

A RABECA NAS CANTORIAS DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM SANTA CATARINA

Jorge Linenburg

Biólogo pela UFSC e mestrando em Música na UDESC
Servidão Riacho Doce, n.11 (fundos), bairro Canto da Lagoa, Florianópolis/SC, CEP 88062-560
(48) 9937 9664
E-mail: jlinenburg@hotmail.com

Luiz H. Fiaminghi

Doutor em Música e professor adjunto da UDESC
Diretor do grupo ANIMA de música antiga e de tradição oral brasileira
Pesquisador nas áreas de musicologia histórica [período barroco],
etnomusicologia [rabecas brasileiras] e práticas interpretativas [violino barroco]
lhfiaminghi@yahoo.com.br

Resumo: O litoral catarinense representa uma área sócio-cultural, onde a cultura de base açoriana se expressa em diversas manifestações folclóricas musicais - danças e folguedos. Dentre estes, a cantoria do Divino apresenta ampla distribuição na costa do estado e corresponde, hoje, àquele em que a rabeca parece estar presente com mais frequência. Este estudo traz um levantamento das cantorias do Divino nas cidades litorâneas de Santa Catarina, apontando em quais delas a rabeca esteve/está presente e traz a descrição, a partir de registros em campo, de uma cantoria realizada no município de Barra Velha. Constatou-se em várias cidades o desaparecimento da rabeca, onde outrora figurou nas cantorias, e que, naquelas onde ocorre, a substituição do instrumento feito artesanalmente por violinos de fábrica tem se tornado um fenômeno comum. A descrição da música a partir da cantoria de Barra Velha apresenta características interessantes, como a existência de padrões polirrítmicos e utilização da rabeca com função apenas de pedal, no acompanhamento do canto. Esta pesquisa faz parte de um projeto de mestrado em andamento, no qual a rabeca e sua música nas manifestações de base cultural açoriana em Santa Catarina representam o objeto de estudo.

Palavras-chave: rabeca, cantoria/folia do Divino, Santa Catarina.

GT 06- Etnomusicologia

I. Introdução

O litoral do estado de Santa Catarina (SC) apresenta padrões sócio-culturais fortemente moldados pela colonização açoriana, que teve início a partir do ano 1748. Caracterizando uma área cultural geograficamente delimitada, que compreende 45 municípios distribuídos ao longo de seus 500 km de extensão e adjacências, esta região é o local onde uma série de manifestações da cultura de base açoriana catarinense se manifesta (FARIAS, 2000, p. 98).

Em levantamento realizado entre 1994 e 2004, pesquisadores ligados ao Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina (NEA-UFSC) mapearam 32 municípios dessa área (71%), registrando informações referentes à herança cultural das populações descendentes de açorianos na região (SISNEA, 2005). Diversas manifestações folclóricas foram citadas nos resultados da pesquisa, dentre as quais destacamos os folguedos terno de reis, cantoria do Divino e boi de mamão, assim como as danças do

fandango, chamarrita e de São Gonçalo por apresentarem registros da utilização da rabeça, entre instrumentais de seus conjuntos musicais, em vários municípios.

Devido à falta de estudos que tratem especificamente da rabeça e de sua música em SC, os dados apresentados pelo SISNEA levantaram algumas questões, como, por exemplo: “onde a rabeça continua sendo empregada, atualmente, em SC?”, “quais são as características da música em que este instrumento participa?” e “há alguma semelhança de sua utilização nas mesmas manifestações folclóricas em outras regiões do Brasil, como o litoral do Paraná?”. Estes temas, entre outros, vêm sendo desenvolvidos no projeto de mestrado *A rabeça e sua música no contexto das manifestações de base cultural açoriana no estado de Santa Catarina*, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS-UDESC).

A cantoria do Divino, no presente estágio desta pesquisa, corresponde ao folguedo com maior número de registros de rabeça. Este estudo traz um levantamento, ainda não concretizado, das ocorrências de rabeça nas cantorias do Divino Espírito Santo, no estado de SC, e apresenta uma transcrição musical da folia de Barra Velha, a partir de registros áudio-visuais obtidos neste município durante a Festa do Divino Espírito Santo, em maio de 2013.

II. A cantoria ou folia do Divino em Santa Catarina

A origem das cerimônias em honra ao Divino Espírito Santo nas terras portuguesas é atribuída à Rainha Santa Isabel de Aragão (1271-1336). Afirma-se ter sido ela quem realizou, pela primeira vez, em 1296, na Vila de Alenquer (próximo ao Norte de Lisboa), uma celebração em nome do Divino (HORTA, 1982; SARDINHA, 2000, p. 241; DIAS, 2005). José Alberto Sardinha acredita que a inspiração para a instituição do culto pela Rainha veio de frades do Convento de S. Francisco, da mesma vila, e diz que ele ganhou rapidamente muita popularidade em todo o território português (SARDINHA, p. 241).

Atualmente, o culto ao Divino Espírito Santo é um fenômeno bastante difundido no Brasil, diferente do que acontece no território continental de Portugal (SARDINHA, 2000, p. 242). Tendo chegado ao país com os portugueses, é encontrado desde o Maranhão até o Rio Grande do Sul, na região costeira, enquanto que no interior, ocorre em diversos estados, como Goiás, Minas Gerais e Amapá. Em SC, acredita-se que tenha sido introduzido em meados do século XVIII, com a vinda dos primeiros imigrantes açorianos (ALVES, 2000, p. 435). O levantamento realizado nesta pesquisa aponta, até este momento, o registro da manifestação em 28 dos 45 municípios da área de estudo, com base em Cletson (1998, p. 344), Farias (2000, p. 338) e SISNEA (2005); ver tabela 1.

O conjunto de acontecimentos motivados pela devoção ao Divino Espírito Santo, que tem início no primeiro domingo após a páscoa - domingo da pombinha, como é chamado nos Açores (DIAS, 2005) - incluindo os preparatórios e a grande festa, representa o ciclo do Divino Espírito Santo (ALVES, 1998). No estado de SC, a cantoria do Divino está presente, tradicionalmente, em vários momentos deste ciclo:

Nas festas do Divino Espírito Santo em Santa Catarina as ‘folias do Divino’ ou ‘cantorias do Divino’ comandam o peditório, conduzem o cortejo, entram na igreja tocando e cantando, inclusive dão autorização

para o senhor padre começar a santa missa e também fazer a coroação (ALVES, 2000, p. 438).

Nos Açores, as folias têm função muito semelhante àquela das de SC e, até meados do século XIX, quando começam a surgir as filarmônicas, representavam o agrupamento musical mais importante existente no arquipélago; participavam de todas as funções, religiosas e profanas. Desde então, elas têm perdido cada vez mais espaço para esses conjuntos com maior massa sonora e quantidade de músicos (DIAS, 2005).

Tabela 1. Registros da cantoria do Divino (CD) em SC e da presença atual da rabeca nesta manifestação. X = ocorrência confirmada; -- = ausência confirmada; ? = situação indefinida. 1- registro de rabeca apenas no Terno de Reis; 2 – Registro de rabeca apenas no Boi de Mamão.

Município	Registros da CD e da rabeca	Presença de rabeca atualmente
Araquari	X	?
Araranguá	X	?
Bal. Barra do Sul	X	--
Barra Velha	X	X
Biguaçu	X	--
Bombinhas	X	--
Camboriu	--	--
Florianópolis	X	X
Garopaba	X	X
Gov. Celso Ramos	--	--
Içara	X	--
Imaruí	X	--
Imbituba	X	X
Itajaí	--	?
Jaguaruna	X	--
Laguna	--	?
Navegantes	X ¹	X
Palhoça	X	?
Paulo Lopes	X	?
Penha	X	X
Porto Belo	--	?
Santo Amaro da I.	X	X
São Franc. do Sul	X	--
São João do Sul	X ²	--
São José	--	?
Sombrio	--	?
Tijucas	--	?
Tubarão	--	?

De acordo com Alves (1998, p. 346-347), as cantorias catarinenses costumam estar formadas por três a cinco músicos, os quais tocam instrumentos como viola, violão, rabeca e tambor. Há sempre um cantador que puxa os versos, o qual é respondido pelo coro. Esta descrição está de acordo com duas cantorias acompanhadas pelo primeiro autor deste trabalho em campo, entre os dias 17 e 19 de maio de 2013, nos municípios de Barra Velha e Florianópolis, exceto pela presença de viola.

A tabela 1 apresenta o registro da cantoria do Divino em 28 municípios dos 45 na área sob influência da cultura de base açoriana. A seguir, é apresentada uma descrição da folia de Barra Velha.

Os “foliões” (como se autodenominam) de Barra Velha foram registrados no dia 18 de maio de 2013. Após a missa solene, na Igreja Matriz, a cantoria começou ainda dentro da igreja, iniciando o cortejo em direção à Casa do Império. O conjunto musical está composto por três integrantes: um tocador de rabeca, que puxa os versos de improviso na 3ª voz (a mais grave), sendo respondido pelo coro, a cada dois versos, composto pelo violonista que faz a 2ª voz (intermediária) e pela tocadora de tambor, que faz a 1ª (a mais aguda). Este conjunto está ligado à Irmandade do Divino Espírito Santo do município de Barra Velha, participando, normalmente, apenas da Festa do Divino nesta cidade. Quando a Irmandade solicita que visitem outras cidades próximas, eles atendem ao pedido.

III. A rabeca na cantoria do Divino

A perspectiva de pesquisa em etnomusicologia que tem como ponto de partida os instrumentos e suas práticas vem sendo sugerida já há algumas décadas (HOOD, 1960; BLACKING, 1973; BAILY, 1995). Dentro deste quadro, particular interesse tem sido direcionado às rabecas no Brasil, por vários pesquisadores (MURPHY 1997; NÓBREGA, 2000; GRAMANI, 2002; CARVALHO, 2006; FIAMINGHI, 2009; FIAMINGHI; PIEDADE, 2009; GRAMANI, 2009; SANTOS, 2011; LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012).

A rabeca chegou ao Brasil através dos imigrantes portugueses (CASCUDO, 2005, p. 199), que, em SC, estão representados majoritariamente por aqueles que partiram do Arquipélago dos Açores. Neste estado, as rabecas estão associadas tanto a danças (fandango, chamarrita e São Gonçalo) quanto a folguedos (boi de mamão, terno de reis e cantoria do Divino), e é na cantoria do Divino que se encontra sua utilização mais freqüente (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2013).

Traçando um paralelo com os Açores, verifica-se que em meados do século passado a rabeca foi citada nas folias do Divino somente na ilha de São Miguel, embora na nas ilhas de Flores e do Pico, também apresentasse registros na chamarrita, (DIAS, 2005). Do mesmo modo que as folias vêm sendo suprimidas pelas filarmônicas, como exposto acima, a rabeca tem relatos de sua possível substituição por outros instrumentos, tanto nos Açores (HORTA, 1982) quanto em SC (FERNANDES, 2004).

Dos 28 municípios para os quais há registros da cantoria do Divino, em SC, dezenove possuem registros de ocorrência da rabeca. Entretanto, até este momento, nos municípios de Navegantes e São João do Sul, a rabeca não está ligada às cantorias do Divino (tabela 1). Dentre esses dezenove municípios, através de visitas e contatos, via telefone ou correio eletrônico com representantes da área da cultura, ou com os foliões, sabe-se da ocorrência da rabeca, atualmente, em seis deles: Barra Velha, Florianópolis, Garopaba, Imbituba, Penha e Santo Amaro da Imperatriz. Na tabela 1, é possível observar também, que cinco municípios desses dezenove (Araquari, Araranguá, Navegantes, Palhoça e Paulo Lopes), não tiveram o uso da rabeca associado às cantorias do Divino corroborado para o presente, ainda, o que poderia aumentar significativamente - de seis para até onze - o número de municípios com ocorrências de rabecas em SC nessas

cantorias, nos dias de hoje. A figura 1 apresenta uma transcrição da folia do Divino de Barra Velha.

Transcrição da Folia de Barra Velha
Barra Velha/SC, 18 de maio de 2013

The musical score is written for Canto (voice) and Rabeca (string instrument). It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line starting with the lyrics "O im - pe - ra - dor di - vino" and the Rabeca line with a sustained note. The second system continues the vocal line with "Po - de'a ve - la a - cen den - do" and includes a "Coro" section. The third system shows the vocal line with "vi no Po - de'a ve - la a - cen den - do" and the Rabeca line with a sustained note. The fourth system shows the vocal line with "O al -" and the Rabeca line with a sustained note. Chords are indicated above the vocal line: Ab (Eb), Ab, Db, Ab7, and Eb.

Figura 1: Transcrição da folia de Barra Velha.

Esta partitura traz apenas as linhas do canto e da rabeca, assim como as cifras dos acordes tocados ao violão, instrumento este que foi omitido, junto com o tambor. Apresenta-se a transcrição do contorno melódico principal, que no momento de apresentação dos versos é cantado pela 3ª e, na resposta do coro, encontra-se na primeira; isto é indicado na partitura pela mudança da clave de sol oitava abaixo para a clave de sol padrão. Em relação à harmonia, cabe ressaltar que, no início, o violão toca um acorde de Ab no compasso de anacruse, mas na repetição, um acorde de Eb (indicado entre parênteses), com o Ab aparecendo somente no compasso 2. A rabeca faz o mesmo, tocando a fundamental destes acordes. Este procedimento é repetido até o final, a partir dessa primeira repetição. A respeito do contorno melódico, deseja-se chamar a atenção para as ligaduras de expressão, no compasso seis e entre os compassos nove e dez, onde ocorrem *glissandi* descendentes.

A rabeca, assim como o violão e o tambor, apresentam variações rítmicas. Ela foi registrada na partitura de modo a elucidar sua função pedal, demonstrando a base harmônica que o cantor cria ao se acompanhar na improvisação dos versos. Deste modo, as durações das notas tocadas pela rabeca ilustram o tempo em que o rabequeiro permaneceu tocando a nota, mas sem as articulações, realizadas por mudanças nas arcadas.

Das três cordas da rabeca, as duas mais graves são utilizadas com maior frequência e estão distanciadas por um intervalo de 5ª justa (Ab-Eb). Christopher Page (1986, p. 126), referindo-se ao *Tractatus de Musica* de Jerome de Moravia (que viveu na segunda metade do século XIII), fala da descrição da *rubeba* - um instrumento de cordas friccionadas - e relaciona-a ao *rabab* encontrado hoje no Marrocos, por seu nome árabe e pela presença

de um par de cordas afinadas também por intervalo de 5ª justa. Em Alves (1989), encontra-se a denominação *rabab as šā'ir*, traduzida pelo autor como “rebeca do poeta” (p. 15). A ocupação moura da Península Ibérica, durante a Idade Média, encontra-se bem documentada e sabe-se que quando os portugueses chegaram ao Brasil, os instrumentos e a cultura que trouxeram na bagagem encontrava-se fortemente influenciada pelos árabes (CASCUDO, 1937; SOLER, 1995). Soler (1995) relata esta influência de maneira bastante elucidativa para a cultura nordestina, onde a rabeca encontra-se bastante presente nas danças e folguedos. Entretanto, parece que esta maneira medieval secular de se cantar acompanhado por um instrumento de cordas friccionadas pode apresentar resquícios no sul do Brasil também.

Ambrósio, o rabequeiro da Folia do Divino de Barra Velha, disse no depoimento registrado em campo, que participa das folias desde 1988. Seus pais e avós já a praticavam antes desta data. Começou tocando viola, passou para o tambor e deste para a rabeca. Seu instrumento foi, segundo ele, resgatado pela Irmandade do Divino Espírito Santo de Barra Velha. O instrumento em questão é verdadeiramente um violino industrializado feito em série, readaptado, com três cordas, e não uma rabeca artesanal. A utilização de violinos fabricados em série, da maneira e nos contextos onde normalmente se cita a rabeca, parece estar se tornando um fenômeno cada vez mais comum. Santos (2011) aborda a questão, citando que mais da metade das fotos de rabecas cearenses apresentadas em Carvalho (2006) correspondem a violinos readaptados, mas que, como são tocados nos contextos das rabecas, chamou-os de “violinos-rabeca”. Em SC, das seis cidades em que a rabeca ainda é encontrada nas cantorias do Divino, pelo menos Florianópolis, Garopaba e Santo Amaro da Imperatriz, além de Barra Velha, utilizam um violino. No caso de Garopaba e Santo Amaro, os foliões ainda têm as rabecas, embora toquem mais frequentemente os violinos.

Em relação aos tipos de corda, o rabequeiro diz haver uma “especial”, mas que podem ser utilizadas as de violão também. Relatou que se necessitar de cordas, na falta destas especiais, encorda seu instrumento com as de violão, para não ficar sem tocar. Ele afirmou que é importante tocar rabeca por uma questão de tradição, que os três instrumentos tradicionais são a viola (parece que ele se referia ao violão, indistintamente), a rabeca e o tambor, como na “tradição original”.

O rabequeiro disse que participa, ainda, além da folia, de várias outras manifestações de base cultural açoriana, das quais toca rabeca no terno de reis e no fandango de São Gonçalo.

IV. Considerações finais

Os dados apresentados da presença e utilização da rabeca no contexto das cantorias do Divino em SC são parciais, mas já apontam para o desuso da rabeca em várias localidades onde o instrumento já esteve presente, evidenciando uma importante função não mais exercida nesse contexto. O número real de municípios onde a rabeca figura entre os instrumentos das cantorias pode ser maior que o apresentado aqui (tabela 1).

A descrição do uso da rabeca na folia de Barra Velha demonstra elementos musicais (a forma do canto, os instrumentos e sua função) presentes em práticas muito antigas, que podem estar refletindo, nesta cantoria, uma tradição secular. Realmente, a Festa do Divino Espírito Santo é um evento com aproximadamente dois séculos de

existência segundo o historiador Juliano Bernardes (BERNARDES, 2013), época em que o processo de emigração dos Açores para SC ainda se encontrava em desenvolvimento.

Um fenômeno que chamou bastante atenção neste trabalho é a ampla substituição da rabeça por violinos de fábrica. Como dito acima, fenômeno também relatado para o estado do Ceará (SANTOS, 2011). A facilidade de se obter estes instrumentos em lojas de música, associada à escassez de fabricantes de rabeça em SC podem estar relacionadas a este fator.

Os próximos passos para o prosseguimento desta pesquisa serão a confirmação da ocorrência/ausência da rabeça nas outras cantorias do Divino registradas em SC, e descrição do uso deste instrumento no folgado terno de reis, aparentemente realizado com rabeça em todas estas cidades, onde a rabeça foi registrada nas cantorias do Divino.

Referências

ALVES, A. *Arabesco: da música árabe e da música portuguesa*. Lisboa, Cooperativa Editora e Livreira, CRL, 1989.

ALVES, J.C. Ciclo do Divino Espírito Santo no litoral catarinense: ontem e hoje. In: FARIAS, V. F. *Dos Açores aos Brasil meridional: uma viagem no tempo: povoamento, demografia, cultura, Açores e litoral catarinense: um livro para o ensino fundamental*. Florianópolis: Ed. do autor, 1998.

ALVES, J.C. Festas do Espírito Santo. In: FARIAS, V. F. *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.

BAILY, J. Music and the Body. *The World of Music*, v. 37-2, p. 11, 1995.

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: The University of Washington Press, 1973.

CARVALHO, G. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2006.

CASCUDO, L.C. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global Ed., 2005 [1937].

FARIAS, V.F. *Dos Açores aos Brasil meridional: uma viagem no tempo: povoamento, demografia, cultura, Açores e litoral catarinense: um livro para o ensino fundamental*. Florianópolis: Ed. do autor, 1998.

FARIAS, V.F. *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.

FERNANDES, E.M. *Terno-de-reis e boi-de-mamão em Içara (SC): as relações dialógicas na linguagem folclórica do ciclo natalino num município multiétnico*. Tubarão, 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem), UNISUL.

FIAMINGHI, L.H. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de “outros violinos”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 16, 2009.

FIAMINGHI, L.H.; PIEDADE, A. *Rabeça Reborn: The Revival of the Brazilian Fiddle and the Historical Performance of Music*. 2009. Disponível em: http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-fr/Actes_files/62A-Piedade-Fiammenghi.pdf. Acesso em: 1 abr. 2011.

GRAMANI, D. *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GRAMANI, J.E.; GRAMANI, D. (Org.) *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba: edição independente, 2002.

HOOD, M. The Challenge of “Bi-Musicality”. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 1, p. 55, 1960.

HORTA-AÇORES. *As festas do Espírito Santo na tradição secular dos Açores*. Edição conjunta da Câmara Municipal da Horta e da Delegação de Turismo da Horta, 1982.

LINEMBURG, J.; FIAMINGHI, L.H. A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 171-190, dez. 2012.

LINEMBURG, J.; FIAMINGHI, L.H. Registros de rabeca nas manifestações folclóricas da cultura de base açoriana em Santa Catarina. Comunicação oral aprovada para apresentação no XXIII Congresso da ANPPOM, Natal/RN, 2013.

MURPHY, J. The “rabeca” and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review*, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

NÓBREGA, A.C.P. *A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba (um estudo de caso)*. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2000.

SANTOS, R. *Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste*. Natal: Ed. IFRN, 2011.

SARDINHA, J.A. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.

SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.

Referências em CD-ROM

DIAS, F.J. *Cantigas do povo dos Açores*. Angra do Heroísmo e Ponta Delgada: Editores Instituto Açoriano de Cultura e Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2005.

SISNEA: Sistema de Dados do Núcleo de Estudos Açorianos: mapeamento do patrimônio cultural das comunidades açorianas de Santa Catarina, 2005.

Sítios na internet

<http://festadodivinobv.blogspot.com.br/>