

Catarinenses, açorianos e caiçaras: a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários

**Santa Catarina, Azores, and Caiçara people:
The musicality of the Boi de Mamão festival
among identity discourses.**

Vítor Vieira Machado¹

Universidade de São Paulo

vieiramachado.vitor@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-2468-2840>

Ana Luisa Fridman²

Universidade de São Paulo

anafridman@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8776-2205>

Submetido em 28/02/2025

Aprovado em 22/10/2025

Resumo

Este trabalho reflete sobre as consequências do discurso identitário do movimento açorianista, surgido no Litoral Catarinense em meados do século XX. A investigação se desenvolve a partir da musicalidade do Boi de Mamão, tradição cultural oriunda da região e um dos símbolos contemporâneos de sua identidade, e se baseia em registros históricos, entrevistas e comparações com manifestações musicais de outras regiões brasileiras, bem como das ilhas açorianas. O trabalho se divide em três partes: a primeira discute as narrativas de origem, contextualização e musicalidade do Boi de Mamão, a segunda aborda o discurso muitas vezes unilateral e invisibilizador da identidade açoriana no litoral catarinense, e, por último, a terceira parte discute aproximações da identidade cultural do litoral catarinense com os universos culturais caiçaras. À vista disso, o presente trabalho aponta para possíveis rastros históricos de tradições indígenas e afro-brasileiras que marcaram a musicalidade dos bois-de-mamão e a identidade cultural catarinense.

Palavras-chave: Música tradicional. Identidade cultural. Boi de Mamão. Santa Catarina.

Abstract

This study reflects on the consequences of the identitarian discourse of the azoreanist movement, which emerged along the coast of Santa Catarina in the mid-twentieth century. The investigation develops from the musicality of the Boi de Mamão – a cultural tradition raised in the region and one of the contemporary symbols of its identity. The study is based on historical records, interviews and comparisons with musical manifestations from other Brazilian regions as well as from the Azorean Islands. The work is divided into three parts: the first discusses the narratives of origin, contextualization and musical aspects of the Boi de Mamão; the second addresses the often unilateral and obscuring discourse of Azorean identity on the coast of Santa Catarina; and the third explores the connections between the coastal cultural identity of Santa Catarina and the broader caiçara cultural spheres. In light of these discussions, this study points to possible historical traces of Indigenous and Afro-Brazilian aspects that have shaped both the Boi de Mamão musicality and the local cultural identity.

Keywords: Traditional music. Cultural identity. Boi de Mamão. Santa Catarina.

INTRODUÇÃO

Existe no Litoral Catarinense um discurso já bastante institucionalizado que relaciona a identidade cultural da região àquela vinda com os imigrantes da diáspora açoriana em meados do século XVIII. A chamada “Cultura de Base Açoriana” da região (FARIAS, 2000, p.73) é assumida no discurso de boa parte dos habitantes do litoral, e sua performance identitária faz uma pessoa desatenta e alheia ao contexto acreditar numa narrativa certamente convencional e plausível de que, após a diáspora açoriana para o Brasil Meridional, os descendentes desse grande montante de imigrantes seguiram preservando suas tradições ao longo dos últimos 270 anos, aproximadamente.

Por outro lado, para quem possui maior familiaridade com as ciências humanas, história social e as dinâmicas da cultura, e está a par da natureza mutável, heterogênea e criativa que consta

¹ Agradecimentos: Este texto foi desenvolvido a partir de uma comunicação oral apresentada por no *IV Ciclo Música em Movimento: Projeções Sonoras* da UDESC, sobre pesquisa que desenvolvi sob orientação da profª Drª Ana Luisa Fridman, à qual agradeço pela generosidade, atenção e sugestões de sempre. Também agradeço a detalhada contribuição da profª Drª Renata Pompêo do Amaral. Não seria possível tecer essas reflexões e conexões presentes nessas linhas se não fossem conversas que tive com Felipe Lux, Elô Gonzaga, Ianô dos Anjos, Marcelo Portela, Samuel Heidermann, María Eugenia Domínguez e Guilherme Laus e Igor Caracas. Por último, agradeço as contribuições e sugestões dos professores Dr. Paulo de Tarso Salles e Dr. Walter García.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestrando em Música (Processos criativos) pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020) e graduando em Composição pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) junto ao Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA/UFSC) no projeto “Artes e Sociabilidades Indígenas no Chaco Ocidental Paraguai”. Em 2019 realizou pesquisa etnográfica sobre o circuito da música autoral independente na Ilha de Santa Catarina, que resultou na monografia “Correndo por Fora do Eixo”. Desta pesquisa, desdobrou-se o projeto “Argonautas de Lá” com canções autorais, no qual atuou como produtor, compositor, arranjador, performer, e foi contemplado com a primeira colocação no Festival da Canção de Protesto de 2020 da Produtora Opinião de Porto Alegre/RS. Cantautor, cancionista e multi-instrumentista, tem interesse nas áreas de criação e expressões musicais, canção popular, música de tradição oral, identidade cultural. Atualmente atua como auxiliar de acervo do Acervo Maracá Cultura Brasileira.

³ Compositora, pianista e pesquisadora, com graduação em Música e graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em Composição e Performance pelo California Institute of The Arts (CalArts), cursos de extensão e estágio na Guildhall School of Music and Drama, doutorado pelo departamento de Música da ECA/USP e pós-doutorado pelo Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora-NICS/UNICAMP. Atua nas áreas de Composição, Performance, Educação e Improvisação de forma integrada, com transversalidades em outras artes como a Dança, o Teatro e as Artes Visuais. Possui premiações na área de Composição, como Bolsa Virtuose e Rumos/Itaú Cultural, discos autorais disponíveis em todas as plataformas virtuais, além de participações como pianista e arranjadora em discos lançados pelo selo SESC. Atualmente é professora Livre Docente no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, coordenadora do curso de Licenciatura em Música e atual coordenadora do Curso de Especialização Arte na Educação: Teoria e Prática.

em seu cerne, pode ser que essa narrativa gere certa desconfiança. Afinal, não estamos falando das ondas de migração incentivadas logo ao fim do regime escravocrata brasileiro, que tinham por detrás da mão de obra barata de estrangeiros de países em crise um ideal de branqueamento racial do país, com alemães, italianos, ucranianos, poloneses, espanhóis e japoneses, por exemplo, mas sim de uma onda migratória que remonta ao ano de 1748, cerca de 40 anos antes da Revolução Francesa.

Partindo também de experiência pessoal, tendo nascido na Ilha de Santa Catarina e tendo também grande parte dos meus ancestrais como açorianos da Ilha Terceira, sempre me soou rara essa incorporação identitária. Costumava me questionar se seríamos tão açorianos de fato, após todas essas gerações dos últimos 270 anos. Será que os habitantes litorâneos teriam seguido tão ortodoxamente os mesmos modos de ser e fazer suas atividades, de realizar seus costumes e tradições tal como os açorianos que aqui chegaram no século XVIII, num país tão diverso como o Brasil e num Estado multicultural como Santa Catarina? Essas inquietações me fizeram iniciar uma pesquisa artística de mestrado em criação musical que se encontra em andamento.

Neste artigo, sob supervisão de minha orientadora, busco compartilhar algumas reflexões, discussões e *insights* que têm acompanhado esse trajeto nos últimos anos, principalmente através da musicalidade rítmica do Boi de Mamão, uma das principais manifestações artístico-culturais locais, em diálogo com outras tradições locais do Estado e também nacionais. Deste modo, busco apontar para outras possibilidades de leitura e análise do complexo processo sócio-histórico constitutivo não apenas desta brincadeira popular, como também da identidade cultural do litoral catarinense, para além das narrativas identitárias exclusivamente açorianistas que têm marcado grande parte das discussões acerca do tema.

Neste texto, não me proponho a falar sobre o conteúdo central de minha pesquisa artística em música, mas sim sobre as dimensões históricas e culturais com as quais me deparei e que emergiram durante meu processo de pesquisa. Mesmo que eu venha buscando unir interesses e discussões caros à minha trajetória como pontes entre etnomusicologia e composição musical, este texto surgiu como parte de uma inquietação social a respeito do discurso identitário local.

As discussões aqui expostas partiram da comunicação oral “Que ‘açoriano’ é esse de Santa Catarina: repensando concepções sobre a identidade do litoral catarinense a partir da musicalidade do Boi de Mamão” (MACHADO; FRIDMAN, 2024), apresentada no Congresso Projeções Sonoras IV,

na UDESC⁴, em Junho de 2024. Esta comunicação concentrou o debate nas aproximações entre as musicalidades do Boi de Mamão, do Cacumbi e da Capoeira Angola, através de análises rítmicas de linhas instrumentais, principalmente dos instrumentos de percussão.

Ao longo do texto, quando me referir às músicas de tradição oral, estarei usando muitas vezes o conceito de musicalidade. Penso este conceito tanto como sistematizado pelo antropólogo e compositor Acácio Piedade em seu artigo sobre “fricção de musicalidades”, onde o define como “um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas” (PIEADADE, 2005, p.1066), quanto pela noção de “musicar” do etnomusicólogo, compositor e pesquisador Christopher Small que entende a música para além de seus sons, levando em conta seu contexto musical como um todo, do conhecimento do repertório ao momento da performance, suas relações com os públicos, e os sistemas de conhecimento que estão em jogo ao se musicar, música como ação (SMALL, 2024).

1. DO BOI DE MAMÃO

A manifestação cultural do Boi de Mamão é talvez a mais conhecida e praticada no litoral catarinense. Inicialmente parte do ciclo natalino, aos poucos foi sendo celebrado principalmente durante o carnaval. É um brinquedo popular que reúne música, poesia, dança, atuação e visualidades. Trata-se de um folguedo em tom cômico com o enredo centrado principalmente nos eventos da morte e da ressurreição do boi, assemelhando-se neste ponto com a grande variedade de outros folguedos do boi por todo o país, como o Bumba-meu-Boi, Boi-Bumbá, Cavalo Marinho, Boi Calemba, Boi Carion, entre tantos outros. Em comparação com estes, a filósofa Lélia Gonzalez, em seu livro *Festas Populares no Brasil*, menciona o fato do Boi de Santa Catarina ter suas “danças mais leves” e os “trajes mais pobres”, seduzindo com mais facilidade as crianças (GONZALEZ, 2024, p. 79).

Como lembra a artista e pesquisadora Leda Maria Martins, nas expressões da cultura popular “a cena performática não apenas representa, mas reinscreve memórias e experiências coletivas, ativando temporalidades descontínuas e espirais” (MARTINS, 2002, p. 63). Assim, mesmo que o Boi de Mamão apresente hoje um caráter mais lúdico, sua performance continua a operar como um campo de reinscrição de memórias e modos de existência, atravessados por marcas de

⁴ Universidade do Estado de Santa Catarina.

violência, resistência e reconfiguração. Regado a cachaça e violência no passado, o Boi de Mamão enfrentou crises devido a estes elementos que fizeram com que sua tradição passasse por adaptações até a configuração presente da brincadeira, como podemos observar nos relatos de Mestre Pequeno, do Boi de Ratores, presentes na dissertação de Nado Gonçalves⁵, organizador e atual cantador do Grupo Arreda-Boi da Barra da Lagoa (GONÇALVES, 2000, pp.19-23). Nestes tempos, a manifestação não era feita por associações, mas sim por grupos mais livres de pessoas que brincavam o boi, na forma de jogo e folia carnavalesca. Apresentavam-se na frente das casas das pessoas antes no período de natal, e, posteriormente, durante o carnaval.

O que é hoje um espetáculo instigante para as crianças, até meados dos anos 1960 era considerado traumatizante para estas, segundo alguns relatos, devido ao teor violento do divertimento de adultos alcoolizados. O museólogo catarinense Felipe Lux⁶ conta que quando jovem, lembra de ter medo da brincadeira, pois o boi de fato avançava sobre as pessoas, que deveriam estar atentas para desviar das investidas. As mãos da Maricota eram feitas com sacos de areia para que, quando batessem no público, machucassem. Assim, enfrentar um boi assim tão violento, era uma forma que as pessoas viam de enfrentar seus próprios medos. Com o fortalecimento de movimentos como as políticas de educação patrimonial, essa forma de fazer e brincar o boi foi se modificando e institucionalizando através do tempo. Um processo que pode ser considerado comum a diversas outras festas populares brasileiras (GONZALEZ, 2024, pp.49-50).

Processos como este terminaram por encurtar também a duração da festa, que, se antigamente adentrava a noite, hoje se limita a 40 minutos ou 1 hora, obedecendo editais, contratos e demais regulamentos.

Para as comunidades locais, o Boi de Mamão possui uma importância estética e política muito forte, pois nele é exaltado seu jeito de falar, suas gírias, mitologia popular e cosmovisão. Logo, trata-se de um elemento fundamental para a continuidade de sua identidade cultural. Contudo, por mais que seja um folguedo vastamente conhecido na região do litoral catarinense, a maioria dos trabalhos acadêmicos voltados para essa manifestação demonstrou maior interesse pela perspectiva sociocultural e histórica ou até mesmo imagética e dramática do ponto de vista

⁵ Reonaldo Manoel Gonçalves, pesquisador e brincante, natural de Florianópolis/SC. Desenvolveu importante pesquisa sobre a memória oral do Boi de Mamão na Ilha de Santa Catarina de forma interdisciplinar a partir da área de educação.

⁶ Em entrevista concedida em 29 nov. 2023. Felipe Lux é museólogo e brincante do Boi de Santo Antônio, nos papéis do Doutor e da Maricota, pesquisador da história e cultura ilhéu e funcionário da Casa da Memória de Florianópolis/SC.

teatral do Boi de Mamão, e pouco se debruçou sobre sua parte musical, central para que a manifestação aconteça, muitas vezes sob a justificativa de que seria demasiado “simples” e “desinteressante”.

Assim como no Cavalo Marinho pernambucano, o Boi de Mamão é estruturado por diversas personagens com danças e enredos próprios que se apresentam em sequência após a exposição do auto principal, marcado pela morte e ressurreição do boi, com o enredo bastante similar ao auto do Bumba-meu-Boi maranhense. As personagens também variam de um grupo para outro. Podemos encontrar a bruxa representada com música própria no Boi de Santo Antônio, enquanto não se faz presente no Boi do Pantanal. Este tem uma música específica para a personagem do Macaco que não é encontrada em Santo Antônio. Contudo, há algumas personagens que se fazem presentes de forma majoritária nos grupos de Boi de Mamão, como a Bernunça e a Maricota, por exemplo, mesmo que suas músicas possuam variações de um grupo para outro.

Nado Gonçalves sistematiza um bom resumo do enredo a partir da ação de suas mais recorrentes personagens:

Vaqueiro e Mateus: organizam a brincadeira, são a ponte da cantiga do Boi de Mamão com os personagens. Tudo o que o cantador “mandar” na cantiga, vaqueiro e Mateus devem estar bem atentos.

O Boi: se relaciona com vaqueiro e Mateus dando galhadas que provocam muitos risos na platéia que assiste e ao mesmo tempo medo. O boi morre e é ressuscitado por uma sucessão de atos executados por um **doutor de gente**, por um **curandeiro**, e finalmente com a **benzedura** do Mateus [ou uma benzedeira ilhéu].

O Cavalinho entra em cena para retirar o boi que agora vive com “forças sobrenaturais”.

A Cabra: a cabra entra aos pulos dando chifradas em tudo e em todos. Assim como o boi, também é laçada pelo cavalinho.

A Bernúncia [ou Bernunça]: a bernúncia é um boneco gigante, semelhante a um grande jacaré. Muitos assemelham a bernúncia aos dragões chineses ou ainda retirada das histórias de bicho papão. A bernúncia engole, como a cantiga mesmo conta: “come pão, come bolacha, come tudo que lhe dão”. Sua boca vai engolindo crianças de todos os tamanhos (eu adoro ser engolido pela bernúncia).

A Maricota: a Maricota é uma boneca gigante, medindo aproximadamente três metros de altura e com braços muito grandes, [p.14] desproporcionais ao seu

**Catarinenses, açorianos e caiçaras:
a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários**

tamanho. Entra em cena e com movimentos giratórios vai acertando tapas no Vaqueiro e Mateus.

A Cantoria: durante toda a apresentação da brincadeira do Boi de Mamão, conta para os brincantes o que eles devem executar. (GONÇALVES, 2000, p.13-14).

As versões sempre vão mudando de grupo para grupo. Em alguns, a causa da morte do boi é o feitiço lançado por uma bruxa, anulado posteriormente pela personagem da Benzedeira. Enquanto o Boi está morto, em muitos grupos surge a personagem do Urubu para bicar sua carne. Em alguns grupos, esta personagem possui uma música própria. Noutros, não.

Diferente do Bumba-meu-Boi, não costuma haver o evento de batismo do boi durante a brincadeira, que não costuma ser tão extensa como o Cavalo Marinho, estendido por horas e horas, ou o Bumba-meu-Boi, que se desdobra durante o ano, onde eventos como o batismo e a morte do boi são separados em festas diferentes em momentos distintos do ano, ao passo que o Boi de Mamão acontece num único dia, além de ser também mais sintética em termos de volume das personagens, dos brincantes e extensão do enredo.

Como dois exemplos, podemos pensar nas mais de 50 personagens do Cavalo Marinho, cada uma com seus próprios enredos e músicas características, em contraste às quase 20 do Boi de Mamão, cada uma em sua maioria com uma única música característica por grupo. Isso contando as personagens do auto principal e as que não possuem músicas próprias; ou no Boi-Bumbá realizado no Bumbódromo de Parintins, com cerca de 120 mil espectadores no Festival de 2024, enquanto numa apresentação de Boi de Mamão considerada cheia, podemos encontrar 100 pessoas. Essas diferentes proporções surgiram em decorrência de um processo histórico relacionado ao lugar social que estas manifestações foram ocupando em seus contextos regionais particulares. No caso do Boi de Mamão encontramos apresentações de fato mais graciosas e jocosas, que ao longo das últimas décadas, tem se tornado uma manifestação cada vez mais apreciadas pelas crianças (SOARES, 1979, p. 29). Atualmente, há uma série de movimentações políticas de inclusão da brincadeira no ensino de algumas escolas da região a partir de oficinas. Esse movimento trouxe espaço e visibilidade para alguns grupos. Entretanto, concomitante à profissionalização da brincadeira, acabou estagnando certos modos de fazer inerentes aos brinquedos populares, como iniquidades na distribuição de renda de editais entre músicos considerados profissionais ou não pelo próprio grupo, restrições de tempo para apresentações e o enfraquecimento do potencial de jogo em cena, junto das improvisações musicais, conforme

discutido no artigo de Sônia Velloso, integrante do Grupo Arreda-Boi. Velloso parte do conceito de espetacularização de tradições populares (Carvalho, 2010) para desenvolver seu argumento:

A experiência [...] do Arreda, aponta para a complexidade dos processos de espetacularização da cultura popular. [...]. Se, por um lado, as relações de profissionalização e a entrada na escola apontam para o enfraquecimento do potencial de jogo e da brincadeira, por outro, a consciência do processo estabelecia alguns parâmetros. Por exemplo, não abrir mão do jogo do Boi com o Vaqueiro tensionava, no sentido de manter certo risco (o que foi perdido com os Bois nas escolas), ou ainda a ridicularização e sátira política durante a morte do Boi, o que havia desaparecido em muitos bois. Essas medidas salvaguardavam a estrutura da brincadeira, mesmo tendo que negociar questões como a restrição de tempo, por exemplo. (VELLOSO, 2019, pp.21-22).

Em geral, o público é incitado a participar, seja passeando com os ursos, seja engolido pela Bernunça, seja tentando curar o boi ou se esquivando de suas investidas contra a plateia, ou mesmo provocado pelo cantador através de interpelações improvisadas nas letras das canções ou mesmo pelas próprias personagens.

Sobre a origem do nome, há muitas especulações, sobre as quais não iremos nos debruçar aqui. Boa parte dos pesquisadores, assim como Doralécio Soares⁷, aponta para a ideia de que, antigamente chamado de Bumba-meu-Boi, depois ficou conhecido como Boi-de-pano, e, em determinado momento, na pressa de fazer uma cabeça, foi usado um mamão verde, recebendo o nome na apresentação. (SOARES, 1979, p.29). Soares comenta que os que contradizem esta teoria apontam para o “boi mamão” como um boi “mamado”, bêbado, por conta da cachaça. Contudo, há uma teoria de Seixas Neto⁸, em geral pouco comentada, que chama a atenção:

O Boi-Mamão, – e não de Mamão – como conheci na Ilha, representava o **terneiro** separado da mãe, antes do final do período de leite, o terneiro desmamado, para que a vaca pudesse manter a produção leiteira por mais algum tempo. Esse terneiro desmamado é muito ativo e movimentado; ensaia seus primeiros ataques belicosos, mas é muito sensível às doenças como vermes e engurgitamento dos estômagos, porque passa, instantaneamente quase, do mamar para comer erva sólida, e, as vezes, no remoer, engasga-se. Assim o ritual para cura do engurgitamento era **fazê-lo pular, correr, ao mesmo tempo em que era rezado, por um curandeiro, por um benzedor**. E dava certo. Curava mesmo. E

⁷ Doralécio Soares (1914–2012), recifense radicado na Ilha de Santa Catarina. Jornalista, folclorista e presidente da Comissão Catarinense de Folclore, iniciou seus estudos com Luís da Câmara Cascudo.

⁸ Amaro Seixas Neto (1924–1984), astrônomo, pesquisador e jornalista nascido em Florianópolis/SC, membro da Academia Catarinense de Letras.

isto vi muitas vezes na chácara do meu avô, onde se criavam vacas de leite; muitas vezes ouvi dizerem: “O Mamãozinho branco está ingurgitado. Chama a benzedeira”. (SEIXAS NETO, 1981, p.76, **grifos nossos**).

Esta hipótese de Seixas Neto aponta para a possibilidade de que alguém tenha visto uma brincadeira parecida, como o Bumba-meu-Boi, e tenha relacionado a personagem enérgica do boi à figura de um boi-mamão. Mesmo que o Boi de Mamão tenha sido criado e desenvolvido na antiga Província de Santa Catarina, toda a criação acaba surgindo de algum canto. E, mesmo que muitos teóricos apontem para uma origem açoriana integral – como se o folguedo existisse tal como é hoje no arquipélago açoriano e, ao chegar no litoral catarinense, teria se mantido “conservado” até hoje –, esta narrativa soa pouco provável, ao compreendermos a dinâmica altamente mutável e criativa da cultura. Para autores como Néstor Canclini, por exemplo, a cultura é tratada como processo, e não como algo estático e permanente, como observa-se neste trecho: “As culturas não são totalidades fixas nem sistemas fechados. São processos de produção, circulação e consumo de significações em constante transformação.” (CANCLINI, 2008, p. 41).

1.1 Narrativas de origem do boi

Existe na região uma crença de que a tradição do boi chegou ao local com as grandes ondas de imigração açoriana do século XVIII para o sul do Brasil, junto com outras tradições populares que se mantêm vivas até hoje, como a Ratoeira e a Chamarrita. Porém não há registros de uma brincadeira semelhante ao Boi de Mamão nas ilhas açorianas, como aponta o pesquisador e folclorista catarinense Nereu do Vale Pereira⁹, mesmo que por lá pudéssemos encontrar manifestações culturais com o boi de verdade, seja no campo ou na cidade (PEREIRA, 2010b).

Defender que o Boi de Mamão teria vindo diretamente do Arquipélago dos Açores para o litoral catarinense e se mantido até hoje tal como era antigamente é uma ideia, além de fantasiosa, bastante improvável. A cultura, assim como a linguagem, possui uma natureza viva e mutável, comum a saberes transmitidos socialmente pela oralidade. Sua mutabilidade consiste não apenas em desvios interpretativos por parte de indivíduos, como também a partir da criatividade de pessoas que, ao performar determinada tradição, naturalmente reinventam-na a cada vez. Afinal, que música pode ser tocada duas vezes seguidas exatamente da mesma maneira? Independente de onde veio, o Boi de Mamão é fruto de seu contexto e processos socioculturais ao longo de sua

⁹ Nereu do Vale Pereira (1928–), professor aposentado da UFSC com pesquisa sobre história e cultura catarinense. Atuou como deputado estadual e vereador em Florianópolis/SC.

presença no litoral catarinense. Assim como qualquer outra tradição, pode e deve ser considerado um amálgama cultural em constante mutação resultante das confluências e conflitos entre diferentes matrizes culturais que os habitantes locais compõem. E, diferente do que se acredita, muitos dos elementos estéticos visuais e sonoros apontam a aspectos culturais de origens africanas.

Um exemplo bastante emblemático encontra-se no primeiro relato escrito existente sobre o Boi de Mamão em Santa Catarina, redigido pelo historiador catarinense José Boiteux¹⁰, sobre um evento¹¹ de 1871, onde o cantador do grupo abriu a apresentação em frente ao então Palácio do Governo¹², anunciando: “Ei, Bumba-meu-boi! Meu Boi-de-Mamão!” (BOITEUX, 1932 *apud* MELLO FILHO, 1953, p.79). Após os escritos de Boiteux, Osvaldo Ferreira de Melo Filho afirma em 1953 que em suas pesquisas vinculadas à Comissão Catarinense de Folclore não encontrou nenhuma outra alusão ao nome Bumba-meu-boi no litoral do Estado.

Porém, cerca de 20 anos depois, num livreto escrito sobre o Boi de Mamão em Santa Catarina para os Cadernos de Folclore da Funarte em 1978, Doralécio Soares, também vinculado à mesma comissão, comenta que encontrou a denominação “Bumba-meu-Boi” em 1968, num grupo da cidade de Jaraguá do Sul, no litoral Norte do Estado:

Bumba-Meu-Boi, conforme assinalamos em três repetições na descrição de José Boiteux, fomos encontrá-lo em 1968, para surpresa nossa, em Jaraguá do Sul, zona ítalo teuta de Santa Catarina, onde as figuras quase todas se apresentavam em duplas [...]. Encontramos, também, na cantoria: *O meu Boi Morreu / O que será de mim / Vamos buscar outro / Ô maninha / Lá no Piauí. É um verso encontrado no Bumba-meu-boi do Nordeste.* (SOARES, 1978, p.5. **Grifos nossos**).

Melo Filho, no mesmo documento de 1953, escrito para o Boletim de Folclore Catarinense, traz outras duas informações importantes:

Outra característica absoluta da região, segundo confirmação que tivemos após farta correspondência com dedicados confrades de vários Estados, é a bernúncia [...]. O restante é apenas uma variante do auto do bumba-meu-boi tal como é conhecido em todo o País. Também, da mesma maneira que nas outras

¹⁰ José Artur Boiteux (1865–1934), historiador, advogado, político e professor, membro da Academia Catarinense de Letras e patrono do Ensino Superior do Estado de Santa Catarina.

¹¹ Este relato pode ser encontrado em seu livro *Águas Passadas*, escrito no ano de 1932.

¹² Atual Palácio Cruz e Souza, localizado em frente à Praça XV de Novembro da capital catarinense.

regiões, nesse auto só tomam parte ativa elementos do sexo masculino, sendo freqüentes indivíduos da raça negra. (p.23-24). (MELO FILHO, 1953, p.79).

A primeira é de que, após significativa quantidade de correspondências trocadas com outros Estados do país, chegaram à conclusão que a personagem da Bernunça não fora encontrada em demais localidades brasileiras (MELO FILHO, 1953, p.79); a segunda informação é a de que, em seu registro, frequentemente os brincantes do Boi de Mamão em Santa Catarina seriam homens negros. Essas duas informações são importantes para questionar uma série de teorias postuladas sobre as origens da brincadeira, que ao que tudo aponta estão mais intimamente relacionadas aos demais complexos de festividades dos Bois brasileiros do que se costuma supor.

1.1.1 Das origens da Bernunça

A primeira característica citada, de que a Bernunça se encontra unicamente presente no folguedo catarinense quando em comparação com os folguedos de boi brasileiros, gerou hipóteses e teorias sobre uma origem ibérica do folguedo, como apontou o pesquisador Nereu do Vale Pereira em seu livro *O Boi de Mamão, folguedo folclórico da Ilha de Santa Catarina: uma introdução ao seu estudo* (PEREIRA, 2010a). Na apresentação do livro, feita no Boletim Catarinense de Folclore, há o comentário: “Este livro registra resultados de longas pesquisas sobre sua origem e formas que se supunha açoriana, mas que os registros mostraram ser ele de origem ibérica, especialmente Espanha.” (PEREIRA, 2010a, p.14). Percebe-se nessa afirmação uma necessidade de encontrar uma origem integral, onde se imagina que determinada tradição se encontrava pura em determinado lugar e teria migrado tal qual para outra localidade, como se não fosse possível cada elemento ter vindo de contextos sociais diferentes que compõem as identidades locais. Afirmações como essa negam a natureza plural, polissêmica e complexa dos processos culturais.

A hipótese de origem ibérica da Bernunça e do folguedo se baseia em registros encontrados em uma viagem feita pelo folclorista fluminense Affonso Maria Furtado Silva para a cidade de Allariz, na Galícia, conforme observa Pereira (2010a, p.16):

em viagem pela Galícia, Espanha, [Affonso Maria Furtado Silva] encontrou alguns registros importantes sobre o dragão demoníaco ou bicho papão que engole crianças e sabedor de nossa busca da origem sobre a nossa bernunça passou-me farto material bibliográfico acerca desse monstro lá denominado popularmente de COCA, ou bicho papão que é conhecido no Festival do Boi de Allariz, e em outras festas religiosas principalmente em Corpus Christi. (PEREIRA, 2010a, p.16).

Na sequência do mesmo texto, Pereira descreve a *Coca* a partir dos materiais lidos e de algumas fotos como um monstro em forma de dragão ou crocodilo que representa a figura de um demônio ou um bicho-papão, que, por isso, comeria as crianças desobedientes (PEREIRA, 2010a, p.18). Também aponta para a *Coca* como uma representação do espírito maligno que seria, segundo a mitologia católica, exorcizado durante ritual cristão de batismo (idem, p.20).

Contudo, é possível que Affonso Maria Furtado Silva tenha se equivocado em seu registro. Conforme podemos observar na reportagem de Lorena de la Torre (2015) para o jornal catalão *La Vanguardia*, a Festa do Boi de Allariz em nada se assemelha ao Boi de Mamão catarinense. Trata-se de uma festa iniciada no medievo galego, datando de 1317, realizada com a soltura de um boi de verdade pelas ruas da cidade. A tradição celebrada em data de *Corpus Christi* homenageia Xan de Arzúa, um cristão que expulsou judeus da cidade de Allariz montado num boi, e, diferente dos demais eventos tauromáquicos na Espanha, o animal não é sacrificado ritualmente ao final do evento (TORRE, 2015).

Logo, na celebração da *Festa do Boi* galega não consta a figura da *Coca* como personagem. Esta figura pode, entretanto, ser encontrada na Galícia e em Portugal, com ecos inclusive em personagens de tradições espanholas como a *Cuca Fera*, na Catalunha, e a *Tarasca*, em Granada e Valência, bem como no Sul da França. As *Tarasca*s costumam ser retratadas como uma espécie de dragão, geralmente domada por Santa Marta na mitologia cristã, com cabeça de leão, carapaça de tartaruga, pés com garras de urso, rabo de serpente e bafo venenoso. Já as *Cucas Feras* catalãs, que variam de vilarejo para vilarejo, cada qual com as suas particularidades, são figuras que podem ter uma carapaça de tartaruga, espinha com chifres e garras e cabeça de dragão, como podemos observar no exemplo da *Cuca Fera* de Tarragona (Fig. 1). Em outros exemplos, como no caso da *Cuca Fera* de Tortosa, não há chifres sobre o casco, por exemplo (Fig. 2). Nos festejos catalães, o pano grudado sob a carapaça esconde as pernas dos portadores que a carregam (HERNÁNDEZ, 2005, p.95).

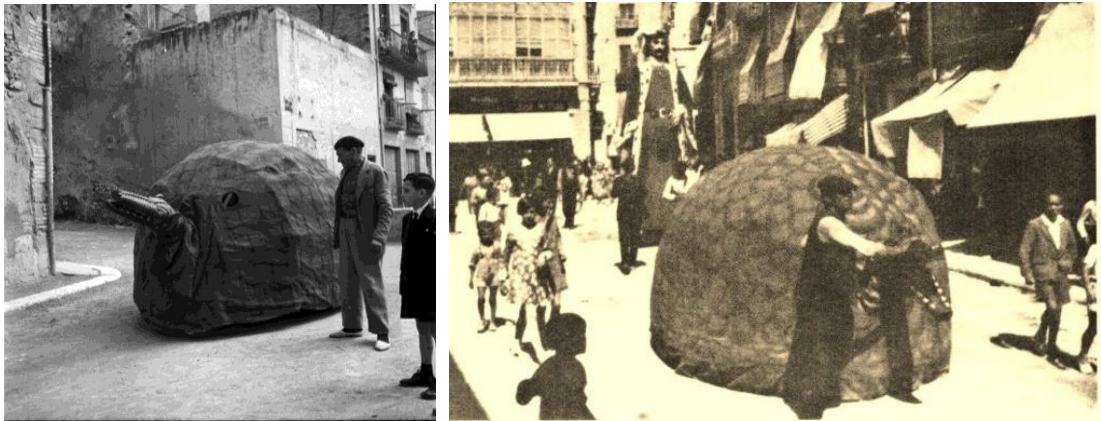
Figura 1 – Foto da *Cuca Fera* de Tarragona, na cidade catalã de Reus.

**Catarinenses, açorianos e caiçaras:
a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários**



Fonte: <<https://lateiera.wordpress.com/2012/10/24/cucaferes-i-tarasques/>>,
acesso em 31 out. 2025.

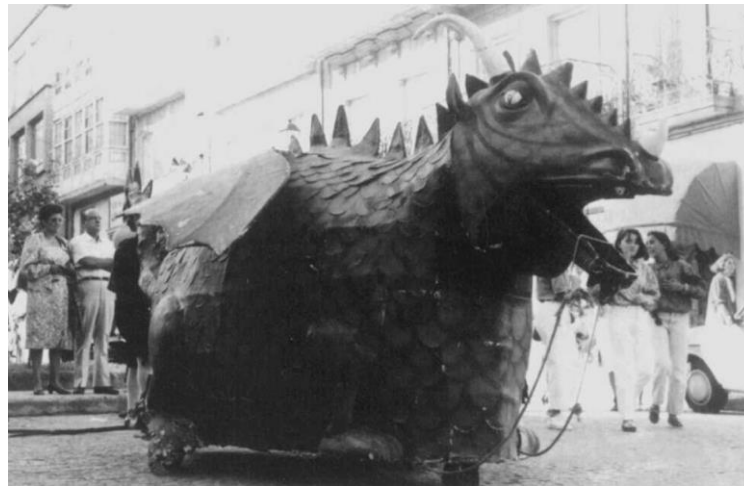
Figura 2 – Fotos da *Cuca Fera* de Tortosa, na Catalunha.



Fonte: <<https://www.bestiari.cat/projectes/corpus700/cucafera/>>,
acesso em 31 out. 2025.

Em regiões galegas como a de Vigo, no município de Redondela, e de Corunha, no município de Betanzos, celebra-se a *Festa da Coca*. Segundo a lenda, todos os anos um monstro marinho chamado de *Coca* (Fig. 3) ia à região para aprisionar virgens para devorá-las posteriormente, destruindo tudo por onde passava. Os marinheiros do vilarejo uniram forças para combater o monstro. Com a vitória dos marinheiros, todos os anos há um desfile no dia de *Corpus Christi* onde é exibida a figura da *Coca* e se representa uma dança de espadas como comemoração desta vitória mitológica. Em determinado momento há uma encenação de luta entre São Jorge, representando o bem, e *Coca*, representando o mal (PÉREZ, 1992, p.302-303).

Figura 3 – Foto da *Coca* de Betanzos, registrada na Galícia em Agosto de 1990.



Fonte: “A actual coca de Betanzos sae só o dia de San Roque” (PÉREZ, 1992, p.301).

Esta mesma encenação de batalha acontece na *Festa da Coca* em Portugal, no Minho, Região de Monção, celebrada na mesma data que a galega, com a qual possui diversas semelhanças. Conforme o relato antigo de Simão Abreu e Mello, morador local, que consta em um almanaque de 1866, há um desfile aberto por um trio de músicos, com gaita de foles, tambor e bumbo. Diversas figuras caminham pelo desfile, como São Cristóvão, o boi bento¹³, um carro de ervas, entre outros. O desfile é encerrado por São Jorge, montado num cavalo real, que luta contra a *Coca*. Depois de muitas tentativas, São Jorge sempre acaba conseguindo transpassar sua lança na garganta do monstro (MELLO, 1866, pp.176-177).

A princípio, não há na Península Ibérica uma personagem que devore literalmente as crianças do festejo como o faz a Bernunça (Fig. 4). E, mesmo que seja possível e provável conceber esta personagem como forma de releitura da *Coca*, *Cuca Fera* ou *Tarasca*, todas as personagens apresentadas nestes festejos ibéricos são partes de contextos muito distintos do Boi de Mamão catarinense. Mesmo que haja uma série de personagens nos desfiles, não há um caráter interativo entre eles, com exceção de São Jorge e a *Coca*, que também não dialogam com o enredo da Bernunça dentro do Boi de Mamão, uma vez que esta é introduzida na brincadeira do boi de forma lúdica e pacífica em termos cênicos, sem a ideia de uma batalha cênica que acarretará sua morte.

Figuras 4 – Respectivamente Bernunças dos grupos
Arreda Boi da Barra da Lagoa (Esquerda) e Boi de Mamão do Campeche (Direita)

¹³ Neste caso, um boi de verdade enfeitado com adereços.

**Catarinenses, açorianos e caiçaras:
a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários**



Fontes: Divulgação do Grupo Arreda Boi no Twitter e
Divulgação do Boi de Mamão do Campeche no Portal ND+.

Retomo agora a hipótese defendida pelo professor Nereu do Vale Pereira de que o Boi de Mamão teria chegado ao litoral catarinense por meio da intensa presença espanhola na região durante os séculos XVI e XVIII, especialmente durante sua ocupação na ilha durante o ano de 1777 (PEREIRA, 2010b). O autor aponta um elo histórico com brincadeiras como o *Juego de la Vaquilla* ou o *Toro de Mimbres*¹⁴, ambos feitos com bois falsos, de pano sobre armação, para iniciar jovens aos exercícios tauromáquicos na Espanha. Mesmo que a semelhança material entre os bois seja incontestável, a hipótese do Boi de Mamão enquanto manifestação ter surgido quase que integralmente a partir destas brincadeiras acaba sendo bastante remota.

Mesmo que seja possível uma influência de ambas as brincadeiras na feitura da personagem do Boi em Santa Catarina, vale lembrar que, além dessas brincadeiras serem executadas na época principalmente por crianças e adolescentes que simulavam os ritos tauromáquicos, é pouco provável que, caso exista esta relação direta, tenha influenciado unicamente a manifestação do Boi de Mamão, sem ter se estendido aos demais folguedos de boi brasileiros.

Afinal, mesmo que o período de trânsitos de espanhóis tenha sido intenso entre os séculos XVI e XVIII principalmente na ilha, não houve nesses quase duzentos anos assentamentos que pudessem ter deixado marcas tão presentes até hoje pelo litoral, como podemos observar com o Boi de Mamão. Além do mais, na ocupação de 1777, os espanhóis ficaram na Ilha apenas durante um ano, onde havia um clima que beirava a tensão, o desespero e a incompreensão linguística por parte da população local frente aos novos governantes estrangeiros. Um ambiente pouco propício para trocas culturais significativas.

¹⁴ As duas brincadeiras, respectivamente, podem ser traduzidas livremente ao português como “Jogo da Novilha” e “Touro de Vime”.

De todo o modo, um único ano de ocupação não seria suficiente para enraizar uma tradição como o Boi de Mamão, que se faz presente até hoje. Inclusive, se fossem os espanhóis que a houvessem trazido desde antes de 1777, esta tradição já estaria significativamente arraigada na experiência cotidiana nativa por volta de 1831, quando *O Catharinense*, primeiro jornal impresso do Estado, começou a circular. Porém, como visto anteriormente, o primeiro registro desta tradição data de exatos 40 anos depois, em 1871. O mesmo teria ocorrido se ela tivesse chegado ao litoral com os açorianos a partir de 1748. Dito isso, aqui podemos relacionar essas observações com o segundo ponto a partir do texto de Melo Filho (1953), a informação de que a maioria dos praticantes eram homens negros.

1.1.2 Por uma narrativa plural de origem do boi

Na década anterior ao primeiro relato que menciona o termo “Boi de Mamão” em Santa Catarina, estava ocorrendo a Guerra do Paraguai (1864–1870), e a Ilha do Desterro, atual Florianópolis, foi o primeiro solo brasileiro no qual os chamados “voluntários da pátria”¹⁵ pisaram ao regressarem do Paraguai, devido à sua posição geográfica (RODRIGUES, 2009, p.67).

Durante toda a campanha bélica, foi instalado um hospital na cidade, para receber os desembarques de doentes e mutilados, antes de embarcarem para a corte do Rio de Janeiro (*idem*, p.245). Em 1871, o presidente da Província de Santa Catarina comunica ao governo nacional a inflação escalonada de ex-combatentes em seu asilo de inválidos, vindos de outras partes do país, de modo que as pessoas não estavam mais conseguindo encontrar trabalho e se integrar à vida da cidade. Muitos desses inválidos passaram a fazer parte da vida na cidade. Os excedentes foram levados ao Rio de Janeiro (*idem*, p.267).

Devido à longa viagem de volta às províncias localizadas mais ao norte do país, foi recorrente o fato de muitos soldados negros e brancos, principalmente aqueles solteiros ou com conflitos em sua terra natal, acabassem ficando pela ilha e cidades do litoral catarinense. Neste ínterim, a paisagem cultural da ilha passa por entrelaçamentos culturais com diversas localidades do país. Com maranhenses, pernambucanos, paraenses, piauienses e baianos se instalando na

¹⁵ Os chamados “Corpos de Voluntários da Pátria” integraram uma convocação apelativa de caráter patriótico do governo brasileiro iniciada em 1865 que estava com poucos contingentes militares disponíveis naquele momento. Segundo André Amaral de Toral (1995, p. 292), “Sociedades patrióticas, conventos e o governo encarregavam-se, além disso, da compra de escravos para lutarem na guerra. O império prometia alforria para os que se apresentassem para a guerra”. Muitos desses “voluntários” foram homens negros aos quais foi oferecida a libertação da escravidão em troca dos serviços militares na *front* de batalha, algo lido atualmente como uma política genocida por parte do governo.

cidade, chama a atenção o fato de que o primeiro registro que se tem do termo “Boi de Mamão” tenha sido registrado justamente em 1871, um ano após o final da Guerra do Paraguai.

A presença e permanência dessas pessoas pôs em diálogo as experiências das diferentes brincadeiras de boi que traziam consigo. Ao longo do tempo, esses elementos foram se amalgamando com os elementos locais, seja com descendentes de açorianos que se instalaram na região um século antes, seja com as demais populações já instaladas no local há mais tempo.

Essas movimentações históricas fortalecem a tese de que o Boi de Mamão não pode ser considerado como proveniente de uma única origem étnica. Dizer que veio tal como é hoje diretamente dos Açores, de Portugal ou da Espanha, é fortalecer um discurso excludente que invalida a efervescência cultural que constituiu essa manifestação, o potencial criativo de reinterpretação cultural e recriação das comunidades locais. São procedimentos comuns ao contexto brasileiro, como bem pontua Lélia Gonzalez (2024) sobre o complexo do Bumba-meu-boi:

o essencial é que os procedimentos dinâmicos da reinterpretação cultural adaptaram o folguedo ao universo simbólico do povo brasileiro, recriando-o a partir de seus diversos componentes culturais. É nesse sentido que podemos afirmar ser o bumba meu boi um auto popular afro-luso-americano com presença manifesta na extensão territorial do país e, em consequência, na diversidade de termos que o designam: do boi-bumbá, boi-surubi, boi-calemba, boi de reis e tantos outros no Norte e no Nordeste ao boi de mamão em Santa Catarina e ao boizinho do Rio Grande do Sul (GONZALEZ, 2024, p.77-78).

Musicalmente, esses indícios se fazem presentes tanto no uso da percussão na música do boi quanto em algumas letras, que originalmente citavam topos nordestinos, como na música da morte do boi, anteriormente citada por Doralécio Soares (1978, p.5), onde originalmente se invocava o Estado do Piauí. atualmente são mencionados os bairros de cada grupo: *Nosso boi morreu / que será de mim? / Manda buscar outro, maninha / lá no Piauí [Sambaqui ou Itacorubi]*.

Em síntese, é difícil imaginar que o Boi de Mamão tenha vindo de um único lugar. Uma vez que consideramos a cultura como um organismo altamente dinâmico, percebemos, ao observarmos o fenômeno do Boi de Mamão com maior proximidade, que sua construção sociocultural se deu a partir de um processo complexo, de um amálgama de influências presentes no litoral catarinense, onde pequenas modificações foram sendo incorporadas, tanto de forma consciente quanto inconsciente, até que este chegasse à sua atual configuração.

1.2 Da música no folguedo

A riqueza da música do Boi de Mamão está em sua rítmica, melodias e letras, com frases ora fixas, ora improvisadas, similar a tantas outras tradições brasileiras pautadas na oralidade, onde elementos como o ritmo e a melodia vocal possuem preponderância muito maior sobre elementos harmônicos da música, ao tomarmos o olhar de uma perspectiva êmica, contrastando com valores tradicionais da musicologia europeia que conferem maior valor ao discurso harmônico dentro de uma música.

Em geral, quase todas as cantigas do Boi são conectadas umas às outras, com pequenas interrupções causadas ou por atrasos cênicos ou por falas durante o auto da morte e ressurreição do boi. Geralmente, a mesma tonalidade maior é mantida ao longo de todas as cantigas do folguedo. Sendo assim, a música no Boi de Mamão pode ser pensada como uma grande música contínua, com duração média de 40 minutos a depender da quantidade de personagens, dividida por um ciclo de cantigas¹⁶. Encontramos assim referências como a *Música da Cabrinha*, a *Música da Morte do Boi* e a *Música da Bernunça*, por exemplo, nomeadas informalmente pelos próprios brincantes.

Melo Filho (1953, p.79) comenta que a música do boi tem “tempo binário” e que sua instrumentação seria composta por violões, cavaquinhos, gaitas, tamborins, chocalhos e pandeiros que acompanhariam a cantoria. Contudo, há também registros de rabeca, viola, acordeom e tambores nessas manifestações (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2013, p.6-7).

Sobre a estética sonora do Boi, pode-se perceber uma série de mudanças, ao compararmos as sonoridades atuais gravações mais antigas, como no CD *Música Popular do Sul* de 1975, vol. 3, do projeto *Discos Marcus Pereira*, onde se encontram gravações do Grupo de Boi de Mamão do Itacorubi¹⁷ das cantigas de Entrada do Boi¹⁸, Bernunça e Maricota; ou mesmo nas gravações caseiras do Arquivo Caruso¹⁹, realizadas em diversas localidades da Ilha de Santa Catarina entre os anos de 1982 e 1995. É

¹⁶ O etnomusicólogo Anthony Seeger, em seu artigo sobre sequências de peças musicais, propõe que estas não sejam apenas um detalhe estrutural ou formal, mas um elemento integral da experiência musical – tanto para quem executa, como para quem ouve (SEEGER, 2013, p.40).

¹⁷ Música Popular do Sul, volume 3, da Coleção Discos Marcus Pereira (1975, faixa 05). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=91bloE3QMXs>>, acesso em 14 fev. 2025.

¹⁸ Nomeada como “Quero ver meu boi brincar” no disco.

¹⁹ Waldemar Joaquim da Silva Neto (1958–), conhecido na ilha como “Caruso”, atuou como médico local e passou a interessar-se pelos registros fonográficos e fotográficos das tradições culturais catarinenses. Parte de seus registros podem ser encontrados no site do *Acervo Caruso de Folclore Catarinense*. Disponível em: <<https://acervocaruso.wordpress.com/>>, acesso em 15 fev. 2025.

interessante que neste último acervo, há gravações do rabequeiro Lico do Lalo²⁰ se referindo à música do Boi de Mamão como “baião”, o que aproxima novamente à hipótese da influência e contribuição de musicalidades de Bois Nordestinos na composição cultural do complexo do Boi de Mamão catarinense.

Sobre esta mudança na estética sonora, algumas pessoas apontam para uma série de competições de Boi de Mamão que ocorreram na segunda metade do século XX, que, com o intuito ingênuo de incentivar financeiramente os grupos com premiações, acabou por incentivar um caminho homogeneizador, onde grupos com estéticas sonoras e visuais diversas foram tentando se assemelhar ao que costumava vencer as competições, como apontou o músico e pesquisador Marcelo Portela²¹.

1.3 Paralelos entre o Boi de Mamão e outras musicalidades nacionais

Em termos rítmicos, a clave geral do Boi de Mamão pode ser considerada como uma clave bastante comum, que pode ser encontrada em tradições diversas, não apenas Brasil afora, como mundo afora também, como podemos perceber numa transcrição aproximada do pandeiro do Boi de Santo Antônio²² (Fig. 5 e Fig. 6).

Figura 5 – Clave principal do pandeiro no Boi de Mamão de Santo Antônio



Fonte: AUTORES (2024).

Figura 6 – Transcrição de excerto da música de abertura do grupo, com voz, pandeiro e surdo

²⁰ Henrique Lalo Sabino (1932–1998), conhecido na ilha como Lico do Lalo, foi rabequeiro e importante folião do Divino Espírito Santo da comunidade do Campeche.

²¹ Em entrevista concedida em 30 out. 2024. Marcelo Portela é brincante de boi, rabequeiro, violonista, compositor, cantor e pesquisador de culturas tradicionais.

²² Para conhecimento musical do Boi de Mamão de Santo Antônio, recomendamos o vídeo da apresentação registrado durante a 24ª Farinhada do Divino (2023), disponível aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=7-CXEqZLofE>>, acesso em 28 out. 2025. Já o excerto com voz, corresponde à faixa de abertura do CD do grupo (CANTORIA..., 2013, faixa 01);, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gk3mSbCAwS0&list=OLAK5uy_k30wmDuuuvDYPYz4p-hDueOsAaeTb0YHM>, acesso em 28 out. 2025.

**Catarinenses, açorianos e caiçaras:
a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários**

D G

Voz

A fo-lha do li-mo - ei - ro tem chei - ro de li - mão

Pandeiro

Surdo

Fonte: AUTORES (2025).

Vale ressaltar que transcrições como esta, por mais que nos ajudem a ter uma noção básica da clave, são limitadas e imprecisas, uma vez que partituras não são capazes de inscrever sotaques musicais em sua linguagem. Ou seja, este mesmo excerto pode remeter a diversas tradições musicais. Dito isso, esta é a única transcrição musical presente no artigo, que se faz aqui presente mais a título de ilustração do que como base para uma análise musicológica aprofundada no sentido estrito do termo.

Em conversa com a pesquisadora Renata Amaral²³, debatemos sobre proximidades sonoras possíveis entre algumas tradições musicais catarinenses e outras musicalidades brasileiras, por conta de minha pesquisa de mestrado. Sobre as gravações antigas que ouvimos do Boi de Mamão, comentou que a sonoridade remetia às tradições dos universos caipiras paulistas do interior, como a Folia de Reis, Catira e Cururu, e, principalmente, aos universos caiçaras, do litoral do Estado, como o Fandango ou a Ciranda Caiçara. Além da proximidade em alguns entre as percussões mais graves, como o adufe da Ciranda e do Fandango e o pandeiro do Boi, algo na levada da viola assemelhava a musicalidade do Boi de Mamão a estes universos.

Em geral a levada segue contínua durante todo o folgado do Boi de Mamão. Porém, na música da Bernunça, a maioria dos grupos costuma ou acelerar o andamento, ou em alguns casos executar uma rítmica levemente distinta. No caso das gravações da Discos Marcus Pereira (MÚSICA..., 1975)²⁴, percebemos que a *Cantiga da Maricota* (faixa 05, minuto 12:30) e a *Cantiga da Bernunça* (faixa 05, minuto 11:20) possuem a mesma rítmica, porém com diferente andamento: a primeira a cerca de 110 bpm, enquanto a segunda a aproximadamente 135 bpm.

²³ Realizada em 29 jan. 2025. Renata Amaral é baixista, cineasta, fundadora do Acervo Maracá e pesquisadora de tradições orais brasileiras há mais de 30 anos.

²⁴ Música Popular do Sul, volume 3, da Coleção Discos Marcus Pereira (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=91bloE3QMXs>, acesso em 14 fev. 2025.

Podemos encontrar paralelos bastante significativos também entre as musicalidades dos grupos de Boi de Mamão e os universos das Capoeiras brasileiras, sobretudo, na Capoeira Angola. Mestre Tuti²⁵ comenta sobre ambas serem culturas de muita transversalidade, com muitos elementos de diferentes lugares que, ao se unirem, foram formando essas tradições como são hoje em dia.

O Maculelê, original do Recôncavo Baiano, passou na década de 1960 a ser executado por grupos de Capoeira, de modo que atualmente seja difícil uma roda de Capoeira que não tenha Maculelê no Brasil. O mesmo ocorreu com a tradição da Puxada de Rede, incorporada ao universo da Capoeira. O Boi de Mamão organizado por Mestre Tuti foi precursor em acrescentar a personagem do Saci no folgado, bem como o berimbau e algumas cantigas de Capoeira.

Uma série de comparações entre as musicalidades do Boi de Mamão e da Capoeira Angola podem ser estabelecidas, numa análise musicológica que fizemos entre as rítmicas destas duas tradições, principalmente entre os pandeiros de cada uma, bem como entre o violão do Boi e o conjunto de berimbaus da Capoeira, estes últimos se assemelhando não apenas em suas claves rítmicas, como também por sua função percussiva e condutora da musicalidade executada (MACHADO; FRIDMAN, 2024, pp.181-182).

Outra aproximação que apontamos nesta pesquisa foi a proximidade entre as claves do Boi e da Capoeira e a clave do Catumbi de Itapocu (Araquari/SC) e do Cacumbi do Capitão Francisco Amaro (Florianópolis/SC), tradições afro-catarinenses inter-relacionadas, da família dos Congados brasileiros, historicamente articuladas por intermédio das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário (GONZALEZ, 2024, p.100; YUNES, 2020, p.20). Sua sonoridade remete às demais musicalidades brasileiras de influência banto²⁶, como as Congadas de Minas Gerais e São Paulo, Carimbó paraense, bem como alguns elementos do Côco pernambucano e do Congo capixaba.

Com atualmente poucos grupos ativos, o Cacumbi – ou Catumbi, a depender do grupo e localidade –, possui relações com a família das Congadas brasileiras não apenas em sua musicalidade, como também nas organizações de cortejos e instrumentação, em alguns casos. Com caixas armadas com rastilhos sob a pele dos tambores, pandeiros e tambores maiores. Seus cortejos

²⁵ Mestre Tuti, mestre de Capoeira vinculado ao projeto “Naquela Capoeira tem um Boi... de Mamão” da cidade de Governador Celso Ramos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c-NfwBLoVcE>>, acesso em 14 fev. 2025.

²⁶ Conforme observação feita pela pesquisadora Renata Amaral, em entrevista realizada no dia 29 jan. 2025, após ouvirmos as gravações do Cacumbi do Capitão Francisco Amaro de Floripa/SC (MÚSICA..., 1975, faixa 04, minuto 6:45) e o CD do Catumbi de Itapocu, gravado pelo Selo SESC de Santa Catarina (CATUMBI..., 2003).

contam com a presença de rei e rainha, casal de juizes, porta-bandeiras, um capitão que entoa o chamado dos cantos, tamboreiros (tocadores dos tambores) e marujos com espadas (usadas também como instrumentos de percussão em alguns casos) que também são dançantes.

No livro de Virgínia Maria Yunes (2020) pode-se encontrar mais a respeito desta tradição. No livro constam uma grande série de fotos tiradas pela autora. Essa cerimônia tem seu auge no Natal, especificamente nos dias 23, 24 e 25 de dezembro, com uma série de novenas rezadas nas semanas anteriores.

Esta proximidade da sonoridade do Cacumbi e Catumbi das tradições banto no litoral catarinense conflui com apontamentos observados pelo pesquisador catarinense Osvaldo de Melo Cabral:

os escravizados africanos vinham de outros portos brasileiros, como São Luiz do Maranhão, Recife/Olinda, Salvador e, principalmente, do Rio de Janeiro, sendo que alguns eram oriundos diretamente da África, dos portos de Angola e de Moçambique. A maioria pertencia ao tronco lingüístico “Banto” – cabindas, congos, moçambiques, cassanges, benguelas e outros (CABRAL, 1979, p.381).

Neste sentido, a passagem dessas pessoas por essas regiões antes de chegar à ilha marcou a constituição cultural do litoral catarinense, influenciando assim, conseqüentemente, suas musicalidades. Ainda hoje existem poucas pesquisas que investigam relações entre o Cacumbi e o Boi de Mamão, por exemplo, o que seria muito importante para aprofundar o entendimento sobre ambas. Assim como Mestre Tuti comentou sobre a transversalidade da Capoeira brasileira, sabemos que muitos grupos de Cacumbi faziam também o Boi de Mamão, em épocas diferentes do ano. Um caso importante é o do próprio Cacumbi do Capitão Amaro, que tinha também o seu Boi, conforme informou a compositora e pesquisadora Elô Gonzaga²⁷, sobrinha-neta do Capitão Francisco Amaro.

Um último paralelo que podemos apontar é com os universos indígenas da região, sempre tão pouco comentados, por diversas questões que vão desde a escassez de fontes mais precisas de pesquisa, mas principalmente por apagamento histórico, através de diversos projetos políticos, como o da edificação do samba carioca (que na época apontava a origens negras e brancas) como emblema nacional (MENEZES BASTOS, 2006, p.121). No caso do litoral catarinense, na época do

²⁷ Em entrevista concedida em 01 nov. 2024. Além de seu trabalho musical, Eloísa Gonzaga também é pesquisadora do Cacumbi e do campo de Educação musical.

contato com os brancos vicentistas²⁸ que começaram a se instalar na região, o grupo indígena que habitava o litoral majoritariamente era o dos Mbyá-Guarani. E, considerando a grande comunidade Mbyá-Guarani existente na região, é pouco provável que não tenha havido intercâmbios materiais e simbólicos com as pessoas não-indígenas presentes na região.

Musicalmente, alguns elementos são operados de forma parecida entre os universos musicais dos Mbyá-Guarani e do Boi de Mamão, como seu aspecto ritualístico, seja mantendo uma rítmica constante, seja na repetição de motivos melódicos. Em termos harmônicos, inclusive, muitas cantigas possuem acordes que se estendem por um longo tempo, assim como o *Mbaraká Guaçu*, violão guarani classificado como um instrumento de percussão dentro de seu sistema de conhecimentos, de forma similar ao aspecto percussivo também presente no Boi de Mamão, conforme comentado. O *Mbaraká* geralmente é tocado com as cordas soltas, geralmente afinadas no que seria classificado segundo a musicologia tradicional como um “acorde maior”, trazendo assim um caráter de acorde pedal para as músicas guarani ao utilizar o *Mbaraká* (MONTARDO, 2002, pp.173-174). A concepção da música como parte de um todo que relaciona o corpo através da dança, uma dramaturgia cênica e um conjunto sequencial de cantigas no folgado do Boi de Mamão também possui relação com a forma que diversas comunidades indígenas da América do Sul compreendem suas músicas (PUCCI; ALMEIDA, 2017). Este ponto em específico, relacionando som, imagem e corpo, pode ser relacionado com diversas outras tradições brasileiras, bem como com paralelos de tradições musicais presentes no continente africano.

Uma última observação, saindo do universo sonoro em direção à corporeidade, é sobre o paralelo entre a dança do Vaqueiro e Mateus no Boi de Mamão com o *Xondaro* Mbyá-Guarani²⁹, dança em caráter de combate, onde guerreiros guarani são desafiados. Tanto as danças quanto as investidas de um guerreiro para outro lembram muito as investidas do boi contra o Vaqueiro ou Mateus³⁰. A forma de danças de outras personagens, como a dos Ursos ou a do Cavalinho, também acaba criando eco da dança do *Xondaro*.

²⁸ Colonos e exploradores da Capitania de São Vicente, que se expandiram pelo interior do Brasil colonial. O termo englobava tanto os habitantes da Vila de São Vicente quanto os bandeirantes.

²⁹ Dois exemplos da dança do *Xondaro*: na Takoha Y’Hovy <https://www.youtube.com/watch?v=XBt_L-OnJHw>; e de outra aldeia Mbyá não especificada <<https://www.youtube.com/watch?v=Up8YvgKqT-0>>, acesso em 15 fev. 2025.

³⁰ Boi de Santo Antônio na 24ª Farinhada do Divino de 2023, a partir do minuto 2:38 <<https://youtu.be/7-CXEqZLofE?si=Qe6phuTmj-OrUorA&t=158>>; e Boi de Mamão do Campeche na Abertura da Temporada da Pesca da Tainha de 2024, minuto 21:52 <https://youtu.be/CMfnWueRXZE?si=7YP6yhC_UexNiQFG&t=1312>, ambos com acesso em 15 fev. 2025.

2. DA IDENTIDADE AÇORIANA

A forma como o discurso açoriano muitas vezes é empregado nas narrativas de fundação cultural no litoral catarinense pode ser problematizada por alguns fatores. O principal deles seria a invisibilização de outras matrizes culturais que construíram de forma estruturante a identidade e, principalmente, a diversidade cultural do Estado como um todo. Partindo do pressuposto de que a cultura é viva e dinâmica, é de se esperar que os modos de vida mudaram em relação àqueles trazidos para a Ilha pelos açorianos.

Alguns costumes e tradições que são classificadas muitas vezes classificadas como açorianas no litoral catarinense na verdade não possuem registros semelhantes no arquipélago português, como no caso do Boi de Mamão. Também chamam a atenção a técnica de construção da Canoa Açoriana, feita a partir de um único pau de garapuvu, aprendida, na realidade, com guaranis e caiçaras. Como o mar nos Açores é considerado violento, os açorianos são inclusive mais conhecidos por seus conhecimentos como agricultores do que como pescadores.

Neste sentido, como contraponto ao discurso do movimento açorianista presente na região, podemos tomar como base os escritos de Tomaz Tadeu (2000). O autor aponta que a identidade não pode ser tratada como uma essência fixa ou natural, mas um processo discursivo e relacional, construído a partir de diferenças que são historicamente e culturalmente produzidas. Logo, as identidades são efeitos de práticas de significação e poder, e não entidades pré-determinadas (Tadeu, 2000, p. 9–12).

Através do trabalho de Thiago Sayão (2004), podemos entender que a narrativa açorianista foi construída no litoral catarinense a partir de uma proposta que surgiu durante o 1º Congresso da História Catarinense, em 1948, como forma de diferenciação em relação aos imigrantes de identidades culturais nacionais europeias, como alemães, italianos, ucranianos, poloneses, entre outros, que começaram a ocupar a região durante o século XIX, incentivados pelo Estado brasileiro no período pós-abolição, movido na época pela política racista de branqueamento populacional.

A narrativa da identidade açoriana surgiu com o intuito de desvincular a imagem do Estado às nações pertencentes às alianças do eixo na Segunda Guerra Mundial, que acabou finalizada três anos antes do Congresso (SAYÃO, 2004, p.46-50). Esse sentimento dos intelectuais que organizaram o congresso se adequa ao que Lélia Gonzalez chamou de “neurose cultural brasileira”. A autora

entende o racismo como sintoma, uma manifestação aparente de um conflito inconsciente, compartilhado no imaginário social brasileiro, onde o país se quer reconhecer como branco e formado por descendentes de europeus, mas que constantemente precisa se defrontar com as existências indígenas e negras que moldaram as histórias e identidades do Brasil (GONZALEZ, 1983; SCHWARCZ, 1993).

Nessa movimentação de construção identitária, é comum que manifestações fortemente presentes na região, como o Boi de Mamão, acabem sendo associadas à identidade açoriana reivindicada. Contudo, não encontramos nenhum registro que marque a presença de manifestações similares ao Boi de Mamão no arquipélago açoriano, assim como também nos aponta o supracitado pesquisador Nereu do Vale Pereira, mesmo que por lá pudéssemos encontrar manifestações culturais com o animal real, seja em contexto urbano ou rural (PEREIRA, 2010b).

2.1 Ecos e percepções sobre a música tradicional dos Açores

No intuito de ouvir como eram as músicas tradicionais açorianas, busquei registros dos trabalhos de Michel Giacometti³¹, Fernando Lopes-Graça³² e Artur Santos³³, três significativos responsáveis pela investigação etnológica sobre a música tradicional portuguesa. Sobre a música tradicional açoriana, podemos encontrar nos trabalhos deste último uma quantidade maior de registros, tendo sido seu trabalho muito elogiado pelos outros dois. No ano de 1960, Santos realizou uma série de gravações musicais *in loco*, na Ilha de São Miguel. Em 2001 o material foi organizado numa coletânea de 4 CDs, com o nome *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*³⁴.

Antes de tudo, vale afirmar que é impossível generalizar o que seriam as músicas açorianas a partir da escuta de uma coletânea e alguns grupos isolados. Este artigo não pretende chegar a

³¹ Michel Giacometti (1929-1990), etnólogo corso que fez uma “Missão Mediterrânea” (Mission Méditerranée 56, ano de 1956), com muito material sobre música tradicional portuguesa.

³² Fernando Lopes-Graça (1906-1994), compositor, pianista, maestro e pesquisador português. Considerado um dos maiores compositores e musicólogos portugueses do século XX.

³³ Artur Santos (1914-1987) foi um pianista, compositor e etnomusicólogo que desenvolveu vários levantamentos de música folclórica em Portugal, Angola, e nas regiões autônomas dos Açores (Terceira, S. Miguel e Santa Maria) e Madeira.

³⁴ O primeiro disco da coletânea de Artur Santos, *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*, Ilha de São Miguel (Disco 1), está disponível em: <<https://youtube.com/playlist?list=PLVPlpcf0NploBp-HR60jXr91cCxIE-KFJ&si=edNbyYFNRqPyrmY>>, acesso em 15 fev. 2025. Já a lista completa com o conteúdo dos 4 discos da coletânea de Artur Santos sobre o folclore musical da Ilha de São Miguel, estão disponíveis em: <<https://www.discogs.com/release/10946400-Various-O-Folclore-Musical-Nas-Ilhas-Dos-A%C3%A7ores-Antologia-Sonora-Da-Ilha-De-S%C3%A3o-Miguel>>, acesso em 15 fev. 2025.

conclusões absolutas, mas procura ao menos questionar alguns parâmetros naturalizados em território catarinense, que parecem nunca ter sido discutidos muito à fundo. No caso de relações musicológicas entre os repertórios do litoral catarinense e do arquipélago açoriano, valeria uma pesquisa de fôlego para aprofundar melhor suas consonâncias e dissonâncias.

Nesses primeiros meses de escuta, principalmente a partir da coletânea gravada por Artur Santos, uma vez que esta pretende dar conta da variedade do repertório da Ilha de São Miguel, percebi, em linhas gerais, pouquíssimas cantigas acompanhadas por instrumentos percussivos; em geral, tinham maior ênfase na relação entre violas de arame e vozes; e quase todas as cantigas eram em compasso ternário simples. Algumas pareciam ter um compasso binário composto. Uma delas, nomeada de *Canto de Peditório para o Menino Jesus* (FOLCLORE..., 2001, Disco 2, faixa 2), possui compasso ternário, porém com retardos estruturais incorporados em cada compasso, fazendo com que sua rítmica soe de modo peculiar³⁵.

Dentre os gêneros musicais presentes dentro do cancionário do litoral catarinense, talvez o que mais tenha relações diretas com a sonoridade das músicas tradicionais açorianas seja a Ratoeira. Mesmo o Terno de Reis, muitas vezes associado aos portugueses, possui uma musicalidade distinta da encontrada nas ilhas açorianas ou no próprio território continental português.

A Ratoeira, considerada uma brincadeira versátil em forma de *quadrinhas* improvisadas intercaladas por um refrão, pode ser cantada em roda, onde participantes lançam versos de amor, flertes, desafios ou sátiras para outro participante. A Ratoeira também era entoada como canto de trabalho, principalmente pelas mulheres rendeiras durante seu ofício, mas também na lavoura, na raspagem de mandioca ou na colheita do café (SILVA, 2011, p.48). A Ratoeira é um gênero musical com algumas cantigas tradicionais cujas melodias são usadas nas estrofes para o improviso e o refrão cantado em grupo. Entre as cantigas registradas estão *Meu Galho de Malva* (ou *Meu Cravo de Rosa*), *Ratoeira de Ferro*, *Cana Verde*, *Caranguejo da Armação*, *O Sereno*, *O Fadinho* e *O Limão*, que podem ser encontradas com letras e partituras melódicas no Boletim da Comissão de Folclore Catarinense de 1997 (SOARES, 1997, p.21-25).

A semelhança da Ratoeira com as músicas tradicionais açorianas presentes na coletânea da Ilha de São Miguel de Artur Santos tem a ver com seu compasso majoritariamente ternário e

³⁵ *Canto de Peditório para o Menino Jesus*. Faixa 2 do Disco 2 da Coletânea *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s7WRSfPkLck>>, acesso em 15 fev. 2025.

com o timbre da voz cantada. Sobre instrumentação, seria difícil estabelecer esses paralelos, uma vez que, por mais que a Ratoeira catarinense seja às vezes interpretada com instrumentos musicais, originalmente ela era cantada *a capella*, prática comum aos cantos de trabalho.

Curiosamente, nessas escutas de músicas tradicionais açorianas realizadas nos últimos meses, me deparei com uma canção do *Grupo Folclórico de São Miguel*, da cidade açoriana de Ponta Delgada, chamada de *Caninha Verde e Preto*³⁶, que não só possuía o mesmo nome de uma das cantigas de Ratoeira catarinense, *Cana Verde*³⁷, como também a mesma letra e melodia em sua primeira parte. Na segunda parte da canção açoriana, a melodia se aproxima de outra cantiga de Ratoeira catarinense, a *Ratoeira de Ferro*³⁸, em compasso binário.

3. DA HIPÓTESE CAIÇARA

Tendo o discurso da identidade açoriana começado em 1948 e começado a ganhar força apenas na segunda metade do século XX, percebemos quão recente ele é. Em outras palavras, essa narrativa não esteve historicamente presente. E, mesmo que uma parte considerável dos habitantes nativos do litoral catarinense possuam casais açorianos como ancestrais, essa identidade nunca esteve elaborada em seu discurso de uma forma tão mastigada quanto é hoje. Se eu falo sobre “ser açoriano” para meus avós, não pensam nela de forma nostálgica e romantizada como ocorre com descendentes de imigrantes italianos ou alemães no Estado. Principalmente para uma pessoa de 94 anos que não cresceu com essa ideia e não teve nenhum familiar que participou da movimentação de construção dessa narrativa identitária, como é o caso dos meus avós, que cresceram nos vilarejos de Encantada e Olaria (atual Paulo Lopes/SC). Exemplos dessa questão podem ser encontrados na pesquisa sobre Ratoeira do músico e pesquisador Rodrigo Moreira da Silva, que conversou com pessoas que lembram quando “descobriram que eram açorianas”:

A descoberta da origem açoriana parece ter sido um episódio para muitos dos entrevistados. Isso constatou-se no discurso de diversas senhoras em localidades diferentes. Ou seja, o processo histórico de construção da identidade

³⁶ Cantiga *Caninha Verde e Preto* gravada pelo Grupo Folclórico de São Miguel (Açores). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sg5L22yewPI>>, acesso em 15 fev. 2025.

³⁷ Cantiga de Ratoeira *Cana Verde*, pelo Grupo Arreda Boi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H41M-f0mYfI>>, acesso em 15 fev. 2025.

³⁸ Cantiga de Ratoeira *Ratoeira de Ferro*, pelo Grupo Arreda Boi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gLGVirMYpsY>>, acesso em 15 fev. 2025.

**Catarinenses, açorianos e caiçaras:
a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários**

cultural do litoral catarinense é relativamente recente. Tanto que há pessoas que viveram esse momento de descoberta de suas origens. Isso certamente foi institucionalmente induzido. Logicamente a origem açoriana da população do litoral catarinense é um fato histórico. No entanto, a consciência e a autoidentificação com a origem açoriana é algo em construção. A reprodução de discursos acadêmicos e intelectuais acerca da identidade e da origem, como debatido até aqui, é perceptível na fala das pessoas pesquisadas. De acordo com Dona Maroca do Grupo de Senhoras de Governador Celso Ramos, **“Ninguém sabia que era açoriano, que não era né... depois de uns tempos pra cá que a gente foi saber que isso era... era açoriano né”**. (SILVA, 2011, p.141, **grifos nossos**).

No trabalho de Rodrigo Moreira da Silva, músico e pesquisador de Ratoeira no litoral catarinense, podemos encontrar diversas vezes também relatos de nativos que citam a figura de Vilson Farias, escritor e historiador catarinense, como alguém que, em nome do Núcleo de Estudos Açorianos da UFSC³⁹, levou este conhecimento sobre a origem açoriana aos moradores locais num discurso de resgate dos valores e saberes do arquipélago (*idem*, p.141). O autor demonstra também, através de depoimentos registrados, como as pessoas começaram a ter maior zelo por seus saberes após terem sido informadas que aquelas cantigas e técnicas manuais de construções possuíam um respaldo identitário europeu assim como os vizinhos do interior do Estado, passando assim a ter maior zelo e cuidado com esses saberes (*idem*, p.143). Além disso, a influência da obra de Vilson Farias na construção do discurso dessas pessoas é notada nitidamente em passagens como esta:

No primeiro telefonema que fiz a Cristiane de Jesus, de Porto Belo, falando sobre minha pesquisa, meu interesse sobre a Ratoeira, sobre a cultura açoriana em Santa Catarina, fui repreendido. Cristiane disse que o correto era referir-se à "cultura de base açoriana" em Santa Catarina, e não simplesmente cultura açoriana, pois esta era a cultura encontrada no Arquipélago dos Açores, não em Santa Catarina. Realmente estou de acordo que há uma distinção muito clara entre os dois contextos. Mas aderir e reproduzir essa categorização revela a influência que as obras de Vilson Farias exerceram em seu discurso, assim como no de outros informantes e, de certo modo, na elaboração da identidade cultural do litoral catarinense (SILVA, 2011, p.147).

³⁹ Universidade Federal de Santa Catarina.

Esse tipo de depoimento aponta para a forma como a consciência açoriana foi construída, com incentivo político do Estado, e não de uma forma espontânea, como um sentimento que sempre esteve nesses descendentes de imigrantes açorianos através dos 250 anos da imigração.

Antes de 1940, as pessoas não tinham o costume de classificar a si mesmas como “caiçara”, “guarani” ou “caipira” quando se estava entre os seus. A necessidade de classificação identitária vem da movimentação e necessidade de se definir a alteridade, definir o “outro”. E, como antigamente era mais comum a pessoa permanecer no seu próprio contexto, onde quase todos são semelhantes, não havia a necessidade de usar uma categoria identitária como “caiçara”, “ribeirinho”, “mbyá-guarani” ou “kaingang” em seu discurso para definir sua própria gente. Então podemos facilmente pensar que mesmo que os habitantes do litoral catarinense vivessem como caiçaras, essa categoria nunca foi reivindicada pela população local, onde foi ganhando força o gentílico manezinho (na ilha) ou peixeiro (no Rio Itajaí), ao mesmo tempo em que a narrativa da identidade açoriana foi sendo construída. Até porque “caiçara” muito provavelmente não foi um gentílico escolhido pelos próprios caiçaras, da mesma forma que ocorreu com grupos indígenas, por exemplo, que ficaram conhecidos pela nomenclatura usada por povos rivais ou por colonizadores brancos. O nome “caiçara” remete a uma armadilha de pesca. O nome “manezinho” era uma nomenclatura pejorativa usada pelas pessoas “da cidade”⁴⁰ para nomear os pescadores caiçaras do sertão da Ilha de Santa Catarina. Mesmo que tenha começado como um apelido pejorativo, depois passou a ser reivindicado como gentílico local. Nos tempos da juventude de meu avô, ninguém ficaria feliz se fosse chamado de “manezinho”, ao passo que hoje, essa conotação pejorativa do termo perdeu seu sentido.

Usando o termo açoriano como gentílico ilhéu e costeiro, constitui-se um processo de cristalização identitária, que traz como problemática uma espécie de musealização da cultura e do conhecimento, além de um estancamento do fluxo criativo cultural. Prendendo a identidade litorânea catarinense a um passado de imigrantes ocorrido há dois séculos e meio, transforma-se a cultura local em peça de museu, fixada numa temporalidade que já não existe. Inclusive, neste caso açoriano, é como se essa autodenominação tirasse parte da autonomia local e de sua legitimidade. Afinal, sempre haverá pessoas nativas de um arquipélago localizado a mais de 5.000 km da Ilha de Santa Catarina que nunca pisaram os pés aqui, mas que sempre serão mais *açorianos* do que nós.

⁴⁰ Atualmente o Centro Velho da cidade de Florianópolis/SC.

Me pergunto se não houvesse o movimento açorianista, até que ponto as populações nativas do litoral catarinense não se entenderiam hoje como caiçaras. Ou apenas *catarinenses*.

E no litoral Sul do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e até mesmo na Baía da Babitonga, região Norte de Santa Catarina, nativos usam o termo *caiçara*, identidade tradicional do litoral Sul brasileiro, de forte influência guarani e em muitos casos influência também açoriana, identidade fortemente relacionada com a prática da pesca surgida dos primeiros contatos entre indígenas e europeus, à qual foram agregadas diversas outras influências. Essa hipótese caiçara para a identidade cultural do litoral catarinense se mostra pertinente inclusive por conta de sua continuidade territorial com o chamado *corredor cultural caiçara*. Grande parte das pesquisas sobre a região caiçara costuma apontar que ela ocupa o litoral Sul do Rio de Janeiro até o litoral paranaense. Considerando que não há nenhuma fronteira por acidente geográfico significativo, como montanhas e rios caudalosos, que dificultassem o acesso na divisa estadual entre Paraná e Santa Catarina, é difícil imaginar que durante os últimos séculos não tenha havido qualquer tipo de comunicações, trocas simbólicas e influências mútuas entre os habitantes dos seus litorais. O trabalho do músico, pesquisador e brincante paranaense Jozé Navarro Lins sobre a presença do Fandango Caiçara na Baía da Babitonga no litoral Norte catarinense aponta para esse questionamento. Segundo o autor, discussão pode ser aprofundada com a ideia de territorialidade, que pensa o território com uma perspectiva dinâmica e flexível (LINS; PEDROSA, 2024, p.4).

O historiador e folclorista Rossini Tavares de Lima (1915–1987), no capítulo “Regiões Folclóricas do Brasil” do livro *Abecê do Folclore* (LIMA, 1972), toma como base uma pesquisa classificatória à moda antiga feita por Joaquim Ribeiro (1907–1964) no livro *Introdução ao Estudo do Folk-Lore Brasileiro* (datado do início do século XX), que começa a descrever cada região cultural do país. Nessa época, quando toda a movimentação pela reivindicação de uma identidade açoriana ainda não viera à tona em Santa Catarina, o autor classificou o litoral catarinense como parte do corredor cultural caiçara, chamado pelo autor de “ciclo caiçara”, do litoral capixaba ao litoral gaúcho (LIMA, 1972, p.117).

Independente da problemática das informações levantadas por Joaquim Ribeiro, as semelhanças entre o modo de vida caiçara e dos chamados “açorianos” do litoral catarinense são expressivas: suas técnicas de pesca; de construção de canoas – bem como a finalização e pintura destas, sendo difícil distinguir uma canoa caiçara e uma canoa “açoriana” –; situações complexas de luta pela continuidade de suas tradições em relação à violenta especulação imobiliária que assola as regiões, causada pelo turismo desenfreado e empreendimentos imobiliários; a presença

de Sambaquis, depois Carijós, e atualmente Mbyá-Guaranis em seus territórios; histórico de contato com brancos semelhantes, bem como a presença açoriana nas configurações culturais identitárias (mesmo que em intensidades diferentes), e marcas profundas da presença lusitana na região; instrumentação musical semelhante, principalmente levando em conta instrumentos como rabeca de três cordas e viola que eram utilizados antigamente no litoral catarinense.

Segundo Kilza Setti⁴¹, pode-se perceber entre os caiçaras marcas profundas deixadas pela cultura dominante do colonizador branco, visíveis na “esfera religiosa, na ordem social e moral, no linguajar (um dialeto com resíduos de arcaísmo da então língua imposta já no início da dominação), nas práticas culturais – incluindo nestas a prática musical” (SETTI, 1997, p.148). Esses aspectos levantados pela pesquisadora se assemelham em muito com características das populações tradicionais da costa catarinense, tanto em sua marcante religiosidade quanto em relação ao linguajar. Doralécio Soares aponta inclusive para termos presentes na fala de ilhéus que remontam ao linguajar do século XIV português (SOARES, 1979).

Com a hipótese caiçara, não se trata de entender a identidade cultural do litoral catarinense como idêntica à do litoral paulista, fluminense e paranaense. Afinal, as próprias populações caiçaras dessas regiões não se enxergam como idênticas, mas sim semelhantes em diversos aspectos, de forma que não se possa pensar numa única “música caiçara”, mas como várias vertentes de uma identidade múltipla em comum, como nos aponta Kilza Setti (1985). Isso pode ser observado ao compararmos o universo musical caiçara do litoral paulista estudado pela autora com a musicalidade de outras regiões adjacentes, como caso da Ciranda de Paraty/RJ e do Fandango paranaense. As populações caiçaras se entendem como múltiplas e com particularidades ao longo do litoral.

Um exemplo conectivo entre a região com “cultura de base açoriana” e o “corredor caiçara”, é a Associação Mandicuera, de Paranaguá/PR, guiada pelo Mestre Aorélio Domingues, que além de promover diversos eventos culturais caiçaras no Litoral Paranaense, também começou a montar seu Boi de Mamão⁴², traçando uma ponte conectiva entre o litoral catarinense e o “corredor caiçara”. Marcelo Portela⁴³ mencionou intercâmbios culturais realizados com integrantes

⁴¹ Kilza Setti (1932–) é antropóloga, etnomusicóloga e compositora. Uma das primeiras pesquisadoras a investigar a produção musical caiçara paulista e Mbyá-Guarani. Criadora do Acervo *Memória Caiçara*.

⁴² Apresentação do Boi de Mamão da Associação Mandicuera, gravado para o Festival de Culturas Tradicionais da cidade de Curitiba, em 2021, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MIN7div1ltw>>, acesso em 15 fev. 2025.

⁴³ Em entrevista concedida em 31 out. 2024.

do grupo Mandicuera, intermediados pelo Mestre Aorélio Domingues⁴⁴, nos quais brincantes mais velhos de Paranaguá vieram para a Ilha de Santa Catarina e conversaram com mestres brincantes da ilha, considerados mestres da cultura “açoriana”. Nesses encontros, foi percebida a expressiva quantidade de repertórios em comum entre os brincantes das duas localidades.

4. REFLEXÕES FINAIS

Este artigo foi construído a partir de uma série de percepções sobre continuidades e descontinuidades entre a musicalidade do Boi de Mamão e a chamada identidade açoriana do litoral catarinense. Partimos aqui de uma pequena amostragem de exemplos, sem que possamos chegar a conclusões gerais, principalmente em temas tão delicados como o são as identidades. Nossa ideia aqui é questionar certas naturalizações que vêm sendo feitas sobre a identidade cultural do litoral catarinense e apontar para caminhos de pesquisa a serem desenvolvidos nos próximos anos, provocando debates mais aprofundados sobre o tema.

Como pudemos perceber, a afirmação de que o Boi de Mamão tenha vindo diretamente dos Açores para a costa catarinense no século XVIII torna-se complicada, uma vez que invisibiliza uma série de outras influências que construíram a identidade desse litoral da forma como é hoje, e que fazem dela fruto de um processo tão complexo e diverso. Diversas outras pontes e relações musicais entre a música do Boi de Mamão e outras tradições podem ser estabelecidas e melhor aprofundadas. Nesse aspecto, a música pode ser uma importante ferramenta para apontar vestígios presentes, quase que arqueológicos das práticas culturais. De modo geral, os trabalhos acadêmicos sobre o Boi de Mamão costumam abordar a música de forma superficial, ou alegando falta de conhecimento técnico ou classificando-a como uma música simples ou repetitiva. Esperamos que este artigo contribua para um vislumbre da riqueza e diversidade musical que se faz presente nessa manifestação do litoral catarinense.

Referências fonográficas e audiovisuais

⁴⁴ Aorélio Domingues (1977–) é mestre de saberes culturais caiçaras como o Fandango, a Folia do Divino Espírito Santo e o Boi de Mamão, nascido em Paranaguá/PR. Também atua como luthier de instrumentos tradicionais caiçaras.

**Catarinenses, açorianos e caiçaras:
a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários**

CANTORIA do Boi de Mamão de Santo Antônio. Associação de Moradores de Santo Antônio de Lisboa (Patrimônio e Interpretação). Produção: Marcelo Muniz. Florianópolis/SC: Independente, 2013. CD. 20min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gk3mSbCAwS0&list=OLAK5uy_k30wmDuuuvDYYPZ4p-hDueOsAaeTb0YHM>, acesso em 08 jun. 2024.

CATUMBI de Itapocu. Grupo Catumbi de Itapocu (Patrimônio e Interpretação). Realização: SESC/SC. Araquari/SC: SESC, 2003. CD. 30min. Disponível em: <https://youtu.be/0oN2XeCEjhw?si=oil8_wpp6jX_GG8f>, acesso em 08 jun. 2024.

FOLCLORE Musical nas Ilhas dos Açores: Ilha de São Miguel, O. Instituto Cultural de Ponta Delgada. Gravações: Artur Santos. 4 CDs. Coletânea. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLVPlpcf0NploBp-HR60jXr91cCxIE-KFJ>>, acesso em 15 fev. 2025.

MÚSICA Popular do Sul, Volume 3. Discos Marcus Pereira, Gravadora tal. CD. 19 faixas. 43'20 minutos. 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=91bloE3QMXs>>, acesso em 14 fev. 2025.

“NEGROS em Desterro: histórias de resistência”. Compõe o projeto “Vivências”, do Departamento Nacional do SESC. Produção e Roteiro: Rodrigo Stüpp. Produção Executiva: Contexto Filmes. Imagens e Edição: Gustavo Zinder. Imagens aéreas: Leandro do Amaral. Intérprete de Libras: Rita Cabral. Locução: Solange Adão. Realização: SESC/SC, Fecomércio e Senac. 8min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTSioM1A7SY>>, acesso em 08 jan. 2025.

RODA no calçadão: encontro Capoeira Angola Palmares. Compõe o projeto “Iê, Mané: memória da capoeiragem da ilha”, contemplado pelo Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2020, da Fundação Catarinense de Cultura. Imagens: Acervo Mestres Calunga e Kiko. Edição: Jô Capoeira. Ilha de Santa Catarina, 1999. 4min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jBd5fJrw6oo>>, acesso em 08 jun. 2024.

Referências bibliográficas

CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro I e II**. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, J. Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista Anthropológicas**, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.

FARIAS, Vilson Francisco de. **Dos Açores aos Brasil meridional**: uma viagem no tempo: 500 anos, litoral catarinense: um livro para o ensino fundamental. 2ª ed. Florianópolis: Ed. do autor, 2000.

GONÇALVES, Reonaldo Manoel. **Cantadores de Boi de Mamão**: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina. Dissertação Mestrado em Pedagogia defendida no Centro de Educação (CED), da UFSC. Florianópolis, 2000.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS, nº 2, 1983. pp.223-244.

GONZALEZ, Lélia. **Festas Populares no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

HERNÁNDEZ, Jo Farb. **Forms of Tradition in Contemporary Spain**. University Press of Mississippi and San Jose State University, 2005.

LEITE, Lenice de Sousa. **As Bandas das bandas de cá**: Bandas Cabaçais da Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio de Barbalha – CE (produção, reprodução e transmissão de valores). Dissertação, Programa de Especialização do Patrimônio, IPHAN. Rio de Janeiro, 2019. 176 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/LEITE_Lenice-Dissertacao_Mestrado.pdf>, Acesso em 14 fev. 2025.

LIMA, Rossini Tavares de. **Abecê do Folclore**. 5ª ed. São Paulo: Ricordi, 1972.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz. Registros de rabeca nas manifestações folclóricas da cultura de base açoriana em Santa Catarina. **Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM**, Natal/RN, 2013.

LINS, José Augusto P. Navarro; PEDROSA, Frederico Gonçalves. Uma investigação acerca da viola caiçara em Itapoá, Santa Catarina. **Revista Orfeu**, Florianópolis, v.9, n. 2, ago. 2024, pp.21-22. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25169/17703>>, acesso em 15 fev. 2025.

MACHADO, Vítor Vieira; FRIDMAN, Ana Luisa. Que “açoriano” é esse de Santa Catarina?: repensando a identidade do litoral catarinense a partir da musicalidade do Boi de Mamão. **Anais do IV Ciclo Música em Movimento: Projeções Sonoras**, UDESC, Florianópolis, jun. 2024. Disponível em: <https://www.academia.edu/126105428/Que_a%C3%A7oriano_%C3%A9_esse_de_Santa_Catarina_repensando_concep%C3%A7%C3%B5es_sobre_a_identidade_do_litoral_catarinense_a_partir_da_musicalidade_do_Boi_de_Mam%C3%A3o>, acesso em 14 fev. 2025.

MALAVOTA, Claudia Mortari. Os africanos de uma vila portuária do Sul do Brasil: criando vínculos parentais e reinventando identidades. Desterro, 1788/1850. Tese de Doutorado (História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUC-RS, Porto Alegre, 2007. 218 p. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2527/1/390044.pdf>>, Acesso em 14 fev. 2025.

MELLO, Simão Luiz Pereira de Abreu e. A procissão de Corpus Christi em Monção, do Minho. In.: CASTILHO, Alexandre Magno de; CORDEIRO, Antonio Xavier Rodrigues. **Almanach de lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1867**: com 444 artigos e 91 gravuras. Lisboa: Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1866.

MELO FILHO, Osvaldo Ferreira de. Notas e Pesquisas Sobre o Boi-De-Mamão. **Boletim da Comissão Catarinense do Folclore**. Florianópolis, Ano IV, nº 15/16, Junho/Setembro de 1953.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In.: Tugny, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 115-127, 2006.

MONTARDO, Daisy Lucy. **Através do Mbaraká**: música e xamanismo guarani. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032003-152546/publico/tdeDeiseLucy.pdf>>, acesso em 15 fev. 2025.

PEREIRA, Nereu do Vale. Acerca da origem da Bernunça. **Boletim da Comissão Catarinense de Folclore**, Ano XLIII, nº 61, 2010a. pp.13-23.

PEREIRA, Nereu do Vale. **O Boi de Mamão, folgado folclórico da Ilha de Santa Catarina**: introdução ao seu estudo. 1ª ed. Florianópolis: Associação Ecomuseu do Ribeirão da Ilha, 2010b. 188 p.

PÉREZ, Clodio González. A Coca de Betanzos. **Anuario Brigantino**, nº 15, p.297-306, 1992.

PIEIDADE, Acácio. Fricção Musicalidades. **Anais do XV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Rio de Janeiro/RJ, 2005. p.1064-1071. Disponível em: <https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/acacio_piedade.pdf>. Acesso em 09 fev. 2025.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice. **Cantos da floresta**: iniciação ao universo musical indígena. São Paulo: Editora Peirópolis, 2017.

RODRIGUES, Marcelo Santos. **Guerra do Paraguai**: os caminhos da memória entre a comemoração e o esquecimento. Departamento de História Social, FFLCH/USP. São Paulo, 2009.

Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-07122009-102220/publico/MARCELO_SANTOS_RODRIGUES.pdf>, acesso em 13 fev. 2025.

SAYÃO, Thiago Juliano. **Nas veredas do folclore**: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975). Florianópolis, 2004. 106 p. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/87915/204242.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, acesso em 08 jun. 2025.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870–1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEEGER, Anthony. Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, v. 24, n. 2, p. 7-42, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23801>>, acesso em 28 out. 2025.

SEIXAS NETO, Amaro. O auto do boi. **Boletim da Comissão Catarinense do Folclore**, ano XIX, nº 34, Florianópolis, dez. de 1981.

SETTI, Kilza. **Ubatuba no canto das praias**: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SETTI, Kilza. Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre os pescadores do litoral paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** (IEB-USP), nº 42, São Paulo, 1997. pp.145-169.

SILVA, Rodrigo Moreira da. **Ratoeira**: música de tradição oral e identidade cultural. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011. 176 p.

SIMONI, André Luís Soares; HORACIO, Giselle Paes. (2015). O Boi-de-mamão como ação de cidadania, cultura e sustentabilidade. **Revista Memorare**, Tubarão/SC, v. 2, n. 3, p. 47-67 maio./ago. 2015.

SMALL, Christopher. Música e musicar: um prelúdio. Tradução: Vítor Vieira Machado e María Eugenia Domínguez. **Revista GIS – Gesto, Imagem, Som**. v.9, n.1, FFLCH/USP, São Paulo, 2024, p. 01-18.

SOARES, Doralécio. **Boi-de-mamão catarinense** Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Cadernos de Folclore; 27), 1978. 39 p.

SOARES, Doralécio. **Folclore Brasileiro: Santa Catarina**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 1979. 84 p.

SOARES, Doralécio. Cantigas de Ratoeira. **Boletim da Comissão Catarinense de Folclore**, ano XXXIII, nº 49, dez. 1997, pp.21-25.

TADEU, Tomaz (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. **Estudos Avançados**, 9 (24), EdUSP, São Paulo/SP, 1995. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/Zz5JrdgQR5hQMtMwj7dnfTd/?format=pdf&lang=pt>>, Acesso em 13 fev. 2025.

TORRE, Lorena R. de la. La 'Festa do Boi', casi 700 años de tradición en torno al buey en Allariz. **La Vanguardia** (jornal), Barcelona, Catalunha, 2015. Disponível em: <<https://www.lavanguardia.com/ocio/20150606/54432122231/la-festa-do-boi-casi-700-anos-de-tradicion-en-torno-al-buey-en-allariz.html>>, acesso em 12 fev. 2025.

VELLOSO, Sônia Laiz Vernacci (Esha). Arreda Boi: a brincadeira do Boi-de-mamão como resistência e profanação no processo educativo das culturas populares. **Revista NUPEART**, v. 22, Florianópolis, 2019. pp.9-29. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2358092521222019009/10983>>, acesso em 15 fev. 2025.

WEBER, Tiago Linhares. Ritual de Almas e Angola: do início aos novos paradigmas. **Revista Santa Catarina em História**, Florianópolis, v.5, n.1, p.1-10, 2011. Disponível em: <<https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/461>>, acesso em 08 jun. 2025.

YUNES, Virginia Maria. **Catumbi de Itapocu**: tradição e fé na cultura popular afro-brasileira. 1ª ed. Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2020. 128 p.