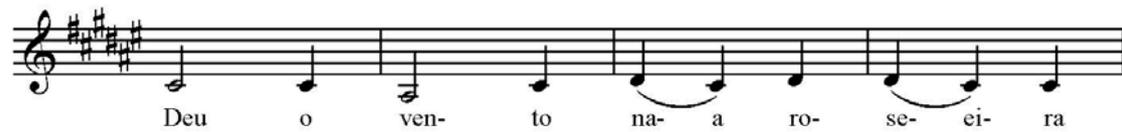
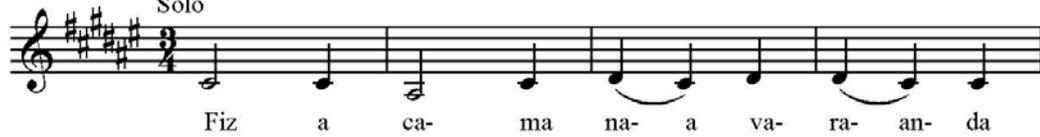
da- a cas- ca do ca- ran- gue- jo



Coro



Solo



Coro



ga- lho de mal- va meu man- je- ri- cã- o Dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu  
ga- lho de mal- va meu bu- quê de au- ro- ra não  
po- sso pa- ssa- r sem te ver to- da ho- ra

Um fato notável no próximo exemplo é que o grupo a partir daqui passou a cantar a tônica, ou primeiro grau melódico, no último compasso do refrão. Como temos visto, geralmente a cantiga da Ratoeira omite a tônica, porém fica claro que isto não é uma regra, já que eventualmente se canta o primeiro grau melódico. Este acréscimo da tônica geralmente ocorre quando se acrescenta uma segunda voz uma terça abaixo da linha melódica principal.

Solo  
Eu gos- to da ro- sa bra- an- ca  
pe- lo per- fú- me que tem  
Quem tem a- mor te- em ci- ú- me  
Coro  
quem tem ci- ú- me quer bem Meu

ga-lho de mal-va meu man-je-ri-cã-o Dá  
três pan-ca-di-nhas no meu co-ra-ção Meu  
ga-lho de mal-va meu bu-quê de au-ro-ra não  
po-ssó pa-ssar sem te ver to-da ho-ra

Os últimos dois exemplos foram cantados meio tom acima, na tonalidade de Sol maior. A solista cantou na nova tonalidade e foi seguida pelo grupo.

Solo

Ba-ta-ti-nha qua-an-do na-a-sce  
es-pa-rra-ma pe-lo chão  
Meu a-mor viu qua-an-do do-or-me  
Coro  
põe a mão no co-ra-ção Meu  
ga-lho de mal-va meu man-je-ri-cã-o Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu  
ga- lho de mal- va meu bu- quê de au- ro- ra não  
po- sso pa- ssar sem te ver to- da ho- ra

Este grupo possui um encerramento para a Ratoeira, que da mesma forma que a abertura é cantada por todas as mulheres. Em um determinado momento o grupo se olhou e decidiu que seria o final. Segue portanto, o único exemplo de um final para a cantoria da Ratoeira registrado.

Coro  
A- ca- bou a Ra- a- to- e- ei- ra  
a- ma- nhã é ou- tro di- a  
Na Ra- to- ei- ra- a não es- ta- a- va  
quem meu co- ra- ção que- ri- a Meu  
ga- lho de mal- va meu man- je- ri- cã- o Dá  
três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu



#### 4.3.5 Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC (Florianópolis)

O único registro de uma apresentação pública de Ratoeira que fiz durante o trabalho de campo foi do Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC. A Ratoeira que este grupo faz é bem distinta das demais presenciadas nesta pesquisa. Nesta ocasião, o grupo também apresentou o Pau de Fitas, a Dança das Rendeiras e a Dança da Jardineira. Com coreografia e figurino próprios e formação instrumental, a Ratoeira deste grupo tem um caráter estilizado, adaptado à apresentação pública<sup>53</sup>. Também foi o único caso de presenciar homens cantando a Ratoeira. Porém considero ser um exemplo não muito representativo da presença masculina na Ratoeira. Digo isso porque a Ratoeira não é o único repertório do grupo, e os homens só cantam durante o refrão. Em minha opinião o conhecimento da Ratoeira está mais relacionado ao domínio dos versos que se canta em solo.

Nesta apresentação faz-se a roda, e em cada melodia solo entra uma dançarina no centro da roda. Porém esta pessoa, no caso só havia mulheres na roda, não canta o verso. Todas as “modas” são cantadas pela vocalista e coordenadora do grupo, Dona Marisa. O grupo de instrumentistas, formado exclusivamente por homens, canta o refrão intercalando cada verso da vocalista. Tanto a melodia solo quanto a melodia coro sempre são cantadas basicamente com o mesmo contorno melódico, variando somente em função da prosódia de determinados versos. Como a linha melódica variou pouco durante a apresentação, mostrarei apenas uma transcrição deste grupo para ilustrar sua maneira de fazer a Ratoeira, evitando exaustão na leitura. Os demais versos cantados por Dona Marisa estarão incluídos na próxima seção deste capítulo. A instrumentação do grupo consiste em uma sanfona, dois violões e instrumentos de percussão como surdo, pandeiro, reco-reco e afoxé. Na transcrição a seguir também incluo as cifras do acompanhamento harmônico. A tonalidade desta Ratoeira também

<sup>53</sup> Para ver esta apresentação registrada no Largo da Alfândega em Florianópolis, acessar o arquivo “7 Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC” no DVD anexo.

difere das demais por estar em Dó Maior, talvez pela facilidade para os instrumentos de harmonia. Esta tonalidade faz a cantiga soar bem mais aguda que a maioria da Ratoeira registrada nos outros grupos.

Solo

Ra- to- ei- ra bem can- ta- da

fa- az cho- rar faz pa- de- cer

Tam- bém faz um tris- te a- man- te

do- o seu a- mor e- es- que- cer Meu

gai o de mal- va meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção Meu

gai o de mal- va meu man- je- ri- ção Dá

três pan- ca- di- nhas no meu co- ra- ção

Coro

No refrão o coro canta uma segunda voz que foge ligeiramente do padrão da terça abaixo paralela à melodia principal. Além disso, a melodia principal deste refrão é cantada como se fosse a segunda voz dos exemplos anteriores, quando existem duas vozes. Ou seja, não se canta a melodia principal do refrão presenciada nos demais grupos, e sim uma linha

melódica uma terça paralela abaixo. Talvez isso seja uma adaptação à tessitura vocal masculina. O ritmo da melodia coro também mostra uma variação que sugere outras influências nesta execução. Esses detalhes fazem da Ratoeira do Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC soar de maneira distinta do que se considera tradicional. O grupo tem consciência disso, e na apresentação registrada Dona Marisa explicou esta adaptação antes de dar início à Ratoeira.

#### 4.4 A poesia

Nesta seção pretendo fazer uma breve análise da poética da Ratoeira e apresentar uma pequena antologia poética de tudo o que foi coletado no trabalho de campo. Falarei brevemente da temática dos versos e de alguns elementos freqüentes, como determinadas plantas por exemplo. Também tratarei da improvisação na escolha e criação de algumas “modas”.

Em relação à métrica na poesia da Ratoeira podemos dizer que os versos cantados em solo são heptassílabos, ou seja, de sete sílabas poéticas, também conhecidos como “redondilhos maiores”. O redondilho maior é muito comum em quadrinhas, canções populares e folclóricas, freqüente em cantigas medievais e aparece em poemas de todas as épocas em Portugal e no Brasil (Goldstein, 1986: 27). A poesia que o coro canta é composta por versos hendecassílabos, de onze sílabas poéticas. A rítmica dos versos da Ratoeira é facilmente identificada na notação musical pelo ostinato: 

De acordo com o sistema quantitativo herdado da Antiguidade Clássica, interpreta-se esta rítmica como uma alternância entre sílabas longas e sílabas breves. Estas unidades rítmicas são conhecidas como “pés métricos”, e este que se caracteriza pela presença de uma sílaba longa seguida de uma breve, como no caso da Ratoeira é conhecido como “pé trocaico” ou “troqueu” (*op. cit.*: 18).

Durante o trabalho estive sempre me referindo aos versos da Ratoeira e é importante fazer uma distinção. Na poesia um verso é uma linha, ou frase, do poema. No entanto, o discurso nativo categoriza como verso todo o trecho cantado individualmente, ou aquilo que se canta na melodia solo, o que corresponderia a dois versos, duas linhas, ou duas frases, de acordo com a classificação que se utiliza na poesia de maneira geral. Um verso de Ratoeira é, portanto, o mesmo que uma “moda” ou um “truque”, como já mencionado anteriormente.

Assim sendo, sempre que me referi aos versos da Ratoeira nas seções anteriores utilizei a categorização nativa.

Certamente existe uma origem açoriana na Ratoeira, talvez até anterior. Como foi dito no segundo capítulo, o arquipélago dos Açores foi colonizado por portugueses por volta do século XV. Em minha opinião a Ratoeira carrega traços trovadorescos de Portugal medieval. Sua temática amorosa, de origem popular, lembra as Cantigas de Amigo trovadorescas. Talvez o que defina a Ratoeira como música “das mulheres”, como disse Dona Maria da Barra da Lagoa (Florianópolis)<sup>54</sup>, seja a predominância do eu – lírico feminino em seus versos. A relação com certos elementos da natureza também pode ser uma influência deste tipo de literatura portuguesa medieval (Moisés, 1997: 25). A Ratoeira também pode assumir um teor satírico, o que poderia aludir às Cantigas de Escárnio trovadorescas, por serem sempre dirigidas a alguém de maneira indireta e até mesmo enigmática (*op. cit.*: 33). O redondilho e os versos hendecassílabos eram os mais comuns na métrica destas cantigas trovadorescas (Spina, 2003: 38), outra semelhança com a Ratoeira. Além disso, o “pé trocaico” é o ritmo predominante encontrado nas partituras de Cantigas de Amigo apresentadas em Alegria (1968). Não pretendo especular sobre a origem poética da Ratoeira, porém estas semelhanças com as primeiras formas de literatura portuguesa são notáveis (Moisés, 1997).

A Ratoeira pode ser eventualmente improvisada, porém exige a capacidade de rimar por parte de quem cria. Cantar Ratoeira envolve o conhecimento de um repertório relativamente grande de versos. Alguns dos versos coletados possuem muita semelhança entre si. Isso mostra que alguns elementos podem ser substituídos por outros, como vemos a seguir.

Mandei fazer um relógio  
da casca do caranguejo.  
Para contar os minutos,  
e as horas que não te vejo.

Mandei fazer um barquinho,  
da casca do caranguejo.  
Para levar o meu bem,  
nadando por onde eu vejo.

Quando eu saí de casa  
minha mãe chorando disse:  
Vai-te filho de minh'alma,  
porque eu vou ficar tão triste.

Mandei fazer um barquinho,  
da casquinha da babosa.  
Pra botar meu amor dentro,  
por causa das invejosas.

Mandei fazer um barquinho,  
da casca da laranjeira.  
Pra botar meu amor dentro,  
por causa das “embruxera”.

Quando eu saí de casa,  
minha mãe ficou na porta.  
Ela a mim chorando disse:  
Filha vê quando é que volta.

---

<sup>54</sup> Ver Silva (2005).

Lá de trás daquele morro  
tem um banquinho de vidro  
Onde meu amor se senta  
para conversar comigo.

Lá de trás daquele morro  
tem um pé de araçá.  
Quem quiser casar comigo,  
pisque o olho que já está.

O improvisar na Ratoeira também está muito relacionado a saber utilizar o verso mais adequado para cada tipo de situação. Em Porto Belo, após uma das mulheres cantar o primeiro verso a seguir, todas riram bastante. Como o verso se refere a um nome iniciado com a letra “R”, penso na possibilidade de ter sido uma brincadeira comigo. Esta maneira de endereçar os versos indiretamente a algum pretendente utiliza muito as letras do alfabeto na construção dos versos. Outra maneira seria a de fazer referência ao local de residência do amado.

“A, B, C” tem uma letra,  
que eu devo muito favor.  
É o “R” com o que se assina,  
o nome do meu amor.

Com “R” faço o meu nome,  
eu com “U” faço união.  
Eu com “E” faço o seu nome,  
amor do meu coração.

O “A, B, C” do amor,  
vinte e cinco letras tem.  
Vinte e cinco penas passa,  
quem se afasta do seu bem

Gavião me dá uma pena,  
que eu quero escrever um “S”.  
Menino da cor morena,  
tem a cor de quem padece.

Com “S” escrevo saudade,  
com “R” recordação.  
Com “C” escrevo teu nome,  
meu amor, meu coração.

Escrevi na areia fina,  
sete letras pra meu bem.  
A maré veio e apagou,  
não ficou pra mais ninguém.

O meu amor é moreno,  
mas não é de geração.  
É de tomar o sol quente,  
lá da praia da Armação.

A folha da bananeira,  
pra que lado se virou.  
Lá pro lado de Balneário,  
onde mora o meu amor.

A temática do amor é sem dúvida a mais recorrente nos versos, como vemos nos próximos exemplos registrados em campo.

Ô que noite tão bonita,  
ô que céu tão estrelado.  
Deu que era meu amor,  
fará contigo ao meu lado.

Eu não tenho alegria,  
nem tenho consolação.  
No mundo não sou ninguém,  
sem você meu coração.

O meu amor é um anjo,  
Deus me deu porque mereço.  
Já falaram em comprar,  
anjo do céu não tem preço.

Antes que o fogo apague,  
na cinza deixou calor.  
Antes que o amor se acabe,  
no coração deixa dor.

Eu gosto da rosa branca  
pelo perfume que tem.  
Quem tem amor tem ciúme,  
quem tem ciúme quer bem.

Meu moreno chegou ontem  
lá das bandas do sertão.  
Pra alegrar a minha vida  
e também meu coração.

Laranjeira pequenina,  
carregadinha de flor.  
Eu também sou pequenina,  
carregadinha de amor.

Te abaixa morro alto,  
que eu quero ver a cidade.  
Quero ver o meu amor,  
senão morro de saudade.

Da tua boca de ouro,  
tua garganta de prata.  
Esse teu sorriso me alegra,  
esse teu olhar me mata.

Ratoeira bem cantada,  
faz chorar, faz padecer,  
Também faz um triste amante,  
de seu amor esquecer.

Não há pão como o pão doce,  
nem na goma do carneiro.  
Nem peixe como a pescada,  
nem amor como o primeiro.

Fui no mato cortar lenha,  
cortei o dedo do pé.  
Amarrei com a fitinha  
da camisa do José.

Eu entrei na Ratoeira,  
mas não foi para cantar.  
Quem meu coração queria,  
na Ratoeira não está.

Namorei com teu amor,  
namorei tá namorado.  
Inda tenho fé em Deus,  
de botar ele ao meu lado.

Acabou a Ratoeira,  
amanhã é outro dia.  
Na Ratoeira não estava,  
quem meu coração queria.

Eu fui numa pesca de linha,  
com isca de amor tirano.  
Logo no pegar da linha,  
conheci teu desengano.

Alguns versos sugerem até certa erotização, como vemos abaixo:

Eu queria ser uma moça,  
uma moça, eu queria ser.  
Pra cair nos teus braços,  
e ser amada por você.

Açucena quando abre,  
tem um cheiro diferente.  
É igual moço solteiro,  
quando passa pela gente.

Pode-se também utilizar na Ratoeira versos, quadrinhas e outras cantigas conhecidas do folclore brasileiro em geral, como a seguir:

O anel que tu me destes,  
era vidro e se quebrou.  
O amor que tu me tinhas,  
era pouco e se acabou.

Batatinha quando nasce,  
se esparrama pelo chão.  
Meu amor, viu, quando dorme,  
põe a mão no coração.

Muito comuns são os versos com a alusão à natureza, às vezes expressando relações mágicas e oníricas com o corpo. Isto foi muito mencionado na seção anterior deste capítulo, e pode significar uma relação mimética entre as idéias antagônicas de natureza e cultura. Nesta fusão a natureza está representada por algumas plantas específicas e a cultura por partes do corpo humano, como em alguns dos exemplos seguintes:

Amor firme não havia,  
se a semente se perdeu.  
Se a semente de amor firme,  
só no meu peito nasceu.

Choveu no enxuto, choveu no molhado,  
choveu no meu peito, meu cravo encarnado  
Meu cravo encarnado, meu manjericão,  
dá três pancadinhas no meu coração.

Meu galho de malva, meu manjericão,  
dá três pancadinhas no meu coração.  
Meu galho de malva, meu manjericão,  
não posso passar sem te ver toda hora.

Meu galho de malva, meu manjericão,  
dá três pancadinhas no meu coração.  
Meu galho de malva, meu buquê de aurora,  
não posso passar sem te ver toda hora.

O limão na beira d'água  
pode estar quarenta dias.  
Eu longe do meu amor,  
não fico mais nem um dia.

Alecrim na beira d'água,  
pode dar quarenta dias.  
Eu longe do meu amor,  
não posso tá nem um dia.

Lá do céu caiu um cravo,  
dentro do copo e nasceu.  
Fiquei muito satisfeita,  
do amor que Deus me deu.

Fiz a cama na varanda,  
esqueci o cobertor.  
Deu um vento na roseira,  
encheu a cama de flor.

Algumas plantas são muito recorrentes nas cantigas de Ratoeira, como a malva, o manjericão, o cravo e outras. Algumas dessas plantas possuem poderes mágicos na credence popular, como o manjericão que espanta o mau olhado. Estes poderes poderiam muito bem ser utilizados nos “truques” da Ratoeira com outras intenções. A Ratoeira também pode expressar certa tristeza, como vemos nestes versos:

Quem me vê estar cantando,  
pensa que eu estou alegre.  
Meu coração tá tão negro,  
quanto a tinta que eu escrevo.

Eu não tenho alegria,  
nem tenho consolação.  
No mundo não sou ninguém,  
sem você meu coração.

Cada vez que eu considero,  
quem era, quem fui, quem sou.  
Olho pra mim, tenho pena,  
minha sorte se acabou.

Chora “zollo”, chora olho,  
que para o choro nascesse.  
Chora já pouca fortuna,  
do amor que tu perdesse.

Destaco também alguns versos jocosos, pensando numa possível relação com as já mencionadas Cantigas de Escárnio do Trovadorismo na literatura portuguesa da Baixa Idade Média.

Vai embora pinto tolo,  
passarinho do arroz.  
Já tenho meu namorado,  
não quero namorar dois.

Da minha casa pra tua,  
é um passinho de cobra.  
Inda hei de chamar  
a tua mãe de minha sogra.

Pensar que eu por ti morro  
Pensar que eu me libero  
É engano de memória  
Nem te amo nem te quero  
(Farias, 2000: 371)

Meu amor me deixou  
Pensa que eu tenho paixão  
Não me faltam Deus do céu  
Amor não me faltarão  
(*op. cit.*: 368)

Alguns versos fazem referência à própria Ratoeira. Às vezes sugere o significado desta cantiga de maneira enigmática, como no verso que inspirou o título deste trabalho.

Ratoeira não me prende,  
que eu não tenho quem me solta.  
Eu já tenho arrebitado,  
outras correntes mais fortes.

Ratoeira bem cantada,  
faz chorar, faz padecer.  
Também faz um triste,  
amante de seu amor esquecer

Ratoeira não me prenda,  
que eu não quem me solte.  
A prisão da Ratoeira  
é como a prisão da morte.  
(*op. cit.:* 368)

Pra cantar na Ratoeira  
não é preciso ter escola.  
Eu tiro da minha cabeça,  
e da minha boa memória.  
(*op. cit.:* 371)

## Considerações Finais

No percurso seguido até aqui, iniciei discorrendo sobre a etnomusicologia, que é o campo disciplinar desta pesquisa. Procurei mostrar como a Ratoeira, enquanto objeto de estudo, pode ser foco de uma investigação desta natureza. Na perspectiva do estudo etnomusicológico debatido no primeiro capítulo, a análise desta música esteve sempre conectada ao contexto sócio-cultural de seus praticantes. Neste trabalho procurei aproximar o leitor ao universo da Ratoeira, partindo de discussões mais abrangentes, mostrando a orientação teórica do trabalho e definindo alguns conceitos relacionados à Ratoeira, até questões mais específicas deste objeto de estudo, como debatido no segundo capítulo. Esta aproximação culminou nos dois últimos capítulos, nos quais dei voz às praticantes da Ratoeira. Tentei passar uma visão geral sobre o contexto no qual a prática ocorre, apresentando informações históricas e discutindo a formação da identidade cultural nessa região. Certamente algumas dúvidas continuarão sem resposta, mas vejo que esta pesquisa fornece uma nova abordagem sobre esta música. Para tal, estabeleceu-se um diálogo entre autores que fundamentaram minhas interpretações e o discurso nativo dos praticantes da Ratoeira, o que consiste no método etnográfico.

Alguns conceitos importantes relacionados ao tema da pesquisa foram apresentados no primeiro capítulo, como o de ritual, folclore, patrimônio cultural e identidade cultural. Estes debates foram seguidos de algumas considerações sobre questões relacionadas a esta prática que já haviam sido constatadas em pesquisa anterior: as relações de gênero e a mudança de significado (Silva, 2005). Nos primeiros contatos que tive com a Ratoeira notei certa falta de interesse sobre esta prática de maneira geral, muito pouco foi documentado acerca deste ritual e pouca gente conhece. Sua simplicidade formal esconde um universo rico em conteúdo. Uma música que já cumpriu um papel tão singular no convívio social certamente possui muitos mistérios a serem desvendados. Seu vasto repertório de versos mostra um conhecimento de tradição oral proveniente das camadas populares do litoral catarinense. O espaço que gera para a criação e a improvisação também destaca este gênero musical dos demais repertórios. Toda a criatividade que proporciona é desenvolvida dentro de uma forma aparentemente simples no âmbito musical. É justamente esta criatividade que está ligada à Ratoeira que parece criar espaço para sua sobrevivência nos dias atuais. Sua adequação aos novos valores e modos de vida decorrentes de toda a revolução tecnológica das últimas décadas, sobretudo no que diz respeito aos meios de comunicação, evidenciam a força desta cultura. Hoje a Ratoeira

é patrimônio cultural, e carrega em si histórias que remetem a um passado mítico. Certamente a história reserva um lugar para esta música.

A questão da identidade cultural acabou tomando uma importância maior do que o imaginado para este estudo. A constatação da recente valorização da identidade de origem açoriana no litoral catarinense foi decisiva para a reflexão sobre o significado que este rito possui na atualidade. Foi surpreendente verificar em campo os efeitos desta ação institucionalizada na elaboração desta identidade cultural. Algumas disputas políticas e interesses econômicos ficaram evidentes nesta política de valorização da cultura açoriana em Santa Catarina. Vimos que o turismo é um dos fatores econômicos que motivam esta busca por identidade, através da (re) descoberta da origem açoriana. A Ratoeira, enquanto um patrimônio cultural, certamente colabora com esta construção de identidade. Isto seguramente distorce o significado original desta brincadeira, que atualmente é colocada em novos espaços, como as festas evocativas da cultura açoriana, e a distancia cada vez mais de seu passado mítico. O caráter corriqueiro e sua ligação com os namoros e a juventude são substituídos pelo risco da extinção e a conseqüente preocupação do “resgate”.

O discurso nativo confirmou que esta identidade cultural de origem açoriana foi induzida, para não dizer imposta, por articulações políticas e intelectuais. A presença açoriana em Santa Catarina é um fato histórico, porém é inegável também que houve miscigenação e influência de outras culturas na formação do povo que habita o litoral. As “raízes” açorianas certamente se diluíram em mais de dois séculos após a chegada dos primeiros colonizadores. Logicamente se encontram atualmente vestígios dessa cultura açoriana em boa parte do litoral catarinense, assim como encontramos traços indígenas e de outros povos que participaram da ocupação da região. No entanto, eleger o traço açoriano para definir a identidade cultural desta população revela um momento histórico permeado por interesses políticos e econômicos. Esta compreensão ajudou a desmistificar o contexto no qual a Ratoeira se insere, e de certo modo passei a desconfiar do discurso da identidade açoriana. Um exemplo foi o intercâmbio cultural narrado no terceiro capítulo. Ali vi o quão distantes estão as músicas tradicionais dos Açores em relação às tradições do litoral catarinense. Esta disparidade musical certamente está relacionada a outras no âmbito sócio-cultural.

Boa parte das pessoas entrevistadas mostrou certo entusiasmo com a questão da origem açoriana. Vejo que desmistificar isso mexe com o orgulho e altera o ânimo de algumas dessas pessoas. Não pretendo aqui comprar uma briga com quem promove esta política de valorização desta identidade açoriana, e muito menos com quem se identifica com ela. Porém,

considero coerente expor o que foi constatado neste estudo, mesmo sabendo que pode ferir o orgulho de alguns. Ficou claro que existe uma identidade cultural peculiar entre os habitantes do litoral catarinense, chamá-la de açoriana ou não é posicionar-se neste cenário político. Prefiro simplesmente me referir à identidade cultural do litoral catarinense, que como foi mostrado é o fruto de um rico processo miscigenação e troca de influências entre vários grupos étnicos.

Sobre a Ratoeira, vejo que as relações de gênero estabelecidas neste rito não ficaram de todo esclarecidas. Existem muitas controvérsias, tanto na literatura quanto no discurso nativo, sobre a participação masculina. Não tenho dúvida alguma de que os homens faziam parte da brincadeira, porém a maneira como isto acontecia é que permanece obscura. Também não houve uma resposta clara sobre o porquê de a Ratoeira ser dita por alguns como “coisa de mulher”. O eu – lírico feminino da maioria das cantigas registradas indica este sentido, porém não conheci as versões masculinas da cantiga, e tudo leva a crer que também existe. Depois de praticamente concluir este trabalho, conheci um senhor que afirmou ter cantado “muita Ratoeira” em sua juventude. A conversa foi rápida e aconteceu por acaso, o que causou certa frustração e também me preveniu para possíveis considerações precipitadas. Se a Ratoeira é “de mulher” ou não, não posso afirmar, o que sei é que não existe uma restrição à participação masculina, pelo contrário, a música era originalmente para o namoro. Em minhas buscas por esta prática, me guiei por algumas informações e contatos pessoais, o que acabou me levando a encontros de mulheres idosas. Talvez existam outros nichos onde se possam encontrar homens cantando este repertório, porém não os conheci no decorrer desta pesquisa. É provável também que os homens idosos não procurem o mesmo tipo de encontros de caráter terapêutico e de valorização de patrimônio cultural nos quais encontrei as cantoras de Ratoeira.

No que diz respeito à mudança de significado, penso que o trabalho avançou principalmente na perspectiva de análise da identidade cultural. Se no primeiro contato com a Ratoeira ficou evidente que havia tal mudança de significado, agora os motivos para que isso ocorresse estão mais claros. A quebra da continuidade na transmissão desse conhecimento é um dos pontos chave para esta compreensão. A partir do momento que os jovens pararam de se interessar por esta música, de acordo com o discurso nativo em função da chegada da televisão, esta prática começou a se transformar. Se a televisão foi responsável por esta mudança, e tudo indica que sim, é certo que não afetou só a Ratoeira, mas todo o contexto social, envolvendo as práticas culturais, as relações pessoais, o comércio, o consumo, entre

outras coisas. Na Ratoeira a mudança básica está no fato de que a brincadeira deixou de estar relacionada aos namoros juvenis e passou a ser um patrimônio cultural de domínio de pessoas idosas. Creio que a valorização da identidade açoriana no litoral catarinense foi um dos principais fatores que fez com que a Ratoeira encontrasse uma razão de existir nos dias atuais. Parece-me que esta militância em torno da origem açoriana se apropriou de vários aspectos culturais do litoral catarinense para ganhar força na elaboração da identidade cultural. A Ratoeira é um desses aspectos, que apesar de ser considerada cansativa em apresentações de festas evocativas pelos próprios nativos, possui seu valor enquanto patrimônio cultural e representante desta identidade. Penso que a mudança de significado é uma questão de sobrevivência para a Ratoeira, e esta música só terá continuidade se realmente for reelaborada. O sentido de namoro certamente não voltará mais, e a nostalgia só faz sentido para a geração de idosas que ainda pratica este repertório.

Em relação à música da Ratoeira que coletei, farei algo similar ao que foi apresentado em Silva (2005). Elaborei modelos sintéticos das cantigas de Ratoeira que registrei em cada grupo. O objetivo é verificar as características mais frequentes e marcantes de cada uma dessas Ratoeiras, percebendo as particularidades que dão uma identidade própria à Ratoeira de cada região ou grupo pesquisado. Para criar esses modelos me baseei em alguns parâmetros como ritmo, tonalidade e contorno melódico, elegendo os padrões que apareceram mais vezes em cada grupo registrado. Dessa forma, esses modelos consideram quantitativamente os tais parâmetros. Certamente corre-se o risco de caricaturar a Ratoeira de cada grupo, pois boa parte da identidade musical penso vir justamente do repertório de variações que cada grupo apresentou. No entanto, esses modelos fornecem uma visão geral da maneira como cada grupo canta, e permite fazer algumas distinções entre um e outro. Seguirei a mesma ordem de apresentação das transcrições do quarto capítulo, começando por Governador Celso Ramos.

- Ratoeira de Governador Celso Ramos – grupo de idosas (síntese)

Melodia Solo

Melodia Coro

A forma das melodias solo e das melodias coro é de basicamente oito compassos cada, com barra de repetição. Em alguns casos representei a melodia coro desses modelos com dezesseis compassos, pois cantam a segunda parte de maneira pouco diferente. O interessante é notar que cada grupo elege alguns graus melódicos preferenciais em cada um dos oito compassos de cada tipo de melodia. Isso acaba criando um contorno melódico particular, o que diferencia sutilmente a Ratoeira de cada grupo. O que me levou a fazer tais distinções foi notar tais diferenças na audição de cada grupo. Nestes modelos também procurei representar as tonalidades que foram mais recorrentes em cada grupo. Vejamos a síntese da Ratoeira de Penha, cantada por Dona Francisca:

- Ratoeira de Dona Francisca– Penha (síntese)

Melodia Solo

Melodia Coro

A Ratoeira de Dona Francisca, que representa seu município e o grupo que já coordenou, possui uma melodia um pouco mais “plana” em relação à anterior. No próximo modelo, vemos uma passagem pelo quarto grau melódico no primeiro compasso da melodia solo que foi muito característica na Ratoeira coletada em Porto Belo.

- Ratoeira do Clube de Mães– Porto Belo (síntese)

Melodia Solo

Melodia Coro

Na Ratoeira do Grupo Olaria do bairro Sambaqui em Florianópolis, percebe-se uma rítmica pouco mais movimentada do que os demais. Isso não quer dizer que nos outros grupos

não houve variações rítmicas. Pelo contrário, como foi visto no quarto capítulo. O que acontece é que essa rítmica diferenciada do grupo de Sambaqui foi constante no decorrer das cantigas. Nos outros grupos, as variações ocorriam de maneira mais individual, como características do canto de cada mulher. No caso do Grupo Olaria, parece que o grupo todo assimilou a melodia desta maneira. O contorno da melodia coro deste grupo também é bem característico.

- Ratoeira do Grupo Olaria do Sambaqui – Florianópolis (síntese)

Melodia Solo

Melodia Coro

Por último, o modelo do Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC. Uma das características básicas da Ratoeira deste grupo é a tonalidade pouco acima do que registrado nos demais grupos<sup>55</sup>. Outro fator diferenciador está na melodia coro, que apresenta duas vozes e um ritmo diferenciado. A voz mais aguda da melodia coro é cantada uma terça

<sup>55</sup> Inclusive se compararmos com as transcrições apresentadas em Silva (2005), que também transitam entre o Fá maior e o Lá bemol maior. Nestas transcrições encontram-se Ratoeiras de dois grupos de idosos de Florianópolis, um do bairro Ribeirão da Ilha e outro do bairro Barra da Lagoa.

abaixo da melodia coro apresentada pelos demais grupos, se pensarmos nos graus melódicos. A esta voz o coro ainda acrescenta uma linha praticamente paralela uma terça abaixo. Esta segunda voz da melodia coro do grupo da UFSC estaria a uma quinta abaixo das demais melodias coro, um tipo de linha melódica que não apareceu em nenhum outro grupo. Além disso, o grupo também se apresenta com acompanhamento instrumental, mostrando uma harmonização para a Ratoeira.

- Ratoeira do Grupo de Danças Folclóricas da Terceira Idade da UFSC – Florianópolis (síntese)

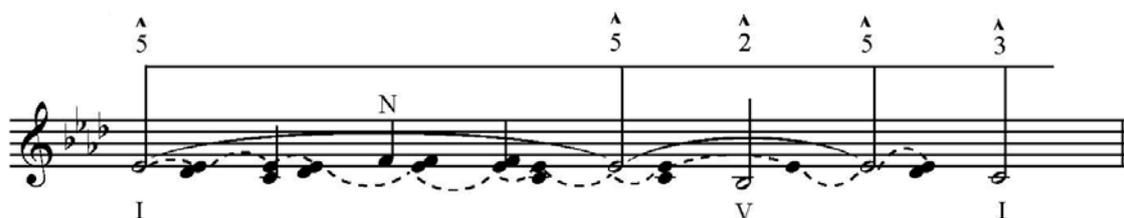
The musical score is presented in four staves, all in treble clef and 2/4 time. The first staff, labeled 'Melodia Solo', features a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with chords C, F, and C indicated above. The second staff continues the solo melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with chords G and C above. The third staff, labeled 'Melodia Coro', shows a more complex melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with chords F and C above. The fourth staff shows a bass line with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, with chords G, C 1., and 2. indicated above.

Se a Ratoeira pode expressar a identidade cultural do litoral catarinense de origem açoriana, cada grupo que a canta possui uma identidade própria. Certamente existe uma troca de influência entre esses grupos, que eventualmente se encontram em apresentações de festas evocativas por exemplo. Outra situação curiosa de troca dessas influências podia ocorrer no mar. Os pescadores de Sambaqui, por exemplo, pescam na mesma área marítima que os pescadores de Governador Celso Ramos. Estas comunidades que estão situadas uma praticamente de frente para a outra, Governador Celso Ramos no Mar e Sambaqui na Ilha de Santa Catarina, se encontram no mar, e ali além de conseguirem seu sustento, trocavam informações e influências culturais. Uma das senhoras entrevistadas em Sambaqui afirmou que os pescadores chegavam com novas “modas” Ratoeira. Esse é um dado da participação masculina nesta música. Esta troca de informações entre as duas comunidades talvez explique

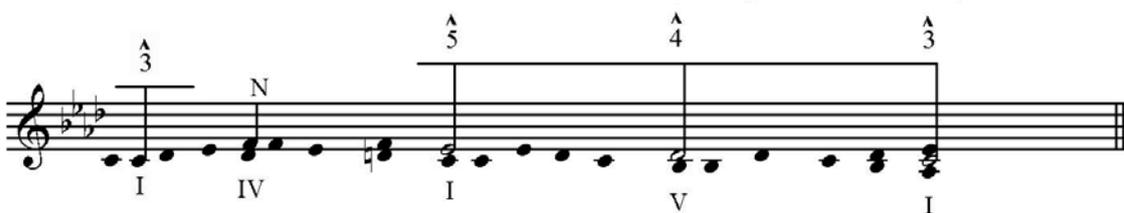
suas semelhanças melódicas na Ratoeira. Certamente as influências vão muito além do âmbito musical.

A seguir apresentarei um gráfico que sintetiza musicalmente a Ratoeira vista neste trabalho. Faço uma espécie de redução, estabelecendo diferentes hierarquias para determinadas notas das melodias solo e coro, baseado na ocorrência e importância de cada grau melódico conforme constatado nas transcrições e propondo os graus harmônicos que considere mais óbvios e fundamentais nesta música. A tonalidade de Lá bemol maior representa a tessitura e o centro tonal preferido pelas cantoras pesquisadas. Segue a redução da melodia solo e depois a redução da melodia coro.

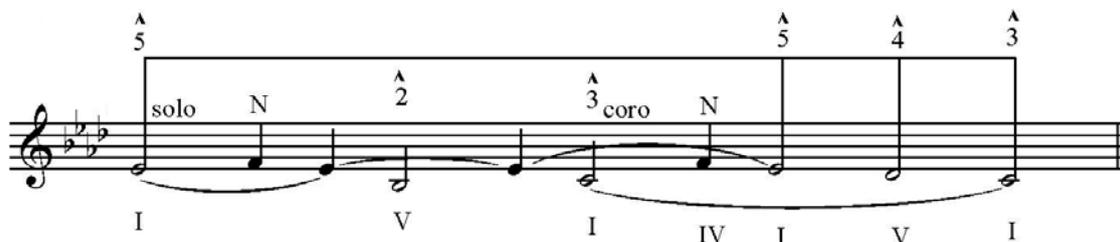
- Melodia solo:



- Melodia coro:



Nestas reduções não considerei o *ritornello* de cada melodia, apenas a linha melódica básica. Na redução da melodia solo, as notas com menor valor hierárquico que aparecem simultâneas, representam possíveis variações na linha melódica. O principal movimento melódico ocorre no quinto ao terceiro grau melódico. Na redução da melodia coro o procedimento foi o mesmo, e percebe-se o movimento melódico do quinto ao terceiro, passando pelo quarto grau melódico. Nas duas reduções vemos o destaque para a nota de passagem que ornamenta o quinto grau melódico. O próximo gráfico une as duas reduções sintetizando-as ainda mais, deixando as possíveis variações melódicas de lado e enfatizando os graus melódicos mais importantes na música da Ratoeira e seus movimentos na melodia.



Penso que é possível reduzir ainda mais este gráfico, o que nos levaria à passagem do quinto para o terceiro grau melódico. Isso resultaria num intervalo melódico de terça menor descendente. Podemos então estabelecer várias metáforas desse intervalo em relação à Ratoeira. Esta terça menor descendente pode conter em seu significado musical toda a tristeza e decadência que a música da Ratoeira alude nos dias de hoje. A melancolia deste intervalo lembra um chamado por alguém que está longe. Este chamado também pode ter um caráter carinhoso quando é para alguém que se ama. O fato de não ser resolutivo, de não repousar, pode remeter à roda da Ratoeira, que não cessa até que se acabem os versos. A continuidade da roda pode também levar à especulação de que a prática realmente não terá fim. Será que este intervalo possui algum poder mágico? Se tiver, certamente terá seu correspondente no mundo vegetal.

Em alguns estudos etnomusicológicos os pesquisadores procuram vivenciar a música estudada. Geralmente procura-se tocar junto, participar de rituais, danças e etc. Como na antropologia, busca-se a imersão no contexto do objeto de estudo, às vezes tentando se tornar um próprio nativo, o que certamente é utópico. Em meu caso, nas visitas e entrevistas, não toquei ou cantei Ratoeira com os informantes. Quando marquei encontro com alguns grupos, as pessoas responsáveis ao saberem que sou músico, me pediam para levar algum instrumento para animar o encontro. No entanto, como o objetivo foi registrar a maneira como estas pessoas faziam a Ratoeira, considerei que uma participação, ou intervenção, iria distorcer as informações que eu buscava. Quando iniciei as transcrições, sempre utilizei algum instrumento auxiliando o processo, às vezes violão, piano ou escaleta. Passei então a experimentar algumas harmonizações às melodias que eu transcrevia. Neste momento percebi que estava transformando a Ratoeira, e estabelecendo uma relação pessoal com este repertório. Certamente houve uma fusão entre minha vivência musical, basicamente centrada no jazz e na MPB, e esta música de tradição oral. Isso ocorreu de maneira não intencional, sendo um fruto deste trabalho. Apresento, portanto, uma dessas harmonizações que fiz brincando com a Ratoeira. Seguem as melodias solo e coro, escritas na forma de melodia cifrada, típica do repertório que eu pratico.

The image displays four staves of musical notation in 3/4 time, featuring various chords and melodic lines. The chords are labeled above the notes:

- Staff 1:  $E\flat 7\flat 9$ ,  $A\flat 9^6$ ,  $G 7\flat 13$ ,  $C m7(\text{add}11)$
- Staff 2:  $F 7\flat 9$ ,  $B\flat m7$ ,  $E\flat 7\flat 9$ ,  $A\flat 9^6$  1.,  $A\flat 9^6$  2.
- Staff 3:  $D 7(\#11)$ ,  $D\flat 9^6$ ,  $E\flat 13$ ,  $A\flat 9^6$
- Staff 4:  $F 7\flat 9$ ,  $B\flat m7$ ,  $E\flat 7\flat 9$ ,  $A\flat 9^6$  1.,  $A\flat 9^6$  2.

A escolha do Lá bemol maior como tonalidade, representa a tonalidade preferencial das cantoras de Ratoeira. Quando iniciei os contatos com os informantes, percebi que existe uma grande preocupação com a questão do resgate, já que a prática pode realmente se acabar, como já mencionado. Como também já disse no quarto capítulo, penso que uma das estratégias de continuidade da Ratoeira pode ser a adaptação desta prática, e mesmo sua própria estilização, sempre valorizada enquanto um patrimônio cultural. Como tenho minhas ressalvas em relação a este discurso do resgate, já que entendo a cultura como algo em constante construção e adaptação, tive receio de que meus informantes de certa forma se decepcionassem com o resultado deste trabalho, já que promover o resgate da Ratoeira nunca foi meu objetivo. No entanto, penso que trazer a Ratoeira ao universo da música urbana, como sugere esta harmonização que apresentei, pode ser minha contribuição, e quem sabe uma alternativa, a esta preocupação dos nativos em não deixar esta música acabar. Deixo, portanto, minha marca dissonante na Ratoeira.

## Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. The Challenge of Semiotics. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 138-160.

ALEGRIA, C.º José Augusto. *A Problemática Musical das Cantigas de Amigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.

ALVES, Jucélia Maria e LIMA, Rose Mery de (orgs. i.e. autoras). *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

ARDÈVOL, Elisenda. *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editora UOC, 2006.

BÉHAGUE, Claude. Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na Etnomusicologia. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Salvador: CNPq/Contexto, 2004.

BELTRAME, Valmor. *Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamão: Festa e Drama dos Homens no Litoral de Santa Catarina*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

BORGES NETO, José. 2005. Música é Linguagem?. In: *Revista Eletrônica de Musicologia Vol. IX*. Disponível no site: <http://www.rem.ufpr.br/REMV9-1/borges.html> (acessado em fevereiro de 2006).

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. O campo científico. *Pierre Bourdieu: sociologia* (Org. Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

BUNN, Daniela. *Ratoeira bem cantada, manifestação popular*. Comunicação apresentada no VII Seminário Fazendo Gênero, UFSC, Florianópolis, 2006.

CARVALHO, Rita Laura Segato de. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte (2ªed.), 2000.

CASCAES, Franklin. *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, vol. I e II, 1989.

\_\_\_\_\_. *Vida e Arte e a Colonização Açoriana*. Entrevistas e organização de Raimundo C. Caruso. Editora da UFSC, Florianópolis, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara - *Dicionário do Folclore Brasileiro* – 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro, BARROS, Myriam Moraes Lins de, VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão, SOUZA, Marina de Mello e, & ARAÚJO, Silvana Miceli de. Os estudos de folclore no Brasil. *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte (2ªed.), 2000.

CITRON, Marcia J.. *Gender & the Musical Canon*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. *Routes, travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997.

COOKE, Peter. Heterophony. *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)). Acessado em outubro de 2009.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ETZEL, Eduardo. *Divino: simbolismo no folclore e na arte popular*. São Paulo: Giordano; Rio de Janeiro: Kosmos, 1995.

FARIAS, Vilson Francisco de. *Dos Açores ao Brasil Meridional – Uma viagem no tempo, 500 anos Litoral Catarinense Vol.2*. Ed. Do autor, Florianópolis, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dos Açores ao Brasil Meridional: Uma viagem no tempo: povoamento, demografia, cultura, Açores e litoral catarinense: um livro para o ensino fundamental*. Ed. Do autor. Florianópolis, 1998.

FUNDAÇÃO FRANKLIN CASCAES – *Roteiro das Manifestações Culturais do Município de Florianópolis* - Elaboração da Equipe Técnica da Coordenadoria de Patrimônio Cultural da Fundação Franklin Cascaes – 2ª edição, rev. – Florianópolis, 1995.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GONÇALVES, Reonaldo Manoel. *Educação Popular e boi-de-mamão: diálogos brincantes*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1 n. 2, 1988.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Editora Ática (3ª Ed.), 1986.

GUIBERNAU, Montserrat. Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no séc. XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HÉRITIER, Françoise. Masculino/Feminino. *Enciclopédia Einaudi vol. 20 Parentesco*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

HOBBSAWM, Eric. Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. New York/Oakleigh, Australia: Cambridge University Press, 1983.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRADER, Barbara. “Ethnomusicology”. Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.

LACERDA, Eugenio Pascele. *O Atlântico Açoriano: uma antropologia dos contextos globais e locais da Açorianidade*. Tese de Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Bom para brincar, bom para comer: a polêmica da Farra do Boi no Brasil*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003b.

LUZIVOTTO, Caroline Kraus; POKER, José Geraldo. As tradições no contexto da modernidade: reflexividade e ludicidade - o caso das tradições gaúchas. *Anais do II Simpósio de Pesquisa de Pós-graduandos em Sociologia da USP, UNICAMP, UFSCAR, UFRJ e UNESP*. USP: São Paulo, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais vol. 17 n°49*. 2002.

MALUF, Sônia Weidner. *Encontros Noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.

MANNRICH, Maria Eli Braga. *Pão-por-Deus: Vivo na cultura brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

MARTINEZ, José Luiz. Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110 (1/2), 57-86. 1996.

MAUSS, Marcel. (Org.) Roberto Cardoso de Oliveira *Marcel Mauss: antropologia*. Série grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1979.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota & London: University of Minnesota Press, 1991.

MEAD, Margaret. *Cultura y compromiso: Estudio sobre La ruptura generacional*. 5ª reimpressão (1ª ed. 1970), Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2006.

MEDEIROS, Constantino L. de. Ratoeiras em Santa Catarina. In: *Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis, SC, Ano IV, março de 1953, n. 13/14, p. 11.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Volume XI. 2007.

\_\_\_\_\_. Aspectos Interculturais da Transcrição Musical. *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Iamarikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. PPGAS/UFSC, 2005b.

\_\_\_\_\_. Músicas de Homens, Músicas de Mulheres: Interconexões musicais e assimetrias de gênero entre os índios Wauja. In: Maria Regina A. Lisboa; Sônia Weidner Maluf. (Org.). *Gênero, cultura e poder*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004,

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. *Anuário Antropológico 93*, Brasília: Tempo Brasileiro, 1995.

\_\_\_\_\_. À luz de Dioniso: Uma contribuição à etnografia do Boi no Campo (Farra do Boi) Catarinense In: MENEZES BASTOS, Rafael (org.) *Dioniso em Santa Catarina: Ensaio sobre a Farra do Boi*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: A Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology 21 (2)*: 189-204, 1977.

MICHELUTE, Maria Eliete de Abreu. *A festa do Divino Espírito Santo em Santo Amaro da Imperatriz*. Florianópolis: Garapuvu, 2000.

MIDDLETON, Richard. Music Studies and the Idea of Culture. In Martin Clayton, Trevor Hebert e Richard Middleton (eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In Jean-Jacques Nattiez *et alli*. *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, 1975.

MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NATTIEZ, J-J. A semiologia musical: além do estruturalismo, depois do pós-modernismo. In (do autor) *O Combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Letra ed. pp. 17-66, 2005.

NETTL, Bruno. The Harmless Drudge: Defining Ethnomusicology. In (do autor) *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NUNES, Jorge Luiz Cardoso. Histórico do município de Bombinhas *in* sítio do IBGE na internet ([www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)), acessado em julho de 2009.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. A legitimidade do folclore. *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte (2ªed.), 2000.

\_\_\_\_\_. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PIAZZA, Walter F.. As Ratoeiras em Santa Catarina In: *Boletim Trimestral da Sub Comissão Catarinense de Folclore*. IBECC, Florianópolis, setembro e dezembro de 1951, ano III, n. 9 e 10, p.165.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

PINTO, Tiago de Oliveira – Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. In *Revista de Antropologia*, v. 44, nº1, USP, São Paulo, 2001.

ROSA, Victor Pereira da e TRIGO, Salvato. *Contribuição ao estudo da emigração nos Açores*. Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas: Angra do Heroísmo, 1990.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Musical Writing. *Musical Quarterly XLIV* (2): pp. 184-195, 1958.

SILVA, Rodrigo Moreira da. *O Universo Poético-Musical da Ratoeira*. Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Ratoeira e seu contexto Sócio-cultural*. Comunicação apresentada no XVII Congresso da ANPPOM realizado na UNESP, São Paulo, 2007.

SOARES, Doralécio. *Folclore Catarinense*. Editora da UFSC: Florianópolis, 2002.

\_\_\_\_\_. Folclore e Turismo Cultural in *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*. Ano XXXV, nº 51. Florianópolis, 1999.

\_\_\_\_\_. Cantigas de Ratoeira In: *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis, ano XXXIII n. 49 dez. de 1997.

\_\_\_\_\_. *Rendas e rendeiras da Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1987.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Romântica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial (2ª Ed.), 2003.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In (ed. do autor) *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994.

TARUSKIN, Richard. 'Nationalism' in *Grove Music Online*, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. Publicidade e Segredo: A reprodução contemporânea do Jongo. Comunicação apresentada no II Encontro nacional da ABET, Salvador, 2004.

\_\_\_\_\_. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. In *Latin American Music Review*, vol. 24 n° 2, fall/winter, 2003.

\_\_\_\_\_. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory of Music. *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 2. 1999.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (6ª Ed.), 1987.

VIANA, Osório Gonçalves – A Ratoeira in *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*, Florianópolis, n.º 35 e 36, p. 49 e 50, ano 1983.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VIEIRA, Vanilda Tenfen Medeiros. *Quadrinhas*. Florianópolis: LEDIX, 2ª Ed. 2007.

VILHENA, Luis Rodolfo. Os intelectuais regionais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - n°32. 1996.

Sítios de internet:

[www.folklore-society.com](http://www.folklore-society.com)

[www.nea.ufsc.br](http://www.nea.ufsc.br)

[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

<http://blogdofarias.blogspot.com/2006/09/quem-sou.html>

## **Anexo – Um pequeno mosaico de manifestações culturais do litoral catarinense**

Durante o trabalho de campo, indagando sobre a Ratoeira em algumas localidades do litoral catarinense, verifiquei a existência de outras práticas culturais que fazem parte do mesmo contexto. Uma pergunta freqüente que os entrevistados me fizeram foi: Mas você só quer saber da Ratoeira? Logicamente estava interessado em tudo o que as pessoas quisessem me relatar. Percebi que seria complicado falar da Ratoeira sem mencionar o universo cultural que a engloba. Portanto, acredito ser indispensável falar sobre este conjunto de manifestações culturais, mesmo que de maneira superficial, ilustrando um panorama geral da cultura do litoral catarinense. A idéia aqui não será apresentar um catálogo de folclore, tradições catarinenses de origem açoriana ou outras origens, mas expor o que foi coletado e registrado durante o trabalho de campo.

Em várias dessas manifestações culturais encontradas em Santa Catarina, nota-se uma forte tradição poética. A Ratoeira é um exemplo disso, como veremos no próximo capítulo. Outras manifestações como o Pão-por-Deus também demonstram o conhecimento poético presente no meio popular. Existem pessoas com grande destreza na rima, que improvisam e detêm um grande repertório de versos utilizados em cantigas, como no caso da Ratoeira, e mesmo na escrita, como no Pão-por-Deus.

Os açorianos e seus descendentes sempre foram muito criativos no seu saber popular. Hábeis na improvisação de versos, faziam deles verdadeiros poemas e mensagens de amor ou de crítica. O pão-por-Deus, o pasquim, as quadras, os desafios, as cantorias de terno de Reis ou do Espírito Santo são exemplos de literatura falada e escrita. (Farias, 2000: 417)

Registrei um exemplo interessante desta tradição poética na apresentação das Senhoras Cantadoras do Canto Grande, realizada em Bombinhas. O grupo é composto por violão e vozes. O repertório musical contém composições próprias, entre outras, sendo que há uma forte referência ao catolicismo na temática das letras. Mas a introdução que umas das integrantes fez me chamou mais a atenção do que o próprio repertório musical. Reproduzo a seguir o conteúdo da introdução desta apresentação e outras intervenções entre as músicas cantadas. A apresentação aconteceu no mesmo evento que reuniu o Grupo Mixtura e o Grupo da Casa do Povo de São João mencionado anteriormente.

Assim como é de costume, nós vamos iniciar em versos e prosa.

Neste Domingo de Ramos viemos agradecer, a todas as comunidades que vieram aqui nos ver. Nosso agradecimento vai em versos aos nossos amigos e irmãos, que vieram de Lages do Pico nos trazer muita emoção. Muita emoção nos trouxeram de Portugal terra bela, queremos agradecer a

Fernanda e a Dona Vera. Morrinhos, Bombas, Bombinhas, Simbros e Canto Grande, ao nosso Padre Rivelino que nos prestigia vai um abraço bem grande. Seja de onde viemos e pra onde Deus nos mande, queremos apresentar as Cantoras de Canto Grande.

Inspirados nessa arte, nessa arte de amar, estamos nesta praça felizes para cantar.

Canto Grande amanheceu cantando, toda a cidade amanheceu em flor. É com esta marchinha de carnaval que mostramos em canto todo o nosso valor. (Senhoras Cantadoras do Canto Grande)

O Pão-por-Deus<sup>56</sup>, já citado anteriormente, é outro exemplo do conhecimento poético entre o povo do litoral catarinense. Trata-se de um trabalho manual feito em papel todo recortado, geralmente em formato de coração. Seus recortes lembram a estética da renda de bilro. É um trabalho minucioso. Além da arte no papel, o Pão-por-Deus inclui versos escritos, que são endereçados e dedicados a alguém. De acordo com Dona Francisca de Penha era na época entre o mês de setembro e o início de outubro que se presenteava alguém com o Pão-por-Deus, e a rima é elemento fundamental nos versos. A época de se presentear o Pão-por-Deus parece não ser consensual. De acordo com Farias (2000: 417): “As pessoas mandavam o pão-por-Deus de outubro até o período do Natal”. Era comum ser utilizado no sentido de flerte. Neste aspecto me parece que há uma semelhança entre o Pão-por-Deus e a Ratoeira, já que em ambos se fazia versos a uma pessoa desejada. No caso da Ratoeira estes versos eram cantados, e no Pão-por-Deus, escritos em um recorte de papel estilizado. Os versos podiam ser inventados e Dona Francisca de Penha deu alguns exemplos: “Lá vai meu coração nas asas de um beija-flor, vai dizendo ao fulano a quem tenho tanto amor, né. Meu coração de contente saiu a passear, chega e bate na porta pra ver se você está...”

Existe uma variação do Pão-por-Deus na qual este era produzido como um bolo em forma de coração, ao invés do papel. Esta talvez seja a razão do nome desta manifestação popular. Farias explica: “Parentes, amigos ou namorados mandavam para alguém um pão-por-Deus, que era um bolo de massa de pão-de-ló, ou papel em forma de coração. Em volta do bolo colocava-se uma fita vermelha. Junto com o bolo ia uma quadrinha escrita em um papel todo enfeitado”. (Farias, 2000: 417)

Dona Francisca chamou este Pão-por-Deus feito de massa de Coração de Massa. Em suas palavras: “O Coração de Massa era assim né, não era enfeitado tanto assim. A mulher sempre é que dá pro homem né, o coração. Aí o de papel, daí não precisa dar presente, e o de massa sim. Aí devolve presente. Talvez pelo sentido de gasto né...”

---

<sup>56</sup> Para o leitor interessado no Pão-por-Deus, ver Mannrich (2007).

Na visita que fiz a um grupo de senhoras em Governador Celso Ramos, vez ou outra, algumas mulheres me abordavam pra recitar quadrinhas<sup>57</sup>. Verifiquei que alguns desses versos são utilizados na cantoria da Ratoeira e mesmo na escrita do Pão-por-Deus. Creio que exista um conhecimento poético que pode ser aplicado e compartilhado entre diversas expressões culturais. Em relação à métrica poética e à temática, alguns desses versos poderiam ser perfeitamente cantados na Ratoeira, como mostrado no quarto capítulo. Abaixo estão alguns exemplos de quadrinhas coletadas em Governador Celso Ramos:

Atirei *comangue* n'água a folhinha e deu a costa, da tua pra receber, da tua boca a resposta.

Rio em cima do meu telhado, não quero homem viúvo nem café requentado.

Meu amor mora no morro num pezinho d'alecrim, bota um raminho pra baixo e vem morar perto de mim.

Como a idéia deste anexo é apresentar uma coleção de manifestações culturais, de acordo com relatos registrados em campo, seguiremos com a Dança do São Gonçalo. Esta dança foi relatada por Dona Francisca de Penha, que explicou um pouco sobre a história do santo e do ritual da dança. Reproduzo a seguir sua explicação sobre a dança e alguns trechos de melodias das canções<sup>58</sup>:

Os foliões ficam lá na frente, aí tem um com uma viola, daí ele tira o verso, aí ficam, pode quatro ou cinco casais, sempre assim, a mulher aqui, o homem ali, enfileiradinho, um atrás do outro, os casais... A imagem do São Gonçalo fica lá numa mesinha né, e tem até uma bandejinha pra uma oferta, e o folião fica por trás da mesinha. Aí ele começa a cantar...



Aí sapateia né, tem o sapateado, aí tudo começa, aí o casal começa a dançar, não sai dali, fica sempre naquela filinha, mas é um ritmo assim ó, é um ritmo assim né. Aí depois ele fala, ele pronuncia o nome da pessoa que ta ali...

<sup>57</sup> O termo quadrinha é recorrente à poética encontrada no litoral de Santa Catarina. Em Vieira (2007) encontramos uma coletânea de quadrinhas recolhidas no município de Palhoça.

<sup>58</sup> No arquivo "8 Dança do São Gonçalo" do DVD anexo encontra-se a reprodução em áudio desta narrativa.



Aí quem ta ali se ajoelha, o casal se ajoelha, beija o santinho, aí ele manda dar a oferta também, tudo cantando, manda dar o oferta, bota a ofertinha ali, aí manda se levantar, o casal levanta. Aí manda levantar o braço, aí o casal vem, é de mão dada. Aí vem, vem, vem, assim e a fileira vai aqui por baixo. Aí a gente vem e fica o último. Até o último que era da fila, aí fica o primeiro, daí ele terminou, ali pronto, ali terminou. (Dona Francisca)

Outra manifestação cultural narrada por Dona Francisca é o Mastro de São Sebastião. De acordo com Dona Francisca, o Mastro de São Sebastião é uma anunciação da festa de São Sebastião, um convite para ser avistado de longe. Isso remete a um tempo anterior aos meios de comunicação modernos. Era uma celebração que também cumpria um papel de comunicação visual à distância. Foliões de localidades mais afastadas viam a bandeira na ponta do mastro enfeitado e entendiam o chamado. Nas palavras de Dona Francisca e com algumas intervenções de sua irmã:

\_ as casas eram distantes, ia ter a festa de São Sebastião, então pra avisar que tava começando a novena levantava uma vara com uma bandeira na ponta, todo... as pessoas de longe viam que a novena tava começando. Isso era no domingo e aí começava a novena pra o outro domingo ter a festa.

\_ Todo enfeitado o mastro né...

\_ É. Aí hoje... ..aí a gente enfeita... aí começou uma tradição de decorar aquele mastro, que é uma tora mesmo de eucalipto né...

\_ É grande.

\_ Bem, de não sei quantos metros... A gente levanta de seis, sete, oito metros...

\_ Com a bandeira de São Sebastião na ponta.

\_ Daí é tudo com flores. Aí a ponta fica um tanto assim pra enterrar né. Sem nada né ali. Daí pra lá são verdes de flores, flores até a ponta. Aí lá tem uma argolinha que vai passar o fio que a bandeira ainda vai levantar né... Daí é assim ó, se eu prometi de levantar o mastro de São Sebastião, vai sair da minha casa. Então vai sair da minha casa, eu chamei os foliões da cantoria pra irem lá. Aí eu tenho que fazer consertada, a consertada tem que ter... .. É um licor. É uma bebida. Aí broinha, se fazia muita broinha de côco, de polvilho né, aí a consertada e a broinha tem que ter. Aí avisa o pessoal, vai gente de todo lado né, não tem essa coisa de receber convite ou não. Avisou que o Mastro de São Sebastião vai sair de tal casa, tal dia na praça da igreja vai ser levantado. Aí é dia 20 de janeiro né, o dia de São Sebastião. Então dias antes acontece. Aí vai o grupo que canta, eles usavam muito era... sabe, os negros usavam... uma coisinha branca, com pontinha... E o aventalzinho, era mais ou menos um ritual africano, mais ou menos assim. Então tem tambor, tem pandeiro, tem uns instrumentos assim...

\_ Chocalho, aquelas coisas assim...

– É, e daí eles vão... um tira o verso e todos ficam respondendo, aí cantando pela estrada, vai todo mundo lá pela rua, e o todo mundo levando o mastro nas costas né. Os homens tudo com o mastro. É os homens pegam o mastro e vai, até chegar na igreja, pode ta a distância que for... Vai tudo de pé, pela praia, pela estrada, pela... Hoje acontece na Armação. Isso aí acontece, todo ano, todo ano tem.

Dona Francisca é extremamente religiosa e mostrou ter um grande envolvimento com a Igreja Católica. Recitou uma ladainha em latim no encontro que tivemos em sua casa. Relatou-me sobre um milagre que curou sua irmã de um problema grave de saúde. Uma história realmente fantástica que confrontou meu ceticismo. Saí de sua casa convicto da veracidade do fato, tamanha a fé de sua narrativa. De seu catolicismo dedicado, também destaco seu envolvimento com a Festa do Divino. Tive a oportunidade de presenciar essa festividade no município de Penha e pude constatar a participação de um grande público. Dona Francisca explicou-me sobre a escolha do festeiro, ou seja, a pessoa responsável por organizar a festa, sobre as vestimentas tradicionais utilizadas e todo o procedimento ritual da festa. Mencionou inclusive que a coroa utilizada na procissão de Penha veio dos Açores. Falou com entusiasmo sobre as rabecas e o tambor, que vêm anunciando de longe a chegada da procissão. A Festa do Divino é um tema que atrai muitos pesquisadores e é também muito presente no litoral de Santa Catarina. No entanto, como o tema é complexo e já foi abordado com profundidade em diversos trabalhos<sup>59</sup>, considero que não é necessário me aprofundar.

Talvez uma das práticas culturais mais típicas do litoral catarinense seja o Boi de Mamão<sup>60</sup>. Com grande adesão da juventude pela beleza de seu ritual, estimula o imaginário popular com seus personagens e anima com sua música. Atualmente é ensinado em algumas escolas do litoral catarinense e esteve presente no relato de praticamente todos os que colaboraram neste trabalho. A presença do boi no imaginário do litoral catarinense é notável e também desperta interesse na pesquisa acadêmica. No discurso de algumas pessoas verifiquei certa relação entre a prática do Boi de Mamão e a tão polêmica Farra do Boi. Cristiane de Jesus de Porto Belo me falou sobre um grupo de Boi de Mamão de sua cidade, Nativos da Carioca, composto basicamente por jovens. Perguntei a ela sobre possíveis razões para a adesão juvenil à prática do Boi de Mamão, diferente do que visivelmente ocorre com outras manifestações típicas, como a Ratoeira por exemplo. Eis sua resposta:

... a questão do boi, ela sempre foi muito forte, a questão da Farra do Boi né. O boi na rua sempre foi muito forte, tanto que é que meu boi é o único boi vermelho do estado, se tu olhares... porque tem uma história vinculada ao boi Vermelho, ao boi Vermelhinho que vinha pra cá... que era solto aqui... era um boi muito famoso... então o boi Vermelhinho é o único boi vermelho do estado...

<sup>59</sup> Ver por exemplo Etzel (1995), Alves e Isaia (1999) e Michelute (2000) e Lacerda (2003a).

<sup>60</sup> O Boi de Mamão já foi tema de pesquisa de Beltrame (1995) e Gonçalves (2006) por exemplo.

Mas eu acho que o Boi de Mamão, a comunidade se identifica muito mais por causa da Farra do Boi que sempre foi muito forte. Dentro de Porto Belo é essa a visão que eu tenho. (Cristiane de Jesus)

Para ilustrar um pouco do imaginário popular em relação ao Boi de Mamão, destaco a seguir alguns relatos registrados durante o encontro com as senhoras do Clube de Mães de Porto Belo.

Então o que que a gente viu? Pau de Fita, né, a Bandeira do Espírito Santo, o Terno de Reis, o Boi de Mamão... e eu por sinal tinha um medo que queria morrer do Boi de Mamão né, até me casar eu ia morrendo... Depois de casada! De tanto medo que eu tinha... Meu Deus do céu! E não era boi vivo né, era um boi de ferro que saía na rua...

Eu era menina de dez anos e os meus tios... tio Gentil, tio Sebastião, tio João... a gente morava lá dentro né, então eles diziam assim pra nós: Vocês vão pegar os vaga-lumes. Eles botavam os vaga-lumes nos olhos do boi, no Boi de Mamão... A gente ganhava dinheiro naquela época... a gente cantava: Vaga-lume vai e vem que lá o teu pai, com porrete na mão pra te derrubar no chão... e nós tudo puf, buscava no chão e apanhava na caixa de fósforo, enchia a caixa de fósforo pra eles botar nos olhos do boi... pra ir brincar no Boi de Mamão...

A Bernunça certamente é um dos personagens mais marcantes do Boi de Mamão, talvez por ser um monstro colorido comedor de gente. Uma descoberta interessante foi saber que este ser fantástico possui outro nome na região de Penha. Lá, de acordo com Dona Francisca, a Bernunça é conhecida como Barão. Outra curiosidade está numa possível relação entre o Boi de Mamão e o Terno de Reis, outra manifestação cultural muito praticada no litoral de Santa Catarina. De acordo com Dona Francisca, “Meu Deus! Era época de Natal, chegava o Terno de Reis cantando na porta, já vinha o boi de mamão, a brincadeira de boi de mamão acompanhava o Terno de Reis...”

A brincadeira de boi, comum entre meninos da cidade de Governador Celso Ramos, também é um exemplo peculiar da força que o boi exerce no imaginário dessas pessoas. Quando Dona Antonieta, secretária de cultura de Governador Celso Ramos, começou a falar sobre a tal brincadeira, achei que se tratasse da Farra do Boi com um nome mais simpático. Ela então me explicou: quando um garoto encontra um graveto qualquer no chão, coloca na cabeça como se fosse o chifre de um boi. O moleque imita um boi e sai atrás de outros na rua. É uma espécie de encenação infantil da Farra do Boi<sup>61</sup>.

Na associação de bairro do Sambaqui, em Florianópolis, encontrei verdadeiras adeptas da brincadeira. Ali conversei com um grupo de mulheres que se reúne para tramar renda de bilro e ensaiar apresentações de Pau de Fita, Ratoeira entre outras coisas. Num momento o tema Farra do Boi surgiu. Algumas pessoas manifestaram uma inquietação, pedindo pra não

<sup>61</sup> Sobre a Farra do Boi sugiro dois trabalhos esclarecedores ao público interessado: Menezes Bastos (1993) e Lacerda (2003b).

tocar nesse assunto, sempre de maneira jocosa. Em seguida relataram com entusiasmo algumas experiências de aventura, fuga e medo, envolvendo a brincadeira com o boi. Como os espaços residenciais são cada vez mais habitados, o perigo de acidente limita a farra, além da ilegalidade logicamente. Os próprios brincantes dizem que infelizmente existem casos de violência gratuita com o animal, aliás, o foco principal de divulgação da brincadeira pela mídia. Porém, algumas pessoas garantem que a brincadeira é sadia, e mesmo concordando com certos pontos da restrição, sentem-se tolhidas de sua tradição.

O Cacumbi é uma manifestação típica da tradição afro-descendente do litoral de Santa Catarina. O exemplo de Cacumbi<sup>62</sup> que apresento a seguir foi coletado em Governador Celso Ramos. O fato de ter sido registrado entre mulheres não afro-descendentes evidencia a miscigenação cultural do litoral catarinense<sup>63</sup>.

Se-nho-ra Do-na Ma-ri-a pa-ra vo-cê vou can-tar ta-mo a-qui ne-sse sa-

lão ai so-men-te pa-ra brin-car O-lha o Ca-cum

bi o-i-ê em ci-ma da san-ta

ves-ti-do de bra-an-co ar-ma-dor de gue-rra

ves-ti-do de bra-an-co ar-ma-dor de gue-rra

<sup>62</sup> Sobre o Cacumbi em Santa Catarina ver Alvez e Lima (1990).

<sup>63</sup> Ouvir o arquivo “9 Cacumbi” do DVD anexo.

do-na de-ssa pro-pri-e-da-de pa-ra vo-cê vou can-

tar faz fa-vor de a-brir a por-ta que nós que-re-mos en-

trar o-lha o Ca-cum-bi o-i-ê em ci-ma da

san-ta ves-ti-do de bra-an-co

ar-ma-dor de gue-rra ves-ti-do de bra-an-co ar-ma-dor de gue-rra

Mulheres que cantam Ratoeira normalmente também conhecem cantigas de roda, como foi registrado em campo. Algumas dessas cantigas são comuns entre as localidades visitadas. Às vezes uma palavra ou outra é cantada diferente, ou a própria melodia é um pouco variada. Os nomes das cantigas não são consensuais, portanto usarei nomes provisórios para diferenciá-las, baseando-me no refrão ou algum outro elemento recorrente da letra. Não me aprofundarei nas análises musicais dessas cantigas, pois isso me distanciaria do foco desta pesquisa. Estas cantigas de roda estão totalmente relacionadas ao universo da Ratoeira, pois podiam acontecer nos mesmos espaços e situações. Além disso, em praticamente todas as situações que registrei as cantigas de Ratoeira, essas cantigas de roda estiveram presentes. No entanto, o próprio discurso nativo estabelece uma diferença entre as cantigas de roda e a Ratoeira. A Ratoeira também podia ser cantada na roda, como mencionado no quarto capítulo, porém envolvia o improviso poético e sua intenção relacionada aos namoros era explícita, diferentemente da maioria das cantigas de roda. A temática dos namoros também está presente em algumas cantigas de roda, porém com um sentido de encenação, pois algumas cantigas possuem personagens que são representados pelos brincantes. Na Ratoeira não se representa um personagem fictício, e sim a si mesmo nas provocações amorosas. Dessa forma, penso ser incoerente falar sobre a Ratoeira sem ao mínimo citar as cantigas de roda.

Apresentarei a seguir exemplos mais frequentes das cantigas gravadas em campo e transcritas, dando ao leitor uma breve impressão do repertório musical das cantoras de Ratoeira. A seguir *Que linda boneca*, registrada em Governador Celso Ramos e no bairro Ribeirão da Ilha em Florianópolis<sup>64</sup>:

Que lin- da bo- ne- ca na ro- da en- trou Que

lin- da bo- ne- ca na ro- da en- trou Dei-

xa- sse-e- la-en- tra- ar e- la não ro- dou Dei-

xa- sse-e- la-en- tra- ar e- la não ro- dou

Quando a brincadeira de roda começa, várias cantigas podem entrar na brincadeira. Algumas delas possuem uma coreografia específica, e em algumas delas a temática sugere uma espécie de namoro inocente, como já dito. Muito do discurso que faz referência aos namoros dessa geração, hoje com mais de setenta anos de idade, parece ser repleto de inocência e romantismo se comparado às gerações atuais de jovens. Em *Que linda boneca*, cada estrofe possui uma coreografia específica, e são cantadas sob a mesma linha melódica do exemplo acima. A seguir as demais estrofes desta cantiga:

“Que linda boneca na roda entrou,  
que linda boneca na roda entrou.  
Deixasse entrar que ela não rodou,  
deixasse entrar que ela não rodou.”

“Se ela não rodou o verde limão,  
se ela não rodou o verde limão.  
Mocinha solteira não vai pra lá não,  
mocinha solteira não vai pra lá não.”

“Ladrão, ladrãozinho, andai ligeirinho...  
ladrão, ladrãozinho, andai ligeirinho.  
Não queira ficar na roda sozinho,  
não queira ficar na roda sozinho.”

“Na roda sozinho não hei de ficar,  
na roda sozinho não hei de ficar.  
Terei uma dama para ser meu par,  
terei uma dama para ser meu par.”

<sup>64</sup> Registro realizado durante o trabalho de campo de Silva (2005). Ver o arquivo “10 Que linda boneca” do DVD anexo.

As cantigas se iniciam uma na seqüência da outra, às vezes sem pausa, geralmente uma pessoa da roda começa e as demais acompanham. O próximo exemplo foi cantado imediatamente após a *Que linda boneca*, no registro feito em Governador Celso Ramos. Chamarei de *Aponta aqui o seu pezinho*<sup>65</sup>.

A- pon- ta a- qui a- pon- ta a- qui o seu pe- zi- nho

A- pon ta a- qui a- pon- ta a- qui jun- to do me- u

E ai de- pois e ai de- pois não vá di- ze- er

Ai que seu par ai que seu par se a- rre- pen- deu Ba- te que

ba- te que faz so- frer Ba- te que ba- te que faz so frer Vo- cê vai

dar o seu pa- re cer Vo- cê vai dar o seu pa- re cer Vo- cê vai em-

bo- ra a- deus a- deus vo- cê vai em- bo- ra a- deus a- deus Me dá um a-

bra- ço e lá vem o seu Me dá um a- bra- ço e lá vem o seu

<sup>65</sup> Ouvir arquivo “11 Aponta aqui o seu pezinho” do DVD anexo.

Esta canção certamente é muito conhecida em outras regiões. No entanto parece haver variações possíveis tanto na letra quanto na melodia. A transcrição<sup>66</sup> foi baseada num emaranhado de vozes, quase trinta, às vezes com afinações diferentes<sup>67</sup>. Tentei buscar nessa massa sonora vozes mais expressivas e com uma afinação decidida. O mesmo procedimento foi utilizado em todos os casos de transcrição de coro neste trabalho. O resultado certamente não é objetivo, às vezes também me guiei por aquilo que meu ouvido considerou mais coerente, logicamente coerente ao tonalismo. Portanto estas transcrições musicais estão repletas de minhas próprias interpretações sobre o material registrado. Procurei nestas transcrições, produzir um material ilustrativo fácil de ler. Outra cantiga muito comum em várias regiões é *Terezinha de Jesus*. A seguir, a versão registrada em Governador Celso Ramos<sup>68</sup>:

Te-re-zi-nha de Je-sus deu a que-da e foi ao chão a-cu

diu três ca-va-lei-ros to-dos três cha-péu na mão O pri

me-i-ro foi seu pai o se-gun-do seu ir-mão o ter-

cei-ro foi a-que-le que a-be-le-za deu a mão

Como são cantigas de tradição oral, creio que não exista um modelo fixo, uma partitura que defina objetivamente essas melodias. Penso que existe uma idéia consensual do que seja a melodia nesse tipo de contexto, e as variações são fruto do processo de transmissão do conhecimento oral. Certamente se coletarmos *Terezinha de Jesus* em diversas regiões do Brasil, encontraremos diversas variantes na melodia e na poesia. Algumas canções aparecem como interlúdios nessas cantigas de roda. No exemplo a seguir, *Vamos Maninha* é seguida de

<sup>66</sup> Sobre a transcrição musical como recurso metodológico na etnomusicologia consultar Nettl (1964), Blacking (1967), Seeger (1958), Mello (2005a e 2005b) e Piedade (2004), por exemplo.

<sup>67</sup> Este emaranhado de vozes também pode ser chamado de heterofonia. De acordo com Cooke (2009), a heterofonia é comum em música vocal de tradição oral homofônica. Invés de cantar em uníssono, cada cantor do grupo realiza diferentes ornamentações sob a mesma melodia, dando ao canto este caráter heterofônico.

<sup>68</sup> Ouvir arquivo "12 Terezinha de Jesus" do DVD anexo.

A *barca virou*, que na roda registrada em Governador Celso Ramos foi cantada em diversos momentos. No Ribeirão da Ilha também presenciei *A barca virou* como uma espécie de interlúdio<sup>69</sup>.

Va-mos ma-ni-nha va- mos na prai- a pa- sse- a- ar va- mos  
 ver a lan- cha no- va que do céu ca- iu no mar  
 No- ssa se- nho- ra ve ja os an- ji- nhos a re- ma- ar re- ma  
 re- ma re- ma do- or que e- ssas á- guas são de flor A bar- ca vi-  
 rou dei- xa e- la vi- rar foi por cau- sa da... que não sou- be re mar A bar- ca vi  
 rou dei- xa e- la vi rar foi por cau- sa da... que não sou- be re- mar A bar- ca vi  
 rou dei- xa e- la vi- rar foi por cau- sa da... que não sou- be re mar A bar- ca vi  
 rou dei- xa e- la vi- rar foi por cau- sa da... que não sou- be re mar

Na letra de *A barca virou* coloca-se o nome de um dos participantes, assim como em *Se eu fosse peixinho* do exemplo a seguir<sup>70</sup>:

<sup>69</sup> Ouvir o arquivo “13 A barca virou” do DVD anexo.

<sup>70</sup> Ouvir o arquivo “14 Se eu fosse peixinho” do DVD anexo.

Se eu fo- sse pei- xi- nho e sou-be- sse na- dar eu ti- ra- va a...

do fun- do do mar Se eu fo- sse pei

xi- nho e sou- be- sse na- dar eu ti- ra- va a...

do fun- do do mar

Canções como *Ô linda flor*, transcrita a seguir, demonstram como estas cantigas preparavam as moças para o namoro<sup>71</sup>, explicitando os valores morais da sociedade. Creio que é esse o tipo de valor que se procura resgatar atualmente, de acordo com certos discursos já apresentados neste trabalho<sup>72</sup>.

Ô flor ô lin- da flor ô flor vem cá Ô

flor ô lin- da flo- or flor do ma- ra- cu- já Ô me-

ni- na não na- mo- ra a- ssim que o teu pai vê e po- de não gos- tar Ô me-

ni- na não na- mo- ra a- ssim que o teu pai vê e po- de não gos- tar Eu fi- quei de

<sup>71</sup> Na Ratoeira não havia uma preparação para o namoro, e sim o próprio namoro, de acordo com o que foi relatado.

<sup>72</sup> Ouvir arquivo “15 Ô linda flor” do DVD anexo.

fo- ra eu fui na- mo- rar eu sou sol- tei- ra que- ro na- mo- rar

A seguir destaco outra cantiga de roda muito comum no Brasil, *Samba Lelê*, conforme registrado em Governador Celso Ramos. Este exemplo também mostra como o repertório popular aceita transformações no decorrer da transmissão. Talvez não seja coerente falar em variação, pois creio que parar variar é necessário haver algo original, ou padrão, o que certamente é indefinido no contexto dessas tradições populares. Talvez ao invés de um padrão exista um consenso em relação ao conhecimento musical<sup>73</sup>.

Sam- ba le lê tá do- en- te

tá com a ca- be- ça que- bra- da

Sam- ba le lê pre- ci- sa- va

é de u- ma bo- a lam- ba- da

Pi- sa pi- sa pi- sa ô mu- la- ta

Pi- sa na ba- rra da sai- a ô mu- la- ta

Pi- sa pi- sa pi- sa ô mu- la- ta

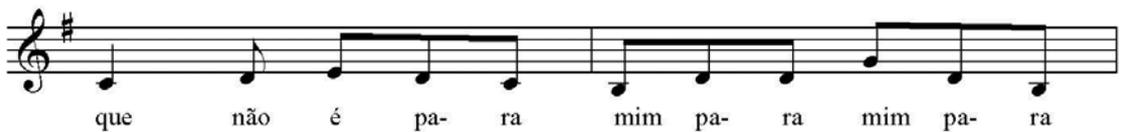
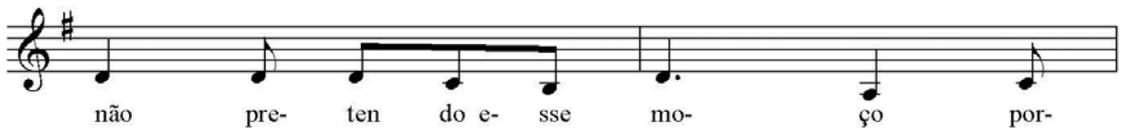
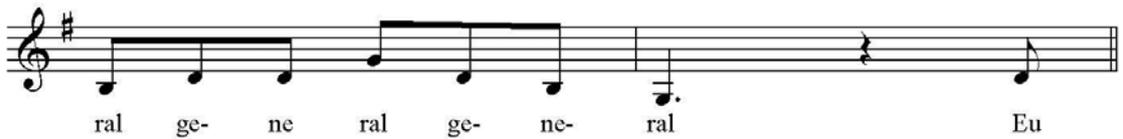
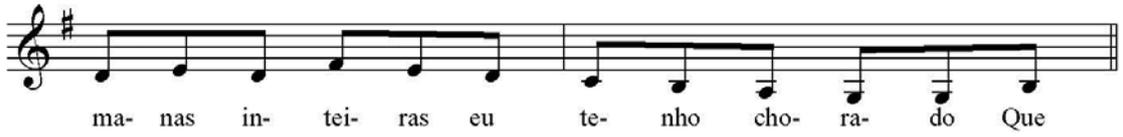
<sup>73</sup> Ouvir arquivo “16 Samba lelê” do DVD anexo.



O próximo exemplo é outra cantiga de roda muito comum no litoral de Santa Catarina, *Senhora Viúva*. Nela também se revela uma espécie de encenação de cortejo entre homem e mulher. A cantiga acontece na forma de diálogo, com pergunta e resposta. Na roda os participantes se dividem entre os personagens da narrativa da cantiga e realizam suas respectivas coreografias<sup>74</sup>.

Ai que co-quei-ro tão al-to que  
 nin-guém po-de al-can-çar al-can-çar al-can-çar  
 çar sen-tou-se a po-bre vi-  
 ú-va sen-tou-se e pôs-se a cho-  
 rar a cho-rar a cho-rar Mo-  
 rreu meu ma-ri-do no mei-o da flor ca-  
 bou a a-ven-tu-ra a-ca-bou o a-mor ves-

<sup>74</sup> Ouvir arquivo “17 Senhora viúva” do DVD anexo.



ú- va coi- ta- da heis ai de

mim ai de mim ai de mim

Outra cantiga que se mostrou freqüente nos encontros do trabalho de campo foi a *Senhora Condessa*. Assim como em *Senhora Viúva*, esta cantiga apresenta personagens que são representados pelos brincantes. Em *Senhora Condessa*, a coreografia é uma brincadeira na qual a menina escolhe seu namorado. Todas essas cantigas me parecem um ensaio infantil para as futuras relações afetivas. Nesse aprendizado através da brincadeira e da cantiga, certamente evidenciam-se códigos morais e éticos da sociedade<sup>75</sup>.

Aon-de mo- ra se- nho- ra con- de- ssa de lín- gua de

pra- ta se- nho- ra Leon- de- ssa o

rei man- dou bus- car u- ma das

fi- lhas pa- ra ca- sar Não

dou a mi- nha fi- lha nem por

ou- ro nem por pra- ta nem por

<sup>75</sup> Ouvir arquivo "18 Senhora condessa" do DVD anexo.

ou-ro nem por pra-ta nem por  
 san-gue da ba-ra-ta Tão  
 a-le-gre eu vi-nha tão tris-  
 to-nho eu vol-ta-rei pe-las  
 fi-lhas da con-de-ssa que ne-  
 nhu-ma le-va-rei vol-ta  
 cá meu ca-va-lhei-ro es-co-  
 lhei de-sse mon-tei-ro es-co-  
 lhei de-sse mon-tei-ro qual  
 de-las vo-cê quer E-ssa

que-ro e-ssa não que-ro e-ssa  
co-me pão da sex-ta be-be  
vi-nho da ga-lhe-ta co-me  
quei-jo a re-quei-jão co-me  
quei-jo a re-quei-jã-o vem bus-  
car meu co-ra-ção

O último exemplo, *Dona Augusta*, lembra uma marcha de carnaval, e também foi verificado em praticamente todas as localidades visitadas. Nesta transcrição, a cantiga *A Barca Virou* também aparece como um interlúdio. Representei *A Barca Virou* de maneira diferenciada nessa cantiga, adequando-a à mesma fórmula de compasso que julguei mais coerente para representar *Dona Augusta*<sup>76</sup>.

Do-na Au-gus-ta é bai-xi-nha có có có có có có A-rras-ta a sai-a na  
la-ma có có có có có có Eu per-di o meu ba-

<sup>76</sup> Ouvir arquivo “19 Dona Augusta” do DVD anexo.

ú ba- ú ba- ú ba- ú Eu per- di o meu a-  
 nel a- nel a- nel a- nel E- le é meu a-  
 mor e- le vai mo- rrer se e- le mo-  
 rrer eu mo- rro tam- bém A bar- ca vi-  
 rou dei- xa e- la vi- rar foi por cau- sa da...  
 que não sou- be re- mar

Algumas das cantigas apresentadas são conhecidas em outras regiões do Brasil. Estas cantigas de roda já foram o passatempo da juventude em outras épocas. Num tempo em que não havia opções de lazer e informação como as proporcionadas pela mídia atualmente. Parece-me que estas cantigas de roda desempenhavam muito mais do que simples entretenimento. Penso que desempenhavam um papel na transmissão de certos valores morais aos jovens e crianças. Essas brincadeiras certamente estão repletas de códigos e valores que eram reproduzidos e aprendidos entre as crianças.

O trabalho de campo revelou vários aspectos da cultura do litoral catarinense, como a paixão pelo Boi-de-Mamão e pela Farra do Boi, a religiosidade católica representada por algumas festas do calendário litúrgico, como a Festa do Divino, e várias cantigas tradicionais, como as cantigas de roda apresentadas neste anexo. Para entender o significado da Ratoeira, creio ser preciso considerar todo esse entorno cultural que a envolve. As melodias das cantigas de roda certamente revelam algo sobre a musicalidade das cantoras de Ratoeira. Impossível desvincular a Ratoeira das cantigas de roda, apesar das diferenças já mencionadas. Penso que uma possível continuação para este estudo seria o aprofundamento neste repertório

musical de tradição oral. No presente trabalho não houve espaço para uma análise mais elaborada dessas cantigas de roda, porém ficou claro que são inseparáveis da Ratoeira.

### **DVD Anexo**

Este DVD anexo contém arquivos de áudio e vídeo que ilustram alguns exemplos apresentados no texto, trazendo trechos do registro realizado no trabalho de campo. O DVD anexo reúne alguns depoimentos sobre a origem açoriana, sobre a Ratoeira e outras manifestações culturais. Além disso, o DVD anexo contém uma versão PDF desta dissertação, com os arquivos de áudio e vídeo inseridos no próprio PDF.