

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TERNO

O CANTO DOS REIS DE SAMBAQUI

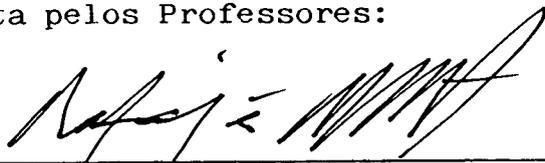
- UMA ETNOGRAFIA DE UMA PERFORMANCE MUSICAL

MARIA CRISTINA NEVES CORDOVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

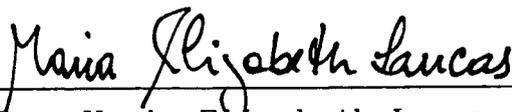
Florianópolis, 1991.

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final pelo Orientador e membros da Banca Examinadora, composta pelos Professores:



---

Dr. Rafael José de Menezes Bastos



---

Dra. Maria Elizabeth Lucas



---

Dra. Esther Jean Langdon

A meu avô, que tão apressadamente  
entregou seu bandolim nos braços  
de outra.

A meu pai.

## AGRADECIMENTOS

Aproveito este espaço para agradecer:

- a CAPES e ao CNPq, pelos auxílios financeiros que me possibilitaram frequentar os cursos da pós-graduação e a realizar o trabalho de campo;
- ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, por ter me acolhido em seu meio;
- ao Coordenador do PPGAS, Prof. Dr. Sílvio Coelho dos Santos, que não mediu esforços para auxiliar-me a concluir este trabalho;
- ao Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador, que com sua paciência, seu incentivo, presença e conhecimentos, fez-me acreditar que seria possível levar a termo esta dissertação;
- a Escola Técnica Federal, onde trabalho, por ter liberado algumas horas -- não poucas -- para a feitura desta dissertação;
- aos Profs. Drs. E. Jean Langdon, Ilka Boaventura Leite e Ana Maria Beck, cujos cursos frequentei e com quem aprendi a fazer antropologia;

- aos meus colegas de turma Alberto, Alexandre, Fernanda e outros companheiros que desistiram no meio da travessia, pelos encontros e desencontros;
- a Irene, Albertina e Fátima, por seus préstimos;
- a Elsje M. Lagrou que introduziu-me na vida de Sambaquí;
- a muitos amigos e irmãos, pela paciência, carinho, ajuda, incentivo (Sérgio, este é para você, aí, onde quer que esteja);
- ao Cláudio e ao Leonardo, meus companheiros diários; e
- aos moradores de Sambaquí, fazedores e diletantes de músicas, que com carinho e diligência me ensinaram algo de sua música e de sua vida.

**ÍNDICE**

RESUMO .....	v
ABSTRACT .....	vi
NOTA SOBRE A GRAFIA MUSICAL .....	vii
INTRODUÇÃO .....	01
CAPÍTULO I : ETNOGRAFIA DO TERNO DE REIS .....	10
CAPÍTULO II : COMENTARIOS .....	83
CAPÍTULO III : BUSCANDO ENTENDER A MÚSICA DO TERNO DE REIS: OUTROS COMENTARIOS .....	132
NOTA CONCLUSIVA .....	154
BIBLIOGRAFIA .....	159

## RESUMO

Nesta dissertação, estuda-se o ritual do Terno de Reis de Sambaqui, uma localidade praieira de Florianópolis, enfocando especialmente seu sistema cancional, com o objetivo de contribuir para a formação de uma semântica musical que, entende-se, subjaz à toda prática musical, procurando analisar este fenômeno no contexto da música folclórica.

Assim, pressupõe-se uma proposta substancialista da linguagem musical, considerada em sua dimensão semântica, tendo como preocupação o processo de elaboração da música.

Neste sentido, considerando-se o ritual do Terno de Reis como uma forma de expressão cultural, procura-se explicar sob o ponto de vista da "performance" a realização de todo o evento, como decorrência de um processo ativo de elaboração por parte do sujeito.

**ABSTRACT**

In this dissertation, it is studied the ritual of "Terno de Reis" in Sambaqui, a small beach place in Florianópolis. The songs-system is specially observed with the goal of contributing to the formation of a musical semantic, which, as it is understood in the work, lays under every musical praxis. This work tries also to analyse this phenomenon in the context of folk-music.

From what is said, a substantialist proposal for the musical language is utilized, considered in its semantic dimension, which has the process of music elaboration as its basic preoccupation.

In this way, when considered as a form of cultural expression, it is attempted here to explain the whole ritual of an active process of elaboration from its participants.

## NOTA SOBRE A GRAFIA MUSICAL

### 1 - QUANTO AOS SINAIS:

-  - glissando
-  - mordente
-  - respiração acentuada
-  - nota subentendida, apenas emitida pela articulação da sílaba
-  - acento
-  - som indeterminado, porém em torno da altura assinalada no pentagrama
-  - microtonalização superior
- (...)

Os #, b e ♯ são válidos apenas entre barras.

### Uso:

- os números ordinais 2, 3, 4, ..., para indicar os intervalos de segunda, terça, quarta, ..., respectivamente;
- as abreviaturas M, m, j, aum, dim, para Maior, menor, justa, aumentada e diminuta;
- as setas ↑ e ↓ para ascendente e descendente;
- os algarismos romanos I, II, III, ..., para os graus da escala.

### 2 - QUANTO AS ABREVIATURAS:

- V. - canto de D. V.
- I. - canto de D. I.
- C. - canto de C.
- P. - canto de P.
- F. - canto de F.
- + - duas ou mais vozes simultâneas
- C.T. - centro tonal

Obs.: Os nomes das pessoas envolvidas e citadas na etnografia aparecem abreviados, por solicitação das mesmas.

## NOTA SOBRE AS TRANSCRIÇÕES

No capítulo I, transcrevo integralmente, na medida do possível, a fita gravada no Ensaio e Terno. São transcrições de canções e falas que ocorrem ora alternadamente, ora simultaneamente. Além disto, preocupo-me em registrar outros sons, ruídos, observações que surgem no decorrer de todo o evento.

Em muitos momentos a audição fica prejudicada, quer por problemas técnicos na gravação, quer por motivos diversos como, p. ex., muitas falas simultâneas, falas muito rápidas, sons muito baixos, etc.

Com a intenção de tornar tais transcrições o mais próximo possível daquilo que consigo ouvir, utilizo de sinais<sup>(\*)</sup> que detalho aqui:

### 1 - PARA FALAS SIMULTANEAS E/OU COINCIDENTES:

ex.: V: .....  
 I: [ ..... ]                    |    [    ]  
 ou  
 V: .....  
 I: [ ..... ]

### 2 - PARA FALAS CONTÍNUAS:

ex.: I: ..... =                    |    =    |  
 C: [ ..... ]  
 I:= .....

## 3 - PARA PAUSA, VOCALIZAÇÕES, SONS EXTERNOS, OBSERVAÇÕES:

ex.: V: ....((tosse))....  
 ((confuso)) ((risadas)) | ((.....)) |  
 I: ((pigarro))

## 4 - PARA TRANSCRIÇÕES DUVIDOSAS: DE PALAVRAS A SENTENÇAS:

ex.: C: .....( )..... | ( ) |  
 ou  
 C: ( ) .

## 5 - DUBIEDADE NA AUDIÇÃO:

ex.: V: .....(Terno) ..... | (.....) |  
 (verso) ..... | (.....) |

(\*) adaptado de SCHENFEIN: 1978, do modelo de Gail Jefferson.

## **INTRODUÇÃO**

"Aqui estou em sua porta  
Na beira do seu terreiro  
Para tocar e cantar  
Licença peço primeiro"  
(1º canto do Terno de Reis)

A história deste trabalho iniciou em um dos primeiros cursos que frequentei no mestrado em Antropologia Social da UFSC. Naquela época, 1986, quase que por curiosidade, frequentei o curso "Antropologia da Música", que Rafael então ofereceu. No ritual primeiro das aulas, o conhecimento do assustador programa do curso, tão extensa e tão diversificada a bibliografia. Mais do que isto, o contato com tão diversas, e por vezes contraditórias, maneiras de se "pensar" a música. O questionamento. A pedra no caminho. E então, de onde o "manjar dos deuses", o "som que eleva a alma", a "linguagem universal", de onde? Terrível apreensão. Algo desmoronou, uma crença talvez. Uma pausa, recuperar-se para a reflexão.

Rafael há muito estranhava a música dos índios Kamayurá, e sobre eles pensava e escrevia muito. Eu ainda tudo estranhava, e ao cabo estranhava nada. Foi retornando àquele programa de curso que consegui reorganizar meu estranhamento e focá-lo em um "objeto", curiosamente ausente ali: a música folclórica. Durante aqueles meses em que ocorreram os seminários, não havíamos tratado desta "coisa", senão esporádica ou indiretamente (na medida em que discutía-

mos a categoria música e que de alguma forma, esta outra categoria aí está incluída). Foi justamente aí que me fixei.

Passsei então a me ocupar da música folclórica Ilhoa, pesquisando bibliografias e coletando músicas (ver em CORDOVA: 1987) em diversos locais. Foi aí que resolvi orientar minha pesquisa de dissertação de mestrado para o estudo deste tipo de música. Na época, pululavam em minha cabeça questões sobre a "cultura popular", "turismo", "indústria cultural", "folclore", "transformação cultural" e mais uma série de conceitos muito ligados à problemática em que vinha me fixando. Nada mais natural, portanto, que querer verificar "in loco" estas questões. Das minhas andanças pelo interior da Ilha, alguns lugares chamavam-me mais a atenção, quer por motivos de ordem instrumental, quer por simpatia. Resolvi unir as duas instâncias e determinei o local para o qual passaria a dirigir todos os meus esforços: Sambaqui.

Quando por fim, decidi-me em que local faria minha pesquisa de campo, ouvi de amigos e colegas a sentença de que iria trabalhar em um "bairro dormitório", que Sambaqui já havia perdido todos as suas características de vila de pescadores, e quase já não mantinha traços da tão falada "cultura açoriana". Em suma, referiam-se à minha escolha como precipitada e de onde poucos (ou nenhum) resultados obteria, dado que dificilmente eu iria lá encontrar algum morador nativo, sendo já sua população formada por trabalhadores urbanos, oriundos de outras praças e que para lá foram residir em busca de uma tranquilidade já não encontrada na cidade.

Alguns até atreveram-se a sugerir-me outros lugares para pesquisar, como Rio Vermelho ou Ribeirão da Ilha, ambos também distritos de Florianópolis, e que, nas suas opiniões, mantinham algumas velhas tradições e onde encontrava-se ainda uma população nativa. Mas talvez eu nunca tenha me convencido totalmente de que Sambaqui seria apenas um bairro dormitório e tampouco que Rio Vermelho ou Ribeirão da Ilha fossem um reduto açoriano. Desta feita, mantive minha escolha. De outras pesquisas exploratórias sobre a música folclórica Ilhoa e de minha incipiente formação antropológica, aprendi a duvidar um pouco dos dados postos.

As dúvidas permaneciam dúvidas apenas, enquanto meus contatos nestes lugares (Sambaqui e outros) restringiam-se às visitas e algumas poucas conversas com moradores locais. Nestas conversas ouvia, invariavelmente, um certo queixume de que "as coisas mudaram", que "antigamente" era assim, diferente e na maioria das vezes melhor do que "hoje". No entanto, nunca ouvi dos moradores locais algo semelhante a "Sambaqui está pior "hoje" porque virou dormitório", ou então, "Ribeirão era melhor "antigamente" porque mais Açoriano", o que me fazia pensar que as considerações de meus amigos e colegas eram mais uma construção de um dado grupo social que não aquele com quem eu efetivamente iria trabalhar. Foi também nestas conversas, em Sambaqui, que ouvi falar do Terno de Reis como um ritual bonito, freqüente nos finais de ano do antigamente, que o "pessoal prometia botar na rua" naquele ano.

Mudei-me para Sambaqui em fins de novembro de 1987,

com a esperança de poder documentar o ritual do Terno de Reis e outros rituais que porventura acontecessem. Mas o ponto fulcral do trabalho era o Terno,- restava-me aguardar o seu acontecimento.

Estive em Sambaqui por quase cinco meses, até março de 1988. Deste tempo, passei os dois primeiros meses procurando conhecer Sambaqui e seus habitantes, as formas como se relacionavam entre si e com o mundo ao redor, como se distribuíam espacialmente e como construía sua visão de mundo. Paralelo a isto, tentava aprender o que era música para os habitantes do local, o que cantavam, como, quando, porque, e aguardava uma(s) performance(s) - especialmente o Terno. Foram muitas as conversas, as entrevistas, as observações, as anotações. Por fim, o Terno aconteceu no final do ano de 87, a 26 de dezembro. Aconteceu pequeno demais face o tamanho de minha expectativa - uma hora apenas, enquanto que nas narrativas este "tempo" aumentava para uma noite inteira, não tendo hora para acabar. Além de uma certa frustração, o evento causou-se também estranheza, pois que a pequena hora dividiu-se ainda em um grande Ensaio e um diminuto Terno. A estranheza aí me foi causada pelo acontecimento de um Ensaio, assim definido pelos cantores. Pensava eu que um evento deliberadamente destinado a discutir, treinar, aprimorar técnicas e conceitos fosse uma exclusividade dos mundos da "música popular" e "erudita" (em se tratando de música apenas), enfim, de culturas "mais urbanas". Pre-conceito meu, demolido pois tanto no que tange ao ensaio de música, quanto

ao conceito de "culturas mais urbanas".

Os três meses posteriores ao evento foram empregados em obter exegeses nativas sobre o que fora documentado. Paralelamente, prossegui com minhas investigações sobre o mundo sócio-cultural de Sambaqui. Neste tempo, tive a oportunidade de presenciar e documentar três acontecimentos de Terno de Reis em Sambaqui e Barra do Sambaqui (ver mapa à pg 19), realizados por um grupo visitante, de Saco Grande (outra localidade do interior da Ilha). Não trato destes acontecimentos nesta dissertação por entender que seu estudo extrapola os limites do trabalho. Num momento futuro penso poder dedicar-me a este material, dando-lhe a atenção devida.

As exegeses, obtidas especialmente entre os cantores, foram-me de grande valia, já no trabalho de gabinete. Através delas pude elucidar algumas questões cruciais para a aproximação que intento da música do Terno de Reis. Mas as exegeses não se congelam em si mesmas. Em meu ofício de etnógrafa, lanço mão deste instrumento em busca de decifrar, ou ao menos apontar, os nexos daquilo que aqui é meu objeto de estudo: a música do Terno de Reis.

Construo este trabalho tendo em vista esta direção: entender o significado da música do Terno, intentando, em última instância, a aproximação com uma semântica da música. Ao mesmo tempo, busco entender o evento Terno de Reis enquanto uma "performance musical", na tradição apontada por Anthony Seeger e Helen Basso, entre outros antropólogos musicais. Devo dizer que esta dissertação resultou bastante diferente do previsto no projeto original, deixando-se de

tratar aqui, senão de forma apenas tangencial, dos assuntos que "pululavam" em minha cabeça anos atrás e que me levaram a desenvolver este projeto. As modificações operadas se devem, especialmente, à imposição dos próprios dados. "Uma etnografia escreve-se a si mesma", ensina Rafael (MENEZES BASTOS: 1989). Depois de pronta a parte etnográfica deste trabalho, outras questões se impuseram como emergenciais. A abordagem semântica e de 'performance' são pois, recortes, limites para este trabalho.

Esta dissertação divide-se em três capítulos. O I, chamado "Etnografia do Terno de Reis", recupera grande parte de minha experiência de campo. Neste capítulo apresento o evento documentado -- Ensaio e Terno propriamente ditos -- numa transcrição integral (na medida do possível) dos eventos, entre canções e falas. O capítulo II apresenta-se como analítico do primeiro, mas só das músicas. O III capítulo é, por assim dizer, o capítulo teórico desta dissertação, onde apresento meu modelo teórico e busco os nexos dos eventos registrados.

Concluo esta introdução com algumas palavras, ainda, sobre o ritual do Terno de Reis. Segundo CAMARA CASCUDO (1984) as Festas de Reis foram muito populares em quase toda a Europa, sendo ainda uma tradição viva na Península Ibérica. Tais Festas marcam, no dizer de CAMARA CASCUDO (idem; 668):

"(...) a época de dar e receber presentes, "os Reis", de forma espontânea ou por meio de grupos, com indumentária

própria ou não, que visitam pessoas amigas ou conhecidas, na tarde ou noite de 5 de janeiro (vésperas de Reis) cantando e dançando versos alusivos à data e solicitando alimentos ou dinheiro".

Esta tradição chegou ao Brasil com a colonização portuguesa e se fixou por quase todo o país. CAMARA CASCUDO dá notícias de Festas de Reis no nordeste brasileiro, especialmente Bahia, em Minas Gerais e São Paulo (ver também em CARNEIRO: 1982 e em BRANDÃO: 1981). Tais Festas são chamadas de "Reisado", "Santos Reis", "Folia de Reis". "Rancho", "Terno de Reis" e "Terno de Natal", variando o nome e o tipo de Festa conforme o local. No sul do Brasil, tenho notícias que as Festas de Reis ocorrem em Santa Catarina e Rio Grande do Sul (CARNEIRO: 1982). Tais Festas são, no geral, consideradas "decadentes" (CAMARA CASCUDO E CARNEIRO idem), especialmente no sul.

Em Sambaqui, conforme as narrativas dos nativos, o Terno é, via de regra, uma festa que se repete algumas vezes durante os meses de dezembro, janeiro e fevereiro. Começam sempre à noite, depois de o sol se pôr, e não tem hora para terminar. Também não há dia previamente fixado para seu acontecimento, embora cada Terno tenha como referência uma data importante, religiosa ou não. Assim é que, sendo o dia 6 de janeiro o dia de "Santos Reis", o Terno que sair em torno deste dia deve comemorar esta data. Resumidamente, o Terno é um evento que reúne três cantores, alguns instrumentistas -- especialmente tocadores de violão, acordeão, tambor e cho-calho -- e um cortejo, que vai de casa em casa para tocar,

cantar e comemorar a data referencial. Em cada casa que visita o Terno se demora um pouco, para logo em seguida partir em direção a outro local. Cada visita obedece a uma seqüência sempre repetida: o cortejo aproxima-se da casa, posta-se em frente à porta, canta algumas canções anunciando sua chegada e pede que sua cantoria seja aceita. O dono da casa deve então abrir a porta. Se isto acontecer, o Terno agradece a acolhida. Em seguida, faz-se uma pausa na cantoria e o cortejo brinca, dança, conversa e se serve das bebidas e comidas oferecidas. Passado este intervalo, que não é longo, a cantoria recomeça agradecendo novamente a acolhida, desejando boas sortes e pedindo a oferta/dinheiro. Esta é entregue a um dos cantores pelo dono da casa. O Terno torna a agradecer a oferta e se despede, convidando os moradores visitados a acompanhá-lo. Findada a cantoria, o cortejo retira-se da casa e segue, em grande algazarra, para outra moradia, onde tudo se repete. O evento só termina quando o cortejo se dispersa e quando não há mais casas a visitar.

Esta é uma descrição sintetizada, que faço ancorada nas narrativas que recolhi em minha estada no campo. Com ela, busco instrumentalizar o leitor para o texto vindouro, onde o Terno documentado apresenta-se como uma singularidade com relação ao modelo. Passo agora à etnografia.

**CAPÍTULO I**

**ETNOGRAFIA DO  
TERNO DE REIS**

Chega-se a Sambaqui mui fácil e rapidamente hoje em dia. Coisa de menos de 20 anos, dizem-me os moradores de lá. Há ônibus quase que de hora em hora durante todo o dia e parte da noite. A estrada asfaltada muito facilitou o acesso de carros. Utilizando-se este veículo, aliás, chega-se em apenas 20 minutos, partindo de Florianópolis<sup>(1)</sup>. Apenas torna-se um pouco mais difícil no verão quando, especialmente nos finais de semana, o norte da Ilha é invadido por turistas e "gringos"<sup>(2)</sup>, que ávidos por praia, congestionam soberbamente as vias de tráfego.

Sambaqui também tem praias, mas tão pequenininhas que não permitem uma grande concentração de pessoas em suas areias. Os turistas por lá costumam passar durante o verão com suas máquinas fotográficas, mas não são muitos, ao menos se compararmos com o fluxo existente em outras praias do norte da Ilha. Mas os que lá chegam deliciam-se com a paisagem proporcionada pelo encontro da água mansa da baía e as poucas areias, grandes pedras e pequenos morros que avançam sobre a água. Isto, a um lado; e do outro, morros, muitos morros. Separando estes dois lados, uma estrada, chamada oficialmente de Rodovia Isid Dutra, mais conhecida pelos habitantes do local por "rua geral". Esta rua, ladeada de casas -- quando não, por água ou mata --, é muito extensa.

Sambaqui está erigida ao longo dela, estreitamente, entre os morros e o mar.

A paisagem não é monótona. Seguindo para o norte pela rua geral, por vezes acompanha-se as águas da baía, interrompida repentinamente por alguma formação de pedras, casas, ou, ainda, por uma faixa de terra coberta de vegetação exuberante. Dizem que as matas já nada têm de nativas, mesmo no alto dos morros, mas, mesmo assim, são muito belas. No começo, assim que se deixa Santo Antônio de Lisboa, a sede do distrito, a rua é ladeada por uma pequena concentração de casas, modestas, cujos moradores são oriundos do próprio local, na grande maioria. Seguindo adiante, passa-se a costear o mar, sem praia. As casas aí são um pouco afastadas, no sopé do morro. Algumas construções são mais sofisticadas, indicando um poder aquisitivo mais elevado de seus moradores. A maior parte destas construções e moradores são "recentes" (3) em Sambaqui, caracterizando quase que um mundo à parte no mundo Sambaqui, pelo seu silêncio e distância frente ao restante da localidade.

Logo em seguida a estrada geral, até então única, oferece-nos a oportunidade de sairmos dela, por entre morros, em direção à Barra do Sambaqui. Esta, também um sub-distrito de Santo Antônio, é vizinha de Sambaqui (4).

Mas se seguirmos em frente pela rua geral, passamos pelo único restaurante do local, o "Rosemar", transpomos uma ponte e, já sem termos a baía imediatamente ao lado, encoberta por moradias, subimos uma "lomba" (elevação pequena) em meio a uma vegetação exuberante entre a qual se entrevêem

algumas casas. Metros adiante descortina-se, na descida da lomba, o que se poderia chamar de "centro" de Sambaqui. Aí, entre a praia e a rua geral, as casas se estendem juntinhas, restando para acesso ao mar, por vezes, apenas corredores. E, à direita da rua, outras casas, armazéns, bares e ruas perpendiculares, avançando em direção aos morros. Aí estão, em grande confusão, velhos e novos moradores, turistas, crianças, naturalistas, pescadores, estrangeiros, professores e toda a sorte de gente. Enquanto se ouve o barulho das marolas quebrando na areia e do motor dos barcos de pesca, vendem-se terrenos e constroem-se mais casas.

Em se tratando de Sambaqui, esta é a região que mais favorece à expansão imobiliária, por suas características geográficas. Há maior distância entre o mar e os morros, comportando assim uma grande área plana. Além disto, as elevações dos morros são suaves, permitindo a formação de ruas e loteamento de terrenos.

Também é esta a região que comporta a quase totalidade do comércio de Sambaqui. São três armazéns que, além de comercializarem alimentos e artigos diversos como os de higiene pessoal e doméstica, sandálias, pilhas, rações para pássaros e outros, funcionam como bares<sup>(5)</sup> diurnos. Além destes, um bar de funcionamento vespertino e noturno (raramente abre pela manhã) onde os homens se reúnem para beber, conversar e realizar jogos de dominó e baralho; uma sorveteria, onde o público predominante é formado por jovens do local; o "Condomínio de Pescadores Homens do Mar"<sup>(6)</sup>; em-

presas caseiras de confecções e vendas de roupas; cartório; feira de hortaliças e frutas. Todos estes empreendimentos, à exceção de algumas confecções, situam-se ao longo da rua geral.

Fora desta, via mas ainda nas suas imediações, localiza-se a sede do "Centro Comunitário", uma espécie de associação de moradores "mais tradicionais" (7) de Sambaqui. Nesta sede funciona, durante o dia, a única creche de Sambaqui. Ela também abriga um salão de festas onde, esporadicamente, realizam-se "bailões e bingos". É o único lugar onde estas festas são promovidas.

Referi-me anteriormente a esta região de Sambaqui como sendo o seu centro. Não por acaso, certamente. Há aí uma concentração de moradores, de bares, de consumo. Em toda Sambaqui não há uma sede administrativa ou religiosa -- uma igreja -- em torno da qual o povoado flutua, como acontece com o vizinho Santo Antônio de Lisboa. No entanto, os bares parecem ser aqui de fundamental importância na vida da localidade. É para eles que os homens convergem, em suas horas de folga, em busca de bebida, conversa e jogo. As mulheres, embora não lhes seja recomendável a frequência em tais lugares como forma de lazer, também para aí convergem para a compra de produtos. Os proprietários ou arrendatários destes bares/armazéns são figuras muito conhecidas da população mas, por sua vez, conhecedores atentos da movimentação local. Entre vendedores e fregueses muitas informações são trocadas, além daquelas pertinentes à transação comercial (ver nota 5). Diziam-me alguns que, especialmente nos bares,

mas também em toda esta região, tudo o que se passa em Sambaqui é ali conhecido, os bares/armazéns desempenhando aí um importante papel na veiculação de informações. Portanto, também a "vida" de Sambaqui aí se concentra, ao menos em seu domínio público.

Toda Sambaqui é dividido em regiões conhecidas por alguma sua característica, seja ela de que natureza for: tem-se o "começo" de Sambaqui, a praia do Rosemar, praia de S. Toló, praia da Geralda, Ponta do Luz, Ponta do Sambaqui, entre outros (ver mapa à pg. 19). No entanto, a região que ora trato e que designei de centro é unicamente chamada de Sambaqui. Moradores dos outros locais acima citados, quando para aí se dirigem, habitualmente dizem: "-- vou até Sambaqui". Assim sendo, parece haver uma certa condição periférica das outras regiões em relação a esta, central. Saliento, parece. Todas estas regiões, sem exceção, apresentam-se interligadas, interdependentes, existindo entre os habitantes relações de compadrio e de parentesco. Isto não significa dizer, no entanto, que entre elas não existam diferenças, já que se constroem de forma contrastiva<sup>(8)</sup>. Explico-me melhor.

A parte já descrita a que os informantes se referem informalmente como "começo", salientou-se já, é habitada por pessoas pouco conhecidas na localidade, majoritariamente ausentes das agremiações de moradores (o "Centro Comunitário" e "Associação de Moradores"), silentes com relação às suas vidas e "abonados"<sup>(9)</sup> -- suas casas são construções de arqui-

tetura sofisticada e possuem carros. São identificados como pessoas "de fora", geralmente "professores da universidade". Os poucos moradores mais antigos, nativos e/ou de menor poder aquisitivo, que habitam esta mesma região pouco sabem de seus "vizinhos" abonados. Por sua vez, estes moradores nativos estabelecem uma estreita relação com o distrito de Santo Antônio de Lisboa, que está alí tão pertinho, com seu pequeno comércio, igreja, administração -- a Intendência -- parentes e amigos. De modo geral, esta região apresenta-se como a mais distante do restante sambaquiense, justamente por sua quietude frente ao burburinho de adiante.

Já nas redondezas da entrada da Barra de Sambaqui, onde a praia é chamada, por alguns, de praia do Rosemar (aí localiza-se o restaurante do mesmo nome), os habitantes são identificados diferentemente dos anteriores. Esta é a região das famílias "tradicionais" de Sambaqui. "Tradicionais", ao que pude entender, pela sua origem local (possuem uma história local, portanto não são "de fora"), pelo seu "conservadorismo" (10) moral e religioso, sua posição econômica (11), sua vinculação ao "Centro Comunitário", notadamente a sua diretoria. Tais famílias circulam e mantêm relações, quer sejam de parentesco ou de compadrio, com todo o restante das pessoas da localidade. Os homens, habitualmente nos fins-de-semana, freqüentam os bares situados logo adiante no centro de Sambaqui. As mulheres, acompanhadas dos maridos, comparecem às festas promovidas no "Centro Comunitário".

Certamente, também nesta região habitam outras famílias não tradicionais, gente de fora, pescadores

assalariados, lavadeiras, estudantes e muitos outros. Também no trecho identificado como "começo" há uma grande variedade de moradores mas, apesar disto, o relacionamento menos intenso entre esta e as outras regiões acaba sendo representado pela figura dos "abonados". Por outro lado, nas redondezas da entrada da Barra, a presença das famílias "tradicionais" é marcante com todo o peso de sua história local e de seus valores morais e religiosos.

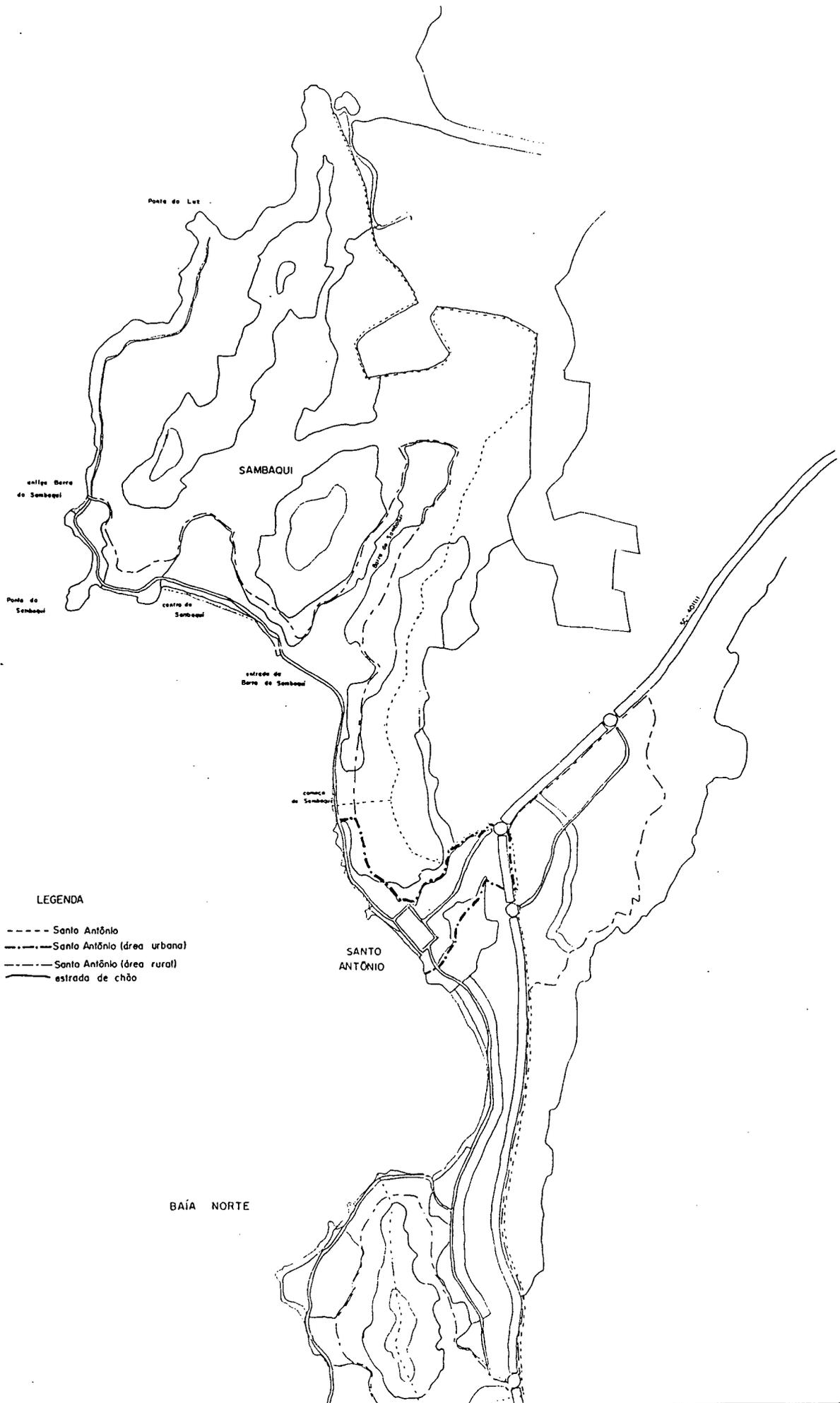
Entre os "abonados" e as famílias tradicionais parece ser impossível estabelecer oposição em termos de seus poderes econômicos. Porém, em outros aspectos se encontram contrastes um tanto quanto explícitos: procedência desconhecida e recente ante uma história local; distância dos primeiros e a acessibilidade dos segundos; atuação destes junto aos problemas comunitários e a ausência dos primeiros, entre outros.

Em Sambaqui, em sua parte central, o contraste se dá justamente pela falta de alguém que a caracterize, a identifique, o que não implica dizer que não haja uma identificação. Ali convivem negros (ausentes nas duas regiões já citadas) e brancos, de fora e tradicionais, pescadores e professores. Enfim, como já foi dito anteriormente, toda a sorte de gente. Sambaqui é aqui a profusão, a variedade, o ponto de convergência. Eis o que identifica. //

Há outras regiões, em Sambaqui, seguindo pela rua geral. Mas, antes de continuarmos seu caminho, cabe ainda acrescentar algumas linhas para concluir esta longa interrup-

ção. A palavra "centro" é empregada pelos sambaquianos para identificar a cidade, ou seja, Florianópolis. Lá se dá a grande confusão de gentes, de produtos, de serviços, de trabalhos. É onde estão as muitas escolas e o grande comércio. E o perigo também: "-- tem ladrão lá".

Seguindo pela rua geral, deixando para trás o centro, sobe-se mais uma lomba, de onde se vê bem a baía: chega-se à Ponta de Sambaqui. Neste local uma pequena faixa de terra avança em direção ao mar, como um braço -- é a Ponta. Ali, dizem, havia um sambaqui (o amontoamento de conchas) que deu origem ao nome de toda a localidade. Casas também aí há, não na Ponta, especificamente, que é tombada e zelosamente cuidada, com sua vegetação preservada, mas em torno dela e da pequenina praia que lhe faz vizinhança. Há muitos ranchos de pesca<sup>(12)</sup>, um quiosque, um jardim sempre cuidado, dois bares (um à entrada da Ponta e outro mais adiante, no final da praia) e o histórico prédio da Alfândega, hoje restaurado e utilizado como sede da "Associação de Moradores de Sambaqui"<sup>(13)</sup>. Este prédio foi construído neste local porque, até meados deste século, os navios que chegavam à Ilha entravam na Baía Norte e atracavam perto da praia da Daniela (ver mapa à pg. 19). Daí, em botes, as mercadorias eram trazidas até o Posto em Sambaqui.



A região da Ponta do Sambaqui é bem menor, tanto em termos de seu espaço físico quanto em número populacional, que a anteriormente descrita. As moradias são construídas à direita da rua, na sua maioria situadas nos morros existentes. A área plana para habitação é muito pequena dado que, no lado esquerdo da rua, entre esta e a praia, a área é ocupada pelo jardim, ranchos e bares. Moram neste local, artistas plásticos, pescadores, lavadeiras, estrangeiros, funcionários públicos. No alto dos morros, estão as casas dos veranistas.

Os moradores mais antigos, outrora possuidores de chácaras (ver adiante, pg. 23), são hoje os pescadores, lavradores de terras arrendadas, lavadeiras, faxineiras, garis. São pessoas de baixo poder aquisitivo e pouca ou nenhuma escolaridade, habitantes de construções simples de madeira ou alvenaria, que comportam apenas o indispensável para as lidas domésticas e algum conforto, "sem luxo". Estes moradores são muito envolvidos com a "Associação de Moradores", desde o início de sua organização (ver nota 13). Sua participação é notória nas programações culturais promovidas por esta associação: as apresentações folclóricas<sup>(14)</sup>. Estas pessoas são conhecidas e muito respeitadas pela sua memória e domínio das "tradições populares".

Na Ponta de Sambaqui, encerra-se o calçamento da rua geral. A partir de então, ela prossegue como uma simples estrada de terra, por mais uns dois ou três quilômetros, até a Ponta do Luz, onde repentinamente é interrompida por um portão, do qual não se pode passar<sup>(15)</sup>.

Todo este trajeto, da Ponta à Ponta, comporta a região menos habitada de Sambaqui. Nele, a mata se faz mais fechada, porquanto não há mais as chácaras com suas plantações e são pequenas as aglomerações de moradias.

Durante todo o trajeto, a geografia é bastante acidentada, com muitos morros, curvas, pequenas enseadas. Assim que se deixa a Ponta de Sambaqui, chega-se a uma pequena praia conhecida como praia do S. Toló. Esta região é chamada por alguns de Barra do Sambaqui (ver nota 04), embora poucos conheçam esta denominação para este local -- este nome é considerado "antigo". Mais adiante, depois de algumas lombas, pedras, matas e casas, chega-se à praia da Geralda e, finalmente, à Ponta do Luz, encerrando-se aí não só a rua geral, mas Sambaqui.

Toda esta região, originalmente distribuída em chácaras, teve seus antigos moradores emigrados para outros locais de Sambaqui ou mesmo para além dele. Seus habitantes atuais são todos oriundos de outras plagas bem distantes.

Mas Sambaqui, contam, não foi sempre assim. O calçamento da rua geral é bem recente, feito em 1984. No final da década passada e início desta é que se dá a descoberta do local por naturalistas, artesãos, professores, construtores, turistas. Coisa de pouco mais de 10 anos. Antes disso, tem-se a impressão, dada pela narrativa dos sambaquiianos, que a população do local vivia penosamente pelas dificuldades de acesso, especialmente em relação à cidade, porém mais tranqüila e menos sujeita às mudanças.

Sambaqui e toda a região de Santo Antônio de Lisboa foram das primeiras terras do interior da Ilha a serem ocupadas. Segundo Virgílio VARZEA (1984(1900):106) a freguesia de Santo Antônio, "desde a Praia Comprida à Ponta de Sambaqui" teve suas terras exploradas por colonos que vieram para a Ilha com o Padre Matheus de Leão, em 1714. Antes, portanto, da chegada dos primeiros imigrantes açorianos ao Desterro, datada de 1748 (CABRAL; 1950:519). Estes também, um pouco mais tarde, ocuparam a freguesia.

O núcleo da freguesia edificou-se em Santo Antônio, em torno da Igreja, erigida em 1790. Tal núcleo parecia

"... uma cidadezinha, pela sua pitoresca praça ornada de prédios construídos como os de certos arrabaldes antigos da capital, e pela sua disposição em três ou quatro ruas cheias de casas, unidas ou separadas apenas por pequenas hortas e jardins, que não existem em outros sítios." (VARZEA; 1984 (1900): 107)

Fora de tal núcleo -- que aliás permanece mais ou menos como na descrição acima, embora não mais reduzido a três ou quatro ruas apenas --, em Sambaqui de fato a forma de ocupação da terra parece ter sido, já no início, bem outra. Lá as casas distavam muito umas das outras. Formaram-se as chácaras para o plantio do café, mandioca e árvores frutíferas. Desenvolveram-se também os engenhos de farinhas e de cana e, ainda, segundo VARZEA (op. cit.), as "caieiras" -- as indústrias de cal. O autor noticia que tais indústrias consumiram todo o grande "casqueiro" existente na Ponta do Luz<sup>(16)</sup>.

As referências históricas existentes sobre Sambaqui e Santo Antônio de Lisboa desde o séc. 18 são quase nenhuma<sup>(17)</sup>. Passo então a comentar a vida passada de Sambaqui, através das impressões dos próprios sambaquianos.

## 2. ERA UMA VEZ ....:

Narraram-me que na Sambaqui de "antigamente" não havia estrada calçada, nem ônibus ou turistas, lanchas a motor, telefones ou vizinhos muito perto. A luz era à que-rosene e a água descia dos morros ou provinha de poços artesianos. Os alimentos que consumiam eram todos produzidos ali mesmo e não faltavam a ninguém. Como costumam dizer, "antigamente" havia muita fartura:

"(...) a gente tinha muita fartura, tinha farinha, com fartura, tinha o açúcar, com fartura, entendes? que meu pai fazia açúcar também, a farinha, o café. Tinha. A gente plantava a cana e fazia no engenho de outro vizinho, entendes? E a gente, o café era feito em casa, a gente torrava, minha mãe torrava café, como hoje ainda tenho uma cunhada que torra, entendes?" (D.V.)

Em Sambaqui, bem como em outras localidades do interior da Ilha<sup>(18)</sup>, a terra era cultivada em "chácaras"<sup>(19)</sup>. O tamanho destas, ao que parece, variava muito, convivendo lado a lado pequenas e grandes propriedades. Ali as famílias plantavam de tudo um pouco, o necessário para sua subsistência: amendoim, milho, café, cebola, feijão, abóbora, algumas verduras. Cultivavam ainda, também para comercializar, a cana-de-açúcar e a mandioca, que em

engenhos apropriados transformavam em açúcar, melado, cachaça e farinha.

"Quando aqui cheguei, há quarenta e oito anos passados, aqui havia dezesseis máquinas de farinha, os engenhos, como se dizia antigamente. Existia quatro ou cinco engenho de cana, de açúcar. (...) Um é prá moê a cana, outro é prá fazer a farinha. Ralar e fazer. Então, havia muita plantação de cebola. Havia muita verdura. O povo plantava muito." (S.N.)

C. me falou que, onde anteriormente denominei centro de Sambaqui, na sua infância existiam grandes plantações de árvores frutíferas: laranjeiras, mamoeiros, bananeiras. Era o local predileto dos garotos para pequenos furtos de frutas frescas e para brincadeiras. E não só de brincadeiras infantis, como me alertou S. A., mas de adultos também: alí eram soltos os bois para a brincadeira da farra<sup>(20)</sup>. Havia espaço para isto, na época do antigamente, sem o incômodo dos policiais -- não apenas os de farda -- e dos moradores com jardins murados, ou a presença de carros. Além disto, o acesso à praia era pleno, antes da presença da parede de casas que a tornou invisível para os transeuntes e onde o boi não pode mais entrar.

Mas, outros lugares de Sambaqui, como a Ponta do Luz, eram também pródigos em plantações. Onde hoje não se tem mais acesso, para além do portão (ver mapa à pg. 19), era a chácara do pai de D. V., onde eram colhidos o café, a mandioca e a cana. Perto desta, ficava o sítio de D. G., onde havia muita fruta e engenho de farinha. Além destes, muitos outros.

Além das plantações, criavam-se também nestas chácaras alguns poucos animais domésticos. Vacas eram comuns,

em geral uma para cada família, para o consumo do leite integral. Além destas, a criação de aves como galinhas e patos, em quantidade suficiente para o sustento da casa e, por vezes, para o comércio de ovos. Passarinhos engaiolados eram (e são ainda) muito comuns. Aliás, o hábito de seus donos (homens) de levá-los a passear em suas gaiolas ainda hoje persiste nas ruas de Sambaqui, provocando estranheza aos desavisados<sup>(21)</sup>. Já os cães, numerosos, não parecem receber atenção especial dos sambaquianos. Perambulam pelas ruas, "virando-latas".

As atividades na chácara -- plantio e colheita --, ao que indicam as narrativas, eram desenvolvidas por toda a família, excetuando-se apenas os filhos muito pequenos. Mulheres e homens dividiam esforços para cuidar da lavoura, já que não se podia contratar mão-de-obra por absoluta falta de dinheiro. Já o trabalho com os animais domésticos era executado pelas mulheres e crianças da casa, ficando o homem à parte desta atividade. Havia mesmo épocas em que a chácara com seus afazeres ficava totalmente por conta das mulheres e filhos: era a época em que os homens ausentavam-se para a pesca de tainha no Rio Grande ou em Santos. Assim, enquanto algumas tarefas apresentavam-se como exclusivamente femininas, como o trato com os animais, com a casa, a alimentação e os filhos, algumas apresentavam-se como exclusivamente masculinas, notadamente a pesca no mar<sup>(22)</sup>.

Sobre a pesca, aliás, comentam os senhores, paira saudades pela abundância de outrora:

"E, pesca, em quantidade, camarão, peixe." (S. T.)

"Peixe, tinha de quantidade. Era curvina, era pescadinha, era pescada amarela, era badeco, tudo." (S. N.)

A água de baía, mansa e mais quente, proporcionava um tipo de pesca diferente da praticada em mar aberto. Redes grandes de pesca não eram usadas para arrastões ou a captura de tainha<sup>(23)</sup>, que raramente aparecia em Sambaqui.

"A pesca era só de tarrafa e anzol. Espinhel<sup>(24)</sup>. Se acabou! Veio a pesca de motor, lancha, veio o arrastão, e eles foram penetrando, foram indo, foram trabalhando, foram trabalhando, a pesca foi diminuindo, as criações, acabou-se a tarrafa, e tá hoje nessas condições!" (S.N.)

Este depoimento de S. N. indica uma alteração de técnicas e instrumentos de pesca, e ainda algo mais, como a alteração da relação entre os pescadores e a pesca. O que aconteceu em Sambaqui guarda certas semelhanças com o caso estudado por Mara LAGO (1983), onde a autora identifica a transformação da pesca artesanal, com tarrafa e espinhel, em pesca industrial. As proporções destas mudanças em Sambaqui são talvez menores, devido às próprias dificuldades que a baía impõe. No entanto, a pesca portentosa com grandes barcos e redes feiticeira (ver nota 23) praticada em mar aberto repercutiu na baía, diminuindo a quantidade de peixes e camarões, forçando os pescadores do local a se instrumentalizarem de forma mais adequada para a pesca mais distante da praia, onde se pratica a pesca artesanal.

"Hoje tá reduzido a nada. Por causa de quê? A destruição, de rede pela lei federal. Permitiu os arrastões (...) no

oceano, compreendeu?, já a dis. (sic) a destruição já vem de lá (...). Então havia a destruição de lá. Federal. Depois entrou aqui prá Sambaqui a, baía nortesul, por tudo. Isso aí era uma maravilha. O camarão era aqui na costa, tarrafa aqui, tudo as canoas pegavam de tarrafa. Hoje a tarrafa tarrafeira aí, ao meio-dia, não pega um camarão porque não tem." (S.N.)

Paralelo a este fenômeno, aconteceu a total decadência da lavoura. As chácaras começaram a ser vendidas em lotes e as plantações foram reduzidas a pequenas hortas. Os engenhos de cana e farinha fecharam, não restando nenhum em toda Sambaqui. Este fenômeno se deu de forma semelhante em toda a Ilha de Santa Catarina<sup>(25)</sup>, num processo que iniciara já no século 19, como apontam IANNI & CARDOSO (1960:41-67). Desta forma, os homens sambaquianos que até então dividiam seu tempo entre a lavoura e a pesca (esta quase como uma atividade suplementar) -- passaram a se dedicar exclusivamente a esta última, tornando-se agora pescadores, como demonstra a fala de D.V.:

"O meu pai era pesc. (sic) era lavrador e também pescava prá manter assim um salgado prá casa, peixe -- essas coisas né?"

Nos tempos de hoje, há aqueles que abandonaram também a pesca, exercendo agora atividades como os de guardas-noturnos ou operários de construção civil, geralmente na cidade (Florianópolis); há os que vivem exclusivamente da pesca, individualmente ou em associação com outros; e há também, poucos, que ainda exercem a pesca de tarrafa e espinhel e cultivam pequenas plantações.

As mulheres conservaram as tarefas com a casa,

filhos e animais domésticos, hoje raros, e acrescentaram atividades tais como o de lavar roupas para fora, fazer faxinas, limpar ruas.

"Então a gente, vivia assim. Colhendo café e fazendo farinha. Essa coisa toda. Meu marido pescando sempre, como ainda é pescador, né? Nós também plantamos, como tu sabes que a gente planta, tem ali as plantas que você tá vendo, né? E agora depois de cinquenta e dois anos é que eu peguei esse serviço de margarida na rua. E assim é a vida da gente." (D.V.)

Mas do passado não são só saudades:

"(...) Agora, eu acho assim Cristina, que a vida, a vida agora é melhor, é, do que antes. Não sei. Parece que é mais fácil assim, da gente ganhar dinheiro, tem mais serviço, entendes? A gente tinha mais fartura assim, certas coisas, entendes?" (D.V.)

Se, por um lado, as pessoas reconhecem a abundância de determinados gêneros de sua alimentação no passado -- embora a fartura não se limite só a este item --, por outro, identificam no hoje a condição de verem seu trabalho recompensado monetariamente: trabalhos mais leves e facilidade de ganhar o dinheiro.

O dinheiro pouco circulava em Sambaqui. O comércio de bens e serviços se dava principalmente na base da troca. O dinheiro, pouco, era conseguido, na maioria das vezes, na venda de peixes, ovos e outros gêneros na cidade -- em mercados e armazéns -- ou nos navios que atracavam na praia da Daniela. Ou ainda, nas temporadas de pesca que os homens passavam "no Rio Grande", ou em algum emprego conseguido na cidade. Mas as distâncias e ausências tornavam estes esforços ainda mais penosos, enquanto hoje estão em muito minimizados

pela existência de estradas, transportes rodoviários frequentes, salário mensal.

### **AINDA O ANTIGAMENTE...**

D. V. reclama da falta de respeito que sua neta tem pelos mais velhos e lembra que a obediência aos pais era sagrada. Havia o medo, também, porque o pai batia. Não se podia namorar -- só de longe, ou com autorização. Quando havia casamento, a noiva vestia-se toda de branco, com véu e grinalda, que era para todos saberem da pureza da moça. Quando acontecia da moça "errá" ("-- se entregar pro moço antes do casamento, entendes?"), o casal fugia para a casa de algum parente ou amigo e, passando alguns meses e a fúria dos pais, era realizado um casamento simples, sem véu, grinalda ou festa.

Mas hoje a juventude está muito mudada, sentencia D. I.. Antigamente as moças sabiam rezar, acreditavam em Deus, iam com os pais às novenas<sup>(26)</sup>. Hoje, se alguém oferece sua casa para a realização de uma novena, ninguém aparece. Outrora, acontecimentos como este proporcionavam o encontro de pessoas que moravam distantes umas das outras e acabavam por se transformar em festas, com cantorias e brincadeiras, como as Ratoeiras<sup>(27)</sup>. Ou então, frequentavam e ajudavam a organizar festas, como a do Divino, em Santo Antônio, ou a de Santa Cruz na Barra de Sambaqui. Nestas festas, que por vezes duravam mais de um dia, dançava-se, comia-se, bebia-se ao som de gaitas, violões, chocalhos e tambores. Nestas ocasiões,

dançava-se também o Pau-de-Fitas<sup>(28)</sup>.

Era na época de dezembro e janeiro que aconteciam as comemorações do Terno de Reis e as festas do Boi. Nesta época, as pessoas se reuniam para a cantoria do Terno já antes do Natal e continuavam com as procissões até o dia de Santo Amaro, em janeiro. Contam que quando os músicos tocavam e cantavam o Terno e seguiam caminhando de casa em casa, formava-se atrás um grande cortejo que só se dispersava quando as distâncias eram muito grandes e tinham que ser vencidas com canoas. O importante era que todas as casas do local fossem visitadas, o que as vezes implicava prolongar o que a princípio seria só uma noite para dois ou três dias de cantorias.

Brincava-se também o Boi de Mamão<sup>(29)</sup> e a Farra do Boi (ver nota 20) que, aliás, acontecia também em outras épocas do ano.

Mas hoje, como diz D. V., isto tudo é "folcloro", e está diferente. As cantorias do Terno, Ratoeiras, etc., já não são conhecidas pela "juventude". As festas do Divino, Santa Cruz, São João, reúnem mais turistas que moradores locais. A Farra do Boi agora é vista com maus olhos e já quase não há mais espaço para realizá-la, tão cheia de casas está Sambaqui.

### 3. O TERNO DE REIS E SEUS FAZEDORES:

A cantoria do Terno de Reis, hoje aparentemente desconhecida da juventude adolescente de Sambaqui, é considerada como uma tradição do passado, mesmo por aqueles que a conhecem profundamente e que, quando se põem a falar sobre ela, dizem:

"A gente cantava assim ...";  
 "..., daí vinha o verso ...";  
 "Se dizia assim ...".

Assim como outras tradições, como o Boi de Mamão, Pau-de-Fitas, etc., é preocupação de alguns moradores manter e promover esta cantoria, com os objetivos de "manter a memória cultural de Sambaqui" e de "resistir à cultura de massas". Estas são algumas das preocupações que membros da "Associação de Moradores" (ver nota 13) do bairro esclarecem, no que toca ao problema da "recuperação do folclore".

Esta entidade, quando de seu início, conseguiu rearticular algumas brincadeiras que já havia alguns anos não eram praticadas em Sambaqui. Seus movimentos e reivindicações (ver nota idem) eram feitos ao ar livre, na Ponta de Sambaqui e incluíam também "atrações" que despertassem a curiosidade e interesse dos demais moradores do local. É preciso dizer que tais movimentos em torno da futura associação foram desencadeados pela "juventude" da época (em torno de dez anos passados) e que a eles também faltavam credibilidade por parte dos adultos e velhos, os senhores da região: eram jovens "baderneiros, irresponsáveis, maconheiros", etc. Mas

aconteceu que foram estes "delinquentes" que "resgataram do passado as velhas tradições", buscando justamente nestes senhores o conhecimento e feitura destas tradições. Em cada manifestação acontecida era brincado o Boi-de-Mamão, Ratoeiras, Pau-de-Fitas, tendo como protagonistas principais os conhecedores antigos de tais brincadeiras.

O movimento iniciado conquistou suas primeiras reivindicações e estruturou-se definitivamente enquanto uma associação de moradores de bairro. Também as manifestações culturais -- tradições -- reconquistaram seu espaço e, nas noites de verão, saíam às ruas freqüentemente. Através da Associação, foram organizadas algumas excursões para a apresentação de Ratoeiras e Pau-de-Fitas em teatros e eventos culturais na cidade de Florianópolis. Mas, apesar destas investidas nunca se conseguiu organizar um "grupo folclórico" em Sambaqui, com fins lucrativos ou não, tão comum em outras localidades da Ilha. Talvez, em função disto, tais apresentações externas foram se tornando raras, até desaparecerem completamente.

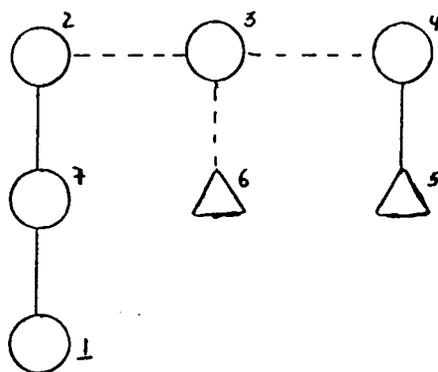
Por volta do ano de 1984, a Associação começou a sofrer crises políticas em sua organização interna, o que a levou, paulatinamente, a uma situação de "desassociação", passando a existir quase que somente a um nível formal, já sem muitos envolvimento com a localidade. Muitos de seus membros articuladores afastaram-se do movimento, adotando uma postura de crítica e de certa oposição à Associação remanescente.

Paralelamente, também as brincadeiras e festas antes reativadas, entraram novamente em decadência. O Boi-de-Mamão deixou de sair às ruas e sua indumentária sofreu danos irreparáveis no barracão que lhe serviu de abrigo. As mulheres deixaram de se reunir para cantar e dançar Ratoeiras e Pau-de-Fitas. O Terno de Reis sofreu um duro golpe (ver nota 30) numa grande noite de cantoria: o desrespeito à autoridade dos músicos e à seriedade do rito, provocado por "turistas".

No final do ano de 1987, estava eu, a pesquisadora, aguardando ansiosa pelo Terno, que alguns anunciavam. Conhecia já muitos dos que haviam participado da organização da "Associação de Moradores", filhos de cantores do local. Conhecia também estes cantores, senhores do ofício cantar. Estes esperavam aqueles: "-- Se a associação pedir, nós cantamos..."; e aqueles esperavam estes: "-- Se eles quiserem cantar, tem terno este ano...".

E o Terno aconteceu naquele ano, um pouco depois do Natal, na noite em que se comemorava o aniversário de uma das netas de uma das cantoras. Reuniram-se na noite da festa "estes" e "aqueles". Organizaram as três vozes necessárias à cantoria e mais um violão, tocado por um dos cantores. Duas outras vozes surgiram durante o ensaio havido (ver item 4, a seguir).

A representação abaixo procura identificar as relações entre estes cantores:



onde 1 é J., a neta aniversariante; 2 a avó, D.V., que comanda o Terno (escolhe e dita os versos a serem cantados e faz a "voz fina" em substituição a 4); 3, D.I., cantora de "voz média" (originalmente "grossa") e esposa do irmão adotivo de 2; 4 é também cantora, amiga de 3 e 2, mas que não comparece ao Terno aqui tratado -- é mãe de 5, C., violonista e cantor, "voz grossa"; 6, P., amigo de 5, filho adotivo de 3 e portanto sobrinho de 2 e primo de 7, é conhecedor das cantigas e aparece cantando no ensaio havido; e 7, filha de 2 e mãe de 1, também conhecedora das cantigas e que canta no ensaio havido minutos antes da cantoria do Terno.

Embora haja outras pessoas em Sambaqui que cantam e/ou tocam o Terno de Reis, como o S. Ch., ou o G., estas aparecem sempre acompanhando aqueles identificados acima, ou então, Ternos e cantores de outras localidades da Ilha. Assim, em Sambaqui, D.V. é a pessoa sempre solicitada para a cantoria -- dizem que é porque ela tem mais conhecimento, uma memória extraordinária e sabe cantar e determinar a sequência dos versos. Note que o pai de D.V., já falecido, era também cantor de Terno.

Entre alguns dos cantores atuais -- 2, 3, 6 e 7 -- há laços, nem sempre consangüíneos, de parentesco. Entre 6 e 5 há uma estreita amizade, bem como entre 2, 3 e 4. Tais considerações apontam para uma possível relação entre a viabilização do Terno de Reis e o parentesco entre os seus executores, relação esta não confirmada por meus interlocutores e que aqui não será objeto de meu estudo. D.V. costuma sentenciar que quando ela, D.I. e D.N. morrerem, morrerá também o Terno em Sambaqui. No entanto, são justamente os filhos destas três senhoras, como já foi demonstrado, os que conhecem as cantigas do Terno de Reis.

#### **4. DO ACONTECIMENTO DO TERNO DE REIS NO ANO DE 1987, EM SAMBAQUI:**

Passo agora a narrar o ritual do Terno de Reis, que documentei em dezembro de 1987 na Ponta de Sambaqui. Antes, porém, se faz necessário esclarecer alguns pontos pertinentes ao texto vindouro. Divido minha narrativa em quatro partes. Na primeira delas, a **Anunciação**, reporto-me aos momentos iniciais de sua realização. Em seguida, registro a **Preparação**, período em que o rito é pensado em termos de sua realização. Nesta parte, procuro também tratar sobre a expectativa dos Sambaquianos com relação ao acontecimento do Terno. A seguir o **Ensaio**, terceira parte. Acontece um pouquinho antes do rito, na mesma noite, na casa de D.V.. A quarta parte, o **Terno** propriamente dito.

Observo que entre a primeira e quarta partes estão sete dias de observação direta, iniciada no dia 20 e findada a 26 de dezembro. A primeira parte acontece todinha numa manhã de domingo, 20. Por cinco dias observo a preparação, que narro em tão poucas páginas. As duas últimas partes acontecem juntinhas, seguidas uma pela outra, na mesma noite de 26.

Esclareço ainda que, nas partes pertinentes ao Ensaio e ao Terno procedo a uma transcrição, tanto quanto possível, fiel às minhas gravações. São transcrições das falas e dos cantos. Recordo que a cantoria, tanto no ensaio quanto na parte seguinte se faz acompanhar do violão, tocado por C., também cantor. Devido a dificuldades pessoais e também de gravação optei por abdicar da transcrição do instrumento, mesmo ciente de estar comprometendo a qualidade do trabalho como um todo.

Para a decisão de transcrever totalmente a fita -- falas e cantos, em pouco mais de 40 minutos de gravação -- alguns motivos pesaram: primeiro, o Ensaio mostra-se mais longo que o próprio Terno e extremamente rico em considerações emitidos pelos protagonistas; além disto, como se verá adiante, seria muito dificultoso contar o que se passou no ensaio em um texto fluente e agradável e ao mesmo tempo manter as transcrições musicais -- por vezes tão curtinhas, tentativas para "pegar o tom", que em alguns momentos não chegam a formar uma frase musical. A intenção era fazer uma reportagem mais fiel possível ao acontecido, dado a rapidez com que se deu o rito, e a transcrição integral mostrava-se

como a melhor alternativa para obter tal intento.

#### 4.1 - ANUNCIAÇÃO:

Dia 20 de dezembro de 1987, um domingo quente e ensolarado, pela manhã, encontrei C. e I.. Ambos passeavam e ao me verem, vieram ao meu encontro. Traziam-me, segundo eles, uma boa notícia: haveria Terno de Reis em Sambaqui no próximo sábado, dia 26, logo após o Natal. Quis saber detalhes: onde seria, quem cantaria, como estava sendo organizado, para onde iria, etc., perguntas que ambos apressaram-se em responder.

Segundo C., ele desejava "botar o Terno na rua" por ocasião do Natal e para isto contava com D.V., D.I. e D.N., as cantoras. Colocou-me que ainda não havia conversado com nenhuma destas três senhoras a respeito da saída do Terno, mas garantiu-me que este já estava certo. Acrescentou ainda que a cantoria deveria sair da casa de D.V., no sábado à noite, e se estenderia pela madrugada adentro. I. interveio então, colocando que o rumo a ser seguido deveria ser em direção à Ponta da Luz (ver mapa à pg. ..) e não em direção a Sambaqui (idem) -- a casa de D.V. fica na Ponta de Sambaqui --, apesar de aí haver maior número de casas e conhecidos. Mas I. justificou tal escolha logo em seguida alegando que a intenção era fazer um "Terno romântico" e, para que isto fosse possível, as pessoas não deveriam saber com antecedência. Não poderia ser feita nenhuma divulgação, para que não se corresse o risco de que o que havia ocorrido no último

Terno se repetisse<sup>(30)</sup>. Segundo ele, quando há divulgação

"... nequinho que não sabe de nada, não respeita o ritual, fica enchendo a cara no bar e vai prá festa bagunçar, e estraga o ritual".

I. explicou que o "Terno romântico" deveria reeditar aqueles realizados em tempos de outrora. Para ele, "antigamente" os Ternos suscitavam emoções nos participantes. As cantorias, ouvidas respeitosamente em profundo silêncio, comoviam o grupo com sua música "chorosa" e os versos religiosos. A "voz fina"<sup>(31)</sup>, quando entrava na cantoria, levava ao ápice a emoção dos ouvintes. Além disto, todos respeitavam os momentos de silêncio para a audiência dos cantores<sup>(32)</sup>. I. acrescentou ainda, com a concordância de C., que eu poderia assistir a tudo isto naquele sábado. Na Ponta do Luz teríamos, com certeza, um Terno como os de antigamente.

Despedimo-nos então, I. e C. prosseguindo seu passeio e observando a movimentação na praia. Eu, por minha vez, recolhi-me satisfeita, pensando que o Terno já havia começado.

#### 4.2 - PREPARAÇÃO

O encontro com C. e I. se deu no domingo pela manhã. Naquela mesma tarde encontrei D.V. e D.I.. Procurei sondar com ambas se estavam programando uma saída do Terno de Reis. As respostas, evasivas, diziam-me que era época de Terno, mas que no entanto, nada havia sido combinado até

então. D.V. inclusive me convidou para participar da festa de aniversário de sua neta no sábado seguinte ao Natal, mesma data que C. havia me indicado como certa para a saída do Terno.

Durante toda a semana, vésperas de Natal, percebi em Sambaqui a movimentação em torno das compras para as festas de final de ano. O fluxo de pessoas no roteiro Sambaqui-cidade-Sambaqui (ver pg. 18) foi acentuado, os ônibus lotados de pessoas e pacotes. No entanto, esta movimentação não indicava a organização de uma festa conjunta. O natal estava sendo organizado por cada família, para sua própria família. Em nenhum momento identifiquei a organização de algo semelhante a uma celebração que envolvesse "Sambaqui". Com respeito às festas tradicionais, a exemplo do Terno, ninguém sabia informar se haveria, limitando-se a evidenciar que de fato era época, mas que estas já não eram mais frequentes. De certa forma, percebia em meus entrevistados um certo espanto quando indagados sobre uma possível concretização do Terno ou de outra brincadeira, como o Boi-de-Mamão. Sua atitude demonstrava o conhecimento de tais manifestações mas, ao mesmo tempo, mostravam-nas como já excluídas de seu modo de vida.

Em entrevistas individuais pude apurar que moradores mais antigos, especialmente as mulheres, ressentiam-se pela ausência da prática da "novena" (ver nota 25), ocasião em que as pessoas se reuniam para orar e se preparar para o Natal. Segundo relatos, eram também nestas ocasiões

que, após encerradas as orações, os mais jovens e solteiros brincavam e dançavam de roda -- Ratoeira, Desafio --, enquanto os mais velhos, os pais, conversavam. O "porquê" da não mais realização das novenas é atribuído aos jovens de Sambaqui, que já "não se interessam mais pelas coisas que aconteciam antigamente", e estão "perdendo sua crença em Deus". D.I. diz que hoje, quando uma casa é oferecida para o encontro da novena, ninguém aparece. Então, agora, "já não se fala mais nisso", parece ser uma prática em desuso. Desta feita, foi-me colocado que não há mais encontros antecipando o Natal, tal qual ocorriam antes. Hoje, me disseram, cada um faz sua prece solitária, "em pensamento", em função do dia "assinalado".

Durante a semana, voltei a me encontrar com os protagonistas do Terno de Reis de Sambaqui. Com C., por diversas vezes conversei casualmente. Contava-me de seu pai, que estava doente e internado em um hospital; falava-me de sua mãe, D.N., que não participaria do Terno devido à precária saúde de seu pai; dizia-me ainda que, apesar das questões familiares, estava tentando convencer D.V. a cantar no sábado, com D.I. e com ele mesmo.

Na terça-feira à noite, dia 22 de dezembro, voltei a visitar D.V., com o intuito de sondar, mais uma vez, se haveria Terno ou não. Comentei a ausência de D.N.. Então D.V. me falou que C. a havia procurado propondo-lhe cantarem o Terno logo após o Natal. Mas D.V. enumerou uma série de questões que, no seu entender, praticamente inviabilizavam a realização do rito. A primeira delas era justamente a au-

sência de D.N. que, no grupo dos cantores, desempenha a "voz fina". Dizia-me que sem esta voz não havia quem substituísse D.N. à altura. Para que ela, D.V., pudesse fazer a voz fina, seria preciso antes um ensaio -- ela teria que "acertar a voz" (33). Colocou-me que os problemas aí aumentariam porque, de fato, deveria haver uma reorganização de todas as vozes: ela que é voz média, teria que fazer a fina; D.I., que é voz grossa, teria que fazer a média; e faltaria alguém para fazer a voz grossa. Havia a possibilidade de que S.Ch aceitasse cantar novamente neste Terno. No entanto, esta possibilidade foi imediatamente afastada após ter sido formulada: D.V. sabia que S. Ch. se recusava a cantar novamente um Terno de Reis em Sambaqui, pois havia ficado extremamente decepcionado com o último, ocorrido um ano antes (ver nota 30). D. V. pensou também em C., reafirmando que um ensaio ao menos seria de fundamental importância para que as vozes pudessem ser acertadas e para que C. aprendesse os versos.

Para D. V. também não agradava a idéia de seguir em direção à Ponta do Luz. Perguntava-se quem os iria acompanhar "naquela lonjura" e "naquela escuridão". Alegava que naquela região moravam poucos conhecidos seus e que as distâncias entre as casas eram enormes. Além disto, muitos dos moradores eram pessoas de fora que provavelmente não conheciam o Terno e certamente não o saberiam receber.

Após ter inventariado os vários problemas que dificultavam a realização de um novo Terno de Reis, D.V. resolveu, naquela mesma noite, visitar S.Ch. e lhe perguntar

se realmente não gostaria de cantar naquele sábado próximo. Acompanhei-a. Lá chegando, D.V. logo abordou o assunto, informando a S.Ch. e D.M. que "queriam" cantar o Terno logo após o Natal e que a haviam convidado para participar. Agora, ela vinha lhes estender o convite. D. V. não entrou em mais detalhes e a resposta de S. Ch. foi imediata. Ele se recusava a cantar novamente, alegando que em Sambaqui as pessoas não respeitavam o ritual em si e tampouco as pessoas que dele participavam. Recordava-se vivamente do último Terno havido e do qual fizera parte. Não perdoava a intervenção inoportuna de "baderneiros" que tiveram a ousadia de cantar e dançar empunhando um estandarte improvisado com um cabo de vassoura e roupas, na frente do Terno, enquanto os que deste participavam, cantavam e tocavam seriamente.

D.V. não voltou a insistir. Segredou-me que já esperava por esta reação. Disse-me que compartilhava da indignação do marido de D.M., mas que o achava muito teimoso. Na sua opinião, o que havia acontecido não era motivo para que não se fizesse mais o Terno.

Depois de rápida conversa fomos convidados para escutar música sertaneja. S.Ch. e D.M. são conhecidos pela sua habilidade e disposição para dançar em bailões. Dizem-se apaixonados por música caipira. S.Ch. pôs no pequeno aparelho um de seus discos e todos, sentados e em profundo silêncio, pusemo-nos a escutá-lo. A atitude era de respeito, com os olhos fixos no toca-discos. Vez por outra D.M. comentava quão linda era a canção. Na terceira música S.Ch. e D.M. começaram a dançar. Em torno de uma hora ficamos ali, dançando -- D.V.

tirou-me para dançar -- valsas e vanerões. Depois disto, levei D.V. até sua casa. Eram já 23:00 h.

Em Sambaqui, a véspera de Natal, dia 24, amanheceu aparentemente tranqüila. Era uma quinta-feira ensolarada e quente mas, mesmo assim, poucas pessoas estavam na praia. Seus poucos freqüentadores, em sua maioria, eram crianças. No bar do Ce., como em todos os dias a princípio dedicados ao descanso -- sábados, domingos e feriados --, os homens, já pela manhã, reuniram-se em torno dos jogos de cartas e dominós, acompanhados de goles de cachaça e cerveja. Também o movimento de pessoas nas ruas era pequeno, denotando uma maior concentração dos moradores em suas próprias casas. Apenas se percebia uma movimentação significativa na utilização do transporte coletivo. O comércio estava ainda aberto no centro da cidade e um número razoável de pessoas aproveitava para comprar os últimos presentes e alimentos para a noite próxima.

Durante a tarde do mesmo dia, a movimentação de cresceu ainda mais, com o fechamento do comércio no centro. Os poucos ônibus que circulavam passavam vazios. No bar do Ce. os jogos foram suspensos e poucos homens ali estavam reunidos para beber algo. Também nos outros bares a movimentação era quase nenhuma, fechando todos por volta de seis horas da tarde. Também neste período o sol desapareceu, contribuindo para o afastamento das pessoas da praia e dos poucos turistas que por ali circulavam.

Mas desta aparente calma, percebia-se uma grande

movimentação nas casas de Sambaqui. A pesca não foi interrompida neste dia, estando boa parte dos homens na baía capturando principalmente o camarão. As mulheres, a este tempo ocupavam-se obstinadamente com a limpeza e organização das casas. E não só de suas casas, como pude notar. Neste dia, fui em busca de algumas pessoas, à procura de novidades sem, no entanto, encontrá-las. D.V., cantora do Terno, encontrava-se fazendo a limpeza da casa de uma moradora onde, mais tarde, haveria uma ceia de Natal para diversos convidados. Outras ainda continuavam suas tarefas de lavar roupas para fora, como D.I..

Mal havia anoitecido e os bares já estavam fechados. Vez por outra, escutava-se o estouro de um foguete, provável manifestação de uma alegria doméstica. Sambaqui continuava tranqüila noite adentro, até o ponto de desaparecerem completamente os transeuntes. Perto de meia-noite, estouros acentuados e muitas luzes acessas, sinal de atividade ainda em muitas casas. Pouco depois desta hora, pus-me a caminhar na rua geral de Sambaqui, onde encontrei um pequeno grupo de pessoas conversando muito baixo, no que eu percebi tratar-se de algo um tanto quanto reservado. Ao passar pelo grupo, identifiquei um senhor bastante conhecido no local, informando a dois casais jovens que, para o Ano Novo, estava sendo programado uma Farra do Boi (ver nota 20) na Barra do Sambaqui. Infelizmente eu ainda não havia tido oportunidade de conhecer pessoalmente nenhuma das pessoas ali reunidas e, notando o ar de cumplicidade emprestado ao assunto tratado, não achei adequado uma aproximação naquele momento e optei

por continuar caminhando.

Nada mais encontrando que despertasse minha curiosidade, retornei à minha casa. Lá encontrei P. e I.. Depois de cearem com seus familiares, os dois puseram-se a visitar casas amigas para desejar Feliz Natal. Em cada casa que chegavam, entravam, bebiam e conversavam um pouco, para depois seguirem adiante<sup>(34)</sup>.

Boa parte da conversa havida entre as pessoas reunidas em minha casa girou em torno de relatos e recordações de Natais e acontecimentos festivos passados. Ficou bem assinalado, por parte de meus dois visitantes, a tristeza e a solidão dos tempos de agora. I. não cessava de falar de sua tristeza por não haver saído Terno de Reis naquela noite e pela ausência da brincadeira do Boi-de-Mamão (ver nota 28), nesta mesma época. Para a desagregação das pessoas e para o consegüente abandono das "tradições e folclore", foi atribuída como causa imediata a "má influência da televisão" e a introdução de "novos valores culturais pela classe dominante". I. e P. consideram a mudança cultural havida em seu grupo social como uma "conseqüência negativa de uma imposição de fora sobre a nossa cultura popular". Segundo as colocações feitas, antigamente Sambaqui era uma comunidade justa e harmônica, onde todos "trabalhavam muito na lavoura, nos engenhos, na pesca, mas tinham com fartura o que comer", eram solidários e "mantinham as tradições herdadas dos açorianos". Este quadro somente passa a sofrer transformações a partir do momento em que "todo o tipo de exploração chegou em

Sambaqui -- comercial, imobiliário e de mão-de-obra". No que diz respeito ao resgate das tradições culturais, P. e I. vislumbram apenas a formação de grupos organizados que se ocupem em manter vivas as brincadeiras passadas pois, para eles, a comunidade em si já está por demais modificada para mantê-las espontaneamente.

A conversa, pouco longa, foi encerrada por ambos, pois planejavam ainda visitar mais algumas casas antes de se recolherem. Recolhi-me também. Já era quase manhã.

#### 4.3 - ENSAIO

Era sábado, dia 26 de dezembro. Encontrei C. e I. por volta de vinte e três horas na sorveteria de Sambaqui. Outras duas pessoas os acompanhavam. Fomos rapidamente apresentados e, em seguida, fui convidada a sentar-me à mesa. Mais alguns jovens bebericavam e circulavam entre as várias mesas colocadas ao ar livre, entretidos com um campeonato de surf que estava sendo transmitido por uma televisão localizada em uma das janelas do bar.

C. se fazia acompanhar de seu violão. Disse que estava no bar apenas "se esquentando" para, em seguida, dirigir-se à casa de D. V. e colocar o Terno de Reis na rua. I., a seu lado, incentivava a iniciativa do amigo. Não iria, no entanto, acompanhá-lo pois, por motivos pessoais, sentia-se impedido de circular pela Ponta de Sambaqui, local onde até bem pouco residia. As pessoas que os acompanhavam, porém, estavam muito animadas para ver um Terno, algo que ainda não

conheciam.

Durante a hora em que C. se esquentava com sua vodca, I. retomou o assunto que o tinha ocupado na noite de Natal. Sabendo que seu amigo C. sairia dentro em pouco para reeditar um tema tradicional, I. mostrava-se indignado com a indiferença dos demais jovens frequentadores do bar, entretidos com uma televisão. Este "mal", dizia, ali estava mais uma vez "ocupando o lugar das velhas tradições". Doía em I., verificar que um campeonato de surf, realizado em algum outro lugar do mundo que não aquele onde ele e os demais assistentes se encontravam efetivamente<sup>(35)</sup>, interessasse mais àquelas jovens do que algo festivo e tradicional que, dentro em pouco, aconteceria ali mesmo, poucos metros adiante. Seu discurso era de repúdio a este comportamento e à "opressão" sofrida pelo folclore pelas "classes dominantes". Foi esta "classe dominante" que, introduzindo o dinheiro em Sambaqui, "empobreceu sua população e marginalizou sua cultura" e que hoje, através da televisão, induz as gerações mais novas a desprezarem os "antigos valores", subjugando-os aos seus interesses.

Deixamos a sorveteria com seus jovens e sua televisão em torno de meia-noite, em direção à Ponta de Sambaqui. Lá chegando, dirigimo-nos à casa de F., onde estava reunida toda a família com amigos, em comemoração ao aniversário de J.. Havia música no toca-discos e muitos dos presentes dançavam. Antes houvera um churrasco, que prontamente S. T. nos serviu, acompanhado de reclamações pela nossa demora. Das caixas de som se ouvia forró, vanerão, valsas, rocks. A

pequena área acimentada que circunda a casa de Ma. e F., em seu lado direito, estava movimentada, com parentes e amigos conversando e dançando.

Assim que chegamos, fomos saudados por P. que logo em seguida ausentou-se com C. D.V. segredou-me: "-- foram fazer a cabeça". Algum tempo depois, quando retornaram, reuniram-se C., D.V. e D.I. para decidirem o que fazer com relação ao Terno. Concluíram que cantariam naquela noite, a começar pela casa de F. e prosseguir ainda por algumas outras casas da redondeza, no mesmo morro (ver mapa à pg. 19), sem se dirigirem para a Ponta do Luz, como antes havia sido cogitado. Mas antes de começar o Terno, D.V. sentenciou que teriam que ensaiar. Dirigiram-se, então, os três ao lado esquerdo da casa de F., junto à casa de D.V. Também alguns participantes da festa se dirigiram ao mesmo local para ouvir o que se segue.

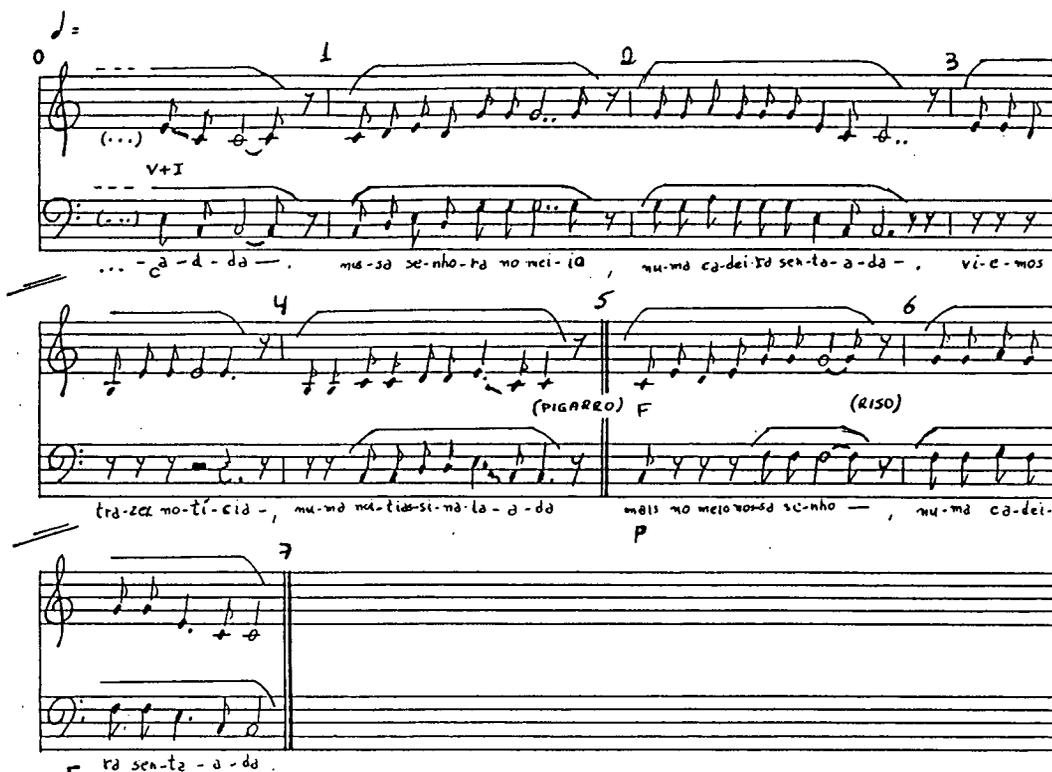
#### **O ENSAIO PROPRIAMENTE DITO:**

Os três cantores posicionaram-se de tal forma a fecharem um círculo, todos em pé, C. empunhando seu violão. Consegui, em função dos dois gravadores que portava, introduzir-me neste círculo. A volta desta formação juntaram-se alguns ouvintes/incentivadores, curiosos pelo ensaio. Destes ouvintes os mais freqüentes eram S.D., P., F. e S. T..

O ensaio iniciou com D. V. ditando os versos a serem cantados e, em seguida, cantando-os efetivamente, para que os outros dois membros "pegassem" a melodia. Os três

reiniciaram então, acompanhados do violão:

1.



... - a - d - da - . ma - so se - nho - ra no nei - ra , nu - ma ca - dei - ra sen - ta - a - da - , vi - e - mos tra - zez no - tí - cid - , nu - ma ma - tis - si - má - la - a - da mais no mejo no - do se - nho - , nu - ma ca - dei - ra sen - ta - a - da .

V: Ai, tem que ser uma coisa certa!

C: Ó, aí ó! Tem que ser como a D.V. falou.

P: F., =

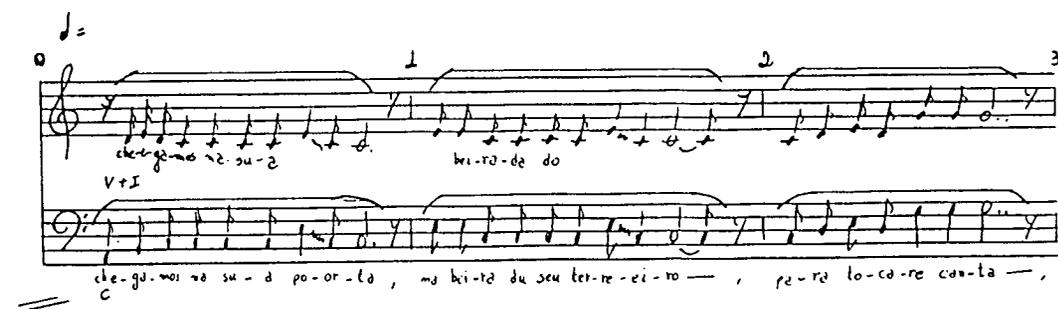
F: oi.

P: = eles botarão nós prá rua.

V: Chegamos na sua porta, na beirada do terreiro. Para tocar=

V: = e cantar, licença peço primeiro.

2.



che - ga - mos na su - a po - or - ta , na be - ir - da do seu ter - re - ri - ro - , pe - ra lo - ca - re con - ta -

li-cen-sa pe-so pri-me-ri-ro —, lê no céu tem se-tu-tre-e-le, to-doi se-les pe-re-lha-  
nome e- io  
e-da —, nos-sa se-ah-ra no mei-to —, mu-me ce-e-dei-ra-se-le-e-de —, vi-e-mo,  
tre-e-ze  
tre-e-ze no-ti-fi-cia, dei-ma noi te-ssi-nô-le-e-da-.

C: É isso aí (mesmo).

V: o, o, fim tem que ser bem grande.

C: Tem que dar um espaço =

C: = aí.

D: a =

D: = gora também (vocês) tem que dar a cantiga do dia do viva =

D: = o ano novo. Que agora nós vamos pro ano novo.

I: Ai, cansa, cansa muito a gente.

V: Esse terno cança que não é mole!

C: Pois é!

D: Agora ..., agora ...

V: Como é aquele outro que nós cantava, como é =

V: = hein. Aquele é mais pequeno.

I: ( )

V: Como é aquele que nós cantava C.. Aquele é mais pequeno.

## 3.

0 1 2 3

nai ná nai ná nai ná ná 2 — nai ná ei né ná ná ná a — , a rá ná né rá ná ná 2 — ,

né ná né 2 d — , pa - a - ra to - ca - re cen - ta - e — ,

4 5

né né né ná nai ná rai rá — , vi - i - vo - o - o

li - cen - ça pe - ço pri - me - ci - ro — , ai dá - to vi - i - vo o e - no vo - o - vo

I: ( )

C: E esse (terno) é bom né.

I: ((tosse))

V: Deixa eu ver se eu. 'Pera aí, deixa eu ver se eu pego.

D: ( )

C: A?

D: Vai ver que é mais fácil cantar né ( ).

C: Esse?

V: Eu v. Eu. ((suspiro))

D: ( )

C: O outro, né?

C: Não mas po! Eu não sei ( )

V: Viemos de lá tão longe, passando. =

V:= Vou experimentar esse. Viemos de lá tão longe, passando =

V:= areias de pé. Viemos lhe visitar, você e sua mulher.

4.

V: A! Não senhora. Não é esse não. É ..., es- =  
 V:= se outro!

5.

V: Por causa desse aí a gente perde o outro!  
 C: É, a gente perde é ...

6.

I: Ai. Minha voz não dá mais.  
 D: ( )  
 C: Mas é assim mesmo. Aí ( ) =  
 D, I: ((risadas))

I: ((pigarro))

C:= tom mais baixo.

I: É, é, =

Cr: Como?

I:= Tem que pegar um tom mais baixo, cança muito.

V: Então vê mais baixo, se dá certo.

7.

Handwritten musical score for a song. The score is written on two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar line (bass clef). The vocal line starts with a fermata and then has notes with lyrics "po-or-ta". The guitar line has a bass line with some chords. The second system continues the vocal line with lyrics "(s)-lou em si-a po-or-ta — , na be-ra do scu-ter-re-ri-ro — pe-vo lo-co-re can-ta-a — ,". The guitar line has notes and lyrics "li-cen-sa pe-so pri-me-ci-ro — , ei dando vi-e — vo a , no no-o-vo-". There are fingerings and dynamics like "p." and "p." indicated.

V: Ainda não deu!

I: ((tosse)) ((pigarro))

X: Agora que 'tava bom, ((confuso))

C: O outro, aquele lá, eu também ..., gosto mais do outro, =

C:= aquele.

V: Qual é? o ... da estrela?

C: É

((confuso))

V: ã?

X: Vou treinar também.

V: O C., como era aquele outro que nós cantava C.! Aquele =

V:= era pequeno!

C: Não, mas. Era esse mesmo, =

V: Não não, ((pausa)) =

C:= é

8.

c oi da-ro vi-vo

C:= que era (esse que nós cantava) na época do ...,

V:= Não, não era não.

((pausa))

V: Não era não.

C: Não, era sim!

9.

eu che-guei na su-a po-or-(to)

V: Como é I.. Aquele primeiro que nós saímos, aquele, can- =

V:= tava

I:

Aa, =

I:= aquilo já perdi.

10.

eu (che). eu che-guei na (su) eu che-guei na su-e po-or-(te), bo-lei o pé bo-lei o pé na-e cal-sa-(da) que o-fer da u-me nu me res pon de eu queo-fer-tar-tá quer-da-dei da-ro

V: É esse mesmo, é.

C: É ...

V: Como é, vê se ... tu pegasse? Vê se pega.

((pausa))

11.

V: Não, não senhora. Vo. =

V:= Diacho. Tudo por causa desse outro, a gente esqueçe.

C: Não, 'peraf. A gente pega os versos que a gente mais 'tá=

C:= acostumado a cantar, e encaixamos dentro desse ... do =

V: ((tosse))

C:= antigo verso que a gente cantava. Por exemplo. Esse aí ó.

## 12.

0  $\text{♩}$  1

gra-ças a d. (ta) po or (imigração?)

d. graças a d. na su-a po-ur-ta.

V: Não, já vai na, na cantiga do outro, vê ó.

C: é. ((pausa)) Pois é. Mas =

C:= nós cantava nesse, ritmo que a senhora 'tava levando.

## 13.

0  $\text{♩}$  1 2

a-(qui) a graças a d. na su a por (ta)

a. graças a d. na su a por (ta)

V: É esse aí. Anda C.. Anda I. Esse aí (cant.).

((confuso))

## 14.

0  $\text{♩}$  1 2 3

su-a por ta

a. graças a d. na su-a por ta... parte touca-re can-ta-se - ,

4 5

(i. deu-se pe-so pri-mei-ra da-ro vi-(ve), o e-d-no no-o-vo - - -

V: Será que é assim? Era esse?

C: Era assim, é. Era esse mesmo.

V: Graças a d.. Graças a =

C: Vamos tentar levar esse aí então?

V: Graças a deus que eu já =

V:= vi, luz nesta casa luzir. Fala um e fala outro, nada  
 V: dessa porta abrir.

0 1 2 3  
 V: LUZ NESTA CASA LUZIR!  
 gre-so-se deus quem ja vi - i - lu z e sa  
 4 5 6  
 I lu-ze-re ca-se  
 V: Ó! TA VENDO! JA PASSARAM PAO, PAO, PAO OUTRO.  
 lu. luz ce-so lu-zi-ir -, fa-ze um e fe-le c-ou-tro  
 7  
 na-de des-so pur-ta-bri-l

V: Ai meu deus. Ó, ((pausa)) já perderam!

I: É!

V: Ai. É é por causa dessa toada que vocês só cantam isso, =

V:= só cantam isso e ....

C: É que a gente começou a pegar o ritmo =

C:= outro e na hora que ( ) igual ((pausa)) =

V: ((rindo)) Vai vai O.. Vai vai (pausa) =

C:= né ((pausa)) e a gente, se perde.

V:= não vão ficar não?

O: ((confuso)) Não, muito obrigado!

V: Quando quiser aparecer aparece 'tá? Vocês querem ficar,  
 fica. A =

V:='peraf C. ((pausa)) Peraf C.  
 C: A D. V. é mais antenada. De repente, se nós ficar num =  
 C:= num lugar aí mais silêncio, acho que nós conseguimos fa=  
 C:= zer melhor.

((continuum as despedidas))

C: Hoje a noite é nossa.

((risadas))

C: E daí P.

((confuso))

C: 'Tamos aí ... numa guerra aí danada.

((confuso))

P: Qual que é o problema.

((confuso))

C: É que 'tá ... é que ... a gente pegou muito a tonalida- =

C:= de daquele lá que o pessoal canta lá na ( ) ((pausa))=

C:= e de repente tu te perde ( ) nós =

P: Faz o ( ) faz o ( )

C:= queremos cantar no outro.

P: Faz um ( ).

((confuso))

16.



C: Mas não é essa que o =

C:= pessoal quer cantar.

P: Não é esse?

C: Não é esse. O problema é esse!

((ainda despedidas)) ((risadas))

C: Tem que cantar aquele modo simples, aquele que a gente =

C:= cantava antigamente. E aí é que 'tá ( ). ((pausa)). =

C:= ((confuso)) vÊ se tu consegue até te antenar melhor do =

C:= que eu aí.

I: A minha voz 'tá muito ruim. E!

C: Como é D.I... ((pausa)) =

P: Aquele, aquele, aquele, aquele.

C:= o antigo que a gente cantava.

P: Aquele que a D.V. 'tava puxando ali ( ).

I: Pois é, mas eu não sei mais, me =

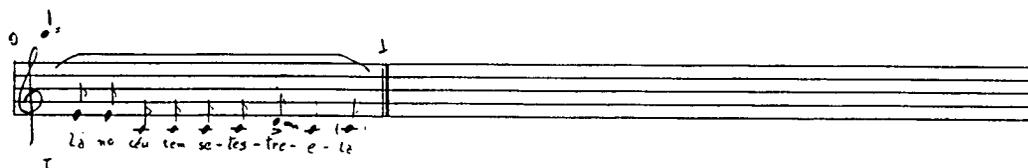
I:= esqueço.

P: Como que é! Como que é! Canta!

C: ((confuso))

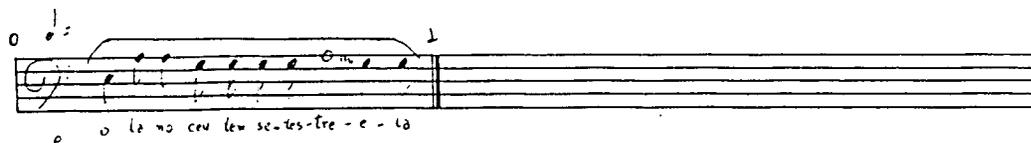
I: Sabia da estrela né.

17.



C: É. Mas não é esse que ela quer, deixa ela voltar prá nós

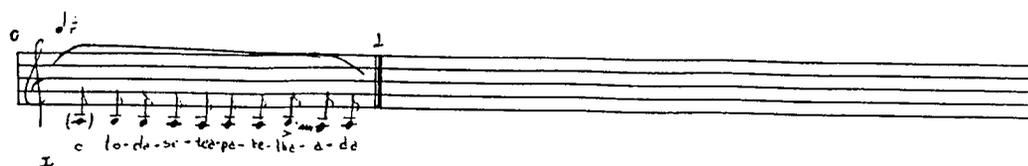
18.



P: é esse?

C: É esse.

## 19.



P: Dona V. ((pausa)) por favor ((pausa)) compareça aos ca- =  
P:= marins.

C: Tem que deixar ela vir aí.  
((despedidas))

X: Tchau Dedé.

V: 'Tá, 'tá. se der eu vou! Olha. ((pausa)) uma boa noite =

P: Vamos ver! ((pausa)) va., vamos achar? vamos achar. va- =

V:= prá vocês tudo.

X: Bom divertimento prá vocês.

P:= mos achar?

C: Obrigado, tudo de bom aí.

I: Já vai comadre? Tchau, boa noite.

P: Seu ( ).

V: Ai, esse terno hoje não quer sair.

C: Se não der nesse nós vamos no outro, mesmo. ((pausa)) o =

C:= outro que a gente 'tá ... mas vamos tentar esse.

V: ( ) como é, já nem sei mais.

## 20.

V: Ó. cai cai na ...

C: Não, não é (desse). Esse é do outro!

21.

0 1

tre-gue-mo ne su-a po (INTERROMPE)

p su-a por-tai —

Cr: Posso colocar ((microfone)) D.V.?

V: Coloca. Ai meu deus do céu.

((pausa))

V: Viemos de lá tão longe, passando areias de pé. Viemos =

V:= lhe visitar, você e sua mulher. Anda. Canta (aí o e só =

V:= vocês).

I: É prá ser da estrela?

V: É.

22.

0 1 2 3

vi-e-mos de lá tão lo-nge —, pa-san-do-re-ia-s de pé —, vi-e-mos lhe vi-si-ta —

4 5

(rosse) to-

vo-cê e su-a mu-lhe-r — lá no céu tem se-las-tre-e-lá —, lo-das se-lea-pa-re-lhe-r —

6 7 8

de —

de —, mes-sa se-nho-ra no ce-lu —, nu-ma ca-dei-ra sen-to — e — da —, vi-e-mos tra-zo no —

ti-cie - , nu-ma não leu-si-ne-la - z-de -

V: Essa do fim tem que ser bem assim grande, I..

C: Certo. ((pausa)) mas a esse aqui a gente pega melhor.

V: ((suspiro)) aqui es- =

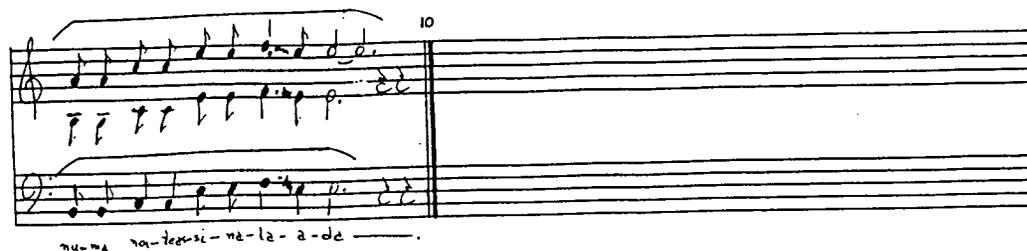
V:= tamos na sua porta, na beirada do terreiro. 'Tamos em =

V:= sua porta, debaixo do seu telhado. ((pausa)) Mande a- =

V:= brir a sua porta, pelo seu nobre criado. ((tosse)).

23.

do seu ter-ne-a-do, V: já erramos!  
 a-guim-tou na su-a po-or-te, na bei-ra-da do te-lha-z-do men-dea-bri a su-a po-or-te,  
 V: ai, não, não, não, não é não e.  
 pe-lo seu no-bre cri-a-a-do, (ei) lá no céu tem se-tes-tre-e-la -> todas se-tea-pa-re-lha-a-da,  
 nos-se se-nho-re no me-lo, nu-ma ce-dei-re sen-te-e-da - vi-e-mar tre-ze no-ti-i-cie -



V: O fim tem que ser, tem que falar, qui. gritar alto no =

V:= fim senão não ..., fica feio né?

C: É isso aí mesmo.

V: ((tosse)) ((pausa)) Eu deveria ser sozinha no eu. eu. =

V:= cantar, sozinha no fim. a. a. ((pausa)) vocês cantar vo==

V:= cês dois! e eu pegar no fim (por) que senão eu não aguen==

V:= to né ô!

I: Porque (não dá) tudo nessa voz, prá não não ...  
(cantar)

V: A não! Mas aí a,

C: Mas daí não se ...

Cr: Porque a senhora 'tá fazendo a voz fina. É isso?

V: É. É. Claro. Aí eu não aguento né! Agora, se eu cantar =

V:= só no fim nessa voz al., nessa voz alta aí eu aguento.

C: Aí a senhora. Aí a senhora tem que dizer os versos prá =

V: L((tosse))

C:= nós prá nós né

V: L((fungadela))

V: Porta aberta luz acesa, é sinal de alegria. Mande o nos==

V:= so terno entrar, com a nossa companhia.

0 1 2 3

V+I

por-ta-ven-ta lu-zar-se - z - ra - e' o-m-ni de a - to-gra - ra - a - man-din nos-se tem-men-ta -

4 5 6

V: Com a nos- sa com- pa- ni- a assim! (PIU ALMO)

me no con - d nos-se tem-po-nhi - ra - e - la no ceu tem a-ben-ire - e - la - to no - bi - tes- pa - re -

7 8 9

le - a - de - nos-se se - aho-ra no mel-lo - nuns ca - nens-re un-de - e - de - vi - ve - no - tre -

10 11

de - so - ti - a - da - nuns no - tes - se - me - te - a - de -

V: O fim tem que ser grande I.!

C: Agora melhorou.

I: Mas eu não aguento mulher! Não dá

C: Agora, Não, mas agora melhorou bastante,

V: Não, mas no fim tem que =

V: = ser grande, aí vocês logo acabam não dá, não pode, tem =

C: Certo.

V:= que ser gr. maior.

C: Tem que dar um es. dar um espaço ((pausa)) maior.

I: | Ai, mas já 'tamos cansada né V..

V: Mas eu também canto, como é que não canso.

I: | É, mas tu vai pegar mais no final.

C: ((ri))

V: Aa meu deus!

C: Não, mas 'tá bom, 'tá bom, 'tá bom dona V. ((pausa)) A=-

C:= gora esse último ainda ficou melhor do que todos.

V: Se quiseres abrir a porta, abre ligeiro sem demora. Que =

V:= a noite é pequena, nós temos que ir embora.

I: | ((tosse))

C: Se quiseres abrir a porta, abre logo sem demora. ((pau- =

V: | Essa tábuá vira aí, D.

C:= sa)), Que a noite são pequena, nós temos que ir embora.

V: | É. Essa tábuá vira. ((pausa)) É.

25.

Não foi possível transcrever devido a um problema na gravação.

V: Ó! No fim elas cansam logo logo.

I: A, mas

C: | 'Tá bom, 'tá bom, D. V..

X: 'Tá melhorando? 'Tá melhorando?

V: | Eu acho que não 'tá não!

C: | Ó! Agora 'Tá. | Não, 'tá bom.

((confuso))

X: O pai do céu.

V: Meu senhor ((pigarro)) Senhora dona da casa, minha flor =

I: Já chega, V.

V:= de laranj.

X: 'Tá gravando, 'tá?

V: Pô. Mas tem que estud. ((hesitação)) tem que ... não =

V:= tem que ensaiar?

C: É um ensaio, sim.

V: Senhora dona da casa, minha flor de laranjeira. ((pigar==

V:= ro)) Deus te dê muita saúde, prá tua filha

((confuso))

26.

(...) V+I

nos sa-as pi-lha sub-te-er-res, oi ja no céu tem se-les-tre-e-le, oi tu-das su-tes-pi-re

nos se

ine-ê-de, nos-se su-cho-ra no me-lo, me-me se-nes-to san-ta-e-de, vi-e-

nos (pigarro) no-ti-e-cio, su-mo no-tes-ti-mo-ni-o-e-de

V: Ai. Eu acho que não 'tá bom não!

C: Não. 'Tá bom. 'Tá bom, ((pausa)) acho que agora melhorou=

C:= bastante, né? S.D.

D: Melhorou bastante. 'Tá bom ( ).

C: ã?

V: Será?

D: Agora botar na rua.

C: Já dá prá botar na rua então? Nós (vamos tomar mais cer==

C:= veja) que é prá nós botar, o terno na rua.

I: ((ri))

((confuso))

X: ( acabando) o ensaio, né.

V: ã?

X: ( ) o ensaio.

D: Acho que agora 'tá bom. ( )

I: Ninguém sabe se ( ).

V: A oferta que vós desse, foi dinheiro miudinho. ((pigar==

V:= ro)) Deus te dê muita saúde, prá criar os teus filhi==

V:= nhos. Daí eles não, eles não

X: ((confuso)) eles não cantavam assim?

27.

$\downarrow =$   
 0  
 1 2  
 V+I  
 a c - fer - ta que vos des - es - se -, foi di - nhei - ro mi - u - di - nho -, deu te de mu - ita sa - ú - de  
 c

pra cri-er os tou-já-i-i-ndo - tá no cru tem se-tos-tre-e-le - tá - das se-tos-pá-ra-lhe-a-  
 dá - , nos-sa se-nho-re no me-to - , no-me ce-des-re sen-te - á-de - , vi-e-mos tre-  
 zer no-tí-i-ciz - , no-me no-tea-si-ne-lá-a-da -

C: Credo, 'tá perfeito!

I: A mulher. Chega, credo. 'To morta.

V: A I. não aguenta, nem adianta!

I: ((tosse))

C: Mas 'tá bom, 'tá bom, D.V.

I: ((tosse))

I: ((tosse)) ruim da garganta.

V: Lá fora aonde.

X: ((confuso))

V: Agora eles 'tão c., eles 'tão com aquela barulheira lá =

I: 'To ruim da garganta. Ficando rouca, né!

V: = como é, nós vamos cantar.

X: ((confuso))

V: Então vamos!

C: É, daí agora vamos ((confuso))

V: E eu vou com a microfona ((ri)) Vamos, anda! Anda I.

C: Vamos prá terminar o ensaio.

V: Vamos pedir a oferta.

#### 4.4 - TERNO

Terminado o ensaio, dirigimo-nos novamente para onde, na casa da filha de D. V., estava acontecendo a festa de aniversário. Lá a animação continuava com a música no toca-discos e muita gente dançando.

Os três cantores do Terno postaram-se, lado a lado, na beirada da pista de dança, aguardando o término da música. Quando esta acabou, C. tentou anunciar o Terno de Reis.

((gritos))

C: Agora nós queremos aí uma (uma)

↓ ((reinicia a música no toca-discos))

((protestos))

((música interrompida))

C: E. Vamos cantar o Terno de Reis!

↓ ((gritos))

P: Vamos cantar o Terno, agora!

((confuso))

C: Agora nós vamos apresentar o Terno de Reis, nessa casa =

C:= que está tão animada. e isso é ... muito importante.

V: ((tosse)) ((pausa)) Vamos ver se dá né Ô! Já eu já 'to =

I: ( ) minha voz.

C: ↓ Aqui estou na nossa casa, na beira do seu terreiro. =

V: Na vossa casa.

C:= na nossa casa.

V: Saímos a passear, pela noite está tão linda. =

V:= Viemos lhe visitar, por ser tão bela pessoa.

I: A, não dá certo!

V: Então I!

28.

d. quis-tou em su-a por-ta - , ne be-ri-ra ao seu ten-rei-ro.

C: É que é o primeiro verso, né.

V: Então 'tá.

29.

V+I pr-orte - , pe-ro

d-quis-tou em su-a por-ta - , ne be-ri-ra do seu ten-rei-ro - , pe-ro to-co-re can-te

2 - , li-cen-sa pe-go pri-me-ei-ro - , to-ces se-tes-pe-re-lhe-a-de - , nos-so se-não

re no me-lo - , nu-me ca-des-re sen-te-a-de - , vi-e-mos tra-zer no-tí-i-cia

re-me-moi-tes-se-ne-le-a-de

V: Será que deu certo?

C: Deu, 'tá bom, 'tá bom,

((risadas))

F: Falta a acordeão né!

V: 'Tás com a tua porta aberta, tua luz está acesa. ((pau=

V:= sa)) Decerto estás esperando, nosso terno com certeza.

30.

tes uma luz a porta ab-er-ta, tuva luz já está a-ce-sa, de-cer-to tu estás ex-pen-sa-do, nos-so ter-no com cer-te-e-za, lá no céu tem se-tes-tre-e-las, to-dos ex-tes-ta-tes, nos-sa se-abo-re no me-lu, nome ce-les-tre ex-te-r-ter-na, vi-e-mos lie-er no-ter

i-ciz, minha na trasi-ne-le-a-de

((palmas))

F: ( ) o aniversário da J. ( ) forró!

I: Chega. Tem mais ainda?

F: ( ) aniversário da J.

I: Ninguém sabe ( ).

V: Senhora dona da casa, minha flor de laranjeira. =

V:= Deus te dê muita saúde, prá tuas filhas solteiras.

31.

se-nho-re do-ne da ca-a-se, mi-nha flor de la-ran-je-ei-re, de-us te de-mi-te sa-ú-de, prá tu-as fi-lhas sol-te-ci-ras, lá no céu tem se-tes-ve-e-le, to-das se-tri-pe-re-lhe-a-dá, vos-sê se-nho-re no me-to, mi-nha ce-dei-re sen-ta-a-de, ni-e-mos tra-zo.

no-ti-cid, nu-ne ni-lex-si-ne-te-a-de.

I: Chega!

P: Ei.

((palmas))

C: Aí, valeu, beleza, ((pausa)) excelente!

((confuso))

V: Chega! Agora só se, só se, ( ) agora só se for em ou=

V:= tro lugar.

I: ((tosse))

C: Vamos seguir?

I: ((confuso))

V: ã?

I: Agora, forró!

((confuso))

C: Vamos seguir?

((confuso))

((recomeça a música, agora de carnaval))

Recomeçou a música, recomeçou a dança. Entre os cantores, por algum tempo ainda permaneceu a dúvida se iriam continuar com o Terno ou não. C. era o mais animado, tentando arregimentar seguidores. D. V. se propunha cantar em mais algumas casas desde que somente ali no morro e se mais algumas pessoas os acompanhassem. D. I. nada dizia a respeito, queixando-se de cansaço. Instaurou-se então uma aparente

confusão com S. D. e P. se oferecendo para os acompanhar, C. agradecendo, D. V. pensando em seguir até a casa de S. J.. Neste meio tempo, silenciosamente, D. I. afastou-se do grupo e introduziu-se na dança, distanciando-se da discussão. Quando D. V. percebeu tal fato, percebeu também que não seria possível dar continuidade ao Terno de Reis naquela noite. A mesma percepção teve C., que acabou por também entrar na dança. D. V. então puxou-me pela mão: queria escutar o que fora gravado.

## NOTAS:

- (1) - Parte da cidade de Florianópolis -- o centro, alguns bairros e todos os distritos -- está localizada na Ilha de Santa Catarina. No final da déc. de 70 e início de 80, as principais vias rodoviárias do interior da Ilha, as quais ligam a cidade aos seus distritos (outrora Freguesias), foram asfaltadas, facilitando o fluxo de pessoas no movimento interior/cidade/interior. O vai-e-vem nas estradas é constante e ônibus em quantidade razoável servem especialmente aos trabalhadores e estudantes. Noto que o asfalto e os meios de transporte deixaram a "cidade" -- que sempre existiu no horizonte dos sambaquianos -- mais próxima.
- (2) - Para os sambaquianos, "turista" parece ser aquela gente estranha ao local, o que vem de fora, o estrangeiro. Mais do que isto, é aquele estranho que, de qualquer procedência, mesmo da vizinha Florianópolis, não participa da vida cotidiana do local, mas traz dinheiro para este, gasto nos bares e restaurantes, na compra de peixe e camarão na praia, em artesanato, em aluguéis de casa de veraneio e barcos para passeio e, até mesmo, na compra de terrenos e casas. "Gringos", tanto em Sambaqui quanto, ao que pude perceber, em toda a Ilha, identificam pessoas de outra nacionalidade, em particular, os argentinos. Por sua vez, é comum também que latino-americanos em geral -- uruguaios, paraguaios, etc. -- sejam denominados "argentinos", esta categoria generalizando todos os falantes de língua espanhola. Noto, no entanto, que gringos e turistas não são equivalentes, podendo o turista não ser gringo e vice-versa.
- Para um estudo mais aprofundado do fenômeno turístico ver, entre outros, COHEN:1979, SMITH:1980 e FARREL:1979.
- (3) - Esta narrativa, eivada de impressões pessoais, de como vivi, vi e ouvi Sambaqui, está constantemente bordada com as impressões dos informantes -- as aspas --, os quais traduziram a sua Sambaqui para mim.
- (4) - A localidade hoje denominada Barra do Sambaqui parece ter sido uma região onde a agricultura se destacava -- uma colônia agrícola --, embora seus moradores descessem à praia para a pesca, como ainda hoje fazem. Devido à sua característica predominante -- a prática agrícola -- a região era conhecida como "Colônia", sendo a Barra do Sambaqui a extensão da Ponta do Sambaqui, já em direção à Ponta do Luz (ver mapa à pg. 19). Acontece que no continente existe um local

chamado Colônia Santana, que abriga um hospital psiquiátrico, tornando-se esta instituição, um ponto referencial do longínquo local. Parece ter sido então estabelecida a associação entre Colônia/lugar de loucos e colono/louco, o que provavelmente muito incomodava os moradores da atual Barra. Além do mais, tal conotação parecia reforçar a rivalidade existente entre os dois locais, referindo-se os moradores de Sambaqui jocosamente com relação aos da Colônia.

Em meados da déc. de 70, por movimento dos moradores da Colônia, a região passou a ser denominada Barra do Sambaqui. Dados mais precisos a respeito, não os pude apurar devido à evitação que o assunto provoca, especialmente entre aqueles da Barra. As informações que aqui registro, vieram-me de poucos sambaquianos que, em meio a sorrisos marotos, segredaram-me o caso.

- (5) - O papel do botequim no Brasil já foi bastante estudado em trabalhos antropológicos. Em especial, ver o trabalho de MACHADO DA SILVA:19.., onde o botequim é descoberto como um mercado, onde não são só comercializados mercadorias e gêneros alimentícios, mas como um lugar onde é intensa a troca de informações, ou, "fofocas". Via de regra, são os bares ou botequins lugares preferencialmente masculinos, onde os homens passam os dias e noites a beber e conversar. É, por assim dizer, o lugar do "não-trabalho" dos homens, embora o trabalho seja, entre outros, assunto constante das conversas (ver MACHADO DA SILVA idem). No bar, a autoridade dos homens é referendada, porque vinculada ao domínio do público, da rua (sobre as dicotomias público/privado, rua/casa, homem/mulher, ver trabalhos de DA MATTA: 1981). Já as mulheres, têm sua ida ao bar restrito ao período diurno e para a atividade de compra de mercadorias, nunca para beber ou conversar, como e com os homens. Mulheres que transgridem esta norma tornam-se "faladas" na comunidade e costumam sofrer o "assédio" dos homens do local. O lugar da mulher é a casa, onde seu poder é evidenciado porque vinculado ao privado. O "não-trabalho" dos homens, exercido nos bares, opõem-se ao "trabalho político" das mulheres, exercido no domínio familiar e fora dele -- porém, não público. (sobre o papel do bar em localidades de origem açoriana no sul do Brasil ver MALUF:1989)
- (6) - Uma espécie de cooperativa dos pescadores -- alguns, não a totalidade -- formada com assessoramento de técnicos da Universidade Federal de Santa Catarina, com vistas a organizar a pesca na região, congregando os pescadores artesanais. Objetivam transformar a pesca artesanal em industrial, tendo em vista a futura aquisição de um barco para pesca oceânica.

- (7) - Além do Centro Comunitário, há em Sambaqui a Associação de Moradores do Bairro. São duas entidades reconhecidas oficialmente, envolvidas com os problemas do local. A primeira tem caráter de sociedade beneficente: mantém a creche, aberta às crianças de Sambaqui e promove bailões, para arrecadação de fundos para a manutenção da sede e de seus serviços. Sua diretoria e membros estão ligados à família de S. R., uma família "tradicional" em Sambaqui, detentora de terrenos e casas para alugar, além de outros negócios. Sobre o Centro Comunitário pesam as acusações de "paternalismo", "conservadorismo" e "imobilismo" frente aos reais problemas da comunidade. Sobre a Associação de Moradores ver adiante nota 13.
- (8) - Abusando, talvez, da formulação de "identidade contrastiva" de Roberto CARDOSO DE OLIVEIRA (1976), originalmente empregada para a discussão das relações interétnicas, emprego-a aqui por considerá-la aplicável -- para dizer o mínimo -- como modelo para pensar as diferenciações regionalizantes em Sambaqui. X
- (9) - Termo usado por alguns para indicar aqueles considerados ricos, ou com poder aquisitivo bem superior aos seus -- dos informantes --: "-- A, aqueles são abonados né, ô. Têm ó, (friccionam os dedos) grana."
- (10) - Lembro que as aspás também identificam categorias e/ou locuções de meus informantes. Considerando-se a heterogeneidade destes, tais categorias/locuções podem não ser, eventualmente, ao menos no seu uso, compartilhado e/ou empregado por todos.
- (11) - Ao que pude depreender, não são estas famílias enquadradas na categoria "abonados", embora possuam bens tais como carro, terrenos, casas para alugar. Suas moradias são simples porém confortáveis, aparelhadas com eletrodomésticos modernos. São chefiadas por homens aposentados, comerciantes, funcionários públicos e mulheres professoras da rede pública e donas-de-casa. Os homens pescam eventualmente, sendo esta uma atividade, aparentemente, de lazer.
- (12) - Uma espécie de garagem dos barcos. São construções de madeira na praia, onde são guardados os barcos e demais instrumentos de pesca.
- (13) - Esta Associação possui uma longa e complexa história, que começou no início da déc. de 80. Segundo relatos -- a pedido, não revelo nomes --, há alguns anos um grupo de empresários conseguiu autorização da Prefeitura de Florianópolis para transformar a Ponta de Sambaqui, sua praia e jardim em área privada, para a instalação de um Iate Clube e, portanto, vedada aos sambaquianos. Os moradores, ao tomarem conhecimento do

projeto, mobilizaram-se em campanhas contra o mesmo, procurando apoio na imprensa e pressionando a Prefeitura. Também passaram a se organizar para ocupar a Ponta e seus arredores, promovendo ali reuniões e encontros com apresentações das tradições locais, as danças do Boi-de-Mamão, do Pau-de-Fitas, cantorias do Terno de Reis, Ratoeiras, etc., além de exposições das obras dos artistas locais.

Obtiveram um resultado favorável em sua campanha de "defesa da Ponta". A partir de então, mantiveram-se organizados com o intuito de preservarem as tradições e continuarem trabalhando para a obtenção de outras melhorias em Sambaqui. Formaram então a Associação de Moradores -- segundo contaram, a primeira de todos os bairros de Florianópolis.

- (14) - "-- Esse tal de folcloro (com "o" mesmo), né? Quando a Associação pede, a gente faz." (D. V. cantora de Terno, Ratoeira, Pau-de-Fitas).

"Tradição popular", "tradição cultural", "folclore", são expressões amplamente empregadas, em Sambaqui, por algumas pessoas mais jovens -- em torno de 30 anos --, geralmente filhos de cantores, músicos e dançarinos do local. São pessoas com escolaridade mais avançadas e que dizem terem sido influenciados por alguns filósofos que moraram em Sambaqui, os quais lhes emprestavam livros e trocavam idéias. Convivem muito com os "alternativos" que lá moram: naturalistas, artesãos, artistas, praticantes de ioga, alguns estudantes universitários. Cultivam preocupações ecológicas de preservação da natureza e de suas manifestações culturais, as quais incentivam através da Associação.

- (15) - Segundo os sambaquianos, tal portão foi erigido ilegalmente pelo dono das terras que se seguem. Antes era possível seguir até a foz do Rio Ratoeira, que divide os sub-distritos de Sambaqui e Daniela.
- (16) - Segundo relatos, tais indústrias existiam em Sambaqui, ainda, em torno da déc. de 50 deste século.
- (17) - Indico aqui alguns trabalhos para uma leitura geral sobre a história da Ilha de Santa Catarina; de CABRAL ver em 1950 e 1987; CARNEIRO ver 1987; COELHO DOS SANTOS ver 1971 e 1977; PIAZZA ver 1987; entre outros.
- (18) - Ver, p. ex., em LAGO:1983.
- (19) - Sobre a ocupação de terras na Ilha, ver em CABRAL:1987, especialmente no que toca, já nos idos de 1700, à distribuição de terras aos primeiros colonos açorianos pela Coroa Portuguesa.

- (20) - Para realizar a brincadeira da Farra, homens se reúnem e levantam uma soma em dinheiro para a compra do boi, quando não há doações. Feita a aquisição, geralmente fora da localidade onde se dará a brincadeira, o animal é transportado para o local da Farra, geralmente um campo, daí também o nome de "Boi no Campo". Enquanto isto, os farristas esquentam-se no bar, bebendo. Quando iniciam a brincadeira com o boi, provocam-no até que este invista sobre os participantes: homens, mulheres e crianças. Em meio a algazarra, a brincadeira prossegue até que se perceba cansaço, ou do boi ou dos farristas. A farra pára, os farristas voltam ao bar, o boi descança. Quando a brincadeira é retomada, prossegue tal qual antes, até que se decida trocar o animal ou então matá-lo, sendo a carne distribuída entre seus compradores.

A farra pode estender-se por dias seguidos, trocando-se os bois. Acontece, via de regra, no tempo de Páscoa. No entanto, a qualquer época do ano é possível que aconteça tal brincadeira.

Nos últimos anos, sua prática vem sendo alvo de críticas e repressões por parte de grupos "ambientalistas", "ecologistas", policiais, governantes, etc. Todos usam como argumento a "violência" para com o boi e condenam sua prática através de campanhas que invadem a mídia nacional. Por outro lado, a Farra do Boi tem sido também objeto de estudo de historiadores e antropólogos que adotam uma postura contrária a este etnocídio proposto pelos acima citados. Ver os trabalhos de MENEZES BASTOS:1990; LACERDA: 1990.

- (21) - Certa vez ouvi de uma moça muito trabalhadeira que este é um hábito de "desocupados", "coisas de quem não tem o que fazer".
- (22) - Apesar de pesca ser uma atividade masculina, uma senhora contou-me ter ido repetidas vezes com seu marido pescar, em barco a remo, perto da praia. Além disto, parece que às mulheres era permitido atividades tais como pegar carangueijos no mangue, siris, berbigão e ostras nas praias e costões. Cabe ainda ressaltar que as mulheres sempre trabalharam com o produto da pesca, ou seja, limpar o peixe, salgar e secar.
- (23) - Peixe muito apreciado que aparece no litoral em grandes cardumes durante os meses do outono e do inverno, vindos do sul para a desova em águas mais quentes.

O arrastão é um tipo de pesca que emprega rede de grandes dimensões, lançada em mar alto ou perto da praia e arrastada até esta. A rede de malha fina ou rede feiticeira é considerada como a mais depredadora,

pois dela não escapam os filhotes de peixe e camarão, além do que, ao ser puxada, devasta o fundo do mar. É ainda hoje usada ilegalmente por grandes barcos de pesca, em alto mar.

- (24) - A tarrafa consiste numa rede de pesca de formato arredondado e de pequeno diâmetro -- 2,5 m aproximadamente -- com peso nas bordas. Tarefa executada por um só homem, na praia ou canoa, a tarrafa é arremessada de tal forma que caia aberta sobre a água para que, ao submergir sob o peso das bordas -- chumbo -- se feche com um guarda-chuvas, aprisionando peixes e camarões graúdos.

O anzol ou espinhel consiste na pesca de peixes com uma linha muito extensa em que, de distância em distância, prende-se anzóis com iscas. São estendidas ao longo da praia, em água rasa.

Lancha é o barco de madeira resistente, maior que a canoa e com motor.

- (25) - Sobre a decadência da agricultura na Ilha ver IANNI & CARDOSO: 1960, CABRAL: 1987, entre outros.
- (26) - Reunião de pessoas em uma determinada casa para fazer orações, geralmente em intenção a alguma data ou acontecimento religioso, como Natal, Páscoa, etc.
- (27) - Brincadeira de roda só de moças, as quais cantavam, uma a uma, quadrinhas que vão se encaixando. Nesta brincadeira as moças costumavam trocar recados entre si e enviavam mensagens a seus namorados que, sem participar da roda, encontravam-se por perto, ouvindo-as.
- (28) - Nesta dança os participantes, em círculo, seguram cada um uma fita, que está presa a um tronco. Com a evolução das músicas e coreografias, as fitas vão sendo tramadas de diversas formas pelos dançarinos.
- (29) - Brincadeira que narra a morte e a ressurreição do boi pela intervenção de um benzedor ou curandeiro. Diversas figuras dançam na brincadeira, sendo que para cada uma delas há uma cantiga especial, ao som da qual fazem sua dança. Para um estudo detalhado da brincadeira ver SOARES: 1978.
- (30) - O Terno referido por I. me foi fartamente caracterizado por seus realizadores como um desrespeito às tradições e é portanto repudiado por estes. Consta que em janeiro ou fevereiro de 1986, um grupo de pessoas reunidas em um bar resolveu, naquela noite, fazer sair às ruas o último Terno de Reis do ano. Dirigiram-se à casa de D. V. e lá reuniram cantores e músicos, os

quais saíram por toda a noite e madrugada, com muita animação, arregimentando atrás de si um enorme coro. No entanto, em algum momento da festa, algumas pessoas postaram-se à frente da procissão dançando e cantando "coisas" que não correspondiam com a situação. S. Ch., violonista, faz questão de assinalar que os "baderneiros" portavam estandartes confeccionados com vassouras e roupas. Este acontecimento é motivo de profunda indignação, resultando, p. ex., na recusa de S. Ch. em tornar a cantar o Terno em Sambaqui, ou na opção de I. em seguir para uma região onde não há bares e são poucos os moradores.

- (31) - Na cantoria do Terno de Reis em Sambaqui são necessárias três vozes -- o que caracterizaria o Terno, segundo os exegetas locais --, identificadas como voz fina ou alta, voz média e voz grossa ou baixa ou ainda voz grossa de homem.

Em Sambaqui não encontrei quem denominasse a voz fina de tripa, comum em outros ternos da redondeza, como em Santo Antônio ou em Saco Grande, embora deste nome tivessem conhecimento. A tripa, ou ainda segura as tripa (Saco Grande), parece ser uma alusão ao triplum medieval, o qual indicava justamente a voz aguda (ver em CÂMARA CASCUDO: 1984).

- (32) - Segundo o que pude perceber pelas explicações a mim fornecidas e pelas minhas observações, o Terno obedece a uma seqüência ritual marcada primeiramente pela cantoria de entrada, onde o grupo se instala na parte de fora da casa a ser visitada e os cantores e os músicos, à porta, anunciam a data comemorada e pedem para entrar. A cantoria prossegue ainda após o dono da casa abrir a porta e todo o grupo ter entrado. Então o grupo, dentro da casa, é servido de bebidas e guloseimas, conversa e, às vezes, dança. Logo após é retomada a cantoria, sendo que os versos são agora de agradecimento, despedida, e convite para que os anfitriões acompanhem o grupo. Encerra a despedida, todos saem novamente à rua em grande algazarra, dirigindo-se à outra casa, onde o ritual se repete.

De acordo com as explicações dos meus dois interlocutores esta seria a seqüência do Terno. Nos momentos de cantoria, o grupo que o acompanha deve permanecer em silêncio. Já nos outros momentos, podem participar efetivamente, conversando e brincando.

- (33) - Sobre a categoria "acertar" ver Capítulo III.
- (34) - Dir-se-ia, mesmo, que P. e I. estavam ali realizando um quase Terno, de dois, sem cortejo e sem música.

- (35) - Mas, eu me pergunto, "será que este campeonato de 'surf' não estava acontecendo ali mesmo, naquele instante, na sorveteria de Sambaqui?". ou ainda, "será que aqueles jovens não estavam na Austrália ou onde quer que estivesse sendo realizado aquele campeonato, menos na velha Sambaqui?". Como diz Caetano VELOSO (1979), "O Hawai seja aqui".

**CAPÍTULO II****COMENTÁRIOS**

No comentário ora em toque, tenho como objeto as canções do Terno de Reis, nos dois momentos em que aqui se apresentam. Deixo para o III capítulo as considerações sobre a relação Ensaio/Terno, que considero ser da maior importância para este trabalho. Não somente pela descoberta de que haja um momento específico, dentro da chamada "cultura popular", de preparação para o ritual que se caracteriza de fato como Ensaio, mas também pelos nexos estruturais dos cantos que aí se revelam de forma mais intensa.

Neste segundo capítulo, dedico-me à tarefa de comentar as músicas anteriormente registradas. Esclareço que limitar-me-ei tão somente a comentar o aspecto tonal do sistema cancional Terno de Reis, embora o material etnográfico permitisse e talvez, até, solicitasse, o estudo de outros temas: motivicos e rítmicos, p. ex.. Lembro, no entanto, que este não é um trabalho definitivo, ou o "trabalho da vida", e que por isto pode não ser tão ambicioso. Mas, principalmente, face à premência do tempo é que limito minha análise a este aspecto.

Por sistema tonal entendo o ordenamento dos sons da música, considerando a classificação valorativa e a estrutura hierárquica destes sons<sup>(2)</sup>. Para buscar entender este sistema, considero substantivamente as escalas das canções do Terno de Reis. E escala é aqui entendida como a organização valorativa dos sons<sup>(3)</sup>.

Em que pese a importância do motivo, incontestável, não procedo, neste trabalho, ao recorte motivico das canções, privilegiando-o. Num primeiro momento, deixei de assim proce-

der por pura falta de atenção. Em seguida, por falta de tempo. Assim é que considero o motivo, nos comentários das canções, apenas quando este se faz necessário. Da mesma forma, procedo com relação ao âmbito rítmico-durativo. Penalizo-me por tudo isto.

Nas transcrições, segmento as canções, procurando acompanhar as frases musicais. Assim procedo, numa tentativa de facilitar as exposições dos comentários e propiciar uma análise comparativa entre canções e entre segmentos. Utilizo-me de categorias tais como desenho, contorno e movimento para expressar noções de figuras de tempo, seqüência de sons e ascenso e descenso, respectivamente.

Quanto à questão letra e música, privilegio a canção. Esta é uma discussão complexa, e que aqui trabalho apressadamente. Mas quando afirmo privilegiar a canção, entenda-se aqui não um caso de preferência, mas de entendimento de que uma não é subordinado à outra -- letra e música -- onde a língua deve adaptar-se à música ou vice-versa, e sim de que ambas se realizam de forma compatível -- na canção.

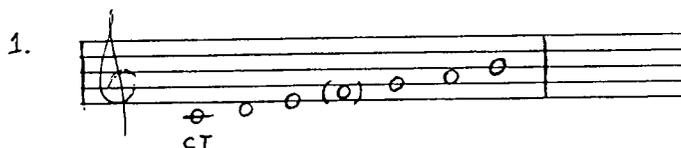
Muito embora a argumentação analítica destes comentários tome os intervalos como entidades chaves do processo de entendimento, observo que estas entidades são aqui vistas como do plano tonal/musical -- e, portanto, cultural --, não se congelando, assim, em termos naturais, físico-acústicos, embora, por outro lado, simplesmente não recuse este último. Voltarei a abordar esta questão crucial no capítulo III, por

ora bastando dizer que os intervalos são aqui abordados enquanto relações do universo tonal, valorativo e hierárquico, não somente classificatório, pois.

Todos os conceitos que ora apresento serão melhor e mais amplamente discutidos no capítulo III deste trabalho. Aqui eles são apresentados tendo em vista facilitar a leitura dos comentários vindouros.

## 1 - COMENTÁRIO: O ENSAIO

Após o grupo de três, C., D.V. e D.I., ter se formado em círculo, em pé, o ensaio começou sem delongas. A primeira canção, da qual, por atraso no início da gravação registro somente os quatro últimos versos, tem a seguinte escala:



Nesta canção, o C. T. em dó é indicado já no segmento 0-1, o que vem a ser confirmado nos segmentos 2-3, 4-5 e 6-7, com o mesmo salto de  $3M\downarrow$ , repetido nas suas finalizações. No segmento 1-2 o desenho melódico, amparado no C. T. dó indicado logo antes, forma inicialmente intervalos de  $2M\uparrow$  e  $\downarrow$  até que, suspendendo o II grau, ocorre um intervalo de  $4j\uparrow$  ré-sol. Esta suspensão se mantém no segmento seguinte (2-3), com uma ligeira agudização em intervalo de  $2M\uparrow$  (sol-fá), logo desfeito, para finalmente retornar ao C. T. em dois saltos de  $3m\downarrow$  e  $M\downarrow$  (sol-mi-dó). Noto que a letra

da canção (na verdade o "refrão" do Terno, como podemos observar adiante), nestes dois segmentos, coloca também em suspensão ("no meio"-sol) seu objeto ("nossa senhora"), dando-lhe porém um certo conforto -- "numa cadeira sentada" --, resolvido no C. T., porém não sem antes ter subido ao VI grau, o mais elevado (o lá -- poder-se-ia dizer "o trono") -- com relação ao C. T., um intervalo de 6M.

O segmento 3-4 inicia numa 3M↑ do C. T.. Para mostrar a gravidade de "a que vem o terno", a canção inverte seu movimento, passando pelo ré natural e descendo ainda mais, em uma 3m (que outra coisa não é senão a inversão da 6M) <sup>(4)</sup> até atingir o si. Em seguida, o retorno a mi. Observo que as vozes são uníssonas até o segmento 2-3, estando porém a voz masculina ausente neste trecho 3-4. Esta voz só volta a cantar no segmento 4-5, tendo este já sido iniciado pelas mulheres novamente no intervalo de 3m↓, si. É na elevação de 1 semi-tom deste, o dó, que as vozes se reúnem para finalizar a canção, ascendendo 2M duas vezes, até retornar para o C. T., em 3M↓.

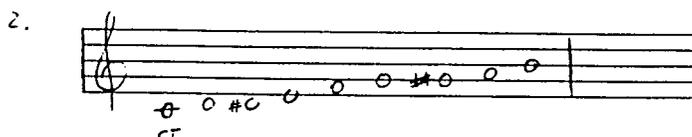
A canção é encerrada pelos cantores. No entanto, ela é retomada por F. e P. no que seriam seus segmentos 1-2 e 2-3. Estes dois cantores, "intrusos", iniciam um uníssonos no segmento 5-6, seguido por um breve silêncio de P.. F. prossegue alterando o desenho apresentado em 1-2, procedendo a intervalos de 3M↑, 2M↓, 2M↑ e 3m↑, atingindo finalmente o sol. Esta alteração se dá também na letra com a inversão das palavras -- "mas no meio nossa senhora". P. retoma a canção na 5ª nota, porém no IV grau, fá (entre parênteses na escala)

o que, em outras palavras, provoca aí um desencontro, com a 9ª, no baixo, onde deveria haver uníssono. Imediatamente ouvem-se risos entre os ouvintes e os próprios cantores provocadores. Tal desencontro permanece até a 6ª nota do segmento 6-7, onde o mi é novamente reencontrado, para finalmente haver o salto finalizador em direção ao C. T..

Antes mesmo de acabar o segmento 6-7, D.V. reclama a correção da cantoria, no que é apoiada por outros cantores. Os "intrusos" retiram-se de cena, sem mesmo concluírem os versos da canção.

Em seguida, D.V. dita os versos da canção seguinte que, sem demora é iniciada por C.. As vozes femininas entram atrasadas, conseguindo a unicidade dos sons, momentos após.

A escala da canção 2:



Esta canção acontece inteira, sem interrupções, estrofe e refrão. É a canção onde os cantores comunicam aos ouvintes sua chegada e solicitam permissão para tocar e cantar o Terno. Entendo aqui ser este pedido de permissão não um elemento que viabiliza a realização ou não do Terno, posto que este já está acontecendo, mas viabiliza sim a participação do ouvinte como mais um personagem deste ritual. Em outros Ternos tive a possibilidade de presenciar, findada a cantoria, a negativa do ouvinte consultado sobre a possibilidade de o evento continuar em sua casa, ao que, o grupo de

cantores e seus seguidores prosseguiu em direção a outros locais. Considero que a negativa está prevista no ritual, não tendo esta portanto, a possibilidade de um efeito destruturador do evento. Findados os quatro primeiros versos, "enviadores" da mensagem, segue o refrão, de 6 versos, comunicando a que veio.

Tal como na canção anterior, o C.T. aqui localiza-se em dó natural, reafirmado em quase todos os segmentos.

No primeiro segmento da canção, vemos que C. inicia com um gravíssimo lá. Sobe 1 tom, para si, e finalmente encontra o dó, no qual permanece por 4 longas semi-breves. Escala uma  $3M\uparrow$ , mi, para depois, sem muita pressa, retornar ao C. T., até finalizar o segmento 0-1. Em paralelo, as cantoras, interessantemente iniciam a canção 1/4 de tom após, no II grau. Tempos e vozes diferentes, rapidamente experimentam o mi, numa mudança de  $2M\uparrow$ , retornam para ré e finalmente encontram o dó. Vozes masculinas e femininas iguais, harmonizam o tempo na 6ª nota, encontrando a unicidade.

O segmento 1-2 resolve as desarmonias do início da cantoria, em intervalos de  $3M$  dó (0-1)-mi-dó-mi-dó (1-2). De resto, este segmento é igual ao anterior, a partir da 2ª nota do baixo, salvo quanto à duração do dó na finalização das frases. Nestes dois primeiros segmentos, passado o momento inicial de acomodação das vozes, o desenho é simples, uma alternância entre o III grau e o C. T., em intervalos de  $3M\downarrow$  e  $\uparrow$ . Um desenho, por assim dizer, cauteloso, como cautelosa é a anúncio da chegada, tranqüila e prevista, embora esta traga consigo uma certa tensão, revelada pelo insistente dó.

O segmento 2-3, em tudo semelhante ao segmento 1-2 da canção anterior, exceto quanto à duração do V grau, libera a tensão de dó, que só volta a se acomodar na finalização do segmento seguinte. É no trecho 3-4, iniciado no V grau herdado do segmento anterior, que a nota mais aguda até aqui cantada é experimentada. Iniciando em sol, o som é elevado em 1 tom, 2M↑. No seu retorno a sol, no entanto, as vozes femininas inauguram o intervalo de 2m↓ com sol. É uma passagem rápida, inusitada, a que o baixo não acompanha. A "licença" é aqui experimentada, como uma possibilidade sonora e como uma possibilidade de efetivação das intenções da cantoria -- cantar e tocar.

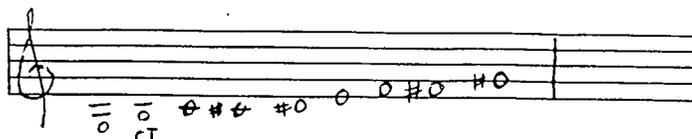
No segmento 4-5 o refrão é iniciado. O desenho de 4-5-6 repete aqui o de 0-1-2. Também 6-7 repete aqui 2-3, o mesmo acontecendo em relação a 3-4. Noto apenas que, em 7-8, a sustenização de sol (acontecido em 3-4 somente pelas vozes femininas) é aqui incorporada pelo baixo. O segmento 8-9 apresenta-se como uma variação de 0-1, 1-2. A 3M é aqui substituída pelo 3m fá-ré-fá. Como a finalização também ocorre no C. T., surge a 4j↓ fá-dó. Também neste segmento os cantores aventuram-se num semitom, o ré#, não previsto pelo cantor que não acompanha o contralto. 9-10 finaliza a canção, exatamente como em 4-5 da canção anterior, sendo, no entanto, a última nota um tempo maior. Quanto à duração das notas, aliás D. V. chama a atenção, comentando que, "o fim tem que ser bem grande" (pg. 50), o que provoca o comentário seguinte de que "este Terno" é muito cansativo. D. V. então procura

cantar o Terno "mais pequeno" (pg. 50), que comento a seguir. Antes, porém, saliento que as categorias "grande" e "pequeno" não estão sendo empregados como opostos de um dado objeto, mas referem-se a instâncias separadas. As canções 1 e 2 já comentadas são mais longas com relação à canção 3 e seguintes, ainda por serem trabalhadas, identificadas como (Terno) "mais pequeno". Durante o ensaio, nas páginas 59, (D.I.) e 53 (D.I. e D.V.) os cantores identificam este Terno longo com o Terno "da estrela", não denominando o "mais pequeno" se não por "mais pequeno" (pg. 50), "pequeno" (pg. 54) "antigo verso que a gente cantava" (pg. 56) "modo simples" (pg. 59). Para efeito de análise, por ora, passo a identificar os dois Ternos em questão como maior (o da "estrela") e menor ("mais pequeno") sem, no entanto, confundir com os modos de nossa música erudita.

Quanto à categoria "grande", conforme o comentário anterior, remete à duração da nota a ser sustentada na finalização da canção. Observo que C. usa a categoria "espaço" para indicar a duração. Essa palavra é empregada pelo cantor novamente, no mesmo sentido, mais adiante, na canção 24 (pg. 64).

A canção 3 é entoada por D. V., que a inicia sozinha, numa tentativa de "pegar" o Terno "mais pequeno". Em seguida, passa a ser acompanhada por C., que introduz a letra.

Sua escala:



D. V. inicia timidamente a canção, baixinho e gravemente, num surpreendente sol. Lentamente, sobe uma 3M, si. Um pouco mais segura, ascende uma 2M para dó e depois para ré. 1/2 tempo, e salta uma 3M↓ para si. Vencida a primeira frase, sem interrupções, inicia do segmento 1-2 com 2m↑, dó natural, o mais cômodo. Aqui, um 2aum↑, para ré#, e uma 2m↑ para mi. Neste ponto, o baixo inicia seu canto, entrando em uníssonos com D. V.. Não há letra ainda. Os dois alcançam o fá# e retornam para ré, finalizando o segmento. Finalmente a pausa. Noto que nestes dois primeiros segmentos o desenho é o mesmo de 4-5 na canção 1 e 9-10 da canção 2, no refrão. Claro, com diferentes intervalos. Mas também, e fundamental, uma diferença na duração da 7ª nota, agora apenas de 1/2 tempo, o que a transforma numa espécie de "ponte" para a finalização da frase, apressando a melodia e reforçando o salto para o C. T..

Nesta canção 3 o C. T. aparece, timidamente, em si, no segmento 0-1. No segmento seguinte, 1-2, ainda no terreno inseguro da tentativa, parece haver um deslocamento deste C. T. para dó natural. A memória da canção anterior aqui se faz presente. No entanto, o ré# dificulta o estabelecimento do C. T. em dó, o que é resolvido no segmento seguinte com o retorno deste para si. Em 2-3, a canção, já com letra no baixo, ganha desenvoltura e, semelhante a 3-4 e 7-8 da canção anterior, procede a uma pequena elevação, 2M↑, passageira, voltando a sustentar o IV grau por 1 1/2 tempo, para depois, em saltos de 3m↓ e M↓, chegar ao C. T.. A cantora assim procede, afirmando o si como C. T.. C. no entanto,

com a memória do dó natural das canções anteriores, realiza o último salto em 2aum↓, de ré# para dó. No segmento 3-4, a unicidade é recuperada, o si aqui sendo compartilhado. Em 4-5, baixo e contralto, encontram-se na letra, dando vivas ao ano novo, mas desencontram-se em alguns intervalos, provocando intervalos harmônicos de 6aum e de 4dim, e também uma 9M que aqui não provoca risos. A situação porém é contornada a ponto de finalizarem a canção no C. T. si. Os desenhos de 3-4 e 4-5 apresentam-se aqui como num espelho invertido, sendo que em 4-5 seu início faz um leve movimento ascendente, 3m - ré# a fá#, descendo em seguida em saltos até o C.T., retornando em seguida para fá#. Em 4-5, novamente partindo de ré#, a ascendência é agora maior, atingindo sol# para, em seguida, em passos apressados, como um harpejo descer até as profundezas de si. Finalmente a inversão especular, o movimento ascendente até ré# e o retorno para o C.T., intermediado por dó#.

Quanto à letra, nesta canção, observo que ela só aparece a partir de 2-3, com o baixo, que passa a ser acompanhado por D. V. em 4-5. As duas frases "para tocar e cantar" e "licença peço primeiro" acontecem agora diferentemente do que na canção 2. A frase 1 -- "para..." -- aqui segmento 2-3, em seus contornos assemelha-se a 3-4 da canção 2 -- "licença...", o "toma-lá-dá-cá" acontecendo também com 3-4 de 3 -- "licença..." -- assemelhando-se com 2-3 de 2. Creio que esta ocorrência aponta para mais uma possibilidade de efetivação da cantoria. Tratarei disto mais adiante e no capítulo III.

A canção finalizada, considerada um "Terno bom", está ainda arredia, não inteiramente presente na memória, fato este revelado pelo comentário de D. V. "--...Pera aí, deixa eu ver se eu pego". Novos versos são ditados para que o ensaio prossiga.

As canções 4 e 5 não se constituem enquanto tal. São pequenas frases, tentativas para "pegar" o Terno menor, perdidas pela presença marcante do Terno maior, o da Estrela, que aqui, inadvertidamente, insiste em se iniciar. "Pegar" e "perder" da memória, a traidora memória, que, desconsiderando o cansaço físico, a garganta que dói, a grande duração das notas, insiste em sobrepor o da Estrela ao mais pequeno -- ao "modo mais simples" --, privilegia o dó ao si e provoca uma guerra tonal, uma "guerra aí danada" (pg. 58).

Enquanto tentativas, os repertórios de 4 e 5 foram incluídos na escala de 6, a seguir:



O C. T. em si aqui se repete, afirmado pelo mesmo ré# e pela fragilização do dó sustenizado. Com a execução muito semelhante à anterior, deixo de comentar com tanto vagar esta canção. A novidade aqui, além da terminação da canção em sol# -- fora do C. T., portanto, e inusitado até então surge na escala apresentada que, com relação à canção 3, exclui o sol natural, mas acrescenta o lá, o ré e o fá, todos naturais. Destes, o ré e o fá apresentam-se como possi-

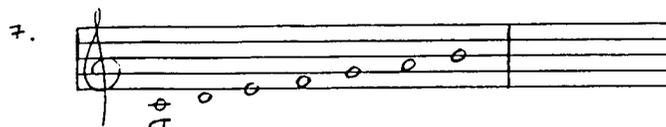
bilidades "non-gratas", presentes nas tentativas de 4 e de 5 pois trazem consigo a memória de modo maior, o da "estrela" :V: "-- Por causa desse aí a gente perde o outro!". O repertório amplo, neste momento, restringe o desempenho<sup>(5)</sup> por um lapso de memória -- este lapso não como esquecimento.

Note que "perder" não é aqui, necessariamente, "esquecer", mas não conseguir viabilizar a execução de um Terno de imediato, pela interposição de outro Terno. A "memória" deste se impõe, e daí, as tentativas de "pegar" o Terno menor, trazê-lo à tona, retirá-lo da sombra. Mas basta de minhas interpretações, por enquanto. Deixo falar os cantores: I: "-- Tem que pegar um tom mais baixo, cansa muito". (pg. 53)

Eis a busca da altura confortável para as vozes. Em realidade, nota-se que a partir da canção 1 -- cuja escala é toda natural --, acontece uma crescente cromatização dos tons. Sons outros são experimentados como registros possíveis para a produção do Terno. Mas também, tais experimentações parecem indicar para a confortabilidade das vozes, a tentativa de acomodação. O que se verifica nestas primeiras canções comentadas é que estas tentativas buscam o conforto subindo os sons, sustentando-os em sua maioria, embora se verifique que as escalas apresentam, gradativamente, seu início em tons mais graves. Observo que a tendência de "subida" é comum entre grupos indígenas brasileiros (ver em MENEZES BASTOS: 1989). O que acontece aqui, porém, é que estas primeiras tentativas não satisfazem o grupo de cantores, sendo solicitado o "tom mais baixo", indicando talvez que a comodidade

desejada encontra-se sim na "descida", contrariamente ao que acontece entre nossos índios.

A canção 7, nova tentativa para o Terno menor, tem a seguinte escala:



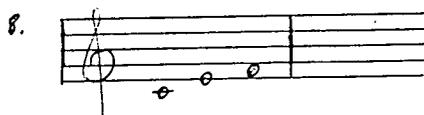
O "tom mais baixo" aqui atingido elimina as cromatizações e limita a escala a sete graus, no dó central. Retoma, portanto, a escala da canção 1, com a diferença de que aqui o fá é aceito. Esta aceitação parece se dar, no entanto, porque estão ainda os cantores almejando "pegar" o Terno. É C. que inicia a música, com as cantoras fazendo um rápido aparecimento em 0-1, mas só afirmando seu canto efetivamente na metade de 1-2. É aí que acontece a 9ª no baixo. No segmento 2-3 C. rende-se às cantoras e, saltando uma 2M↑, encontra a unicidade. O C. T., sem as cromatizações, retorna ao dó.

Nesta canção, acontece a predominância do intervalo de 2M↓, especialmente nos segmentos 3-4 e 4-5, onde os contornos se dão de forma mais econômica, sem experimentos. Na finalização da canção, pela primeira vez D. V. introduz a "voz alta", 8ª acima (ver texto pg. 40, 41 e nota 31 do capítulo anterior).

Embora a comodidade pareça ter sido alcançada, a ponto de aparecer finalmente a 3ª voz do Terno, os cantores continuam insatisfeitos. "-- Ainda não deu!", diz D. V.. O

que há de errado aqui? A nona no baixo? O tom ainda mais baixo? O C.T. em dó? X. também não entende, pois "-- Agora que tava bom (...)" C., como um lamento, diz que gosta mais do outro, o da Estrela, aquele que, desta vez, não se faz presente.

D.V. insiste novamente em querer saber sobre o Terno pequeno, outro agora, não o que acabara de ser cantado, outrora identificado como pequeno também. Trava-se então uma pequena discussão entre a cantora e C. que reafirma, exemplificando com um pequeno trecho em 8,



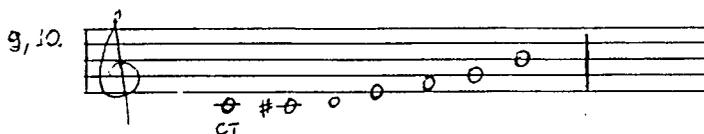
que o pequeno era o que havia sido cantado a pouco. C. exemplifica com um pequeno trecho do segmento 4-5 da canção anterior, alterando, na pressa, o intervalo de  $2M\uparrow$  para  $3M\uparrow$ .

D.V. não concorda e tenta, em 9, iniciar o Terno mais pequeno (ver nota 1). A frase cantada acontece em saltos de  $2M$  e  $m\downarrow\uparrow$  num desenho que, partindo do IV grau, desce para o II, retorna ao IV, onde permanece por 2 meios tempos, e desce novamente para ré. Não há continuidade. Solicitada, a outra cantora diz que: I: "-- Aa, aquilo já perdi" -- o perder aqui, sim, como esquecimento ou, mais que isso, como algo apagado da memória.

A canção 10 realiza este modo mais pequeno. D. V. tenta pegar o Terno por duas vezes, experimentando intervalos de  $2m\downarrow$  (fá-mi) e  $3M\downarrow$  (mi-dó). Mas é somente no segmento 2-3, terceira tentativa portanto, que a canção se firma, em  $2M\downarrow$

(ré-dó). O C. T. em dó é aqui muito claro, suportando todas as nuances da canção, em todos os segmentos. O dó# aparece rapidamente em 4-5, sem, no entanto, comprometer o C. T.. Ao contrário, seu aparecimento libera um pouquinho da tensão que está na órbita de dó, atuando como uma ponte para o primeiro movimento ascendente da canção -- ré, dó, ré, mi. Em 5-6, o C. T. volta a impor sua força atrativa sobre mi em saltos de 2M↓. 6-7 repete inicialmente o desenho de 5-6. Mas em seguida dó explode na V (sol), passando por mi, fá. No restante do segmento, novamente mi, fá, mi suavizam a volta ao C. T.. A finalização em 7-8 pelo baixo e D. V. abrange 2 oitavas, tornando a aparecer a voz alta, com a voz do meio, contralto, ausente. O desenho, uníssono, é econômico, 2M↑ e ↓, em direção ao C.T..

Para a surpresa de todos, este Terno foi achado. Mas retê-lo é outro "papo"! Abaixo, a escala de 10; incluindo 9:



11, 12 e 13 são novas tentativas que só se realizam em 14. A escala da canção 14 inclui os repertórios das tentativas:



As discussões que entremeiam as tentativas 11, 12,

13 e 14 são muito reveladoras da teoria musical deste grupo. A tentativa frustrada de 11 sugere a C. "pegar": "-- (...) os versos (i) que a gente mais 'tá acostumado a cantar, e (encaixar) dentro desse ... do antigo verso (ii) que a gente cantava" (pg. 55-56). Esta sugestão é experimentada em 12, sem sucesso, no entanto, porque entrou na cantiga do outro, na observação feita por D.V..

Quando C. fala "versos" pela primeira vez (i), parece não haver dúvidas de que, a que ele se refere é a "letra" da canção, o mesmo não se podendo dizer sobre o "antigo verso" (ii), aí parecendo referir-se à música, melodia. Mas repare: dividimos a letra do Terno maior -- o da Estrela -- em estrofe e refrão. Vemos, na canção 2, que a estrofe é composta por 4 versos<sup>(6)</sup> e o refrão por 6 versos<sup>(7)</sup>. Já nos Ternos menores, canção 3 e seguintes, a estrofe também é composta por 4 versos mas o refrão apenas por 2, "Ai dar o viva/o ano novo". Os versos das estrofes são, na verdade, "encaixados" tanto no Terno maior, o da Estrela, enquanto nos menores (menor e mais pequeno) -- ver canção 3 (maior), 7 (menor) e 14 (adiante, mais pequeno), p. ex., os versos do refrão não se dão exatamente assim, onde os da estrela só se "encaixam" no da estrela, e "Ai dar ..." nos Ternos menores.

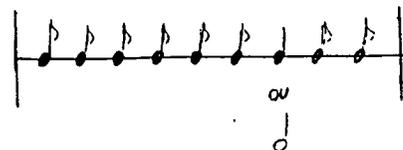
A sugestão de C. aparece, então, como uma armadilha, pois os versos que mais estão acostumados a cantar parecem ser os da estrela, que tão insistentemente querem se iniciar em quase todas as canções, e que não se encaixam no

Terno menor, supostamente o que aqui se entende por "antigo verso". A célebre divisão entre letra e música aqui não pode ser aplicada pois ambos enviam para o mesmo: a canção -- entre os cantores, para o Terno. A canção é o todo, (Ver MENEZES BASTOS: 1989; 222-223) o sistema. Isto posto, o Terno (canção) maior não encaixa no Terno (canção) menor, e C. verifica isto em sua tentativa. A intenção de um não é realizada em outro. E D.V. alerta: "-- Não, já vai na, na cantiga do outro, vê ó".

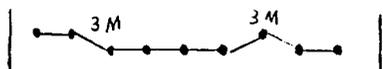
Entendo que, corroborada pela exegese nativa, cantiga é aqui empregada quase como canção, onde letra e música estão estruturadas como um todo. Mas C. introduz aí com outra categoria, o ritmo, num misto de justificativa, por sua tentativa frustrada e de acusação a D. V., colocando-se como seguidor daquilo por ela iniciado.

Note que em 11 D. V. tenta, em 1-2, o salto de 3M↓, em 3 colcheias, mi-mi-dó. Recomeça a mesma instância em 2-3, 8ª acima. Para aí. D. I. retomando a frase interrompida por D.V., parte do dó central, ascende 3M e termina com um ornamento. C., neste meio tempo, também desenvolve o desenho sugerido pela 3M↓ mi-dó e mantém este último por 3 colcheias, subindo novamente para mi, no tempo de uma semínima.

Em 12, D. V. inicia exatamente com o mesmo intervalo, novamente interrompido. C. acompanha desenvolvendo o mesmo movimento que em 11. Com pequena variação, a duração é basicamente esta:



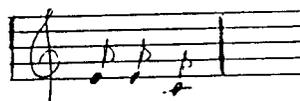
Quanto ao intervalo,



e à acentuação:



O ritmo de C. parece ser a somatória destas 3 instâncias que, percebidas todas no motivo



desencadeiam todo o restante da canção. Mas em 13, D. V., após abandonar o V grau, reencontra o Terno mais pequeno cantando uma seqüência de mi-mi-dó-dó-mi-ré-dó-dó. Ela "pegou" o Terno e, animada, incita os cantores a acompanhá-la. Noto que o motivo mi-mi-dó reapacere aqui, e desta vez encaixa-se no Terno procurado. O que, então, levou à sua recusa nas tentativas anteriores?

Na canção 14, onde finalmente o Terno mais pequeno se realiza, interessantemente, a instância mi-mi-dó transforma-se em mi-ré-dó, tanto no segmento 0-1 quanto em 1-2. Na realidade, o que faz esta canção, como num ato de rebeldia, é

eliminar todos os saltos de  $3M\downarrow$ , permitindo que no máximo ocorra, e somente por duas vezes (segmentos 3-4 e 4-5) a  $3m\uparrow$ . O Terno da Estrela é aqui sumariamente eliminado.

O C.T. desta canção é novamente fixado em dó, embora, diferentemente do que ocorre na canção 10, aqui a finalização da peça se dá na suspensão do I grau, ré. De resto, os contornos desta canção seguem os mesmos de 10, embora a ausência de  $3M\downarrow$  traga novidades importantes. O que salta aos olhos agora é o surgimento da escala pentatônica, inédita ainda.

Na canção 15, cuja escala é:



o Terno que se inicia é o menor, embora a expectativa fosse de "levar" o mais pequeno. A realização de 15 se dá de forma acidentada, onde os cantores têm dificuldade de memorizar a "letra" ditada por D.V..

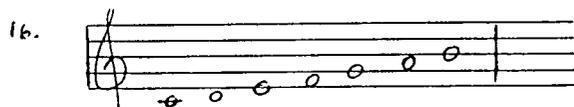
A propósito, os versos desta canção, sabiamente revelam o drama contido neste ensaio: quantas luzes foram vistas/sons ouvidos? Fala um Terno e fala outro Terno, mas a porta continua fechada. Que porta é essa, que tantas dificuldades causa? Adianto aqui que, a meu ver, o que vem a constituir este drama está essencialmente na memória.

A dificuldade apresentada na canção 15 conduz a uma espécie de pausa no ensaio -- um intervalo. Neste intervalo D. V. se afasta do grupo, deixando-os com suas questões.

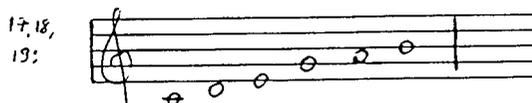


ciam seu uso por nossos cantores. Se é verdade que também aqui a tonalidade refere-se à escala, enquanto repertório de sons, por outro lado ela engloba também a noção de melodia. Não é, portanto, a tonalidade um instrumento para se construir uma melodia, mas é também a própria.

Em 16, P., afastado do ensaio já em seu início -- episódio da canção 1 -- retorna ao grupo e procura, junto a C., descobrir que Terno procuram. Entoa o Terno menor em duas frases, impossíveis para determinar o C.T., embora dó, quer queira quer não, esteja sempre presente. A escala é:

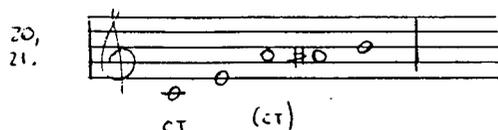


C. intervem, dizendo que o que se quer cantar (D.V.) é o Terno de "modo simples", que se cantava "antigamente". Solicitada, D. I., reclamando de sua voz ruim, reafirma o conhecimento da Estrela, e o esquecimento de outros Ternos. Em 17, inicia o refrão do Terno conhecido. Reúno em 17 o repertório de 18 e 19 por serem todos exemplos do Terno de Estrela:



Também aqui a dificuldade de precisar o C.T.. Mas omito-me neste ponto e sigo adiante, sem deter-me em considerações sobre estas tentativas.

D.V. retorna ao grupo e comenta: "-- Ai, esse Terno hoje não quer sair". Dispersa, retoma em 20 o da Estrela, pensando em mais pequeno. Volta em 21 e interrompe logo em seguida. A escala de 20 e 21:



Em 20 o C. T. está claramente em dó. Em 21, lá é tentado, mas prontamente abandonado.

A dispersão de D. V. abre espaço para os cantores. É neste trecho que, após os versos da nova canção serem ditados, D. I. pergunta, numa quase afirmação, se é para ser cantado o Terno da Estrela. Pela sua colocação anterior (pg. 59), este lhe é o mais cômodo, pela sua voz e pela sua memória.

A canção 22 tem sua escala igual a da canção 2, também um Terno maior, o da Estrela:



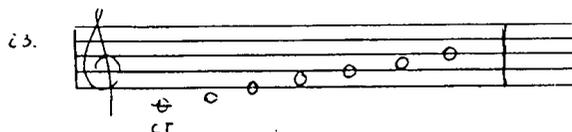
Seu C.T. porém, aqui, a muito custo se define em dó. A canção, iniciada por C. em dó, foge às terminações das frases no C. T., como ocorre na canção 2, preferindo o mi. No entanto, a memória do C. T. permanece durante toda a peça, apontado pela insistente mediante. A materialização de dó acontece no segmento 8-9, pelo baixo. As cantoras, teimosas-

mente, aí contornam o C. T. dividindo as vozes entre os VII e III graus. Uma teimosia, uma rebeldia, de não se render totalmente ao Terno maior.

Agora, muito interessantemente, os segmentos 0-1 e 1-2 seguem o desenho do Terno menor -- ver canções 3 e 6, p. ex. -- sendo que em 2-3 e adiante retomam o desenho do Terno maior -- ver canções 1 e 2.

A confortabilidade, tão desejada, parece ter sido aqui alcançada, enfim confundindo 2 Ternos. Calo-me sobre o restante da canção, de resto já comentada em 2 e 3. Apenas noto que D.V. volta a alertar quanto à duração da última nota.

A canção 23 (rio-me com ela), é quase uma nova vítima, da memória! Agora, é o Terno menor que insiste em se continuar, nos segmentos 2-3 e 3-4. D. V. percebe logo, em 2-3, e comenta quase irônica: "-- Já erramos". Porém, em 4-5, C. retoma o refrão da Estrela, ao que se cala D.I., e D.V. fala novamente: "-- Ai, não, não, não, não é não C.". C., de maneira insólita confunde verdadeiramente os dois Ternos, e consegue a anuência final dos cantores, algo atônitas pelo fato inusitado. Abaixo, a escala:

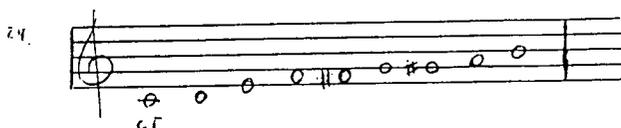


Esta escala é um pouco mais econômica que a anterior, eliminando os cromatismos. Novamente, o C. T. aqui está latente. É o dó sendo evitado, mas cá e lá, no refrão,

encontrando uma brecha para se fazer presente.

Terminada a canção, onde reaparece a terceira voz no último segmento, D. V. volta a chamar a atenção quanto a duração da última nota, apelando agora ao senso estético do grupo. A terminação da frase, além de grande (ver pg. 62), deve ser alto, "gritar alto". Note que a duração do mi final de D. I. e C. equivale a 1/3 do som emitido por D. V., duas oitavas acima com relação ao baixo. D. V. aproveita este momento para reivindicar sua dispensa de cantar durante toda a canção para cantar somente no final, onde faz a voz alta (ver discussão no capítulo anterior, pg. 63). Esta voz, que segundo D. V. não lhe é natural (outra cantora costuma fazê-la), exige-lhe muito esforço.

Apesar desta observação, D. V. acompanha D. I. na canção 24, começada por C.. Esta canção, cuja escala é:



mantém o C. T. em dó numa situação semelhante a das duas canções anteriores. O segmento 0-1, iniciado em si, segue um movimento de elevação até sol -- a V no baixo e fá# nas vozes femininas. A partir daí as vozes deixam o uníssono, por um breve período. O movimento de 2-3 apresenta-se um pouco alterado, com 2M↓, 3m↑, 4j no contralto e 2M↓, 2aum↑, 2aum↓, 2M↑ no baixo, ambos voltando ao uníssono no V grau. Este segmento apresenta-se como um momento de tentativa, ou talvez até de erro, mas claramente pertinente ao Terno da Estrela, sem a possibilidade de que outro Terno aí se inicie.

O restante da canção não apresenta novidades no seu desenvolvimento. Abstenho-me de continuar detalhando-a.

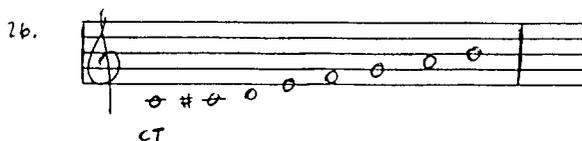
Findada a canção, novamente D.V. reclama da duração. Com veemência, reclama com D. I., que terminou seu canto 2 tempos antes. Trava-se então uma pequena discussão entre as duas cantoras, intermediada por C., aqui, o apaziguador. A duração do som é, percebe-se pela insistência, de grande importância estética no Terno, assim como a presença da terceira voz. O fim "tem" que ser grande, "não pode" ser pequeno. Segundo a interpretação de C., tem que "dar um espaço maior" (pg. 65)

D.I. alega cansaço e se contrapõe a D. V., que canta só no final, enquanto ela canta toda a canção. A situação provoca hilariedade e comiseração. A pacificação de C. dá resultado e os cantores realizam 25, canção que não pode transcrever por dificuldades na gravação.

Desta canção resultam mais reclamações, na mesma direção daquelas havidas anteriormente. E, apesar da queixa de D. I., o ensaio prossegue.

Da canção 26 pude transcrever apenas o último verso da estrofe e o refrão, pelos mesmos problemas de gravação.

A escala de 26:



O que pude transcrever desta canção acontece de forma tranqüila, finalmente bem acomodada no C. T. de dó. Os

intervalos aqui são todos de 2 e 3, m e M, ↑ e ↓. Apenas em 5-6, com a cromatização do dó pelas cantoras, é que se dá algum contratempo, muito passageiro no entanto.

Mesmo assim, o Terno não agrada a D.V.. Desconfiada, insiste mais uma vez, cantando 27.



Os versos escolhidos para esta canção remetem à oferta recebida pelo Terno. Com esta canção, encerra-se o ensaio.

Os movimentos iniciais da canção repetem os já clássicos ascenso e descenso, em saltos 2m e M↑ e 3M↓. A partir de 2-3, ocorrem variações que novamente desviam a atenção do C. T. dó. Em 2-3, seu início se dá em si, quando nas canções anteriores do mesmo Terno, este se dá normalmente no dó -- recebido do segmento 1-2, cumprindo após, o percurso de subida-descida-subida, concluindo em sol. No segmento 6-7, de mesmo desenho, o início acontece 1 tom acima, em mi, herdado de 5-6, e o término em lá, inusitado. Sua continuação, 7-8, na carona do VI grau, sobe rapidamente a si, retornando para lá e finalizando ré, passando antes por fá. Já 3-4, seu irmão quase siamês, realiza a corrente sol-lá-sol-mi-dó. 4-5 e 5-6 economizam o que podem, em 2m↑ e ↑ fá-mi. Em 8-9, os cantores buscam o descenso, até si, para, em 9-10, realizar a subida que fecha a canção. Agora, acontece em mi.

O que se vê, a partir de 2-3, é que é buscado, subindo um pouquinho -- algo em torno de 1 tom ou 2 --, algo em função do conforto para as vozes. O C. T. é marcante e, embora quase desapareça da canção, sujeita todo seu desenvolvimento. Não é possível se atrever a um salto muito maior que o de 1 tom ou pouco mais, pela força gravitacional do C.T.. Mas um esforço é empregado neste sentido.

O ensaio, finalmente, termina, com a desconfiança de D. V., o cansaço de D. I. e a disposição de C.. Mas, apesar de tudo, o grupo resolve enfrentar a barulheira -- a música do toca-discos -- e realizar o Terno de Reis.

## 2 - COMENTÁRIO: O TERNO

Findado o ensaio, o Terno se dá minutos após. É um Terno curto, com apenas 3 canções. Com alguma confusão inicial, os cantores instalam-se na casa de F., onde se desenvolve a festa de aniversário, e preparam-se para iniciar a cantoria.

Rapidamente, como um 'flash', o drama vivido no ensaio é aqui apresentado, nas falas que antecedem as canções. Anunciando o Terno, C., o intermediador-apaziguador-mensageiro, destaca a importância do evento. D. V., a mais "antennada"-conhecedora-mestre-desconfiada, duvida de sua realização. D. I., com toda sua fleuma, reclama da voz.

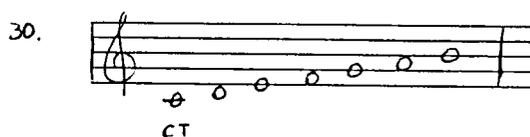
Numa inversão de papéis, C. começa a ditar os versos a serem cantados. D. V. reage e dita outros versos, ao

que parece, difíceis de memorizar e que imediatamente D. I. contesta. C., mais uma vez apaziguador, canta rapidamente os versos que havia ditado, tão conhecidos, e convence D.V..

A tentativa de C. -- 28 -- inclui em 29, a primeira canção deste Terno. Sua escala:



Forneço, de chofre, também as escalas de 30 e 31, no mesmo toque:



Nota-se que, em todas as canções do Terno, não ocorrem as cromatizações, tão frequentes no Ensaio. As escalas são a princípio de sete sons, 28/29 e 30, mas em 31 ela passa a ser hexafônica, com a supressão do fá natural. O C. T. permanece em dó. e de forma mais tranqüila do que no ensaio, como se vê adiante no texto.

A canção 29 acontece de forma mais lenta, demorada nos sons, especialmente os que terminam as frases. O uníssonos é mantido em quase toda a peça e, salvo o aparecimento de uma microtonalização (na partitura representada pelo sinal +

acima da nota), dir-se-ia que esta é a canção mais bem resolvida do conjunto Ensaio/Terno. As descidas aqui são profundas, atingindo o sol, nos segmentos 0-1, 8-9 e 9-10. Tal descida não desestabiliza o C. T.. Ao contrário, a grave tensão do sol encontra relaxamento na tensão de dó, reafirmando-o.

Os contornos desta canção seguem os já fixados para o Terno da Estrela, no ensaio, em 27, p. ex..

A canção 30 tem seu início semelhante ao da canção 2 (pg. 49): o movimento de  $3M\downarrow$ , a partir de mi para dó, que se estabelece por 4 colcheias,  $3M\uparrow$  me  $3M\downarrow$ . Este movimento, lembro, é o que tantas dificuldades causou, durante o Ensaio, para o estabelecimento do Terno mais pequeno. Pois ele reaparece no Terno da Estrela, evocado pelas cantoras, em 0-1 e 1-2. C., talvez, surpreso, acompanha-as, porém com dós e sis, em intervalos de  $2m\downarrow$  e  $\uparrow$ . O baixo permanece retraído até o final de 5-6, onde finalmente, em mi, as vozes femininas e masculinas se encontram. Até então, desde 2-3, C. estava 1 tom abaixo das cantoras, que desenvolveram a melodia tal qual em 29. Estaria o retraimento do baixo aqui relacionado aos versos, que denunciavam a espera do Terno pelos ouvintes?

A canção termina com um pequeno desencontro de vozes, em 9-10, com D. I. finalizando no C. T. e D. V. e C. em ré.

Apesar das palmas, F., a dona da casa, pede que reinicie o forró. D. I. aproveita e reclama o término do Terno. No entanto, D. V. dita novos versos, numa homenagem conjunta à aniversariante e sua mãe.

A canção 31 retoma o desenho de 29, na resolução que vem já do final do ensaio. Mantém o grave sol e o C.T. em dó. Os desencontros entre baixo e contralto são poucos, ocorrendo em 2-3 e em 9-10. Esta canção apresenta-se tão resolvida quanto a 29.

O Terno encerra-se aqui e, em seu lugar, reinicia a música do toca-discos.

### 3 - MOMENTO COMPARATIVO

Reúno agora as escalas levantadas nos comentários sobre o Ensaio e o Terno, objetivando compará-las e obter, assim, escalas resultantes. Com base na etnografia apresentada no capítulo I, agrupo separadamente as escalas dos três, por assim dizer, modos do Terno: Maior (Estrela), menor e mais pequeno. Para melhor concluir o trabalho, transponho aqui todas as escalas para o C. T. de dó. Antes, porém, esclareço o que vem a ser escalas resultantes e outros conceitos embutidos nesta análise.

Escala é aqui entendida como a classificação dos sons segundo uma organização valorativa. Escala resultante é a síntese entre as escalas das canções, obtida através de comparações. Através dela busca-se aqui os nexos que apontem para o sistema tonal ora em questão -- o seu plano fonológico. Por isto, nas considerações que traço em busca de tais nexos, utilizo-me de referenciais tipo **inclusão (I)** ou **exclusão (E)** de sons -- partículas "livres" em torno dos sons

resultantes, precariamente medidas por sua frequência<sup>(9)</sup>.

Indico a leitura destes referenciais:

- 1 - I: Inclusão - sons com baixa frequência nas escalas dos repertórios. Leia-se, p. ex., I (1/11) como inclusão (de uma nota) em 1 (escala) de 11 (escalas);
- 2 - E: Exclusão - sons raramente ausentes nas escalas dos repertórios. Leia-se, p. ex., E (1/11) como exclusão (de uma nota) em 1 (escala) de 11 (escalas);
- 3 -  $\blacklozenge$  : som incluído ou excluído;
- 4 -  $\square$  : representação de inclusão na pauta;
- 5 -  $\diamond$  : representação de exclusão na pauta;
- 6 -  $\emptyset$  : centro tonal;
- 7 - Es: escala;
- 8 - (1, 2/3, 4, ...): reunião de escalas - escalas resultantes;
- 9 -  $\pm c$ : mais, ou menos, conjuntiva;
- 10 -  $\pm d$ : mais, ou menos, diatônica;
- 11 -  $+h$ : mais harpejada.

Quanto aos itens 10, 11 e 12 --  $\pm c$ ,  $\pm d$  e  $+h$ , respectivamente --, esclareço que implicam numa caracterização das escalas resultantes. Com **conjuntivo** refiro-me àquele repertório de sons cujos intervalos obedecem aos saltos de 2M e m, sendo estes últimos relativos aos semitons naturais fixos. Uma escala pode ser **mais conjuntiva** (+c) se observa esta regularidade, ou **menos conjuntiva** (-c) -- em outras palavras, disjuntiva -- se, de fato, semitons cromáti-

cos são seus integrantes fixos e/ou se seus intervalos estão em outras razões. Com diatônico defiro-me às escalas cujos sons são todos naturais. Uma escala pode ser **mais diatônica (+d)** se observa esta regra, ou **menos diatônica (-d)** -- ou cromática -- se inclui acidentes em seu repertório fixo. Torna-se evidente, pois, que entre estas duas categorias -- conjuntiva e diatônica -- existe uma relação necessária, de implicação, dado que, se uma escala é **mais conjuntiva**, certamente será **mais diatônica** (Es-->+c-->+d) e vice-versa, o mesmo acontecendo para **menos conjuntiva** em relação a **menos diatônica** (Es-->-c-->-d).

A categoria **mais harpejada** -- +h<sup>(12)</sup> -- refere-se a uma escala singular dentro da formação das escalas resultantes. Escalas **mais harpejadas** são, necessariamente, **menos conjuntivas** (Es-->-c-->+h), posto que são escalas que se assemelham a acordes, cujos intervalos não são necessariamente os de 2M e m e onde os cromatismos podem ser fixos.

Abaixo, o quadro escalar do Terno Maior, o da Estrela:

1.  $\text{CT}$

17, 18, 19  $\text{CT}$

23.  $\text{CT}$

26.  $\text{CT}$

$E(1, 17, 18, 19, 23, 26, 27, 28, 19, 27, 11)$

27.  $\text{CT}$

$\downarrow \sigma = I(1/2)$

$\downarrow \sigma = E(2/8)$

28, 29  $\text{CT}$

30.  $\text{CT}$

31.  $\text{CT}$

$E M 1$

$\downarrow \sigma = I(2/11)$

$I(1/11) = \sigma$   $I(2/11)$   $E(2/11)$   $I(4/11)$

2.  $\text{CT}$

$E(2, 22, 24)$

22.  $\text{CT}$

$\downarrow \sigma = I(1/3)$

$\downarrow \sigma = I(1/3)$

24.  $\text{CT}$

3.  $\text{CT}$

20, 21

$E M 2$

QUADRO ESCALAR I

São, ao todo, 12 as escalas levantadas do Terno Maior, dispersas entre Ensaio e Terno. Agrupo-as, aqui, não obedecendo sua ordem de aparição durante o evento, mas, sim, considerando suas similitudes; obtendo, portanto, 3 grupos de escalas. Destes, o terceiro, não encontra pares, não tendo, portanto, o grau de redutibilidade dos demais. Tratarei disto logo adiante.

As escalas 1, 17/18/19, 23, 26, 27, 28/29, 30, 31 são aqui reduzidas à Es (1, 17/18/19, 23, 26, 27, 28/29, 30, 31), assim como as escalas 2, 22, 24 à Es (2, 22, 24). Na primeira resultante, observa-se uma operação de I -- o dó#, e uma de exclusão E-fá. São notas, cuja frequência, tanto de I quanto de E, é muito pequena: I (1/8). As escalas mostram que estas não são aparições interdependentes, não estando o aparecimento de dó# condicionado à ausência de fá e vice-versa. A segunda resultante, Es (2, 22, 24), também com uma I e uma E, é mais semitonalizada que a anterior. Nesta escala a relação entre I e E parece ser modificada, podendo estar, em Es 24, o desaparecimento de ré# condicionado ao surgimento de fá#, e vice-versa.

A escala EMI é entendida aqui como modelo transformacional das escalas dos repertórios (ver em MENEZES BASTOS: 1989 e LEVI-STRAUSS: 1980). Em sua organização, o ré#, que aparece em Es (2, 22, 24) como exclusão (E(1/3)), passa a sofrer uma operação de inclusão (I(2/11)), tendo em vista sua baixa frequência ante um número maior de escalas. Inversamente, fá natural, uma E (2/8) em Es (1, 17/18/19, 23, 26, 27, 28/29, 30, 31), ganha estabilidade em EMI, tendo em vista o

baixo índice de exclusão em uma 11 escalas: 2/11.

Em EM1, os semitons resultam todos em possibilidades inclusivas, daí se podendo concluir ser EM1 uma escala mais diatônica e mais conjuntiva. Mais diatônica porque os sons resultantes, que não sofrem operações, são todos naturais, de dó a si. E mais conjuntiva por ser uma escala estruturalmente com apenas dois semitons naturais fixos, o restante se apresentando como partículas livres.

EM2, apresenta-se como uma irregularidade dentro do quadro do Terno Maior. Não se encontra aí similitude com relação a outras escalas. Sua forma é harpejada -- dó-mi-lá -- não verificada anteriormente, e o lá# aqui aparece única e isoladamente. EM2, apresenta-se, pois, como sendo uma singularidade no Terno Maior, menos conjuntivo a mais harpejado.

Temos então que, para o Terno Maior, suas escalas resultantes são:

EM1 => Es -> +c -> +d

EM2 => Es -> -c -> +h

## QUADRO ESCALAR DO TERNO MENOR

1' 3.  $E(3,4,5,6) = E_m 0$

4,5, 6.  $I(1/2) = \flat$   $I(1/2)$   $I(1/2)$

2' 7.  $E(7,15,16) = E_m 1$

15.  $E_m 2$

16.

3' 8.

## QUADRO ESCALAR II

Agrupo as escalas do Terno Menor tal qual no Terno Maior. Suas similitudes reúnem: em 1' Es (3, 4/5/6); em 2' Es (7, 15, 16); e, em 3', aí novamente a irredutibilidade, somente Es 8. Em Es (3, 4/5/6) são três as inclusões: de ré#, sol# e lá#, todos numa operação de 1 em 2. Em Es (7, 15, 16) não ocorrem operações de I ou E, resultando daí uma escala diatônica, de dó a si. Es 8 não tem pares, aparecendo quase como um harpejo.

Es (7, 15, 16) e Es8, entendo, estão mais afins com  $E_m 1$  e  $E_m 2$  do Terno Maior, respectivamente, do que

relacionadas com Es (3, 4/5/6) -- uma escala menos diatônica e menos conjuntiva pela presença de dó# e fá#. Assim sendo, apesar de um certo receio, deixo de subtrair uma escala resultante do Terno Menor, entendendo que aqui há, na realidade, três resultados. Desta forma, traduzo Es (3, 4/5/6) para escala menor zero (Em0), Es (7, 15, 16) para escala menor um (Em1) e Es8 em escala menor dois (Em2), sendo que tais escalas caracterizam-se como:

Em0 => Es -> -c -> -d;

Em1 => Es -> +c -> +d; e

Em2 => Es -> -c -> +h.

O Terno mais pequeno, de apenas duas escalas, tem uma resultante com 2 inclusões: dó# e si. É uma escala curta: retiradas as inclusões, resulta uma pentatônica. O quadro escalar e escala resultante do Terno mais pequeno:

The diagram illustrates the construction of the Empl scale. On the left, two staves show intervals: the top staff has intervals 9,10 and the bottom staff has intervals 11,12 and 13,14. These are combined into a single staff on the right labeled E(9/10,11/12/13/14) = Empl. The notes in the Empl scale are shown with accidentals: a sharp on the first note (D#), a natural on the second (E), a natural on the third (F), a natural on the fourth (G), a natural on the fifth (A), and a sharp on the sixth (B#). Below the notes, interval markings are provided: cT (chromatic tritone) under the first note, I(1/2) (perfect fifth) under the second note, and I(1/4) (perfect fourth) under the sixth note.

### QUADRO ESCALAR III

Onde :

Empl => Es -> +c -> +d

Temos, portanto, como escalas do Terno de Reis, uma gama de possibilidades, assim como temos também algumas possibilidades de Ternos. Vejamos:

The image shows three columns of musical notation, each representing a different 'Terno' (Ternary). The columns are labeled as follows:

- Column 1: TERNO MAIOR (COLUNA 1)**
  - Scale 1: Labeled *EM1*, starting on E4, with notes E, F#, G, A, B, C, D, E. It includes a sharp sign on the F and a double sharp on the C.
  - Scale 2: Labeled *EM2*, starting on E4, with notes E, F, G, A, B, C, D, E. It includes a sharp sign on the F and a double sharp on the C.
- Column 2: TERNO MENOR (COLUNA 2)**
  - Scale: Labeled *EmC*, starting on E4, with notes E, F, G, A, B, C, D, E. It includes a sharp sign on the F and a double sharp on the C.
- Column 3: TERNO MAIS PEQUENO (COLUNA 3)**
  - Scale: Labeled *Em1*, starting on E4, with notes E, F, G, A, B, C, D, E. It includes a sharp sign on the F and a double sharp on the C.

The notation is written on three staves, with the first staff labeled 'Linha 0', the second 'Linha 1', and the third 'Linha 2'. Each staff contains a treble clef and a series of notes with accidentals and stems. Vertical lines separate the columns, and horizontal lines separate the staves.

#### QUADRO ESCALAR IV

O quadro escalar IV informa, num único momento, as escalas resultantes obtidas. Em sua composição vertical temos que: para o Terno Maior são duas as escalas resultantes; para o Terno Menor, são três; e, para o Terno mais pequeno, apenas uma. Recuperando as rápidas discussões apresentadas em torno dos quadros escalares I, II e III reafirmo a dificuldade em encontrar uma única escala geral, tanto para o Terno Maior quanto para o Menor. Note-se que, tanto na primeira coluna quanto na segunda, as escalas apresentam muitas diferenças entre si. Para obter uma resultante (pensando ainda na formação vertical do quadro) em cada coluna há que se proceder a uma série de operações matemáticas que confirmem cada nota apresentada em sua frequência, em sua força de atração e/ou

repulsão, entre outras, e que, dentro dos limites deste trabalho, não é possível realizar. Opto, portanto, em limitar aqui a busca de escalas resultantes gerais, para observar os nexos que ligam as escalas resultantes, por assim dizer -- parciais, dos três Ternos.

O olhar lançado, agora no sentido horizontal no quadro escalar IV, revela em 0 (zero) uma única escala cromática (Em0), mesmo retirando dela as inclusões, realizada no Terno Menor (coluna 2). Esta escala está na proporção menor aqui verificada -- de 1 realização para 3 possibilidades -- indicando, talvez, um caráter excepcional desta organização dentro do sistema cancional que busco entender. Esta escala foi classificada, à pg. 121, como menos diatônica e menos conjuntiva.

Em 1, na linha imediatamente abaixo de 0, temos a realização probabilística inversa da anterior -- de 3 realizações em 3 possibilidades. A escala Eml, tirante as inclusões, é em tudo semelhante a Eml, toda natural. Empl, aparece aqui -- também salvo as inclusões, -- como uma, suposta, redução de Eml e Eml. De fato, Eml parece ser a escala modelar, onde Eml aparece como sua ampliada e Empl como sua reduzida. Acontece aí uma interredutibilidade, na mesma direitura da preconizada no final do Ensaio e no próprio Terno, quando as canções só alcançam estabilidade no momento em que congregam, num mesmo canto, comodamente, partes do Terno menor com partes do Terno Maior.

Todas as três escalas foram anteriormente (pg. 119 a 121) classificadas como mais diatônica e mais conjuntiva.

A linha 2 deste quadro escalar IV, numa proporção de 2 em 3, apresenta duas organizações de sons, atípicas neste trabalho. Leio-os como escalas em forma de harpejos. Não apresentam C. T. embora EM2 sugira um acorde de lám e Em2 de fám.

Tanto EM2 quanto Em2, são tentativas para "pegar" o Terno, todas frustradas e abandonadas imediatamente. Ao contrário de outras tentativas que conseguem se realizar em uma canção, e por isso foram incluídas nas escalas dos Ternos, com EM2 e Em2 isto não acontece. Para EM2 e Em2, encontro classificação em menos conjuntiva e mais harpejada (ver pg. 119 e 121).

O Terno Maior, o da Estrela, após uma demorada construção no Ensaio, realiza a cantoria do Terno de Reis, em 26 de dezembro. Sua escala resultante parcial -- Eml -- revela-se como dentre todas, a que mais possibilidades sonoras apresenta, embora seja mais diatônica. Algo assim como o que se observa numa representação gráfica de uma estrela: um núcleo e suas pontas, indicando direções múltiplas. Este núcleo, percebe-se sempre em dó, a densidade máxima. O Terno menor, em suas duas resultantes, é de fato menor em Em0, embora seja esta uma escala menos diatônica. Mas Eml despe-se de toda possibilidade. Ela é toda crua: saúda o Ano Novo, devorando-o. O Terno mais pequeno é, em tudo e por tudo, o "mais pequeno": mais denso, mais diatônico.

#### 4 - BREVÍSSIMA NOTA SOBRE A "LETRA"

As "letras" das canções são aqui, apenas de forma muito tangencialmente tratadas. Conforme indiquei na apresentação deste capítulo (pg. 86), letra e música conformam um sistema, na canção. Não obstante, não afirmo serem estes dois elementos a mesma "coisa", posto que, em algum momento, na canção, a letra reporta-se à língua e a música à música, diga-se assim, instrumental. Ambas porém, música e letra, submetem-se a uma compatibilidade anterior, a nível de música e língua, evidenciada na canção. Sendo assim, se letra e música não dizem, necessariamente o mesmo na canção, também nada dizem separadamente. A canção aí, pois, estrutura estes dois elementos (ver, para uma discussão mais aprofundada, em MENEZES BASTOS: 1989; FELD: 1982; IMBERTY: 1979).

No Terno de Reis, assim como sua música aventa três possibilidades de realização em três modos diferentes, inter-cambiando tons, também a letra aqui se comporta com alguma semelhança. Em linhas gerais, a letra das canções dos Ternos divide-se em estrofe e refrão<sup>(10)</sup>: a primeira, invariavelmente formada por quatro versos, e o segundo, formado por dois ou seis versos. Os versos do refrão, como já comentado à pg. 100 e nota 7, a princípio, identificam o Terno a ser cantado. Isto vale especialmente para o Terno da Estrela, cujo refrão é de seis versos e tem a estrela cantada em sua letra. O segundo refrão, "Ai dar o viva/o Ano Novo"<sup>(11)</sup>, é cantado tanto no Terno menor quanto no Terno mais pequeno.

Aí, pois, o entendimento de que outros elementos atuam junto para definir uma canção.

A letra das estrofes, dentro da seqüência modelar do rito (ver Introdução à pg. 08), marca a seqüência do rito; em linhas gerais, consta de uma parte de anúncio, uma parte de cumprimentos, uma de pedido de ofertas, e uma de despedidas. Durante o ensaio, enquanto este se desenvolve como uma série de tentativas em busca de um Terno/tom mais confortável, as letras das estrofes parecem sempre se repetir: sempre anunciando o Terno, que não "quer sair" (D. V., pg. 60). Isto se dá até a canção 21. A partir de 22, quando a música ganha estabilidade com a opção do Terno Maior (ver pg. 61), também a letra desamarra-se dos laços da introdução, revelando-se, enfim. Abaixo, apresento todos os versos das estrofes cantadas entre Ensaio e Terno, em sua seqüência de aparição em todo o evento (leia-se, no quadro abaixo, o numeral como o número da canção no capítulo I e as abreviaturas M, m e mp como (Ternos) Maior, menor e mais pequeno):

- 2.M - Chegamos na sua porta / na beira do seu terreiro / para tocar e cantar / licença peço primeiro.  
 3.m - ---- / ----- / para tocar e cantar / licença peço primeiro.  
 6.m - Viemos de lá tão longe / passando areias de pé / viemos lhe visitar / você e sua mulher.  
 E 7.m - ... estou em sua porta / na beira do seu terreiro / para tocar e cantar / licença peço primeiro.  
 N 10.mp - Eu cheguei na sua porta / botei o pé na calçada / uma voz me respondeu / que a oferta está guardada.  
 S 14.mp - Já que estou na sua porta / na beira do seu terreiro / para tocar e cantar / licença peço primeiro.  
 A 15.m - Graças a Deus que eu já vi / luz nessa casa luzir / fala um e fala outro / nada dessa porta abrir.  
 I 22.M - Viemos de lá tão longe / passando areias de pé / viemos lhe visitar / você e sua mulher.  
 O 23.M - Aqui estou na sua porta / na beira do seu telhado / mande abrir a sua porta / pelo seu nobre criado.  
 24.M - Porta aberta, luz acesa / é sinal de alegria / mande o nosso entrar / com a nossa companhia.  
 26.M - ---- / ----- / ---- / prá suas filhas solteiras.  
 27.M - A oferta que vós desse / foi dinheiro miudinho / Deus te dê muita saúde / prá criar os seus filhinhos.  
 T 29.M - Aqui estou em sua porta / na beira do seu terreiro / para tocar e cantar / licença peço primeiro.  
 E 30.M - 'Tás com a tua porta aberta / tua luz já está acesa / decerto 'tás esperando / nosso Terno com certeza.  
 R  
 N  
 O 31.M - Senhora dona da casa / minha flor de laranjeira / Deus te dê muita saúde / prá suas filhas solteiras.

Trato agora apenas ao que salta aos olhos.

Observa-se que os versos se repetem, independentemente do modo do Terno cantado. É o que se verifica, p. ex., em 2, (3), 7, 14 e 29, respectivamente Ternos Maior, menor, menor, mais pequeno e Maior, com algumas alterações paradigmáticas: "aqui estou" / "chegamos" / "já que estou". Ou ainda, re-combinações de versos, numa operação sintagmática, como ocorre em 23, onde os dois primeiros versos assemelham-se a 2, 7, 14 e 29, e os dois últimos apresentam-se pela primeira vez. A letra, pois, aparece aqui com elementos intercambiáveis, de certo modo assemelhando-se às "partículas livres" da música. No entanto, a letra aqui parece ir "ao sabor da música" -- como diriam os Kamayurá, a letra indo "dentro" da música (MENEZES BASTOS: 1989; 222-223). Aí a música torna-se o sujeito da canção, a letra sendo seu objeto.

Ainda uma observação quanto ao que envia a canção

do Terno de Reis. Tanto letra e música aventam, em sua estrutura, possibilidades de realização: **possibilidades para tocar e cantar**. Estas possibilidades se realizam no âmbito da troca, do intercâmbio. Vejamos com mais vagar esta questão.

Durante todo o comentário sobre o Ensaio, mas, especialmente, nas comparações do item 3, constrói-se a idéia de que, para os 3 modos de Terno correspondem escalas resultantes. São todas escalas diferentes entre si, mas que, como demonstra o quadro escalar IV (pg. 122), podem ser agrupadas tendo em vista algumas semelhanças e dessemelhanças, descritas durante todo o item 3. Tais semelhanças e dessemelhanças reportam-se à natureza dos sons que formam cada escala e como se estruturam dentro dela. Lembro que tais escalas são "resultantes parciais" de cada modo de Terno e que, portanto, sintetizam o comportamento dos tons das canções anteriormente registradas. Durante todo o ensaio vemos que, em cada nova tentativa em busca de determinado Terno -- que postulo ser a busca da confortabilidade dentro de uma 'performance' adequada (ver capítulo III) -- diversos sons são experimentados. E esta experimentação vem, quase sempre, a reboque, da tentativa anterior. Explico-me melhor: embora haja determinados sons, bem como o C. T. em dó, que pela sua sistematicidade e recorrência pareçam estar irreversivelmente inscritos no sistema tonal do sistema cancional Terno de Reis, alguns outros sons parecem desfrutar de certa liberdade dentro deste mesmo sistema tonal. Tais sons aparecem como inclusões ou exclusões nas escalas. Nas tentativas,

eles aparecem como alternativas em busca do Terno confortável, embora quase sempre sejam abandonados logo em seguida. Estes sons "livres" negociam com os sons "fixos" possibilidades de realização. Aparecem aqui e ali, são dados e recebidos (note-se que na Escala resultante Em0 do Terno menor alguns "sons livres" são incorporados ao repertório fixo de sons), numa relação de troca entre os modos do Terno, tanto que confundem os próprios Ternos. Lembro que a resolução do ritual se dá na combinação entre segmentos do Terno menor e do Terno Maior. Entendo, portanto, que, **para serem tocados**, os sons **negociam**, musicalmente/culturalmente, sua estabilidade.

Com a resolução do plano musical, a "letra" do Terno revela-se. Não tenho aqui condições de traçar comentários mais aprofundados sobre os nexos linguísticos destes versos, o que demandaria um outro estudo. No entanto, detenho-me aqui em observar o tema que subjáz ao ritual do Terno de Reis, onde o **negócio musical** está embutido. Recuperando MAUSS (1982), em seu "Ensaio sobre a dádiva", o tema aqui é o **dom** desnudado de sua "aparência de gratuidade" (ver CARDOSO DE OLIVEIRA: 1979) revelando a reciprocidade obrigatória. Para que o Terno seja tocado e cantado ("dar") para alguém ("receber") é preciso que haja uma oferta ("retribuir"). Consuma-se aí o **negócio social**, já previsto anteriormente, na música.

## NOTAS

- (1) - Ver adiante, todo o comentário do ensaio.

Durante o ensaio, os cantores buscam insistentemente encontrar o Terno "mais pequeno", o "menor", que descubro serem dois. Mas os cantores não têm nomes para estes Ternos e, por isto, denomino-os de **menor** e **mais pequeno**. Já o Terno maior é também chamado pelos cantores, além de maior, como o da Estrela.

- (2) - Segundo MENEZES BASTOS (1989; 220), o "ordenamento **taxo axionômico** do material sonoro-musical".
- (3) - Ainda segundo MENEZES BASTOS (1989; 257) a escala é entendida como "paradigma, classificação de sons (discretos) reorganizados axionomicante".
- (4) - Elevação e gravidade, céu e terra, aqui se mascarando.
- (5) - Tomando de empresário o conceito Chomskyano de desempenho -- "performance" (CHOMSKY: 1985).
- (6) - Agora enquanto "frase ou segmento frasal em que há um ritmo (...)" (CÂMARA CASCUDO: 1986; 240).
- (7) - É no refrão deste que a "estrela" é identificada, extrapolando para a forma pelo qual este Terno é conhecido. Também o refrão aqui é longo, de 6 versos, o que parece determinar este, como o Terno maior.
- (8) - Para uma muito rica discussão sobre o assunto ver em MENEZES BASTOS: 1989 o primeiro capítulo.
- (9) - Com "precariamente medidas por sua frequência" refiro-me à ausência de cálculos matemáticos. Se considero alguns sons enquanto "partículas livres", sujeitas à atração ou repulsão pela força gravitacional dos sons fundamentais, é porque subentendo que a estruturação dos sons está submetida a determinadas leis, tanto quanto, mas num outro plano, a estruturação de átomos na Física. A determinação de tais leis demandaria uma reflexão muito mais profunda da que por ora alcanço. Todas as elocubrações mentais que agora desenvolvo são, apenas, inaugurais. Daí, precárias.
- (10) - Esta diferenciação é feita por mim, o observador, embora alguns cantores do Terno expliquem a formação de sua cantiga mais ou menos assim: você pega os versos que você quer cantar e depois canta "Ai dar o viva ...", ou "Lá no céu tem sete estrela ...".

- (11) - Segundo a orientação nativa, se a data a ser comemorada é a do dia de Reis (06 de janeiro), o refrão passa a ser "Ai dar o viva aos Santos Reis"; se de Santo Amaro "Ai dar o viva a Santo Amaro"; e assim por diante.

**CAPÍTULO III**

**BUSCANDO ENTENDER A MÚSICA**

**DO TERNO DE REIS**

Uma vasta gama de assuntos relaciona-se com o tema desta dissertação que, por sua vez, suscita, ela mesma, no seu desenvolver, inúmeros questionamentos. Não se pode de tudo tratar, pois corre-se o risco de, ao cabo, nada dizer concretamente. Portanto, no recorte que aqui faço, e que explicito, logo abaixo, deixo de tratar temas importantes relacionados ao Terno de Reis, como a religião e a música tradicional portuguesa e em seu desdobramento açoriano. Penso trabalhar tais questões num futuro próximo.

Entre os vários recortes possíveis, opto aqui por trabalhar em duas vertentes: traçar, em linhas gerais e inaugurais, o entendimento que faço da música relacionada com o entendimento da música sambaquiana; e observar o ritual do Terno de Reis enquanto um evento de 'performance' cultural/musical. Início, tentando resgatar o fio que me conduziu durante todo o trabalho de campo, em parte etnografado no capítulo I.

## **1 - PARA "PEGAR" A MÚSICA DO TERNO DE REIS**

Sambaqui não é o Alto-Xingu, ou Trobriand. Tampouco os sambaquianos são índios, "selvagens". O sentido de tais afirmações está em que, sendo Sambaqui, ali, tão pertinho,

por vezes quase nenhuma diferença se percebe entre as culturas do observado e do observador. Sendo assim, é de se esperar que inúmeras categorias tão familiares ao modelo do etnógrafo sejam também empregadas correntemente no modelo do nativo. A diferença está em saber se, quando enunciamos tais categorias -- etnógrafo e nativo -- dizemos a mesma coisa. Categorias tais como ritmo, tom, tonalidade, modo, alto, baixo, etc., são frequentemente empregadas pelos fazedores da música do Terno durante o evento estudado. Assim, se faz necessário tomar emprestada a palavra dos exegetas nativos e esclarecer tais "coisas".

Antes, porém, ainda uma observação sobre o estabelecimento da diferença. O ser sambaquiano, xinguano ou trobriandês e o ser antropólogo são construções empíricas e epistemológicas. Não só porque em lugares diferentes as coisas acontecem de outra maneira, mas porquê

"(...) vemos as vidas dos outros através de lentes por nós lapidadas, e que os outros vêem as nossas vidas através de suas próprias lentes, cuja lapidação foi feita por eles". (GEERTZ: 1988; 9)

As distâncias que me separam -- eu, um antropólogo -- de um índio xinguano ou, ainda mais, de um "selvagem" trobriandês, são percebidas não somente porque sua língua ou seu sistema de parentesco são diferentes dos meus, mas também porque pertencço a uma tradição acadêmica que procura no outro mais longínquo a sua própria identidade. Ver, portanto, o "outro" no sambaquiano é difícil porque este, além de compartilhar comigo a mesma língua, a mesma praia, o mesmo ônibus,

está aqui, perto de mim, tão próximo mesmo, que quase nem o vejo.

Dizer que Sambaqui é hoje um "bairro dormitório" (ver Introdução, pg. 03) é não perceber que, para encontrar o outro, não é preciso percorrer mais de 100 ou 1.000 quilômetros, posto que a diferença não é dada, ela é construída, e a distância é a medida do olhar que lanço para dentro e para fora de mim.

Certa vez, solicitei, durante uma conversa com uma das cantoras do Terno, que me fosse esclarecido o que eram "música" e "letra"<sup>(1)</sup> -- termos, que haviam sido empregados pouco antes. A resposta se deu da seguinte forma: -- "A música é assim ó: ..." e foram ditados versos do Terno de Reis. -- "E a letra, Cristina, a letra é assim, p. ex.: (...)" e foi entoada uma melodia, sem palavras. A princípio, achei um pouco estranho, pensando que minha interlocutora havia se enganado, "trocado as bolas". Só depois de algumas conversas é que percebi que tais categorias em Sambaqui não possuem o mesmo significado que para a teoria musical dos músicos ocidentais. Tais categorias -- música e letra -- tal como as entendemos, parecem manter uma certa correspondência com "cantiga" e "verso", termos empregados a sobeja pelos sambaquianos. A equivalência aí, no entanto, não é plena, pois uma "cantiga" nunca é apenas, diga-se assim, instrumental. (Aliás, "música" só é um termo empregado, por grande parte dos sambaquianos, quando se reporta à música tocada em bailes, normalmente executada por um conjunto de instrumentos. São músicas onde a letra se faz ausente, e são tocadas

para a dança de casais). Uma "cantiga" sempre implica num "verso", sendo que este é concebido como (assim como entre os Kamayúra -- MENEZES BASTOS: 1989) indo dentro da primeira (ver Ensaio, pg. 56). (Tal concepção de cantiga assemelha-se muito com o que aqui elaboro para canção -- ver pg. 86). Também os "versos" diferenciam-se da letra -- que em nossa cultura, remete à língua. Os "versos" remetem sempre a um rito e/ou à "cantiga" deste rito. Tem-se, portanto, "versos" (da cantiga) do Terno de Reis, "versos" (da cantiga) do Boi-de-Mamão, "versos" (da cantiga) do Pau-de-Fitas.

Os sambaquianos elaboram ainda alguns parâmetros musicais como duração e altura, em termos de "grande/pequeno" e "alto/baixo", respectivamente, obedecendo ambos a contínuos. Embora a tendência de acomodamento das vozes pareça privilegiar sons de duração pequena e vozes mais baixas, em direção ao grave, o senso estético privilegia os sons "grandes", especialmente em finalizações, e as vozes "altas", em direção ao agudo (ver todo Ensaio).

"Ritmo" e "tonalidade", duas categorias natas do observador, são também empregadas pelos sambaquianos. "Ritmo", conforme a pg. 101, constrói-se em torno de parâmetros tais como duração, intervalo e acentuação. Tais parâmetros enviam para a "cantiga", que como vimos acima, guarda certas semelhanças com música. A "tonalidade" (pg. 104), por outro lado, parece enviar diretamente à melodia -- este ente de difícil definição que tudo acolhe e, portanto, nada ... -- em termos de "altura". "Ritmo" e

"tonalidade", por sua vez, vêm a determinar o Terno (sua cantiga) cantado, em seus modos Maior, menor e mais pequeno<sup>(2)</sup>. Mas não se congela aí a música do Terno de Reis. Também para estes nativos o "tom" aparece como uma partícula importante, definidora, fundamental. "Tom", para os sambaqui-  
anos, parece definir o som mais confortável ("pegar tom mais baixo"), o som não como uma mera razão acústica, mas transformado pela idéia e pelo uso. Conforme elaboro, o tom é o som realizado pela cultura (entendida aqui como uma teia de significados, conforme GEERTZ: 1978; 15), elaboração esta que creio apontar para a mesma direção de meus informantes.

O "tom", a "cantiga", o "Terno" são todos entes que, no evento, no momento mesmo de sua re-criação (ver adiante, item 2 deste capítulo) são "pegos" e "perdidos" a todo instante. "Pegar" e "perder" (da memória) são conceitos que subjazem à prática musical, se não de Sambaqui, ao menos do Terno de Reis de Sambaqui, e que remetem à conexão, ou à sua ausência, da significação musical.

Procuro entender esta questão tão crucial da memória através de ADORNO (1983: 259), quando recupera HEGEL e sua noção de totalidade. Diz ADORNO, com relação ao conceito essencial de sociedade que:

"Ele é em si mesmo um processo, um nexó que se produz e produz os seus momentos parciais, uma totalidade no sentido de Hegel. Diante dele, subsistem somente os conhecimentos que, pela reflexão crítica sobre aquele processo, acertam a totalidade tanto como os seus momentos parciais".

Estabeleço aqui uma relação entre a memória e a totalidade de Hegel, nos termos em que aponta ADORNO. A memória, pois, como nexos que se produz e produz momentos parciais, onde "pegar" e "perder" remetem para o acerto deste nexos. Assim é que, no ensaio, muitas tentativas frustram-se no meio do caminho, por vezes sendo abandonadas, por vezes recuperadas num momento seguinte, quando o processo se restabelece.

Recupero agora, de forma muito resumida, as noções que me levam a entender a música do Terno de Reis enquanto um sistema tonal. Antes observo que empresto de MENEZES BASTOS, todo o seu constructo teórico, elaborado tendo em vista uma semântica musical. Sugiro ao leitor, portanto, a leitura deste autor em "A Festa da Jaquatirica" (1989), para uma apreciação mais demorada deste constructo.

Como anteriormente observei, tons são sons elaborados pela cultura. Tons são tensões. A escala é o reordenamento valorativo dos tons, conformando assim um sistema de tons. Na escala o centro tonal é o lugar tensional por excelência, para onde os tons/tensões confluem. O centro tonal é da escala, o seu nexos, o seu ponto. Entendo, conforme MENEZES BASTOS (1985: 457) que:

"... escalas são constructos culturais que sintetizam relações de oposição tensão/tensão -- entre as partes entre si e entre estas e o centro -- relação estas que delimitam -- e dialeticamente são delimitadas -- a totalidade ou sistema tonal. O centro tonal aí é o fulcro do sistema -- da escala, como quadro fonológico --, aquele nexos Adorniano-Hegeliano que se produz e produz os seus momentos parciais".

Mas note que tons estabelecem relações tensionais, o que implica dizer que o tom se estabelece em quanto tal quando há uma relação funcional, ou seja, intervalo, com outro tom. As relações se dão, portanto, na forma de tensão/tensão, e não tensão/relaxamento, segundo o modelo nativo da musicologia ocidental.

Intervalo, aqui, reporta-se não somente à razão acústico-matemática existente entre dois sons, mas principalmente ao seu significado enquanto entidade cultural/musical. Embora a razão matemática-acústica entre sons não seja ignorada, ela permanece circunscrita ao som, onde o tom ainda não existe. A partir do momento que este último surge, o intervalo passa a ser a mola que revela a tensão de toda a peça. Antes de seguir adiante, faço uma breve observação quanto aos centros tonais. Não possuo elementos exegéticos para explicá-los, para calculá-los, não tendo encontrado nenhuma noção dentro do campo semântico/musical dos sambaqui-  
anos que viesse para tal núcleo. Todavia, já no gabinete, observei a recorrência de dó natural como ponto tensional das canções recolhidas. Desta forma, o estabelecimento dos C.T. das canções, neste trabalho, partem de uma audição minha, e que pela qual me responsabilizo integralmente. Corro, no entanto, este risco, por entender, na mesma direção apontada por MENEZES BASTOS (1989: 500), que o estabelecimento de tais centros vem a "subsidiar um programa de investigação" que aponta para uma psicologia da música, dentro da Antropologia Cognitiva.

No decorrer deste trabalho, caracterizo o sistema

musical do Terno de Reis enquanto um sistema tonal. Assim sendo, circunscrevo o objeto de meus esforços a um sistema que, por definição têm no "tom" (relação de tensões), o seu eixo. No dizer de MENEZES BASTOS (1989: 500) o sistema tonal "é alguma coisa: axionômica, tensional. E tem expressão sonora". O sistema tonal, portanto, aponta para uma fonologia. Mas para dar conta de uma linguagem, a fonologia tem que se articular com uma gramática. Assim, o sistema musical, para sua expressão, depende da articulação entre os sistemas tonal e motivico. O motivo sendo uma forma mínima ou ainda a "causa elementar" de MENEZES BASTOS. Portanto, estaria o motivo na ordem da sintaxe musical, definindo-a mesmo. Assim é que tonal/motívico realizam o plano fonológico-gramatical da música.

Embora esteja reconhecendo aqui a importância fundamental do motivo, não procedi, neste trabalho, ao seu estudo. Dentro dos limites desta dissertação, uma análise motivica demandaria mais tempo e espaço. No entanto, não deixo de considerá-lo neste sistema musical, abordando-o nos comentários. O que deixo de fazer são as comparações entre motivos, o que certamente seria muito revelador para a temática do Termo e seus diferentes modos.

Por outro lado, recorto as canções em segmentos. Tais segmentos são conjuntos de motivos que, quase sempre, perfazem uma frase musical. Assim procedo tendo em vista facilitar comparações no decorrer dos comentários e, também, porque coincidem com a segmentação feita pelos próprios

nativos. Ao discorrer sobre o Terno de Reis e mesmo nas tentativas para "pegar" a canção, os cantores usam tal conjunto como elemento mínimo. Esclareço que tal elemento mínimo está, aqui, no plano da expressão fonológica, posto que ao nível sintático o elemento mínimo é o motivo (A "causa elementar"). Com relação ao motivo, a frase seria a forma máxima, dado que ela configura um conjunto completo de motivos. Os segmentos equivalem sempre a um verso da letra.

Finalmente, reporto-me agora aos modos (ver nota 2) do Terno. Quando assim os identifico, apesar do termo modo, não refiro-me aqui à uma caracterização modal do sistema cancional, mesmo porque afirmo ser este tonal. Os Ternos são para os sambaquianos ou maiores ou menores, no sentido de seu tamanho mesmo, sua extensão, medida em número de versos. Didaticamente, conforme sugere o desenrolar do Ensaio, destrincho os "tipos" de Terno em Maior, menor e mais pequeno. Uma observação mais atenta, amparada pelas escalas resultantes obtidas das comparações das canções, revela que o Terno Maior é o que mais possibilidades sonoras viabiliza, por operações de inclusão ou exclusão de sons. É portanto maior neste sentido também. Em sua organização o C. T. é sempre fixado em dó, numa relação fortemente ancorada nos intervalos de 2M↑ e 3M↓. - O de 2 suspendendo-o e o de 3 afirmando-o. Também nos ternos menor e mais pequeno o C.T. se mantém em Dó. No terno mais pequeno, no entanto, altera-se a direção do intervalo de 2M com relação ao C. T., passando a ser descendente. Este intervalo, este Terno, reafirma o C.T. A 3M aí pouco aparece, também na direitura oposta, ascendente.

O Terno menor mantém a 2M mas também diminui o uso de 3. Os intervalos menores, de 2 e 3, pouco aparecem se comparados aos Maiores, estando na maior parte das vezes em que ocorrem, condicionados ao aparecimento das partículas livres, (3) cromatizadas em sua maioria. O intervalo de 2M, pois, parece ser o intervalo motor da realização do Terno, em qualquer um de seus modos.

Para finalizar, faço uma breve observação no que toca à semântica musical. O problema de toda semântica está na ordem da significação, numa resolução entre expressão e conteúdo. Na música, os nexos tonais-motívicos constituem seu plano de expressão, e o código, regras elementares, seu plano de conteúdo. O que busco, neste trabalho, é apontar para estas direções; da significação, nas suas implicações entre significante e significado - o significante no âmbito da expressão e o significado no âmbito do pensamento.

As implicações de uma abordagem semântica da música são muito maiores e mais complexas do que alcanço deslindar agora. No limite deste trabalho, aponto apenas para a importância de que esforços sejam dispensados para a apreensão da significação musical, uma hermenêutica nos termos postos por NATTIEZ (1975) e desenvolvida, entre outros, por SHEPHERD (1977 e (1990)).

## 2 - O TERNO DE REIS ENQUANTO 'PERFORMANCE' MUSICAL

O ritual aqui estudado se dá em dois momentos distintos: o Ensaio e o Terno propriamente dito. O Ensaio, como já afirmei anteriormente (capítulo I e II), acontece um pouco antes e é mais longo que o Terno. Recordo que, por ocasião da preparação para o Terno (ver capítulo I, item 4), D. V. conclui que se fazia necessário que os cantores se reunissem para ensaiar, com o objetivo de "acertarem" as vozes. No entanto, o grupo nunca se reuniu para tal fim, a não ser no dia do acontecimento mesmo do Terno. O ensaio foi aí improvisado, de última hora, e o que se ouviu foi muito além do acerto das vozes.

"Acertar" é uma categoria preciosa para o entendimento deste evento. Tanto é assim que todo o Ensaio foi realizado, tendo em vista o "acerto". "Acertar" é negociar, encontrar um termo mediador para que um contrato possa ser pactuado. O acerto, pois, aí, não é tentado apenas no sentido de encontrar condições satisfatórias para as vozes, mas também para que o próprio evento se realize. Durante pouco mais de 30 minutos, 3 pessoas, responsáveis por mais uma reedição da cantoria do Terno de Reis, discutiram, cantaram, comemoraram, rejeitaram, sorriram, fungaram e tossiram a composição do ritual que realizariam em seguida. Nestes minutos de ensaio, estas pessoas viveram o que TRAJANO (1984: 206) chamou de "experiência transformadora", porque viveram e experimentaram algo e "esta experiência é uma forma de conhe-

cimento que se opõe à abstração do entendimento e à particularidade de uma sensação" (TRAJANO: idem).

No ensaio, o grupo de cantores e mais algumas poucas pessoas -- embora a audiência deste evento formasse um rol de pessoas mais ou menos silenciosas -- discutiram a composição do Terno de Reis em termos de sua música. Sim, cantores e uma audiência mais ou menos silenciosa, que testemunhou o evento e, por isto, legitimou-o e reificou-o enquanto tal (sobre a legitimação ver em BERGER & LUCKMANN: 1983). Nesta discussão, revelaram o sistema cancional do Terno de Reis de Sambaqui. A princípio, pensei estar observando uma teoria, uma quase "langue" de SAUSSURE (19..), onde o Terno propriamente dito seria a "parole" (SAUSSURE: idem), (evidentemente, guardadas suas devidas proporções) a prática -- a teoria executada. Enganei-me, no entanto. O ensaio é, aqui, ele mesmo, uma experiência vivida, praticada, transformada. É uma experiência cultural, contextualizada -- no dizer de GEERTZ (1978; 313) "uma forma expressiva (que) só vive em seu próprio presente -- aquele que ela mesmo cria". O Terno, que acontece em seguida, deixa de ser, portanto, a execução do Ensaio -- posto que este se executa a si mesmo -- para ser, ele também, um evento cultural próprio. Assim sendo, é que considero este etnografia enquanto uma etnografia de uma 'performance' musical.

A formulação do que seja uma 'performance' musical vem sendo paulatinamente elaborada, a partir da década de 70, por autores como Marcia HERNDON e Norma McLEOD (1980), Anthony SEEGER (1987) e Helen BASSO (1985), entre outros<sup>(4)</sup>, na

direitura apontada pelos trabalhos de Dell HYMES (1981) - à respeito da etnografia da fala - e de Irving GOFFMAN (1983). Estes trabalhos procuram uma alternativa à análise estrutural da música, aliando estas "forms of analysis with the nature of the object" (SEEGER: idem; 82).

Empresto a noção de 'performance' musical do trabalho de SEEGER (1987), considerando com ele que

"... the way musical performances create many aspects of culture and social life" (SEEGER: 1987; XIII).

Criam e recriam a vida social e os códigos culturais numa interação entre os produtores do evento entre si e destes com sua audiência, ou consumidores, aparecendo aqui a trama produção/consumo (ver HERNDON; McLEOD apud SEEGER; idem mas, especialmente, FELD : 1982) com vistas a uma satisfação do evento. A 'performance' musical é, pois, concebida com um "comportamento real" (HERNDON; McLEOD) sendo este o resultado desta interação, não apenas como "comportamento ideal". Na 'performance' acontecem, ao mesmo tempo, intenção e realização, teoria e prática, onde o contexto aparece como elemento indispensável, possibilitando à cultura sua realização aqui e agora.

Ainda segundo SEEGER (idem; 83):

"... the musical performance is as much a part of the creation of social life as any other part of life, and that the creation and re-creation of relationships through the ceremonial singing creates a social context which influences other such contexts".

Em uma 'performance' musical se dá, portanto, uma reelaboração, re-criação das estruturas musicais, tendo em vista todo um contexto temporal, espacial, sonoro. Aí, valores, relações, práticas e idéias essenciais da vida cotidiana são reafirmados ou transformados.

Helen BASSO (1985; 2) salienta que a 'performance' é vista:

"... as especially heightened forms of cultural expression wherein creative experimentation is appropriate, even often expected, where the performer is responsible to a critical audience and therefore needs to adjust the action to satisfy that audience".

Vemos que, durante todo o ensaio, D. V. mostra-se muito severa quanto à qualidade musical ali produzida. Não se contenta com o desempenho de seus pares e, face às muitas reclamações de cansaço de D. I., busca persistentemente um modo de Terno que melhor acomode as vozes, eliminando as grandes exigências e procurando evitar que o sentido estético venha a ser prejudicado. Lembro que vezes seguidas D. V. reclama do encerramento acelerado das canções, salientando que "o fim tem que ser grande" (pgs. 51, 62, 63, 64) "senão fica feio" (pg. 63). D. V., observa-se mesmo antes do evento (ver capítulo I, item 4), detém o conhecimento do ritual do Terno de Reis. Conhece à sobeja as cantigas e os versos, tem uma memória privilegiada e, no dizer de C., é mais "antenada" (pg. 58). O ensaio e sua condução são determinados por ela, que impõe sobre seus pares suas críticas e sua disciplina: "D. V. -- (...) não tem que ensaiar?" (pg.66). Sua autoridade

aqui é incontestável (veja-se, p. ex., a pequena insubordinação de C., já no Terno após o ensaio, que tenta ditar os versos para a canção vindoura, tentativa esta que D.V. ignora, ditando em seguida novos versos (pg. 70, item 4.4)). Neste sentido, D. V. atua como responsável pela execução do Terno de Reis, fazendo a ligação entre a ação (seu ajuste) e a audiência (crítica), como um maestro de orquestra (sobre o papel do maestro ver TRAJANO : 1984).

Mas a ação não está restrita a uma pessoa. No decorrer do evento Ensaio, a interação dos cantores é que conduz ao estabelecimento do Terno. (Infelizmente não é possível aqui proceder a uma "etnografia da fala", que intuo ser absolutamente significativa para o entendimento deste evento, posto que a construção deste se dá também nas conversas, discussões e outros signos que ali acontecem). Este só acontece quando os cantores encontram uma forma satisfatória para sua execução, encontro este comungado com a pequena audiência que os assistem, seus testemunhos. Esta comunhão é simbolizada no ato que se segue ao da finalização do Ensaio, quando a audiência acompanha os cantores em direção ao local onde o Terno será realizado.

A chegada dos cantores na casa de F. é, de início, despercebida pelos participantes da festa de aniversário. A pista improvisada de dança está cheia de jovens pulando ao som de forró. É neste contexto que o Terno tenta se anunciar. Depois de conseguido o silêncio necessário, os cantores, quase à margem da pista de dança, rapidamente discutem o que

vão cantar, e iniciam a cantoria. São cantadas apenas três canções (novamente 3). Em cada intervalo entre as canções, os ouvintes manifestam-se com muita euforia: aplaudem, riem, conversam exageradamente. O Terno não se estabelece neste meio, pois não acontece interação. O Terno passou pela festa como um visitante exótico que, por instantes, roubou a atenção, de tão diferente que é; mas em seguida foi esquecido, por não ter podido se relacionar.

Este segundo evento em nada se assemelha ao primeiro, não se realizando enquanto uma 'performance' musical. Os elementos que definem uma 'performance' não acontecem agora, ficando o Terno "havido" numa situação em que "não houve".

Para além disto, os temas, as obrigações do Terno também não foram estabelecidos aqui.

Ao final do capítulo II, na "Brevíssima nota ...", aparece o tema abordado pelo Terno de Reis: no dizer de MAUSS, "(...) trocas e contratos (...) (são) na realidade obrigatoriamente dados e retribuídos" (1974: 41). Vejamos, num minuto, o que nos diz nossa própria língua mãe : o português. Quando agradecemos uma gentileza, um presente, um favor, o fazemos dizendo obrigado ou, mais enfaticamente, muito obrigado. Em verdade, quando agradeço um presente recebido, ou seja, dado por alguém, obrigo-me com o doador. Passo a ter como ele, em última instância, um contrato. Em algum momento, pois, devo proceder a uma retribuição. Mas não congela-se aí, nas obrigações, o pensamento de MAUSS. A troca é que é o denominador comum das obrigações, que se

manifestam em inúmeras atividades sociais. Esta teoria, formulada por Mauss em termos de "sistemas de prestações totais", é reelaborada no evento aqui estudado, de forma que a música sujeita-se ao seu próprio objeto (o tema da canção), trocando sons. Por outro lado, lembro-me de uma resposta encontrada por SEEGER (1987; XVII) à sua pergunta "Why Suyá sing":

"The suyá sang because they were happy;  
singing made then happy".

Em Sambaqui, também a alegria, a felicidade, são valores que se inserem na música do Terno de Reis. Como ditam os versos:

"Porta aberta, luz acesa/é sinal de  
alegria".

Evidencia-se aí, pela "porta aberta", a disposição de que o Terno seja recebido -- o Terno que vem "para tocar e cantar". A alegria aí sendo o resultado de uma disposição de dar (cantar e tocar) e receber (porta aberta). Mas aqui, no Terno -- novamente 3, agora temas -- a alegria não é gratuita. Dizem os versos:

"uma voz me respondeu/que a oferta está  
guardada",

ou ainda

"a oferta que vós desse/foi dinheiro  
miudinho".

O terceiro tema postulado por Mauss, a retribuição, entra aí, fechando a teoria. Mas, o que bem observa Roberto

CARDOSO DE OLIVEIRA (1979; 31) em sua "Introdução a uma leitura de Mauss" é que:

"O importante será reconhecer que na essência do fenômeno está a idéia de contrato".

Retomando o primeiro verso, assim identificado por C. (pg. 70 desta etnografia), este nos diz:

"Aqui estou em sua casa  
na beira do seu terreiro  
para tocar e cantar  
licença peço primeiro".

Intuo que, a idéia de contrato, que tão bem salienta CARDOSO DE OLIVEIRA, subjáz a toda esta quadra mas, em particular, em seu último verso. Em explicações nativas, conta-se que, findada a canção que traz estes versos, o morador que está sendo visitado deve dar algum sinal -- acender luzes, abrir janelas, etc. -- que indique sua aceitação, sua licença. Em outras palavras, que compactue com o contrato. O silêncio, se houver, é entendido como uma negativa para a cantoria do Terno. Quando ocorre, o morador da casa passa a ser vítima de insultos e chacotas. Portanto, embora a negativa esteja prevista neste ritual, ela não é aceita facilmente, posto que, ainda segundo MAUSS (idem; 58)

"Recusar-se a dar, deixar de convidar, recusar-se a receber equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão".

Na execução do Terno propriamente dito, o segundo evento, nenhum contrato é pactuado. O Terno surge em meio ao desenrolar de outra ação, uma festa de aniversário. Não se

estabelece uma aliança e um embate é travado. Um embate que já vem previamente estruturado no discurso nativo, que encontra seus nexos na concepção de tradição versus modernidade, de passado versus presente, de tempo (mítico) versus tempo (histórico) (ver capítulo I, item 2).

O Terno está circunscrito na tradição do passado, enquanto a música do toca-disco, o forró, é a modernidade, o presente, isto tanto do discurso nativo dos velhos quanto dos jovens (ver capítulo I). Aparentemente, pois, a realização de um Terno de Reis ou de um Boi-de-Mamão são recuperações do passado, das velhas tradições, de tempos de fartura e de alegria -- tudo isto exótico para o mundo de hoje. E neste meio, os "jovens" são responsabilizados, ou porque "não respeitam os mais velhos" (as tradições) ou porque assistem na TV o 'surf' australiano.

Mas não são os jovens que recuperam o passado ? Durante todo o Capítulo I vemos que, por diversos motivos, estes jovens empreenderam esforços no sentido de revitalizar as velhas tradições, ou através da Associação de Moradores (ver nota 13 do cap. I), ou programando mesmo o evento da noite de 26 de dezembro. Mas o que é o passado então, que os mais velhos cultivam e lembram saudosos, e que na sua opinião os jovens não conhecem e, portanto, não respeitam - mas no entanto reeditam ? Será o começo ou o princípio? Crono ou Cronos ? LEACH (1974), ao abordar a questão do tempo, o faz pensando na diferenciação entre o tempo mítico (Cronos) e o tempo, por assim dizer, histórico (crono), onde o primeiro reporta-se à criação (princípio) e o segundo ao começo.

Crono é irreversível, mas Cronos é cíclico - engole e vomita seus filhos, e um dentre eles, Zeus, de certa forma, engole e vomita seus filhos também (ver LEACH idem). Me parece, portanto, que o passado, aqui, esta na ordem do princípio (Cronos) e não no começo. O tempo da "velha tradição" da "fartura" e da "alegria" é, pois, o mito da criação, do tempo, destes nativos.

Para finalizar, lembro que a articulação do passado se dá também, e inevitavelmente, através do espaço (topos - também do grego -, ver em MENEZES BASTOS : 1983; 44), numa relação, portanto, "diacrônica/diatópica" (onde dia - idem - é "separado", "através"). Assim é que, penso, a realização do Terno, salvaguardado seu tema, submete-se ao contexto, aqui e agora.

## NOTAS

- (1) - Tento separar as categorias dos nativos e do observador usando aspas e traços - aspas para categorias sambaquinas e traços sob categorias do observador. No entanto, esta é uma tarefa muito difícil, tendo em vista que ambos usamos, muitas vezes, o mesmo termo, embora com significados diferentes. Peço paciência ao leitor, pois não encontro, por ora, outra maneira de solucionar este problema.
- (2) - Note-se que modo é aqui empregado não nos termos de uma musicologia ocidental mas apenas para indicar as diferenças entre os três tipos de terno.
- (3) - ver nota 9 do capítulo II, Por partículas livres entendo a condição em que determinados sons aparecem numa escala resultante. São chamados de livres porque não constituem sons fundamentais na escala, estando seu aparecimento sujeito às condições de realização de uma canção, podendo não aparecer em outra. São determinadas pela frequência com que aparecem nas escalas comparadas.
- (4) - Infelizmente, durante o processo de elaboração deste trabalho, não tive acesso ao trabalho de HERNDON e McLEOD (1980), talvez fundamental aqui. Cito-o através de outras fontes.

**NOTAS CONCLUSIVAS**

Alguns dias depois da noite de 26 de dezembro procurei D. V., ávida por explicações, comentários, enfim, algo que me dissesse sobre o Terno havido, e também dos vindouros. Qual não foi minha surpresa quando D. V., um pouco brava, disse-me:

"Aquilo não foi Terno!"

Não houve Terno de Reis, então? Tudo o que gravei, ouvi, vivi, não foi Terno de Reis?

"Não foi não!" -- retrucou-me outra vez D. V.

Mas por quê?

Ainda mais mal-humorada, D. V. setenciou:

"Não teve Terno".

Saí dali matutando: tudo o que fiz foi em vão? Participei de um ensaio, carreguei peso -- gravador, fitas para mais de 8 horas de gravação, pilhas, máquina fotográfica, microfones, tudo isto nas costas, em vão? Logo encontrei C. e com ele comentei o dito de D. V.

"Não! Houve Terno sim! Houve Terno sim!" -- disse-me C..

Como entender tamanho dissenso ?

O evento aqui documentado, na verdade, desdobra-se em dois: Ensaio e Terno, separadamente. Em algum momento,

acredito ser o Ensaio uma preparação para o Terno, mas isso não o descaracteriza enquanto um evento. Ao contrário, preparando o Terno, ele (o Ensaio) o realiza (o Terno) -- não obstante, sem deixar de ser o Ensaio enquanto, digamos, treino (ver TRAJANO : 1984).

Dar, receber e retribuir são obrigações que passam todo o ritual do Terno de Reis e que, no ensaio, são recriados, na música. É o toma-lá-dá-cá social -- um negócio, reatualizado em seus nexos musicais -- mas que traz consigo valores postulados em termos de aliança e comunhão. Comunhão de tons, aliança entre homens -- negócios, enfim.

O ensaio é aqui considerado como uma 'performance' musical porque ele é conduzido com uma intenção, porque é contextualizado, porque há interação entre produtores/consumidores e porque é eficaz, ou seja, atinge um nível de satisfação, compartilhado -- embora sob diferentes percepções -- entre produtores/consumidores.

O Terno, propriamente dito, não teve o mesmo sucesso. Diz BASSO (1985; 2):

"(...) the success of symbolic play in performed events is judged by the participants according to criteria specifically suited to the genre and context; in performance, responses to play strongly influence and are thus an integral part of the process (...)"

O Terno se dá em meio a uma festa de aniversário de uma adolescente, em meio à "barulheira", no dizer de D. V.. A música aí é de forró, tão nordestino quanto o é o 'surf' australiano (ver pg. 46 do capítulo I).

No momento da realização do Terno, não acontece a **interação** entre os que ali estão para cantar e os que estão para ouvir. Os adolescentes, "ligados" ao forró e ao surf, não respondem ao Terno de forma a propiciar uma integração. Querem dançar forró, não ouvir cantiga do Terno. Mas antes, e mais grave, o contrato não é estabelecido, não havendo portanto obrigações. A que vem o Terno, então, se não há comunhão? Aliança, negócio? Na ausência destes termos, não houve Terno para D. V.. A 'performance' aqui não se realiza, embora haja música. E é nesta mão que vem C., dizendo-me **que houve Terno sim**. Parece, pois, que as atenções e intenções de ambos os cantores desencontram-se na medida em que D.V. está atenta ao contrato e C. à "performance". Intuo que a divergência entre os dois está em que, para D.V. a música do Terno atualiza as obrigações, enquanto que para C. a música atualiza a si mesma.

Conforme observo anteriormente (capítulo III) o Terno está circunscrito no passado. É uma tradição do passado. C. é jovem e, "esclarecido por alguns filósofos" (capítulo I), está consciente de que vive em um mundo decadente, onde a indústria cultural e a TV -- diabos -- substituem as tradições do passado, destruindo-as. Como jovem "ecológico" e "consciente" - no seu próprio dizer - considera como obrigação manter viva a memória das velhas tradições do local. Neste sentido, a cantoria do Terno de Reis é, no mínimo, uma re-edição do passado e, isto, em suas próprias palavras "(...) **é muito importante**" (pg. 70).

Diz MENEZES BASTOS que uma etnografia escreve-se a

si mesma e que o etnógrafo é escrito por ela. No decurso deste trabalho, aprendi esta lição. Os fatos se pensam a si mesmos, são nexos que produzem e se reproduzem. Em muitos momentos, na medida em que via os fatos de revelarem para mim, fiquei surpresa, incrédula, horrorizada, feliz. Resisti o que pude, mas deixei-me por fim escrever. Submeto-me aos fatos, pois.

**BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, Theodor W. Idéias para a sociologia da música. In: Benjamim, Habermas, Horkheimer, Adorno. São Paulo, Abril, 1983. (Os Pensadores).

BASSO, Helen. A musical view of the universe; Kalapalo myth and ritual performances. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Sacerdote de viola. Petrópolis. Vozes, 1981.

CABRAL, Osvaldo Rodrigues. Os Açorianos. In: Anais do Primeiro Congresso de História Catarinense. Florianópolis. Imprensa Oficial, 1950. V.2.

\_\_\_\_\_, Osvaldo Rodrigues. História de Santa Catarina. 3ª ed. Lunardelli, Florianópolis, 1987.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. Dicionário do folclore brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia. 1984.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo, Pioneira. 1976. ✕

\_\_\_\_\_, Roberto. Introdução a uma leitura de Mauss. In: Marcel Mauss; antropologia. São Paulo, Atica. 1979.

- CARNEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**. 2ª ed. Rio de Janeiro, FUNARTE/INF, 1982.
- CARNEIRO, Glauco. **Florianópolis; roteiro da Ilha encantada**. Florianópolis, Expressão. 1987.
- CHOMSKY, Noam. **Aspectos da teoria da sintaxe**. 3ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores).
- COELHO DOS SANTOS, Sílvio. **Nova História de Santa Catarina**. 2ª ed. Florianópolis, Ed. do autor, 1977.
- \_\_\_\_\_, Sílvio. A zona rural da Ilha de Santa Catarina. In: **Ensaio sobre sociologia e desenvolvimento em Santa Catarina**. Florianópolis, EDEME. 1971. p.35-58.
- COHEN, Erik. Rethinking the sociology of tourism. In: **Annals of Tourism research; A social sciences journal**, 6 (1): 18-35, jan/1979. (Special issue: Sociology of tourism, part 1).
- CÓRDOVA, Maria Cristina Neves. **Levantamento preliminar da música folclórica e da produção regional folclorológica na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis, 1987. (Manuscrito).
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando; uma introdução a Antropologia Social**. Petrópolis, Vozes, 1981.

- FARREL, Bryan H. Tourism's human conflicts; cases from the Pacific. In: **Annals of tourism research; a social sciences journal**, 6 (2): 122-136, abr./jun. 1979 (Special issue: Sociology of Tourism, part 2).
- FELD, Steven. **Sound and sentiment; birds, weeping, poetic sand song in Kaluli expression**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_, Clifford. Anti Anti-relativismo. In : **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 3 (8) : 5-19, OUT. 1988.
- GOFFMAN, Irving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 1983.
- HERNDON, Márcia; McLEOD, Norma (eds). **The ethnography of musical performance**. Norwood. Norwood Editions. 1980.
- HYMES, Dell. In vain I tried to tell you. In: **Essays in narrative American Ethnopoetics**. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1981.
- IANNI, Octavio; CARDOSO, Fernando Henrique. **Cor e mobilidade social em Florianópolis**. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1960.

- IMBERTY, Michel. **Entendre la musique; sémantique psychologique de la musique.** Paris, Bordas. 1979.
- LACERDA, Eugênio Pascele (org.). **Farra do boi; introdução ao debate.** Florianópolis. FCC, 1990. 88p.
- LAGO, Mara Coelho de Souza. **Memória de uma comunidade que se transforma; de localidade agrícola-pesqueira a balneário.** Florianópolis, 1983. (Dissertação de mestrado, CCH-UFSC).
- LEACH, Edmund. Dois ensaios a respeito da representação simbólica do tempo. In: \_\_\_\_\_. **Repensando a Antropologia.** São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A noção de estrutura em etnologia. In: **Lévi-Strauss.** São Paulo, Abril (1952), 1980. (Os Pensadores).
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: **Sociologia e Antropologia.** São Paulo, EPU, 1974. V.2.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A luz do Dionísio - uma contribuição à etnografia do Boi no Campo (Farra de Boi) catarinense.** Florianópolis, 1990. (Comunicação apresentada na MR "Dionísio em Santa Catarina" da 17ª reunião da ABA).

\_\_\_\_\_, Rafael José de. *A festa da jaguatirica; uma partitura crítico - interpretativa*. São Paulo, 1989. (Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da FLLC da USP).

\_\_\_\_\_, Rafael José de. *Sistemas Políticos, de comunicação e articulação social no Alto Xingu*. In : *Anuário Antropológico 81*. Fortaleza/Rio de Janeiro, UFCE/Tempo Brasileiro, 1983.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la sémantique musicales*. In: *Musique in Jeu*, 17: 3-9, 1975.

PIAZZA, Walter Fernando. *A epopéia açoriana*. Florianópolis, Conselho Estadual de Cultura, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix, 19...

SCHENKEIN, Jim. *Explanation of transcript notation*. In: \_\_\_\_\_ (org.) *Studies in the organization of conversational interaction*. New York, Academic Press, 1978.

SHEPHERD, John. *Music, Knowledge and power; Theoretical perspectives*, (1990) (Comunicação apresentada no Colóq. Intern. "Musica, Conhecimento e Poder - Processos Interculturais na Música : As músicas do Brasil", em Florianópolis, SC, em DEZ, 1990).

- \_\_\_\_\_ John. **Whose music ?**; A sociology of musical languages. London, Transaction Books, 1977.
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing**; a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- SMITH, Valene L. Anthropology and tourism; a science-industry evaluation. In: **Annals of tourism research**; a social sciences journal, 7 (1): 13-33, 1980. (Special issue: Tourism and development, Anthropological perspectives).
- SOARES, Doralécio. **Boi-de-mamão catarinense**. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1978. (Col. Cadernos do Folclore, 27).
- TRAJANO FILHO, Wilson. **Músicos e música no meio da travessia**. Brasília, 1984. (Dissertação de MS apresentado a PPGAS do Departamento de Ciências Sociais da UnB).
- VARZEA, Virgílio. **Santa Catarina; a Ilha**. Florianópolis, IOESC, 1984. [1900]
- VELOSO, Caetano. **Menino do Rio**. In : \_\_\_\_\_. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro, Polygran, 1979. 33 1/2 rpm. Lado 1, Faixa 4.