



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**

**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO-FAED**

**MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA – PROFHISTÓRIA**

**ANDERSON CLEBER LOZ**

**“VOU BOTAR MEU BOI NA RUA”: AS CANÇÕES DO GRUPO ENGENHO E O  
ENSINO DE HISTÓRIA – UM EXPERIMENTO DE HISTÓRIA LOCAL NO  
MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO BATISTA (1970-2020)**

**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2021**

**ANDERSON CLEBER LOZ**

**“VOU BOTAR MEU BOI NA RUA”: AS CANÇÕES DO GRUPO  
ENGENHO E O ENSINO DE HISTÓRIA – UM EXPERIMENTO DE HISTÓRIA  
LOCAL NO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO BATISTA (1970-2020)**

Dissertação apresentada ao Programa do  
Mestrado Profissional em Ensino de  
História – ProfHistória, da Universidade  
do Estado de Santa Catarina – UDESC,  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Ensino de História.  
Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo  
Lohn

**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2021**

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,  
**com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

LOZ, ANDERSON CLEBER

?VOU BOTAR MEU BOI NA RUA? : As canções do Grupo Engenho e o Ensino de História ? um experimento de História Local no município de São João Batista (1970-2020) / ANDERSON CLEBER LOZ. -- 2021.

216 p.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação , Florianópolis, 2021.

1. Canções. 2. Grupo Engenho. 3. Ensino de História. 4. História Local. 5. São João Batista. I. Lohn, Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo . II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação . III. Título.

**ANDERSON CLEBER LOZ**

**“VOU BOTAR MEU BOI NA RUA”: AS CANÇÕES DO GRUPO  
ENGENHO E O ENSINO DE HISTÓRIA – UM EXPERIMENTO DE HISTÓRIA  
LOCAL NO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO BATISTA (1970-2020)**

Dissertação apresentada ao Programa do  
Mestrado Profissional em Ensino de  
História – ProfHistória, da Universidade  
do Estado de Santa Catarina – UDESC,  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Ensino de História.  
Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo  
Lohn

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Caroline Jaques Cubas

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof. Dr. Sergio Luiz Ferreira

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Marcia Ramos de Oliveira

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 12 de novembro 2021.

*Dedico este trabalho à minha família, por acreditar em mim sempre!*

*O amor que vocês têm por mim é o que me estimula a lutar e vencer todos os dias!*

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente agradeço a Deus, por possibilitar que essa oportunidade e sonho se tornasse realidade, e à minha mãe Maria, por sempre estar presente como intercessora e me ajudar todas as vezes em que busquei conforto espiritual.

Para que este trabalho pudesse se concretizar, contei com ajuda de muitas pessoas as quais dedico os meus agradecimentos especiais:

Ao professor e orientador Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn, que acreditou no meu potencial em meio a dificuldades, disponibilizando sugestões precisas que auxiliaram no amadurecimento de meus conhecimentos e conceitos. Obrigado por sua paciência, e apoio que me deram suportes necessários para a conclusão dessa dissertação.

A minha esposa e companheira Carla, mulher, parceira e compreensível que me revigorou em meio a tantos contratempos, que deu suporte na vida doméstica e me auxiliou na revisão dessa dissertação. Obrigado pelo seu carinho e dedicação. Te amo.

Aos meus pequenos filhos Emanuelle e Vinicius, que são a principal alegria da casa e suportaram muitas vezes a minha ausência durante esse período de estudos. Meus amados, vocês são o motivo das minhas conquistas. Papai ama vocês.

Aos meus pais, Lucia e Francisco. Minha mãe Lucia trabalhou na sua infância em plantações de cana-de-açúcar na propriedade familiar tendo em vista a venda desse produto para a USATI/SA. Também trabalhou no engenho de meu avô Arceno, descascando mandioca para produzir farinha. Meu pai, Francisco, trabalhou por 17 anos também na USATI no setor da refinaria. Mãe e pai, vocês foram a fonte de inspiração para este trabalho. Vocês são avôs maravilhosos que ficaram muitas vezes com meus filhos para que eu pudesse me dedicar a leitura e a escrita desse trabalho. Amo vocês.

Ao Programa de pós-Graduação em Ensino do ProfHistória, que proporciona oportunidade aos professores que através de leituras e pesquisas almejam teorizar e aprimorar sua prática de Ensino.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudos durante dois anos de pesquisa.

A Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), pelo acolhimento e oferecimento de uma estrutura universitária de qualidade para o desenvolvimento dessa dissertação.

A todos os professores que ministraram as disciplinas ao qual cursei no mestrado. Ao professor Rogério Rosa Rodrigues, a professora Dra. Luisa Tombini Wittmannem, em especial, a professora Dra. Caroline Jaques Cubas que acompanhou o desenvolvimento do meu projeto de pesquisa, e a professora Dra. Márcia Ramos de Oliveira que me auxiliou no entendimento do tema de pesquisa que é a canção. As duas professoras participaram da minha banca de qualificação e colaboraram consideravelmente na melhoria de minha pesquisa e escrita

Ao amigo e sacerdote Padre Flávio Feler, meu amigo de turma no Seminário de Azambuja que eu conheço de longa data. Pelas conversas, conselhos, confissões e disposição em oferecer referências bibliográficas que pudessem auxiliar na escrita sobre a História Local de São João Batista.

A Secretaria do Estado da Educação (SED) que me concedeu afastamento remunerado em meu vínculo de 40 horas durante esses últimos 17 meses para que pudesse me dedicar na leitura e escrita.

A Escola de Educação Básica São João Batista, que é o meu segundo lar. Através da gestão do diretor Carlos Roberto Jacob Junior a escola tem oferecido um ambiente sereno e agradável para um melhor convívio humano, especialmente entre discentes e docentes. Agradeço pelo acolhimento e apoio no desenvolvimento da pesquisa de intervenção junto aos estudantes que irão somar em minha vida profissional para que traga bons retornos para a unidade escolar.

Aos estudantes dos segundos anos do turno matutino que aceitaram o desenvolvimento do projeto de pesquisa. Sou grato a vocês pelo carinho, dedicação e empenho em minhas aulas de História. Vocês são a razão de minha busca pelo conhecimento.

Aos colegas de turma do ProfHistória de 2019, por fazerem parte de uma etapa em minha vida. Alguns eu tive mais proximidade e acredito que terei um elo de amizade mais duradouro. Obrigado pela parceria e pelo ombro amigo muitas vezes, que nós precisamos um do outro.

Ao meu ex-aluno e estimado Jardel Sestrem, do qual acompanhei no Ensino Fundamental e Ensino Médio, sempre estudioso e excepcional, que mesmo residindo nesse momento na Itália não mediu esforços para produzir o abstract dessa dissertação. A você meu muito obrigado.

Por fim vai o meu agradecimento todo especial ao Grupo Engenho. Obrigado aos senhores: Alisson Mota, Marcelo Muniz (in memoria), Cristaldo de Souza, Claudio Frazê

e Chico Thives. Sempre se dispuseram em conversar e colaborar com minha pesquisa, sendo que alguns me concederam entrevista. Vocês foram a fonte de minha inspiração durante todo esse tempo, do qual pude ouvir as canções inúmeras vezes e tentar compreendê-las para que assim pudesse trabalhá-las com os meus alunos. O amor e dedicação que vocês têm pela cultura catarinense nos possibilitou o conhecimento de uma obra que resistiu politicamente e resiste no tempo, inspirando músicos e pesquisadores.

*Esta força madrinheira que cruza as fronteiras.  
Que derrubam as muralhas que separam os  
quintais. Esta força correnteza serena. Que  
desagua das entranhas de um coração.*

*Alisson Abreu Mota*

LOZ, Anderson Cleber. **Vou botar meu boi na rua: As canções do Grupo Engenho e o Ensino de História - um experimento de História Local no município de São João Batista (1970-2020)**. 2021, 216 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2021.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo descrever e analisar os resultados obtidos em uma intervenção de ensino de História local em uma escola do município de São João Batista (SC). O experimento tomou por base canções do conjunto musical Grupo Engenho, formado em Florianópolis (SC) entre as décadas de 1970 e 1980. A elaboração do processo de investigação e construção de estratégias de ensino envolveu uma metodologia de análise que tomou a canção como um registro histórico a ser interpretado em sala de aula, de modo a estimular a construção de conhecimento por estudantes do Ensino Médio. Foi desenvolvida uma sequência didática, com suporte em bibliografia especializada da historiadora Miriam Hermeto, explorando cinco dimensões do emprego de canções como fonte histórica: material, sensível, descritiva, explicativa e dialógica. As canções do grupo Engenho possibilitaram em sala de aula uma consciência crítica acerca dos processos de mudanças socioeconômicas e culturais que envolveram o município de São João Batista entre as décadas de 1960 e o tempo presente. Ao longo do processo de investigação e construção da sequência didática, foi tomada como suporte para a realização do estudo e proposição de uma estratégia de ensino a canção “Vou botá meu boi na rua”, bem como as imagens e informações contidas na capa do álbum de mesmo título e seu videoclipe. A metodologia desenvolvida estimulou os estudantes a refletirem sobre as práticas sociais que foram temas da obra do Grupo Engenho, particularmente comunidades rurais e de pescadores do litoral de Santa Catarina envoltas pelo processo de modernização capitalista na segunda metade do século XX. O trabalho com os estudantes enfatizou a atenção para a realidade histórica local e foi concretizado por meio da composição de paródias musicais, buscando um processo ativo de construção do conhecimento histórico em sala de aula, bem como questionando aspectos das relações de poder mobilizadas pelas lutas culturais, o patrimônio histórico e a memória social no município de São João Batista.

**Palavras-chave:** Canções, Grupo Engenho, Ensino de História, História Local, São João Batista.

LOZ, Anderson Cleber. **Vou botar meu boi na rua: As canções do Grupo Engenho e o Ensino de História - um experimento de História Local no município de São João Batista (1970-2020)**. 2021, 216 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2021.

### ABSTRACT

This thesis aims to describe and analyze the results obtained in a local history teaching intervention in a school in the city of São João Batista (SC). The experiment was based on songs from the musical group *Grupo Engenho*, formed in Florianópolis (SC) between 1970s and 1980s. The elaboration of the research process and the construction of teaching strategies comprised an analysis methodology which treats the song as historical record to be interpreted in the classroom, in order to stimulate the construction of knowledge by high school students. A didactic sequence was developed, supported by the specialized bibliography by historian Miriam Hermeto, exploring five dimensions of the use of songs as a historical source: material, sensitive, descriptive, explanatory and dialogic. The songs of the *Grupo Engenho* enabled the emergence of a critical awareness regarding the socioeconomic and cultural changes that involved the municipality of São João Batista between the year of 1960s and the present time. Throughout the research process and construction of the didactic sequence, the song “Vou botá meu boi na rua” supported the study and proposition of a teaching strategy, along with the images and information contained on the album’s cover and its video clip. The methodology developed encouraged students to reflect on social practices that were the subject of Grupo Engenho’s work, in particular, rural and fishermen communities on the coast of Santa Catarina, which were involved by the process of capitalist modernization in the second half of the 20th century. The work carried out with students emphasized the attention to the local historical reality and was achieved through the composition of musical parodies, seeking an active process of building historical knowledge in the classroom, as well as questioning aspects of power relations mobilized by cultural struggles, historical heritage and social memory in the municipality of São João Batista.

Keywords: Songs, Grupo Engenho, History Teaching, Local History, São João Batista.

## LISTAS DE APÊNDICES

APÊNDICE 1- Questionário sobre música .....	203
APÊNDICE 2- Ficha para análise de fontes audiovisuais e musicais: .....	205
APÊNDICE 3- Plano de aula da sequência didática.....	206

## LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 – USATI/SA recém instalada, na década de 1940.....	45
Figura 2– Usina Adelaide, à direita na foto, onde se situa o atual porto de Itajaí, no ano de 1943 .....	50
Figura 3– Plantadores de cana em terras da USATI/SA na década de 1960 .....	54
Figura 4– Inauguração do trabalho de revitalização da Praça Benjamim Duarte da Silva .....	57
Figura 5– USATI/SA na década de 1960.....	59
Figura 6– Inauguração da Prefeitura Municipal no ano de 1968 .....	59
Figura 7– Jornal “O Independente”, 10 de jan. 1888.....	65
Figura 8– Título. Bruxa Grande. Técnica: nanquín sobre papel (Franklin Cascaes, 1976). .....	109
Figura 9- Lp do Grupo Engenho “Vou Botar meu Boi na Rua” .....	121
Figura 10- Contra-capa do Lp do Grupo Engenho “Vou Botar meu Boi na Rua” .....	124
Figura 11- Encarte com as canções do Grupo Engenho “Vou Botar meu Boi na Rua” .....	124
Figura 12 - Capa do Lp do Grupo Engenho gravado em 1981/ Desenho de Mauricio Muniz .....	125
Figura 13- Capa do Lp do Grupo Engenho, Força Madrinheira, gravado em 1983/ Arte de Mauricio Muniz.....	126
Figura 14- Vídeo Clipe “Vou Botar meu Boi na Rua” .....	128
Figura 15- Integrantes do Grupo Engenho. Da esquerda para a direita: Marcelo Muniz, Chico Thives, Marcelo Frazê, Alisson Mota e Cristaldo de Souza .....	136
Figura 16– Lagoa da Conceição no ano de 1980.....	137
Figura 17- Performance dos cantores Chico Thives, Marcelo Muniz e Cristaldo de Souza na música Puleiro dos Anjos .....	139
Figura 18– Performance dos músicos Alisson Mota e Cristaldo de Souza no videoclipe da canção Puleiro dos Anjos.....	139
Figura 19- Performance do músico percussionista Claudio Frazê e do baterista Chico Thives na música Puleiro dos Anjos .....	140
Figura 20– Performance da cantora Iara na Igreja Sant’ana e São Joaquim situada na praia da Armação, em Florianópolis. Canção: Boitató .....	142
Figura 21– Músicos do Grupo Engenho na Igreja Sant’ana e São Joaquim situada na praia da Armação, em Florianópolis. Canção: Boitató .....	143
Figura 22– Músicos do Grupo Engenho na beira do rio em videoclipe Pedra do Moinho .....	146
Figura 23– Músicos do Grupo Engenho em videoclipe Pedra do Moinho .....	147
Figura 24– Músicos do Grupo Engenho em videoclipe João e Maria .....	149
Figura 25– Músicos do Grupo Engenho em videoclipe João e Maria.....	149

Figura 26– Gráfico da relação trabalho / estudo.....	158
Figura 27– Gráfico sobre a naturalidade dos estudantes.....	159
Figura 28– Gráfico de gênero.....	159
Figura 29- Título. Bruxa Grande. Técnica: nanquín sobre papel (Franklin Cascaes, 1976). .....	165
Figura 30– Modernização de São João Batista - desenho em grafite .....	185

## LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AÇOR- Festa da Cultura Açoriana  
ARENA- Aliança Renovadora Nacional  
BNCC- Base Nacional Comum Curricular  
CIC - Centro Integrado de Cultura  
DCE- Diretório Central dos Estudantes  
DCNs- Diretrizes Curriculares Nacionais  
DNOS- Departamento Nacional de Obras de Saneamento  
IBGE -Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
LDB- Lei de Diretrizes e Bases da Educação  
LP- Long Playing  
LTDA - Sociedade Empresarial Limitada  
MEC - Ministério da Educação  
MDB- Movimento Democrático Brasileiro  
MPB- Música Popular Brasileira  
NEA- Núcleo de Estudos Açorianos  
PDS – Partido Democrático Social  
PNE – Plano Nacional da Educação  
PPP - Projeto Político Pedagógico  
PP – Partido Progressista  
RBS TV- Rede Brasil Sul de Televisão  
RU- Restaurante Universitário  
TAC- Teatro Álvaro de Carvalho  
TV - Forma abreviada de televisão.  
UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina  
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais  
UFMT -Universidade Federal de Mato Grosso  
UFRRJ- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina  
UNESP - Universidade Estadual Paulista  
UNIVALI- Universidade do Vale do Itajaí  
USATI/SA- Usina de Açúcar Adelaide e Tijucas/SA

## SUMÁRIO

LISTAS DE APÊNDICES .....	13
LISTAS DE FIGURAS .....	14
LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS .....	16
<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2. A MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA EM SÃO JOÃO BATISTA E O ENSINO DE HISTÓRIA .....</b>	<b>32</b>
2.1 NASCIMENTO E MORTE DO ENGENHO EM SÃO JOÃO BATISTA .....	32
<b>2.1.1. Desbravando montanhas e rios .....</b>	<b>34</b>
<b>2.1.2. Com o plantio e a doçura da cana.....</b>	<b>40</b>
<b>2.1.3. Chegou o nosso boi .....</b>	<b>61</b>
2.3 TRABALHANDO HISTÓRIA LOCAL.....	73
2.4 A CANÇÃO COMO FONTE HISTÓRICA NO ENSINO DE HISTÓRIA.....	81
<b>3 QUANDO A CANÇÃO DO ENGENHO INVADIU A CIDADE.....</b>	<b>92</b>
3.1 O GRUPO ENGENHO E A CENA MUSICAL EM FLORIANÓPOLIS DOS ANOS DE 1980 .....	92
3.2 O GRUPO ENGENHO .....	99
3.3. FONTES AUDIOVISUAIS E MUSICAIS .....	116
<b>4. EU VOU BOTAR MEU BOI NA RUA: CONSTRUÇÃO, EXECUÇÃO E RESULTADOS DA INTERVENÇÃO DIDÁTICA.....</b>	<b>150</b>
4.1. CONSTRUÇÃO E EXECUÇÃO .....	150
4.2 RESULTADOS: .....	170
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>187</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>193</b>
APÊNDICE 1- Questionário sobre música .....	203
APÊNDICE 2- Ficha para análise de fontes audiovisuais e musicais .....	205
APÊNDICE 3- Plano de aula da sequência didática.....	206

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado está assentada em minhas inquietações como professor de História em suprir minhas próprias carências profissionais frente aos diversos desafios na atualidade. Dessa forma, pretendo ser um diferencial na formação histórica dos mais diferentes estudantes, colaborando na construção de sua consciência histórica, de modo a que “criem competências para interpretação de suas próprias experiências e de outros sujeitos do passado, de maneira que possa contribuir para o planejamento de suas ações para o futuro” (RÜSEN, 2010). A consciência histórica, tal como concebida por Jörn Rüsen, ao ser estimulada, seria capaz de proporcionar a estudantes algumas habilidades, tal como a aplicação dos saberes históricos na vida prática, assim reconhecendo-se como sujeitos históricos. Partindo daí, acredito que os estudantes necessitam desenvolver a percepção e a concepção temporal sobre si próprios e sobre o mundo, além de competências para interpretação desta realidade. Para Rüsen, “o homem só pode viver no mundo, isto é, só consegue relacionar-se com a natureza, com os demais homens e consigo mesmo se não tomar o mundo e a si mesmo como dados puros, mas sim interpretá-los” (RÜSEN, 2010, p.57).

Com vistas a abordar as possibilidades e limites envolvidos na exploração de aspectos da consciência histórica em sala de aula, com foco precisamente na história local, busquei construir o objeto da presente investigação. O tema desta dissertação começou a ser construído a partir do contato com o livro “Crime Perfeito: Rock anos 1980, Mundo 48”, do autor Rodrigo de Souza Mota. O autor abordou o rock e outros estilos musicais que ganharam expressão pública na região da Grande Florianópolis naquele contexto, analisando grupos musicais como o Grupo Engenho, Expresso Rural/Expresso, Ratonas/Tubarão, Decalco Mania, Burn, entre outros. Foi aí então que passei a prestar mais atenção nas canções do Grupo Engenho, conjunto musical que surgiu em 1979. Suas composições tratam de cultura popular do litoral catarinense e na preocupação de seu desaparecimento no contexto local de modernização e urbanização. A sonoridade das canções do Grupo Engenho se diferencia dos outros grupos ou bandas por apresentarem aspectos mais relacionados às canções da Música Popular Brasileira (MPB) e outras influências, sendo que o seu trabalho não era direcionado somente para jovens, mais públicos de todas as idades. Segundo o autor (MOTA, 2015, p.44.), “além de ter características de rock, trabalham ritmos regionais com aspectos de canções catarinenses

locais, com acordeão, triângulo, com temas considerados de cultura açoriana, como o engenho, a rendeira, o pescador e o carro de boi”. Quando iniciei a pesquisa em 2019 eu conhecia as canções de vários grupos catarinenses da década de 1980, possuindo uma vaga lembrança das canções do Grupo Engenho, pois quando eu era adolescente o grupo não estava mais na ativa. Quando ainda eu era criança assistia o programa “Som da Gente<sup>1</sup>” nos domingos de manhã na emissora RBS TV e ficaram em minha memória as melodias de muitas canções pertencentes a vários grupos musicais que faziam parte da cena musical catarinense.

Sou professor de História na Rede Estadual de Ensino de Santa Catarina efetivo e possuo uma trajetória lecionando no Ensino Médio desde o ano de 2002. Residente no município de São João Batista que se localiza na microrregião do Vale do Rio Tijucas à aproximadamente 80 quilômetros da cidade de Florianópolis. Trabalho na Escola de Educação Básica São João Batista que atende estudantes a partir do sexto ano do ensino fundamental ao terceiro ano do ensino médio e conta com atualmente cerca de 1.200 alunos nos 3 turnos (matutino, vespertino e noturno), segundo informações do PPP (Projeto Político Pedagógico) da própria escola, sendo que é a única a oferecer o ensino médio na área urbana do município. A cidade de São João Batista possui uma indústria calçadista consolidada no cenário nacional, é o que aponta Rosa (2014), em sua dissertação defendida no mestrado em Geografia pela UFSC com o título “Gênese, evolução e reestruturação da indústria calçadista de São João Batista – SC”. Ainda segundo o autor, o município tem recebido nas últimas décadas um grande contingente de imigrantes do Estado do Rio Grande do Sul em sua grande maioria, e de outros Estados brasileiros, atraídos pelo desenvolvimento da indústria calçadista local e causando um relevante crescimento populacional, pois de acordo com dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas), a população de São João Batista no ano 2000 era de aproximadamente 14.861<sup>2</sup>. E conforme o censo de 2010 a cidade apresentou a marca de 26.260 habitantes, portanto, apresentando um crescimento superior aos índices apresentados por Santa Catarina (1,5%) e pelo Brasil (1,3%). Segundo a estimativa do

---

<sup>1</sup> O programa Som da Gente era exibido na RBS TV na década de 1980, tinha como apresentador a pessoa de Gilnei Silveira e contava com a performance de diversos músicos catarinenses. No ano de 1984 o programa teve a iniciativa de gravar de forma improvisada no Centro Integrado de Cultura (CIC), um LP contendo uma coletânea de diversos músicos e grupos musicais catarinenses, entre eles, Beto Mondadori, Frank, Renato Botelho, Grupo Expresso Rural, e Grupo Engenho, sendo que este último colaborou com duas músicas (“Meu boi vadiou” e “Braço Forte”). Essas informações estão contidas na capa do LP sendo que possuo um exemplar deste LP em meu acervo pessoal.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/sao-joao-batista.html>. Acesso em: 14 jan. 2021.

IBGE, a população atual conta nos dias de hoje com aproximadamente 38.583 habitantes. Esse crescimento populacional segundo Rosa (2014, p. 109), “se deve ao desdobramento das atividades ligadas ao setor calçadista em plena expansão na região, demandando números crescentes de trabalhadores facilmente incorporados à produção”.

Possuindo uma economia em ascensão no setor calçadista, o município atrai um grande contingente de imigrantes que trazem consigo uma bagagem cultural de seu lugar de origem somando com a cultura litorânea. Essa diversidade pode ser percebida no cotidiano assim como na sala de aula, principalmente quando os estudantes são interrogados a respeito de sua cidade de origem. O município vem apresentando um elevado crescimento populacional, mas também industrial, ao qual rendeu à cidade o reconhecimento como capital do calçado segundo lei estadual número 12.076, de 27 de dezembro de 2001. Além do setor calçadista o município possui importância econômica também o setor agrícola e a produção de farinha de mandioca com a presença de fábricas farinheiras no interior de nosso município que são remanescentes dos tradicionais engenhos de farinha que remontam ao período da colonização na região. O livro “São João Batista do Alto Tijucas Grande” de autoria da professora de Língua Portuguesa, a senhora Darci de Brito Maurici. Em sua obra, Maurici (2008) também destaca a importância da farinha de mandioca<sup>3</sup> na economia batistense, que se concentram atualmente, em sua maioria no bairro Arataca, sendo que a matéria prima, a mandioca é plantada em praticamente em toda a área rural do município.

Mas, o empreendimento que trouxe crescimento econômico considerável para São João Batista foi a instalação da USATI/SA, cujo significado é Usina de Açúcar Adelaide e Tijucas/SA, com a primeira denominação de Usina Dona Francisca, inaugurada no ano de 1944. Para a época em que foi implantada representava um investimento de grande magnitude que geraria contrastes com a vida pacata de um distrito no interior da cidade de Tijucas, pois não ocorrera ainda a emancipação política de São João Batista. Os empreendedores locais Benjamin Duarte da Silva e Valério Theodoro Gomes organizaram uma sociedade que contava com a participação de investidores oriundos de São João Batista, Tijucas, Florianópolis, da cidade de Rio de Janeiro e do estado de Pernambuco. Com isso a produção de açúcar passou a ser a principal atividade

---

<sup>3</sup>Desde os primórdios da colonização, a farinha de mandioca e a cana-de-açúcar apresentaram-se ao lado da madeira, como importantes produtos comercializáveis. No século XX despontou a economia do açúcar através da empresa USATI S.A. e o setor calçadista como principal atividade econômica nos dias de hoje com a colaboração de várias empresas do ramo. Atualmente a farinha de mandioca tem papel econômico relevante no município de São João Batista.

econômica da cidade concentrando a maior parte de mão-de-obra local. Foi uma entre as mais importantes indústrias de açúcar do país se tornando pioneira na exportação do açúcar refinado (ROSA, 2014).

Nesse contexto de industrialização, ainda permaneciam resquícios de um modo de vida caracterizado pela produção no engenho, entre a fábrica de açúcar e as indústrias de calçados. Nasci, cresci e acompanhei o desenvolvimento econômico do município desde a década de 1980 até a atualidade. Em minha vida escolar, algumas vezes foram abordados assuntos referentes à História Local. Eram narrativas sobre personagens relacionados à origem e colonização, à política, ao surgimento das indústrias de calçados e ao surgimento, desenvolvimento e depois queda da empresa USATI/SA. Em minha infância não havia ainda nenhum edifício tombado e nem museu que preservasse a memória e a História do município, mas já se ouvia falar sobre a influência da cultura do litoral catarinense, em práticas culturais em São João Batista.

As canções do grupo Engenho possibilitam a construção de intervenções em sala de aula que explorem junto aos estudantes não apenas as informações, mas a consciência crítica acerca dos processos de mudanças socioeconômicas e culturais que envolveram o município de São João Batista entre as décadas de 1960 e o tempo presente. Elaboradas no início da década de 1980, as canções permitem compreender a influência de certas narrativas memorialísticas como também o imbricamento entre campo e cidade, práticas sociais rurais e relações de produção fabris em um pequeno município do litoral de Santa Catarina.

Dada minha inclinação para o estudo de História acabei me tornando professor. Outro fato relevante de minha infância é o gosto e interesse pela escuta musical, assim como seus aspectos técnicos, especialmente a história da apropriação do *rock and roll* no Brasil na década de 1980. Logo de imediato que me tornei aluno do curso de História e, posteriormente, professor, comecei a compreender melhor a relação entre História e canção, e a perceber que a canção poderia se utilizar no Ensino de História com finalidade de aprendizagem. Venho buscando novas formas de interação entre música, canção, história e ensino, exercitando a utilização de canções de diversos gêneros como uma forma de aproximar os alunos dos temas históricos, tentando proporcionar a eles um melhor entendimento e interesse. Contemplando este horizonte que é de apropriação da canção como fonte histórica tomei como grande referência para esse trabalho referências

da professora, pesquisadora e cantora Miriam Hermeto<sup>4</sup> que investiga sobre o tema e foi autora do livro “Canção Popular Brasileira e o Ensino de História” que traz várias contribuições metodológicas para auxiliar professores da educação básica que tencionam incluir a “canção” como fonte histórica em suas práticas escolares “que favoreça seus alunos a perceberem como a canção popular brasileira constrói e veicula representações sociais, exercendo papel ativo na construção de significados para o mundo” (HERMETO, 2012, p.15).

Em minha prática escolar tive várias experiências ao trabalhar didaticamente músicas de gêneros como MPB, rock and roll, tropicália, bossa-nova, baião, rap, entre outros. Entre essas experimentações destaco um trabalho desenvolvido durante alguns anos, que tendo em vista o dia da Consciência Negra, foi aplicado um projeto de ensino de História tendo como ferramenta a análise de canções de RAP cujas letras retratam temas como racismo e desigualdade social. Como avaliação e produto final desse projeto os estudantes produziam letras de rap que exprimissem suas ideias e convicções a respeito desses temas e apresentavam aos demais. Essa prática foi muito positiva pois os alunos tinham bastante receptividade em fazer letras de rap que retratassem experiências próprias do cotidiano, além da liberdade de composição que este gênero musical proporciona.

Venho também ressaltar outra prática no Ensino de História por mim desenvolvida durante alguns anos através de escuta e análise de canções. Foi o desenvolvimento de um projeto sobre os temas “Regime Militar e Redemocratização”, envolvendo a análise de canções de protestos dos gêneros musicais como MPB (música popular brasileira), tropicália e rock brasileiro dos anos 80. Por meio deste trabalho de investigação, especialmente analisando com os estudantes algumas canções, tal como “É Proibido Proibir” do compositor Caetano Veloso, comecei a perceber como através da canção podemos extrair vários recursos para investigação em sala de aula, que serão discutidos nessa dissertação, que vai muito além da sua letra (palavra), considerando, de acordo com Napolitano (2005, p.281), “ as fontes áudio visuais e musicais como um outro

---

<sup>4</sup> Miriam Hermeto de Sá Motta: Doutora em História (2010), Mestre em Educação (2002), Licenciada (1997) e Bacharel em História (1994), realizou toda a formação superior na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora adjunta do departamento de história e docente permanente do programa de pós-graduação em história (linha de pesquisa história e culturas políticas) da faculdade de filosofia e ciências humanas da universidade federal de minas gerais (FAFICH/UFMG). Coordenadora do núcleo de história oral do laboratório de história do tempo presente (LHTP) da FAFICH/UFMG e co-coordenadora do travessia - grupo de estudos sobre ensino de história (FAFICH/UFMG). Atua principalmente nas áreas de história do brasil república (ditadura militar história cultural; história política) e ensino de história (formação de professores). Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/7537281411726187>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

tipo qualquer de documento histórico, portadora de uma tensão entre evidência e representação”. Apropriando-me das leituras de textos do pesquisador e professor Marcos Napolitano, que traz contribuições significantes na área de estudos sobre a canção como fontes históricas, especialmente o livro “História & música – história cultural da música popular” analisei o quanto o autor sustentou os seus estudos nas fontes audiovisuais considerando a relação entre imagens, sons e palavras, e que seria para mim um desafio incluir essas linguagens em meu repertório com os estudantes, mas ao mesmo tempo traria um resultado recompensador do ponto de vista cultural. Sempre essas atividades eram acompanhadas com exercícios de escuta atenciosa, ouvindo mais do que uma vez com os estudantes, e trabalhado várias dimensões da canção. Além do enriquecimento cultural proporcionado através do conhecimento sobre canção popular, os estudantes podem apropriar-se de conhecimentos sobre diversos temas históricos que fazem parte da grade curricular do Ensino Médio.

Apesar de bons resultados alcançados por meio dessas práticas, algumas vezes vivenciei por parte dos estudantes, alguns contratempos, pois nem sempre a canção escolhida e proposta se relaciona com o gosto musicais deles. Além disso, a canção nas aulas de História não é uma prática rotineira na realidade de muitos estudantes, especialmente se tratando a canção como fonte histórica. Foram depois de várias tentativas e experiências utilizando canções em minhas aulas que me convenci o quanto é necessário um bom planejamento e desenvolvimento de uma sequência didática elucidando os temas e conteúdos desenvolvidos através do estudo das canções de forma que os estudantes compreendam o propósito do trabalho. Em meu trabalho envolvendo canções com os estudantes utilizo mecanismos que servem como termômetro ou feedback para direcionamento e aprimoramento do trabalho, sendo necessário às vezes adequar à realidade de uma sala de aula ou modificando estratégias de acordo com os desafios ou dificuldades diagnosticadas no percurso do trabalho. Nessas experiências escolares percebi o quanto a canção faz parte da vida dos jovens estudantes e o quanto ela pode se tornar uma aliada na sala de aula para tratar de vários temas históricos.

Tive como projeto de vida profissional ingressar em um Mestrado de História para que tivesse oportunidade de repensar minhas práticas em sala de aula e obter meios teóricos de aprimorá-la. Foi em fevereiro de 2019 que ingressei no Mestrado Profissional em Ensino de História – ProfHistória e a partir de então, venho realizando leituras que vem trazendo mais reflexão e enriquecendo minhas experiências, na tentativa de tornar cada vez mais o espaço escolar em um laboratório que possibilite o manuseio e análise de

fontes históricas, principalmente a canção, da qual já possuo uma larga relação. A investigação realizo neste trabalho pretende apresentar-se como uma pequena contribuição teórica, metodológica e empírica para a prática didática na de aula de História, por meio da interação entre professor/a, estudantes e a canção. Quando o cerne de minha preocupação era elaborar um projeto de pesquisa para orientar minha investigação no Mestrado do ProfHistória, já tinha em mente que meu objetivo era trabalhar canções como fonte histórica no ensino de História. Foi então na disciplina obrigatória intitulada como História do Ensino em História, ministrada pela professora Caroline Jaques Cubas, que após muitas leituras, entregaria como trabalho final desta mesma disciplina meu projeto de pesquisa. Pensava em relação às escolhas de canções, as bandas ou grupos musicais que iria analisar para efetuar a investigação e desenvolver uma intervenção em sala de aula. Inicialmente pensava em trabalhar canções de um contexto mais nacional, mas procurando em outros trabalhos ideias e inspirações resolvi conhecer as canções de grupos do Estado de Santa Catarina, pois identifiquei nelas um grande potencial pois já acreditava que contemplaria também temas referente à História local.

Para me auxiliar na escrita de uma narrativa sobre o Grupo Engenho, utilizei fonte oral através de entrevista com o membro do Grupo Engenho, o cantor, compositor e violonista Alisson Abreu Mota, que reside atualmente em Florianópolis. Ela ocorreu no dia 12 de dezembro de 2019 nas instalações do CIC (Centro Integrado de Cultura) em Florianópolis e possui 58 minutos de duração. Antes do término desse trabalho ainda tive a contribuição do músico Cristaldo de Souza, acordeonista e compositor do grupo, que me concedeu entrevista no dia 03 de agosto de 2021, e de Claudio Luiz Gadotti Rodrigues, percussionista e compositor do grupo, no dia 06 de agosto de 2021. As entrevistas realizadas com Souza (2021) e Rodrigues (2021) foram realizadas por meio do aplicativo de troca de mensagens WhatsApp, proporcionando mensagens de texto e voz trocadas pela internet com os dois integrantes do Grupo Engenho. O aplicativo auxiliou o estudo qualitativo, possibilitando a realização da comunicação sem a necessidade de presença entre o pesquisador e entrevistado nesse tempo de pandemia do novo coronavírus e a necessidade do distanciamento social.

As fontes orais utilizadas para elaboração deste trabalho estão amparadas nos pressupostos de História Oral, que estabelece parâmetros de como realizá-las essas e como proceder com o tratamento dessas fontes produzidas a partir dessa entrevista. De acordo com Alberti (2008), a preparação de entrevistas deverá ser fundamentada

em um projeto que prescrevam quais os objetivos, quem será entrevistado, quantas pessoas e que tipo de entrevista será realizado.

A partir da entrevista com o compositor e vocalista e Alisson Abreu Mota, identifiquei que o Grupo Engenho teve influência muito eclética, resultado de uma junção de preferências individuais dos integrantes da história do grupo, criando um perfil muito original. Pesquisando em trabalhos acadêmicos sobre grupos musicais de Santa Catarina e ouvindo suas canções, percebi o quanto o Grupo Engenho tornou-se conhecido e reverenciado em todo o estado, abrindo caminho para o surgimento de outros grupos musicais regionais que vicejaram na década de 1980. A primeira formação do grupo contava com Alisson Abreu Mota (voz e violão), Marcelo Muniz (voz e baixo), Chico Thives (bateria), Cristaldo Souza (acordeon) e Claudio Frazê (percussão). As canções do Grupo Engenho tematizam em suas letras a cultura do que seriam os segmentos das classes populares e seu modo de vida em comunidades agropesqueiras do litoral de Santa Catarina, envolvendo comunidades camponesas na região serrana ou planalto catarinense, no período anterior à década de 1980. Em relação às comunidades de trabalhadores manuais e pequenos sítios, que tinham um modo de vida bem distinto e sua economia fundamentava-se na pequena propriedade rural, na pesca artesanal, na agricultura familiar e na produção de farinha de mandioca em engenhos movido a água ou a tração animal, ou o que ajuda a juntar o gado com berrante, abrir caminho no mato, ou tirar madeira. Um mundo rural justaposto à vida litorânea dependente do mar e a vida no campo, que grande parte dela chegou a desafiar a República, com a Guerra do Contestado. Essas características da população catarinense foi o que o Grupo Engenho descreveu em suas canções.

O objeto deste estudo foi delineado a partir do foco nas canções do Grupo Engenho, procurando desenvolver uma metodologia de análise que as acordasse como fontes históricas. Passei à leitura de trabalhos acadêmicos que apresentassem alguma investigação a respeito do Grupo Engenho. As canções do Grupo Engenho retrataram não somente aspectos referentes à cultura do litoral catarinense, mas de todo o Estado de Santa Catarina, muitas vezes extrapolando esse limite, em canções que também fazem referência à cultura da fronteira e aspectos comuns à realidade brasileira e questões existenciais e contemporâneas como um todo, que ultrapassam barreira do estado. Foi então que encontrei um trabalho de dissertação de Marco Antonio Ferreira de Souza defendida no ano de 2014 com o título “Entre a cantoria e a nossa barulheira:

Florianópolis nas canções do Grupo Engenho e da Banda Dazaranha<sup>5</sup>”. Vinculando-se ao Grupo Engenho, Souza (2014) considera toda a sua carreira e suas canções como fontes históricas que identificam transformações decorrentes da crescente urbanização, “para discutir situações referentes à dinâmica histórica da cidade, às mudanças ocorridas em suas configurações físicas e urbanas, às tensões socioculturais decorrentes da grande migração que a cidade recebeu, as alterações nos hábitos e costumes dos sujeitos e das comunidades” (SOUZA, 2014, p.09). Nessa pesquisa foi desenvolvido uma análise em relação às letras e arranjos das canções do Grupo Engenho e da Banda Dazaranha levando em consideração o contexto histórico de cada uma delas buscando criar uma narrativa histórica a respeito das transformações urbanas ocorridas na capital catarinense.

Outro trabalho realizado que também tenho como grande referência foi a dissertação no programa de Mestrado do Profhistória da UFSC elaborada por Ricardo Pinho, que também desenvolveu uma narrativa sobre a relação entre a modernização da cidade de Florianópolis e as canções do Grupo Engenho enquanto fontes históricas em diálogo com fontes históricas de várias naturezas, que possam compor documentos históricos muito significantes acessíveis a professores e professoras no ensino básico. De acordo com Pinho, (2016, p.24), o Grupo Engenho aborda “em suas canções de um modo de vida, de uma cultura que vinha sendo varrida pelo processo de expansão urbana e modernização [...]”. Essa característica de vida simples é ameaçada quando Florianópolis sofreu um período de profundas transformações entre as décadas de 1960 e 1980, deixando de ser uma cidade pacata para se tornar uma capital de estado moderna se destacando no turismo nacional e internacional. Além da investigação histórica a respeito obra musical do Grupo Engenho e sua trajetória, Ricardo Pinho utiliza como fontes históricas em sua investigação jornais, fotografias da cidade de Florianópolis, os jornais e as propagandas imobiliárias para demonstrar as transformações ocorridas durante todo esse período. Por fim, o autor apresenta um conjunto de documentos que evidenciam as transformações ocorridas em forma de lâminas que possam ser empregadas por professoras e professores realizarem suas próprias intervenções didáticas de acordo com a sua metodologia e objetivos específicos.

---

<sup>5</sup> Banda Dazaranha: Grupo musical que surgiu e reside atualmente em Florianópolis, teve seu início na década de 1990 e é reconhecido por boa parte do público catarinense. Seu som é uma mescla de rock, reggae e estilo de característica regional destacando a presença do violino no timbre musical de boa parte das canções. Grande parte das letras de suas canções descrevem características culturais do litoral catarinense e de Florianópolis.

Os dois trabalhos acima citados constroem uma narrativa mais voltado acerca das mudanças ocorridas na capital catarinense nas décadas de 1960 e 1970 decorrentes de todo um processo de urbanização e modernização que transforma com toda a dinâmica e configurações da cidade trazendo impactos na cultura e modo de vida das populações tradicionais. Para o historiador Reinaldo Lindolfo Lohn, a transformação ocorrida em Florianópolis é proveniente também de um jogo de interesse econômico e político resultado de uma especulação imobiliária em curso, como relata em um de seus artigos: “a antiga Florianópolis, das freguesias coloniais, deveria ser esquecida em nome da nova cidade, marco do futuro, com a vitória dos segmentos ligados à exploração imobiliária, em desfavor de grupos sociais que sofreram restrições em seu direito à cidade” (LOHN, 2007, p. 317). O modo de vida de grande parte desses grupos sociais de Florianópolis apareceu como um obstáculo ao “utópico progresso” neste momento de disputa de poder em que o interesse de algumas classes abastadas seria investir no setor imobiliário. A cidade passou por um crescimento urbano e populacional acelerado, mudanças em sua paisagem, economia e estratificação social, causando mudanças na vida da população, inclusive a que vivia no interior da Ilha. Nessa teia de casualidades, fruto da especulação imobiliária, calcada outros interesses de cunho político e econômico, aparece em núcleos políticos, discursos em defesa de uma valorização e afirmação da cultura de origem açoriana, que de acordo com Lohn (2016) se caracteriza como um processo de mitificação do papel colonizador açoriano. Esse discurso acaba se reproduzindo por toda a região do litoral catarinense em que ocorrem as práticas culturais em comum.

Essa valorização da cultura se enquadra em uma discussão a partir do termo criado pelo historiador Eric Hobsbawm denominado “Tradição Inventada”. De acordo com Hobsbawm (2012), as tradições são inventadas pelas elites nacionais por conveniências políticas e ideológicas e por servirem aos propósitos nacionais. Nesse panorama são “inventadas” várias representações e discursos do que é adequado do ponto de vista cultural para um determinado grupo, tendo a mídia como ferramenta de divulgação e afirmação. Por meio da “afirmação da cultura” ocorre uma valorização de elementos étnicos e culturais, culminando, segundo Hobsbawm (2012) na invenção (ou reinvenção) de tradições. A historiadora e professora na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Maria Bernadete Ramos Flores, em sua obra “A farra do boi: palavras, sentidos, ficções”, utiliza o conceito criado por Hobsbawm e examina os interesses políticos que se relacionam com a construção de uma identidade cultural açoriana no litoral catarinense. Segundo Flores (1997, p.135), “a tradição é uma versão do passado

que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece, na prática, é um senso de continuidade”. Contudo, a tradição não é o passado, mas uma versão ou construção do passado para defender algum interesse de grupos políticos ou empreendedores. O que motiva a elaboração deste trabalho não é a busca por alguma autenticidade da cultura “açoriana” e nem argumentar em torno de uma defesa sobre esse discurso, mas apontar relações e interesses envolvidos nessa construção, particularmente as questões políticas que delimitam as expressões culturais contemporâneas.

A escrita dessa dissertação buscou também uma interlocução com o conceito de identidade formulado por Stuart Hall de modo a compreender o processo de construção de um discurso sobre “identidade cultural açoriana”. Segundo o autor, “na linguagem comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2006, p.128). Sendo assim, as identidades são construídas a partir do confronto com outras identidades analisando diferenças, neste contexto global onde os “sistemas de significação e representação” se diversifiquem.

Santa Catarina constitui uma dentre as muitas regiões do Brasil que, por sua vez, é recortada por manifestações e expressões étnicas e culturais extremamente plurais. Verificaram-se ao longo do século XX diferentes iniciativas governamentais com vistas à homogeneização de seus grupos populacionais, em prejuízo daqueles que estiveram submetidos a relações políticas e estratificações sociais assimétricas. Em grande parte de sua trajetória histórica, desde o início daquele século, se reconhecia principalmente a influência germânica e italiana em sua formação populacional, omitindo outros grupos. Em particular, sabe-se que houve uma lenta construção de narrativas acerca dos descendentes de migrantes oriundos dos Açores e da Madeira no século XVIII. Um momento central para a elaboração de uma abordagem memorialística para a temática ocorreu no ano de 1948, quando da realização de um congresso em Florianópolis intitulado “Primeiro Congresso de História Catarinense” em comemoração do Segundo Centenário da Colonização Açoriana. Em seguida, foi criada uma comissão catarinense de folclore e, desde então, a “colonização açoriana” passou a fazer parte de discussão entre os intelectuais na área de cultura popular e História. Entre os intelectuais destacou-se primeiramente Oswaldo Cabral, tendo o seu lugar ocupado posteriormente por Walter Piazza ao qual teve um papel importante na valorização da cultura açoriana.

O termo “cultura açoriana” passou a ser amplamente difundido para caracterizar os elementos e as manifestações culturais praticados por comunidades assim

caracterizadas na região litorânea de Santa Catarina. Essa afirmação da cultura açoriana e a utilização do termo açoriano acabou influenciando boa parte do litoral catarinense onde grande parte dos habitantes passaram a se identificar e festas em torno do tema açoriano se popularizaram, como a Marejada no município de Itajaí, Festa da Tainha no município de Porto Belo, O AÇOR (Festa da Cultura Açoriana), que se trata de uma festa itinerante organizada pelo Núcleo de Estudos Açorianos (NEA), que acontece todos os anos desde 1994 em um município do litoral catarinense. O NEA é integrado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e foi instituído em 1984 com o objetivo de realizar pesquisas referente à cultura de base Açoriana no estado de Santa Catarina. Nesse contexto, prática do boi de mamão passou a ser adotado como se fosse dos símbolos da cultura açoriana.

O antropólogo português João Leal, que investiga sobre cultura e identidade açoriana, na escrita de seu artigo intitulado “A circulação da memória: os açorianos em Santa Catarina”, que foi apresentado no *Colóquio NEA 30 anos de História: preservando a herança cultural açoriana em Santa Catarina*, aponta que a origem do movimento açorianista, que evoca a legitimação de uma colonização açoriana, surgiu a partir do congresso realizado em 1948, ganhando força na década de 1950. De acordo com Leal (2016) esse movimento apresentou uma pausa nos anos de 1960, insurgindo no final dos anos de 1970 e no decorrer dos anos de 1980, recebendo denominação de “primeira retomada açorianista”. Ainda segundo o autor, outro grupo de intelectuais importantes inserem-se ao movimento, como por exemplo Nereu do Vale Pereira e Franklin Cascaes<sup>6</sup>, que terá destaque na escrita dessa dissertação por representar uma influência marcante à obra do Grupo Engenho.

O “folclorista” Doralécio Soares (2002, p.48), jornalista, professor e pesquisador foi membro da Comissão Catarinense de Folclore, em sua obra “Folclore Catarinense” dedicou-se à descrição de uma das manifestações culturais mais populares é o folguedo<sup>7</sup> do boi de mamão, que seria “uma das brincadeiras de maior atração popular de Santa

---

<sup>6</sup> Franklin Cascaes foi professor e artista que morava na praia de Itaguaçu e que dedicou sua pesquisa em representar na forma de desenhos, esculturas e textos a cultura das comunidades de pescadores-agricultores da Ilha de Santa Catarina. Para isso Cascaes saiu coletando informações sobre essas comunidades tradicionais e expressou em suas obras de arte uma visão idealizada dessas comunidades agro-pesqueiras. Não teorizou suas obras e por isso não se caracteriza como um intelectual, mas um artista que fez o seu trabalho de “recolher as sobras” como ele mesmo disse. Cf. SOUZA, Evandro André de. **Franklin Cascaes: uma cultura em transe**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2000.

<sup>7</sup> De acordo com o Dicionário Michaelis Dicionário Prático, de 2009, a palavra folguedo significa “Ato de folgar, brincadeira, divertimento”. Portanto, no contexto da manifestação do boi-de-mamão folguedo vem significar brincadeira, dança dramática, divertimento.

Catarina”. Sem origem precisa, sendo largamente praticado em todo o estado de Santa Catarina e mais largamente na região do litoral, é resultado da contribuição de diversas etnias na formação cultural catarinense. Em São João Batista, ocasionalmente, ocorrem apresentações do boi de mamão em escolas, sobretudo na feira do livro que ocorre anualmente, no mês de junho, durante a festa do padroeiro ou no mês de agosto, neste caso referente ao dia do folclore, sendo bastante prestigiada pela comunidade escolar. Anteriormente ao período do natal e ano novo ocorre nos dias de hoje bem esporadicamente a prática do boi de mamão, mas em tempos remotos era comum nessa época do ano acompanhado do terno de reis. A manifestação cultural do boi de mamão possui similaridade com outras manifestações em outras regiões brasileiras que tem como protagonismo a figura do boi.

Em grande parte da região litorânea de Santa Catarina são desenvolvidos projetos culturais e educacionais relacionados ao boi de mamão. A educadora musical Mônica Zewe Uriarte, professora no curso de mestrado e de doutorado em Educação na Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), coordenou um projeto na rede municipal de ensino público de Itajaí (SC), um projeto intitulado “Boi Bom”, que tinha como objetivo integrar a disciplina de artes com as demais, envolvendo alunos do Ensino Fundamental, seus pais e toda sua comunidade. O desenrolar desse trabalho proporcionou um espaço produtivo para debate entre escola e comunidade sobre problemas sociais na atualidade e a coragem no enfrentamento desses. Na prática cultural do boi de mamão podemos traçar um paralelo sobre o imaginário da questão do enfrentamento ao boi em relação aos enfrentamentos de problemas na vida cotidiana e no meio social. Os resultados desse projeto foram publicados no artigo científico intitulado “Projeto boi bom e as interfaces artísticas”, onde traz uma reflexão sobre as interfaces artísticas e a música.

No município de São João Batista existe um grupo de teatro denominado Cia Teatral em Cena que apresentam uma peça denominada “O auto do boi de mamão”, sobre a saga do boi e a participação dos outros personagens como Catarina, Matheus, a Feiticeira (alusão às bruxas de Franklin Cascaes), e os bonecos Boi de mamão, Maricota, Cavalinho e a Bernunça. Esse espetáculo também tem interesse de difundir contos populares do artista catarinense Franklin Cascaes, e recebeu prêmios e é encenado por jovens atores voluntários. Compreende-se que projetos desenvolvidos de cunho cultural e educacional como esses possuem uma preocupação e interesse em rememorar ou preservar essas manifestações para não se perder elementos da cultura popular em suas cidades, mesmo que seja divulgando muitas vezes uma visão romântica dessa prática.

Houve momentos que essa prática era realizada de forma espontânea, pois segundo Uriarte (2006, p.15), “As letras da cantoria apresentam os personagens da brincadeira e falam da vida cotidiana de maneira bastante simples, podendo ser modificadas a cada nova apresentação, pois os grupos estão sempre reconstruindo suas representações no sentir”.

O conjunto de toda a obra do primeiro LP do Grupo Engenho produzido em 1980, tem como personagem central o boi-de-mamão manifestado no título do álbum e de uma de suas canções, “Vou botá meu boi na rua”. De acordo com as letras de canções do Grupo Engenho, a prática do boi de mamão vinha sendo alvo do processo de urbanização e modernização tornando-o obsoleto, assim como grande parte da cultura popular com suas memórias e práticas cotidianas. Por isso o próprio título do álbum e canção se tornou um “estandarte”, ou seja, um grito de protesto em defesa do patrimônio histórico material e imaterial da Ilha e também catarinense que vinha sendo ameaçado.

Percebendo toda uma riqueza cultural e importância do folguedo do boi de mamão na cultura catarinense, mais especificamente em São João Batista, foi delimitado como fonte histórica para análise com os estudantes a canção “Vou botá meu boi na rua” do primeiro álbum Long Playing (LP) do Grupo Engenho com o mesmo título, tendo as imagens e informações contidas na capa do álbum e disco, e o videoclipe em conjunto. Escolhi utilizar a canção “Vou botá meu boi na rua” como se fosse uma “trilha sonora”, que se encaixasse em temas históricos correspondentes à História Local.

Para concretizar essa intervenção junto aos estudantes foi produzida uma sequência didática com vistas a contemplar a análise de fontes históricas como um documento que trouxesse uma narrativa sobre a cultura local. Essa sequência é uma adaptação da proposta de tratamento didático dos documentos no Ensino e História da historiadora Miriam Hermeto (2012) em seu livro “Canção popular brasileira e ensino de história” Esta proposta tem por finalidade um planejamento de análise de fontes históricas tendo o estudante como protagonista do processo de aprendizagem, levando em conta o que a legislação vigente, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB, as Diretrizes Curriculares Nacionais – DCNs, e o Plano Nacional da Educação – PNE e a BNCC construída nesses últimos anos, nos colocam. Portanto, essas diretrizes trazem como fundamento maior o direito à educação e servem como um parâmetro nacional para o Ensino Médio. As Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica de 2013 colocam-nos que o currículo do Ensino Médio possui uma base nacional comum, mas com um complemento de uma parte diversificada a ser elaborada de acordo com o

contexto do qual está inserido a unidade escolar. É necessário um diálogo interposto no que constitui a base comum e a diversificada, pois “possibilita a sintonia dos interesses mais amplos de formação básica do cidadão com a realidade local e dos estudantes, perpassando todo o currículo” (BRASIL, 2013, p. 185).

Nessa perspectiva que o intuito da metodologia a ser desenvolvida é aproximar os estudantes por meio de análise de fontes históricas, das práticas vivenciadas pelos sujeitos históricos que são os músicos do Grupo Engenho, que faziam pesquisa de campo denunciavam nas letras de suas canções o desaparecimento da cultura popular em decorrência do projeto de urbanização modernização decorrente do desenvolvimento capitalista vigente. Como produto final, a proposta aqui desenvolvida prevê a construção de paródias musicais pelos estudantes e com auxílio do professor, que retratam as suas experiências com a cultura popular e com a participação política. Através desse processo será apresentado aos estudantes as fontes históricas selecionadas e o fio condutor que será essa sequência didática fundamentada na metodologia proposta por Hermeto (2012). A autora propõe e conceitua cinco dimensões importantes que devem ser consideradas ao analisar as canções como fonte histórica: material; descritiva; explicativa; dialógica, e sensível.

Para melhor exposição da problemática e da discussão histórica necessária à consecução dos objetivos do trabalho, este foi dividido em três capítulos. No primeiro é explorada o processo de mudanças sociais experimentado pelo município de São João Batista a partir da agroindústria do açúcar, especialmente com a USATI/SA a partir da década de 1940. A dinâmica produtiva das décadas seguintes afetou modos de vida de pequenos agricultores familiares e seus engenhos artesanais, bem como práticas populares em comum com boa parte do litoral catarinense. O processo de desenvolvimento do capitalismo industrial na região do Vale do Rio Tijucas, mais especificamente em São João Batista, também é fruto de interesse de grupos hegemônicos originários de famílias abastadas ligadas ao comércio ou atividade que exerciam uma política local fundamentada na troca de favores num modelo semelhante às oligarquias que existiam durante o período da República Velha. Como Florianópolis, São João Batista também sofreu um desenvolvimento capitalista que culminou em um processo de modernização que assolou o modo de vida tradicional do camponês em torno do engenho.

Por consequência, esse processo de industrialização do açúcar no Vale do Rio Tijucas afetou as comunidades agricultoras, que de produtores passam a serem produtores de matéria-prima (cana) para atender as demandas da USATI/SA em um espaço curto de

tempo. A pesquisadora Marcia Maria Gramkow, na defesa de sua dissertação de mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina no ano de 1983, intitulada “O colono da cana – Estudo sobre as unidades de produção familiares no Vale do Rio Tijucas” apresenta esse contexto, em que grande parte dos engenhos que produziam açúcar, melado, cachaça e farinha de mandioca foram desaparecendo gradativamente a medida que as famílias produtoras vão modificando sua organização de trabalho familiar, redefinindo suas necessidades, optando por vender a safra da cana-de-açúcar para a usina, por apresentar mais rentável pelo menos a curto prazo. Mas essa opção de produção não trazia ascensão social para as famílias produtoras de matéria prima (GRAMKOW, 1983). Uma das abordagens possíveis é a fornecida pela análise das relações materiais de produção. Diferentes intérpretes do processo de formação do capitalismo, muitos dos quais inspirados pelo marxismo, abordaram a dinâmica que envolveu a violenta expropriação dos trabalhadores do campo. No caso de São João Batista, a mudança de organização no trabalho familiar envolveu uma dependência em relação à usina de açúcar que passou a atuar como compradora de sua safra anual para custear durante o ano a maior parte das despesas domésticas, chegando muitas vezes alguns membros a se tornarem operários na usina. Dessa maneira expropriou-se a forma econômica tradicional dessas famílias, transformando o seu trabalho em mercadoria para a empresa. A produção de açúcar dos engenhos em São João Batista foi desaparecendo porque a produção de cana-de-açúcar se tornou subserviente das demandas industriais da USATI/SA. O processo de modernização capitalista acabou atingindo o setor agrícola da cana-de-açúcar, que se tornou dependente do setor industrial.

Dessa forma, o primeiro capítulo, com características de estudo bibliográfico e intitulado “A modernização capitalista em São João Batista e o Ensino de História”, aborda o desenvolvimento de uma pesquisa bibliográfica a partir de obras de autores memorialistas e trabalhos acadêmicos, sobre a implementação da economia da cana-de-açúcar que se deu após a chegada de Capitão João Amorim Pereira, explanando o surgimento e desenvolvimento capitalista da cidade de São João Batista que culminou na modernização agrícola e o desaparecimento de uma economia e uma vida tradicional voltada para o engenho, assim como as práticas da cultura popular como o boi de mamão, elemento cultural de grande relevância no litoral catarinense. Todo esse desenvolvimento não veio a melhorar as condições de vida das classes populares em São João Batista, pois muitos desses passaram de produtores rurais para fornecedores de matéria prima para a

USATI/SA e outros venderam suas propriedades rurais para se tornaram operários dessa empresa e ocuparem o centro da cidade alterando a dinâmica urbana.

Ainda neste capítulo é desenvolvida uma narrativa sobre a importância da figura do boi para a cultura de São João Batista como para o litoral catarinense, que tem destaque na escrita central dessa dissertação pois representa a cultura popular que sofreu ameaças por conta do processo de modernização e urbanização e que é representado através da canção do Grupo Engenho, “Eu vou botá meu boi na rua”. Também será debatido sobre a prática teórica e metodológica denominada de História local para desenvolvimento de uma intervenção com os estudantes que seja mais voltada para a realidade dos próprios e que compreendam a historicidade em seu entorno e as transformações sociais relacionadas ao seu espaço local. Por último nesse capítulo, será abordado sobre as canções como fontes históricas no Ensino de História pois a sua utilização pode ser uma aliada na prática de ensino auxiliando o estudante a desenvolver um raciocínio histórico realizando análises comparações e abstrações.

O segundo capítulo, intitulado “Quando a canção do Grupo Engenho invadiu a cidade”, trata primeiramente da colaboração do Grupo Engenho na cena musical de Florianópolis nos anos de 1980, abordando o surgimento de alguns outros grupos que com eles tiveram mais proximidades, e o potencial de utilização dessas canções compostas por estes, como fontes históricas no Ensino de História. O tópico seguinte aborda a trajetória do Grupo Engenho como o primeiro grupo musical dos anos de 1980 que se profissionalizou no mercado de fazer shows com músicas autorais e a gravar um LP tendo sua própria produtora musical. Ao mesmo tempo, que teve uma importante influência para a música catarinense, que os estudos sobre suas obras, repercutem até os dias atuais. No último tópico é destinado à análise do suporte material da canção, ou seja, do fonograma, assim como também as fontes audiovisuais incluindo as informações e imagens impressas na capa/contracapa, encarte e disco de vinil, pois é importante como objeto de análise pelos estudantes pois poderão perceber elementos contidos nessas fontes históricas. Esse tópico traz a análise de capas de discos e videoclipes para serem pensados como materiais alternativos no Ensino de História. Mesmo que no trabalho de intervenção seja utilizado como fonte o arcaibouço capa/contracapa, canção e videoclipe da canção *Eu vou botá meu boi na rua* a pesquisa historiográfica apresenta uma diversidade de fontes que possuem potencial para serem utilizadas em sala de aula.

Por fim, no terceiro e último capítulo, são apresentados os caminhos traçados e percorridos através da construção de uma sequência didática, os resultados e a criação de

um produto a partir do processo de investigação e reflexão acerca da experiência. Para tanto, são mobilizados os elementos teóricos e metodológicos que dão suporte à proposta, mas de modo indireto, procurando mais a operacionalização do que a simples exposição. Será apresentada, então, como produto final, o resultado da gravação de uma canção que sintetiza o trabalho desenvolvido com os estudantes e cantada pelo professor em sala de aula, como já é de práxis em suas aulas apresentar o “conteúdo” através de paródia, e montar um videoclipe.

O presente trabalho é voltado para a reflexão acerca de um estudo voltado a estudantes do Ensino Médio, considerando ainda as expectativas do curso de Mestrado Profissional em Ensino de História – ProfHistória. Busca a discussão de narrativas históricas evocadas em canções do Grupo Engenho, além das intencões construídas pelos estudantes por meio de paródias musicais. Esse trabalho atende aos critérios da linha de pesquisa Linguagens e Narrativas Históricas: Produção e Difusão.

## **2. A MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA EM SÃO JOÃO BATISTA E O ENSINO DE HISTÓRIA**

### **2.1 NASCIMENTO E MORTE DO ENGENHO EM SÃO JOÃO BATISTA**

A abordagem acerca do processo de constituição e morte do engenho em São João Batista foi construída partir do uso das canções do Grupo Engenho como fontes históricas em sala de aula para contemplar temas referente à História Local. As canções mobilizadas com finalidade didático-pedagógica evocam um modo de vida tradicional de comunidades agrícolas que vinham sofrendo intensas mudanças sociais em decorrência do processo de modernização agrícola, com a instalação da empresa USATI/SA, que culminou no desaparecimento dos engenhos e dependência dos agricultores às determinações traçadas pela empresa.

Este capítulo inicia-se com uma narrativa relacionada às transformações econômicas no município de São João Batista desde o período de sua colonização iniciada pelo então Capitão João Amorim Pereira<sup>8</sup>, conhecido popularmente até os dias de hoje

---

<sup>8</sup> De acordo com Maurici (2008), o Capitão de milícias João de Amorim Pereira nasceu em São José, e era filho de José Antônio Amorim e Thereza de Jesus. Casou-se com Bernard J. de Jesus, e vindo essa a falecer, casou posteriormente com Ana Carolina da Encarnação Varela. Foi administrador da Colônia Nova Itália

como Capitão Amorim. São João Batista passou por profundas modificações desde a chegada de Amorim, dos imigrantes italianos vindos hipoteticamente da Sardenha, juntamente com luso-brasileiros provenientes da região litorânea catarinense. Cabe necessariamente considerar a escravização de populações afrodescendentes e o embate com povos indígenas na região. Nesse conjunto de tensões culturais e conflitos sociais, o que envolveu formas diversas de violência, a instalação dos primeiros engenhos para produzir açúcar e farinha de mandioca marcou a paisagem rural da região. Posteriormente, ao longo do século XX, houve a instalação de um mega investimento para a época, que seria uma das imponentes indústrias de açúcar do país. Interessa ainda o declínio da agroindústria açucareira e a retomada da dinâmica da economia por meio da indústria calçadista.

Atualmente, a atividade econômica em torno do calçado está em desenvolvimento, impulsionando a vinda de imigrantes de outras cidades catarinenses e outros estados, destacando-se o estado do Rio Grande do Sul. Essas transformações alteraram as relações de trabalhos e práticas culturais no cotidiano. Ao “garimpar” referências bibliográficas sobre a História de São João Batista, referentes ao seu período de colonização, desenvolvimento econômico com a instalação da USATI/SA e seu declínio, foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos. Mas por outro lado, foram identificadas algumas obras de escritores locais que não são propriamente da área historiográfica, mas sim memorialistas, inclusive alguns são ou foram membros da academia de letras de São João Batista.

A primeira referência bibliográfica a abordar sobre a fundação de São João Batista é a “Primeira Página de colonização italiana em Santa Catarina” escrita por Lucas Alexandre Boiteux, que além da Colônia Nova Itália expõe a colonização luso-brasileira desde a chegada de Capitão Amorim. Ao longo dos anos foram surgindo outras obras de outros escritores, como o trabalho de Darci de Brito Maurici, além das obras de William Duarte da Silva, filho de um dos fundadores e sócios da USATI, uma intitulada “Emancipação de São João Batista” e, as outras, “Histórias da vida real” e “História da

---

fundada em 1838. Em outubro do corrente ano, a Câmara de Vereadores de São Miguel deu posse ao Capitão João de Amorim Pereira o cargo de Juiz de Paz. Faleceu no dia 27 de março de 1860 em São João Batista, SC. O pesquisador padre Flávio Feler descreve em uma de suas obras que o então Capitão Amorim, com seus 46 anos de idade, fazia parte do extinto 13 Batalhão de Ordenanças de Desterro. Foi apresentado em 1832 pelo Juiz de Paz de São Miguel, Thomé da Rocha Linhares, ao presidente da Província de Santa Catarina, Feliciano Nunes Pires, para formar um Batalhão da Guarda Nacional, ao qual foi criada em 1835. Capitão Amorim era lavrador, casado e morador de Tijucas Grande, na época pertencendo à vila de São Miguel.

vida real 2”. Mencione-se ainda a obra do professor de filosofia e empreendedor no ramo calçadista, Djalma Benjamin Duarte, intitulada “São João Batista: A cidade de meus sonhos, recordações e saudades”.

Não é possível deixar de considerar as contribuições da obra do padre Flávio Feler, intitulada “A História do Oratório de São Sebastião do Bairro da Índia”, editada em 2015, e “A Capela da Imaculada: 130 anos de fundação”, publicada em 2018. Ambas trazem um vasto conhecimento da História Local a partir do ponto de vista do sacerdote católico baseado e suas pesquisas em arquivos, referências bibliográficas e entrevistas orais. Destaca-se também a existência de um viajante alemão em terras da Freguesia de São João Batista, que se trata de Robert Avé-Lallemant, médico alemão que realizou viagens do Rio Grande à Amazônia, registradas em livros publicados na Alemanha e traduzidos no Brasil. Em sua obra intitulada “Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo” é evidenciado o contato com o Capitão Amorim e outros habitantes da Freguesia de São João Batista. O antropólogo social Eugenio Pascele Lacerda, em sua tese de doutorado intitulada “O atlântico açoriano: uma antropologia dos conceitos globais e locais da açorianidade”, analisa em sua obra as circunstâncias da cultura açoriana em Santa Catarina sob ponto de vista da “invenção da tradição”. Uma importante referência é o artigo de Walquíria Kruger Corrêa e de Lúcia H. de O. Gerardi, com o título “Transformações Sócio Espaciais no Município de Tijucas (SC): O papel do Grupo USATI-PORTOBELLO”. Um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de graduação em jornalismo sob autoria de Valmeron Luiz de Bona, intitulado “O bicho-latifúndio que come as terras e os colonos de Santa Catarina”, também forneceu apontamentos no que se refere ao crescimento latifundiário da USATI/SA. Foi utilizado também como referência sobre a grande empresa batistense uma matéria produzida pelo jornal “Afinal”, que tinha sede em Florianópolis e circulou entre os anos de 1980 e 1981. O impresso, situado do âmbito da imprensa alternativa que combatia a ditadura militar e seus apoiadores no âmbito de Santa Catarina, trouxe informações relevantes sobre os processos políticos e sociais daquele contexto. Foi a partir deste vasto referencial que foram escritos os subcapítulos a seguir, intitulados “Desbravando montanhas e rios” e “Com o plantio e a doçura da cana”.

### **2.1.1. Desbravando montanhas e rios**

O título deste subcapítulo faz referência à primeira estrofe do hino de São João Batista. O significado de desbravar remete à domesticação, amansamento ou adestramento, termos esses que não se enquadram com os fatos históricos referentes à colonização de São João Batista, pois a relação entre os colonizadores e nativos não foi inteiramente pacífico, assim como a natureza também não se “rendeu” em decorrência das respostas que ela traz nos dias atuais, como as enchentes ocorridas nas margens do rio Tijucas em alguns anos. Várias referências sobre a região descrevem férteis as terras de São João Batista que assim possibilitou a cultura de vários produtos agrícolas.

O início do povoado teria sido organizado pelo Capitão João Amorim Pereira, que subiu o Rio Tijucas Grande acima, Vale do Rio Tijucas. Não é intenção discutir se o Capitão Amorim foi ou não o primeiro sujeito de origem portuguesa a pisar nesses confins, mas explorar as informações históricas disponíveis que circulam na região, as quais envolvem sua participação na construção de uma ermida que teria significado simbólico para a formação de São João Batista. Segundo Silva (2016, p.16), “em 05 de junho de 1788, houve duas expedições, rio acima pelo Rio Tijucas. Uma comandada por Alferes Antônio José de Freitas, que percorreu todo o rio até onde as canoas pudessem navegar”. Ainda de acordo com Silva (2016), por meio de seus estudos e busca por referências bibliográficas que trazem narrativas sobre a História do vale do Rio Tijucas, encontrou na obra do escritor tijuquense, Manoel dos Anjos, no livro “Tijucas – um pouco da sua História”, a confirmação de que houve uma distribuição de sesmarias a muitos moradores no interior do vale entre os anos de 1802 a 1810. Tal fato atestaria que possivelmente havia moradores na região mesmo antes da chegada do Capitão Amorim. Na formação da sociedade catarinense e brasileira a Igreja teve papel fundamental juntamente com o Estado na configuração de um espaço, elevando construções religiosas para obtenção e conquista de um determinado lugar, transformando-o em centro urbano.

O então capitão de milícias era natural do município de São José e recebeu, como doação por parte da Província de Santa Catarina, a posse das terras situadas na margem direita do então Rio Tijucas Grande que na época pertencia à vila de São Miguel. No ano de 1833 foi criado o município de São Miguel juntamente com município de São José. Foi precisamente no ano de 1886 que a sede do município de São Miguel foi transferida para Biguaçu.

Amorim não recebeu o título das terras, mas somente a posse, pois as terras continuaram sendo do estado. Ali ele veio a se instalar no ano de 1834 com a família e trabalhadores escravizados e construiu uma capela em devoção à São João Batista, dando

esse nome a este lugar visto que anualmente realizava festejos a São João Batista. Em 1836, a então empresa particular de imigração “Demaria & Schutel”<sup>9</sup> solicitou ao Presidente da Província de Santa Catarina, terras para formar um núcleo de colonização que se chamaria Colônia Nova Itália, que ficavam agora as duas margens do rio Tijucas Grande e que se distanciavam aproximadamente a vinte quilômetros de rio acima de onde se instalou Capitão Amorim Foi então, em março de 1836, que aportou em Santa Catarina um dos navios à vela do armador Carlos Demaria, sócio da empresa de imigração trazendo os imigrantes oriundos em grande parte do Reino da Sardenha e Gênova, após uma cansativa viagem. Compunha-se esse grupo de 116 sardos e 16 luso-brasileiros. A importância da inclusão dos imigrantes de origem nacional se dava pelo conhecimento em abrir a mata, em diferenciar as madeiras de lei, prevenção em ralação aos confrontos com os indígenas, e principalmente a experiência em relação ao plantio da mandioca e a cana-de-açúcar e construção de engenhos (BOITEUX, 1998; GRAMKOW, 1983; MAURICI, 2008).

O arraial do então Capitão Amorim se tornou a Freguesia de São João do Alto Tijucas através da Lei número 90 de 19 de abril de 1838 passou a oferecer terras para o povoado, pois segundo Boiteux (1998) a região seria beneficiada da organização administrativa da província de Santa Catarina. Logo em seguida fixaram-se nas suas dependências colonizadores provenientes, em grande proporção, da região litorânea de Santa Catarina, especialmente oriundos de São Miguel, como consta no Livro 1 de Matrimônios da Igreja Matriz de São João Batista, que possui registros a partir de 1859. Também Duarte (2015, p.13) confirma que “os colonos vindos de São Miguel criaram o povoado de Tijucas, Porto Belo e São João Batista”. As terras da nova freguesia eram distribuídas “em porções que não excedam de dez braças em quadro, para serem distribuídas aos fregueses ou outras pessoas que aí pretendam formar aposento” (BOITEUX, 1998, p.47).

A Colônia Nova Itália foi inserida na Freguesia de São João Batista, seguindo suas leis e regras temporais. Com a morte de seu diretor, Lucas Boiteux, em 1844, Capitão Amorim se torna administrador da Colônia Nova Itália. No ano de 1846, o presidente da

---

<sup>9</sup> De acordo com Boiteux (1998), após o Governo-geral emitir uma resolução no dia 21 de novembro de 1823 que permitia conceder sesmarias na província de Santa Catarina para quem quisesse se estabelecer, dois empreendedores estrangeiros em Desterro constituíram uma sociedade particular de colonização denominada Demaria & Schutel. O primeiro proprietário da empresa se chamava Carlos Demaria, que era armador, vassalo na Inglaterra, mas era natural da cidade de Gênova, na Itália. Já o segundo era o Doutor Henrique Ambauer Schutel, súdito na Suíça, doutor em medicina e violonista.

Província de Santa Catarina, Antero de Brito, mudou o nome da localidade para Colônia Dom Afonso. De acordo com Boiteux (1998), foi dado esse nome para a colônia em homenagem a D. Afonso, filho do imperador D. Pedro II, de forma arbitrária, depois de uma contenda entre os empreendedores e o governo provincial, após reclamações dos colonos de que o governo estaria criando outros núcleos de imigração e se apossando de terras da colônia. Após o protesto dos empreendedores da colônia, o governo provincial indenizou a empresa Demaria & Schutel, como consta na obra de Boiteux: “meia sorte daquelas terras em que estavam colocados os engenhos de farinha e cana, dentro das terras da colônia, que vem a ser 200 mil (200.000) braças quadradas” (BOITEUX, 1998, p.63).

Já constava na colônia desde a instalação dos primeiros imigrantes italianos e luso-brasileiros a existência de engenhos, assim como nas dependências da freguesia, sendo que um proprietário de um desses empreendimentos era o próprio administrador, Capitão Amorim. O médico e explorador alemão Robert Avé-Lallemant, em sua viagem à província de Santa Catarina em 1858, teve contato com Capitão Amorim, relatando que este “estabeleceu-se ali, no meio das brenhas, e conquistou considerável extensão da floresta. Para todos os lados se estendeu sua atividade; pesquisou o solo e o curso do rio e atraiu a si alguns colonos, que lhe agradecem os conselhos e auxílios” (AVÉ-LALLEMANT, 1980, p. 146).

O plantio da cana-de-açúcar e da mandioca foi ao longo do tempo se desenvolvendo em São João Batista como economia primordial, engajando trabalhadores e trabalhadoras de diferentes pertencimentos étnico-culturais, seja as de origem luso-brasileira, incluindo a colaboração açoriana e madeirense:

Abandonaram o cultivo de cereais como o trigo e o centeio a que se acostumaram nos Açores, mais aperfeiçoaram o processamento da mandioca nativa com a introdução de técnicas moageiras. Com os engenhos, fabricavam farinha, melado, açúcar mascavo e cachaça (LACERDA, 2003, p. 132).

Com a presença de ítalo-descendentes e luso-brasileiros, estes oriundos do litoral, mais propriamente de São Miguel, o “arraial” teve momentos de crescimento econômico, com a perpetuação de inúmeros engenhos desde o princípio de seu povoamento, e outros momentos de decadência, em meio às cheias do Rio Tijucas Grande. As narrativas disponíveis fazem ainda referência a embates com os “indígenas”<sup>10</sup> da região, o que

---

<sup>10</sup> Viviam nesse território nas proximidades do Rio Tijucas Grande e Rio do Braço os indígenas de etnia guarani que viram seus espaços serem invadidos, sendo que estes tiveram a reação de amedrontar os invasores e atacar a colônia. Foi no final do século XIX que surgem os “bugreiros”, que eram matadores de indígenas e mercenários, sendo financiados pelo governo da capitania, ou até por colonos, para facilitar a

certamente diz respeito ao violento processo de ocupação das terras dos povos originários e seu extermínio físico e cultural.

Graças à fertilidade do solo e por configurar-se como um vale com grande recurso hidrográfico, a região foi propícia à agricultura, e então os colonos cultivavam vários produtos como a mandioca, a cana-de-açúcar, o milho, o arroz, feijão, café, algodão e o fumo. Desenvolveram também o engenho de farinha de mandioca, o de açúcar e o alambique, sendo que esses produtos do engenho eram para satisfazer as necessidades familiares derivados como a cachaça e o melado e o excedente comercializado. Extraíam madeiras nobres e as transportavam de rio abaixo até o porto de Tijucas, a qual foi denominada freguesia em 1848. Em meados do século XIX houve nessas terras muita exploração de madeira. Em suas viagens no litoral catarinense em 1858, Robert Avé-Lallemant, descreve como era um engenho do fundador da freguesia, Capitão João de Amorim Pereira:

Encontramo-lo em seu engenho de açúcar. Lentamente andavam dois bois em círculo, pondo em movimento três cilindros, um do lado do outro, entre os quais a cana é esmagada. O suco espremido corre numa calha para uma caldeira onde, constantemente mexido e escumado, é evaporado. Numa vasilha de madeira o caldo resfria-se e coagula-se inteiramente em grande parte. Fica uma espessa massa de xarope. Esse é, em resumo, o processo grosseiro de preparação do açúcar (AVÉ-LALLEMANT, 1980, p. 146).

Ao realizar o seu percurso às margens do Rio Tijucas Grande, Lallemant (1980) descreve algumas características de Capitão Amorim como a força, jovialidade, cordialidade e hospitalidade, assim como sua importância para o “desbravamento” de toda a microrregião do Vale do Rio Tijucas. Em seu livro também são descritas características da freguesia fundada por Amorim, a qual viria a ser distrito e mais tarde município de São João Batista. Quando Capitão Amorim fundou o “arraial” com sua família, essas terras pertenciam ao antigo município de São Miguel, denominado hoje com o nome de Biguaçu. Posteriormente São João Batista pertenceu ao município de Porto Belo, logo após Tijucas, até a sua emancipação, em 1958.

São João Batista desde o princípio atraiu muitos moradores que desenvolveram em suas propriedades, ao longo do tempo, o que Gramkow (1983) denomina de “unidades

---

colonização europeia nas regiões catarinenses. Destacou-se Martinho Marcelino de Jesus, que era natural do município de Bom Retiro, SC. Martinho Bugreiro como era conhecido teve passagem por nossas regiões, sendo reconhecido pelos colonizadores por sua bravura e astúcia. Para saber mais: VENTURA, Joel. **Martinho Bugreiro – O Matador de Índios**. Florianópolis, 2009.

de produção familiar”, as quais diversificavam bastante sua atividade agrícola. Eram propriedades que possuíam grande parte dos gêneros que consumiam, trocavam seus excedentes para outras famílias por outros gêneros ou faziam isso nas casas de comércio locais denominadas de “secos e molhados”. Os donos desses estabelecimentos comerciais acumulavam excedentes em forma de produtos agrícolas que eram transportados pelo rio por longas distâncias até o porto de Tijucas, onde poderiam ser comercializados e, assim, gerar renda. Os produtos tinham vários destinos desde a região, desde a cidade de Desterro e até o Rio de Janeiro. Como os donos de comércio possuíam engenhos e barcos, monopolizavam capital e condições suficientes para essa empreitada, acentuando as diferenças de classes. Desenvolveu-se, assim, nesse período, uma espécie de economia mercantil capitalista, pois não havia nenhuma indústria na região. “Deste monopólio comercial exercido pela figura do vendeiro se segue toda a influência na vida econômica e política da cidade, cabendo a ele as primeiras iniciativas de exploração da madeira e engenhos” (ROSA, 2014, p. 57).

Com a existência desses comerciantes que possuíam um certo poder de capital, as unidades de produção familiar se tornavam e permaneciam dependentes. Também havia relações comerciais com o Planalto Catarinense, havendo uma ligação a partir de São João Batista denominada de Estrada do Trombudo, por meio da qual tropeiros transportavam produtos serranos e trocavam com os comerciantes litorâneos. Esses empreendedores foram criando certa hegemonia econômica na Freguesia de São João Batista, o que favoreceu posteriormente o desenvolvimento industrial local. De acordo com Maurici (2008), os primeiros donos de comércio denominados “secos e molhados” a partir de 1889, destacaram-se Gaspar Bernardino da Silva, Luís Laus, João Vicente Gomes (chamado de Janga Vicente), Orisvaldo Ezequiel Zunino e Octaviano Jacintho Dadam.

Assim, a atividade agrícola e o comércio ganharam dinamismo no início da “colonização”, especialmente pelo uso do transporte fluvial por canoas para escoar a produção agrícola até Tijucas, que possuía um porto. Entre os donos de casas comerciais de secos e molhados cabe-nos mencionar Luís Laus, este descendente de alemães. Os germânicos, ainda que em menor número, constituíram um contingente importante:

Além dos descendentes de açorianos e madeirenses ofertados pelas vilas litorâneas (Porto Bello, São Miguel), dos escravos trazidos como força de trabalho e dos italianos entrados em 1836, São João Batista/SC abrigou importante contingente de colonos alemães provenientes da colônia vizinha Brusque/SC, inclusive com a formação de bairros exclusivamente alemães,

resultando numa formação sociocultural heterogênea percebida ainda nos dias atuais (ROSA, 2014, p.59).

No século XIX destacava-se a agricultura, produção de açúcar e farinha de forma artesanal através dos engenhos. Mas, o pontapé inicial de um futuro processo de industrialização no município de São João Batista se deu de maneira modesta no princípio da década de 1910, quando foram instaladas as primeiras sapatarias, ou seja, fábricas de calçados que eram chamadas de “esquentas”<sup>11</sup> e se situavam em sua maioria nos fundos da casa, ou fundo de quintal. Seriam então lançadas as sementes para o nascimento e desenvolvimento posterior do que seria um dos maiores polos industriais no ramo do calçado no Brasil. Posteriormente, surgiria aquele que foi o primeiro grande empreendimento que modificou toda uma dinâmica econômica na região, com a instalação da USATI/SA. A empresa trouxe um tão almejado progresso, mas não foi para todos. Uma modernização que se mostraria profundamente excludente.

### **2.1.2. Com o plantio e a doçura da cana**

O processo de modernização que viria pela frente neste tão pequeno distrito teria uma consequência avassaladora para a cultura e vida nos engenhos artesanais. Germinou uma economia capitalista ampliada na região a partir da instalação da usina de açúcar, que primeiramente se chamou Usina de Açúcar Francisca Gallotti, em homenagem à esposa do comerciante e empreendedor da sociedade tijuquense, Benjamim Gallotti, e que era conhecida como Chiquinha. Depois a fábrica passou a se chamar Usina Tijucas e, posteriormente, com a aquisição de outra usina na década de 1960, USATI S/A., sigla essa que significa Usina Adelaide e Tijucas. Essa agroindústria fundada em São João Batista em 1944, propriedade dos sócios Benjamin Duarte da Silva, mais conhecido atualmente como o personagem histórico e fundador da usina de açúcar, e Valério Theodoro Gomes, sendo que este último foi o primeiro presidente da empresa. Além desses dois empreendedores, a então Usina Tijucas possuía mais 14 sócios, segundo Silva

---

<sup>11</sup> De acordo com Silva (2010), “esquentas”, ou chamada “de esquentas orelha” eram pequenas fábricas de calçado situadas nas garagens ou no fundo de quintal nas propriedades familiares. Geralmente o grupo de trabalhadores eram membros da própria família e outros empregados que não possuíam nenhuma segurança trabalhista como carteira assinada. Geralmente os funcionários dessas “fabriquetas” conheciam todo o processo de produção podendo ser denominados “sapateiros”. Para saber mais: SILVA, William. Duarte. da. **A emancipação de São João Batista**. Florianópolis: Ledix, 2010.

(2010). Esses outros sócios da empresa eram investidores que residiam em Tijucas (SC) e Florianópolis (SC), além dos estados de Pernambuco e Rio de Janeiro, e que já investiam capital no setor canavieiro.

Essa transformação que se deu a partir da década de 1940 em São João Batista, no vale do Rio Tijucas, constituam processos sociais de grande monta e similares àqueles descritos em diferentes partes do mundo. Hobsbawm (1982), em sua obra intitulada “A Era do Capital”, analisa o surgimento do capitalismo industrial e a consolidação da burguesia com todas as suas contradições.

As convulsões sociais que sucederam a transferência da agricultura para um modelo capitalista, ou pelo menos comercialização em grande escala, fizeram com que os homens perdessem os laços tradicionais com a terra de seus ancestrais, especialmente quando estes descobriram que não ganhavam praticamente nada dela, ou pelo menos muito pouco para manterem suas famílias (HOBSBAWM, 1982, p. 188).

Esse “progresso” traria malefícios futuros, como a exclusão de trabalhadores do campo, êxodo rural e a proletarianização do trabalhador do campo, que posteriormente passou a atender a produção açucareira ao invés de uma produção mais diversificada e autossuficiente. E, com o passar do tempo, o processo de modernização agrícola foi se acentuando até a perda de laços tradicionais com a terra, culminando quase no desaparecimento por completo de uma cultura voltada à economia em torno dos engenhos.

A primeira moagem da cana “[...] deu-se na safra de 1946, com a totalidade da cana produzida pelo colono”. Isso teria então representado “o marco do fim dos engenhos” (GRAMKOW, 1983, p. 107). A instalação da empresa açucareira foi um episódio relevante na região do Vale do Rio Tijucas, “provocando o desaparecimento dos antigos engenhos artesanais, pois a usina absorveu a produção local do açúcar” (FELER, 2015, p.115). Isso foi um processo gradual, sendo que a Usina Tijucas passou a desempenhar um papel econômico muito importante na região.

A Usina de açúcar passou a dominar a vida econômica da região, através de acordos com os colonos, Benjamim Duarte passou a direcionar o plantio da cultura comandando todas as operações de compra e venda, além de receber cotas de outros engenhos da região visando o refinamento do produto final, em 1946 a USATI foi responsável pela produção de 300 toneladas de açúcar tornando-se a principal unidade produtiva do vale do rio Tijucas/SC. (ROSA, 2014, p.65)

Benjamim Duarte era conhecido como Neném ou “Neném Marcolino”, pois era filho de Marcolino Duarte que chegou à Freguesia de São João Batista no ano de 1870 e

construiu seu engenho onde hoje é o bairro Carmelo, com auxílio de seus escravos. Marcolino Duarte morava em Tijucas, que se emancipou em 1860 do município de São Miguel. Segundo Maurici (2008), Neném possuía um engenho do qual a maior especialidade era a produção de açúcar da qual utilizava a matéria prima obtida dos agricultores através de negociações e comprava o açúcar em barricas produzidos por outros engenhos e ensacava-os e vendia o gênero, sendo transportados de carroça até quatro cavalos especialmente no porto de Tijucas onde tinha destino para outras partes do país. Antes desse processo de industrialização toda a produção do açúcar era realizada de maneira artesanal, como destaca o filho de Benjamin, o senhor William Duarte,

os donos de engenho eram obrigados na época da colheita da cana, transportar o produto através de carros de boi ou carroças, até os engenhos. Faziam a moagem da cana em moenda movida a bois e seguidamente colocavam a garapa, produto da cana, em tachos grandes de cobre, colocados sobre fornalha, transformando a garapa em um melado grosso, que depois de esfriado, transformava-se em açúcar mascavo. De todo esse processo, o mais doloroso era a permanência do colono ou seus familiares na boca da fornalha para aquecer ao fogo o tacho com garapa (SILVA, 2010, p. 169).

Na citação acima, o senhor Silva (2010) descreve o trabalho no engenho de açúcar como uma atividade dolorosa e nociva devido à permanência dos trabalhadores na boca da fornalha. De acordo com os seus relatos, o Sr. Benjamin Duarte, seu pai, era um homem que possuía comiseração com o agricultor pelo trabalho nos engenhos que era de caráter insalubre, doloroso e nocivo à saúde. Foi construída a memória de um homem de negócios envolvido também na política municipal, tendo papel importante na emancipação política de São João Batista. Mas, olhando para a História de sua família, dos Duarte da Silva, especialmente a partir do ancestral Marcolino, que era dono de muitas terras em São João Batista e escravos, é possível realizar uma leitura da influência política e econômica que possuíam no vale do Rio Tijucas comparável aos coronéis das oligarquias estaduais.

Realizando uma leitura histórica, é possível perceber que Benjamin Duarte da Silva era perspicaz e astucioso nos negócios, constituindo redes de relações e trocas de influência e alianças políticas, as quais foram importantes para o seu sucesso empresarial, além de ter herdado um legado de seu pai. Era um homem muito influente na cidade e benquisto e respeitado por pessoas de todas as classes sociais chegando a possuir em média um número de mil afilhados de batismo, de acordo com Silva (2013). Conforme uma narrativa construída e difundida por sua própria família, Benjamim Duarte teria planos de montar uma usina de açúcar movido pelas más condições do trabalho nos

engenhos de açúcar (Silva, 2010). A instalação e o desenvolvimento da Usina Tijucas, justamente com o sócio Valério Gomes, teriam então resultado na expansão, produção e monopólio de cana-de-açúcar em todo o Vale do Rio Tijucas.

Benjamim Duarte da Silva, com vistas à constituição da usina de açúcar, teria emprestado a quantia de 100 mil cruzeiros para que seu compadre Valério Gomes tivesse condições de se associar à empresa. A participação de Gomes na sociedade estimularia a entrada de outros sócios de Tijucas, como as famílias Gallotti e Cherém. Foi Benjamim Duarte que colocou o primeiro nome da usina de Chiquinha Gallotti, em homenagem, por ser amigo da família (SILVA, 2013). Seu sócio e amigo, compadre e parceiro comercial, Valério Theodoro Gomes, segundo Corrêa e Girardi (1997), passou de vendedor no comércio de importação-exportação a serviço do empreendedor Sr. Benjamin Gallotti, em 1928, a posteriormente montar sua própria loja comercial, adquirindo mercadorias por meio da empresa florianopolitana Hoepcke, envolvendo-se ainda em atividades de beneficiamento de arroz e outros produtos agrícolas. Foi proprietário de barcos, vinculando-se às atividades de importação, exportação e transporte de mercadorias. Como desde jovem se dedicava arduamente ao comércio, ganhou experiência em gerenciar negócios e facilidade em fazer amizades, acordos, e conseguir créditos. Valério Gomes teve também destacada carreira política, sendo prefeito no município de Tijucas na gestão de 1938 a 1941. Assim como Benjamin Duarte, Valério Theodoro Gomes também projetava a construção de uma Usina de Açúcar, conhecendo as potencialidades do empreendimento e experiências anteriores, como uma usina que funcionou no bairro da Índia, que hoje pertence ao município de Canelinha. De acordo com Feler (2015), tal Usina de Açúcar São Sebastião<sup>12</sup> era propriedade de Hercílio Pedro da Luz e do juiz de direito de Tijucas, na época, Antero Francisco de Assis. A empresa comprava cana dos produtores locais e tinha 10 empregados fixos, mas o transporte encarecido, as péssimas estradas para o escoamento do produto e a falta de incentivo do governo do estado tornou quase inviável seu funcionamento. Segundo Feler (2015, p. 100), “um surto de epidemias entre 1924 e 1925, que tomou conta dos canaviais e de toda a região prejudicando ainda mais o movimento da Usina levando-a a falência e o seu fechamento no ano de 1930”.

---

<sup>12</sup> A Usina São Sebastião estava localizada em uma construção de 33 metros de frente por 19 de fundos. Foi montada entre os anos de 1885 e 1897 por Antero Francisco de Assis que em sociedade com Hercílio Pedro da Luz, que foi governador do Estado. Homenagearam o padroeiro de Tijucas dando o nome de São Sebastião à sua Usina. Cf. FELER, Flavio. **Histórias do oratório de São Sebastião do bairro Índia em Canelinha – SC**, 1915-2015. Florianópolis. Sagrada Família Indústria Gráfica e Editora Ltda. 2015.

Com a instalação da Usina Tijucas, na década de 1940, o desenvolvimento capitalista na região provocou uma mudança significativa nas relações de trabalho, alterando o processo de produção familiar que antes visava mais o mercado local, passando também a atender a demanda da indústria açucareira, sendo que as atividades econômicas familiares são reinventadas. Os colonos locais praticavam a atividade de produção de açúcar em suas pequenas e médias propriedades agrícolas de subsistência e possuíam seus engenhos. De acordo com Bona (1982, p.7), “ali se plantava 80% da cesta básica de seus habitantes”. Sentiram-se então seduzidos em fornecer matéria prima para a recém-inaugurada usina de açúcar.

O colono, na sua luta de reprodução dentro do espaço do Vale, ao transformar-se em produtor de matéria-prima e dependente da Agroindústria, desenvolve estratégias que lhe possibilitam garantir, pelo menos parcialmente, a reprodução da unidade familiar, enquanto colono. Essas estratégias são formuladas a partir de uma redefinição de suas necessidades. (GRAMKOW, 1983, p. 116).

Os próprios colonos, que anteriormente se viam desestimulados na produção açúcar pelos preços baixos em decorrência do mercado local saturado, aumentaram o espaço físico destinado ao plantio de cana-de-açúcar. Visavam a venda para a usina, pois dessa forma receberiam como pagamento um valor fixo estabelecido pela empresa mesmo antes da colheita, ou seja, a safra. Estabelecem-se as bases de uma economia essencialmente capitalista, culminando na “existência de massas relativamente grandes de capital e de força de trabalho nas mãos de produtores de mercadorias” (MARX, 1996, p.339). A partir de então, a produção de cana-de-açúcar passa a ser gradualmente a principal atividade econômica exercida na microrregião do Vale do Rio Tijucas. Anteriormente à instalação da grande usina, o destino da maior parte da produção familiar era atender o mercado local. Segundo Gramkow (1980, p.10), “a opção do colono pela cana, pois, está calcada no menor desgaste da força de trabalho e na maior garantia da estabilidade do preço”.

Figura 1 – USATI/SA recém instalada, na década de 1940.



Fonte: Prefeitura Municipal de São João Batista.

Com o crescimento da usina veio também o movimento de emancipação política de São João Batista em 1958. Willian Duarte da Silva (2010), na época estudante de direito que passou a escrever reportagens a partir do ano de 1956 para os jornais da capital catarinense, “O Estado” e “A Gazeta”, além de discursos em rádios da Capital, teria sido um dos protagonistas da emancipação, juntamente com nomes da elite política local, como José Marcelino Franco, Nilo Booz, Gentil Silva, Turibio Martinho de Campos, Cristóvão Reinert dos Santos, Raul Marcelino Pereira, Jandir José Franco e Sinésio Duarte.

Um dos fatos bastante conflitantes passava-se na esfera política, sendo que a trajetória da Usina Tijucas revelou disputas familiares por interesses econômicos, acordos e ajustes com o poder público usufruindo de conveniências e benefícios estatais que serão abordados adiante nesse texto. Benjamim Duarte, um dos fundadores da empresa teve um percurso político com filiação no PSD (Partido Social Democrático), fundado em 1945, partido que liderou no distrito de São João Batista. Foi intendente do distrito de São João Batista durante os anos de 1927 a 1951 e foi subdelegado de Polícia do Distrito durante um período de 16 anos. De acordo com Silva (2010), Benjamim Duarte teria sido peça chave no movimento de emancipação do município, a partir das esferas de influência nos âmbitos econômicos e políticos.

Quanto a Valério Gomes, sua carreira política foi reflexo de seu sucesso em negócios, pois foi nomeado Prefeito de Tijucas entre o período de 1937 a 1943 por meio do Interventor Federal da ditadura Estado Novo em Santa Catarina, Nereu Ramos. Ocupou o cargo de vereador em Tijucas em dois mandatos chegando a ocupar a presidência da Câmara de Vereadores. Era filiado ao Partido Social Democrático (PSD) e elegeu-se deputado estadual em Santa Catarina, ocupando a cadeira entre os anos de 1955 a 1959, justamente no período de emancipação política batistense.

Ao surgir o movimento de emancipação política do município, a amizade e parceria entre os dois sócios fundadores da usina, que eram inclusive compadres, passou a não ser mais a mesma. Segundo Duarte (2015), discordâncias entre Benjamin Duarte e seu sócio Valério Gomes ocorreram quando de posicionamentos divergentes frente à emancipação política de São João Batista e também referente à gestão da empresa, que inclusive alterou seu contrato social. Valério Gomes, que era político de Tijucas, não concordava com a emancipação de São João Batista porque Tijucas não arrecadaria mais impostos gerados pela empresa que concentrava a maior fatia de produção no Vale do Rio Tijucas. Benjamin Duarte não teria concordado que recursos da empresa custeassem campanhas políticas para governador ou para outras indústrias que não fossem a usina de açúcar. Outra história corrente menciona que o filho de Valério Gomes, Cesar, auxiliava no escritório da empresa transparecendo desde jovem avidéz e perspicácia. Contudo, segundo Duarte (2015), Benjamin se considerava “logrado”, tendo abandonado a sociedade em 1957, sendo “a primeira vítima das atitudes discrepantes e desatinadas dos dirigentes da usina” (DUARTE, 2015, p.65).

A emancipação de São João Batista estava sendo engendrada a partir de 1950. Segundo Maurici (2008), começou como um pequeno movimento, crescendo em 1954:

Juntamente com Joaquim Geraldo, Deka Correia, Nilo Booz, Cristóvão Reinert, Otaviano Dadam, que era um fanático udenista, a família Duarte, que era do PSD e na época trocou de partido, o Monsenhor José Loks que era vigário e muitos outros, trabalhamos para Jorge Lacerda em troca de compromisso de emancipar São João Batista (MAURICI, 2008, p.99).

Esses nomes de comerciantes e empresários influentes, além do vigário da paróquia na época, politicamente ajudaram boa parte da sociedade batistense a se convencerem quanto à emancipação política, e o respaldo pelo desenvolvimento econômico do distrito, possuindo a mais moderna Usina de Açúcar do Estado, produzindo 120 mil sacos de açúcar por ano com uma destilaria acoplada que produz 6.000 litros de álcool diários, além de empresas de outras categorias como farinheiras, sapatarias,

cerâmicas e uma empresa em torrefação de café. Toda essa dinâmica produtiva no distrito de São João Batista foi argumento utilizado por quem tinha pretensão em defender a emancipação política (SILVA, 2010).

No setor agrícola, ainda nessa década havia destaque na produção de vários outros produtos como o tabaco, café, milho, entre outros. Além das transformações na forma de produção familiar no campo, o meio urbano sofreu alterações. Essas transformações eram utilizadas como argumentos nos discursos que defendiam a emancipação política da cidade. A localidade possuía uma sala de cinema com capacidade de acomodar 400 pessoas, denominado Cine São João e um estádio de futebol construído pela usina, com estrutura para sediar também jogos de basquetebol e voleibol, surgindo posteriormente a Sociedade USATI Futebol Clube, a qual chegou a jogar o campeonato catarinense de futebol. O prefeito de Tijucas na época, Walter Vicente Gomes (PSD), era morador do distrito de São João Batista e sobrinho de Valério Gomes (embora não fosse por este preferido), havia sido eleito com o apoio de Benjamin Duarte. (SILVA, 2010).

Logo de início, o processo de emancipação de São João Batista não recebeu amparo dos líderes políticos da cidade de Tijucas. Foi somente no dia 21 de maio de 1957 que foi encaminhado para a Câmara de Vereadores da cidade um projeto de resolução que autorizava o desmembramento do município, com a constituição de São João Batista, assinado pelos vereadores Sinésio Duarte (PSD), filho de Benjamin Duarte, e Hermenegildo João Zunino (PSD), conhecido como Piloto Zunino. Após a Câmara receber o projeto, foi montada uma comissão para analisá-lo, sendo proposta uma emenda pelos vereadores José Steil e Pedro Kraus, ambos do PSD. A emenda estabelecia uma demarcação diferente da proposta inicial. Se essa decisão prevalecesse, terras à margem esquerda do rio onde fica boa parte do território de São João Batista, inclusive a grande usina, permaneceriam no território do município de Tijucas. Tais vereadores pretendiam criar um distrito denominado Rio do Braço, que corresponderia a essas terras do lado esquerdo do Rio Tijucas. Sendo assim, São João Batista perderia a empresa que era a maior responsável pela arrecadação municipal.

Ainda hoje se tem muito presente na memória dos habitantes uma divisão espacial da cidade em cidade alta (onde seria o município segundo a proposta da Câmara de Vereadores de Tijucas) e cidade baixa (que continuaria fazendo parte de Tijucas caso permanecesse essa divisão). “Separaram a cidade alta da cidade baixa, colocaram a divisa do Rio Tijucas, no centro da cidade, só não colocaram o muro de Berlim no centro da cidade, porque existia o rio Tijucas” (SILVA, 2010, p.21).

Como se vê, líderes políticos eram contra a divisão, tendo assim influenciado boa parte da população com suas ideias. O objetivo dos que propugnavam a emancipação, que era o de não perder seus limites territoriais delimitados dos tempos em que foi estabelecido o distrito, teria sido derrotado entre os vereadores de Tijucas. Mas, a mobilização de alguns líderes políticos locais com a coleta de um abaixo assinado com 600 assinaturas convenceu um deputado do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Olice Caldas, a entrar com uma emenda a um projeto de lei na Assembleia Legislativa de Santa Catarina que preservou a demarcação original. De acordo com Silva (2010, p.24) “para o lado que o PTB pendia, estava garantida a votação”. O autor ainda afirma que a emancipação foi engendrada com mais vigor após contato dele mesmo, o senhor Willian Duarte da Silva, com o então governador Jorge Lacerda, o que teria ocorrido em um café em Florianópolis.

O governador Jorge Lacerda encaminhou o sr. Willian Duarte ao ex-governador Irineu Bornhausen para tratar sobre a emancipação, pois segundo Silva (2010) o estado estava sob o poder da UDN e por isso Jorge Lacerda não tomava decisões sem consentimento do ex-governador, líder do partido. Jorge Lacerda foi eleito governador do estado com apoio da UDN, mas fazia parte do Partido de Representação Popular (PRP), sendo esse fundado pelo integralista Plínio Salgado. Então, o ex-governador Irineu Bornhausen recebeu o sr. Willian acompanhado de seu irmão, Sinésio Duarte da Silva, e seu amigo José Marcelino Franco, que era filiado à UDN e foi escolhido estrategicamente para fazer companhia aos dois irmãos. O ex-governador teria escutado os anseios em vista da emancipação. Está abaixo o relato de Silva sobre a resposta do ex-governador nesse momento:

Falou em seguida que iria ser candidato a Senador da República, neste instante olhou para mim e disse que gostaria que eu participasse do palanque de sua campanha. Olhei para o Sinésio, que concordou. Diante disso, ficamos tranquilos, a UDN estaria ao nosso lado na criação do município dentro dos limites hoje conhecidos, o que efetivamente aconteceu. A verdade é que os amigos de meu pai nos abandonaram. Só tínhamos duas saídas: iríamos para a UDN e ganharíamos a emancipação do distrito de São João Batista ou ficaríamos no PSD e continuaríamos sendo distrito de Tijucas (SILVA, 2010, p.26).

Então, conforme Silva (2010), essas foram as condições para a criação do município de São João Batista, que culminou na Lei n. 348 de 21 de junho de 1958. Por ironia do destino, três dias antes da lei de criação do município, Jorge Lacerda morreu em desastre aéreo em Curitiba. Na cerimônia de instalação do município de São João Batista, o novo governador, Heriberto Hulse, não pôde comparecer, mas foi representado pelo seu

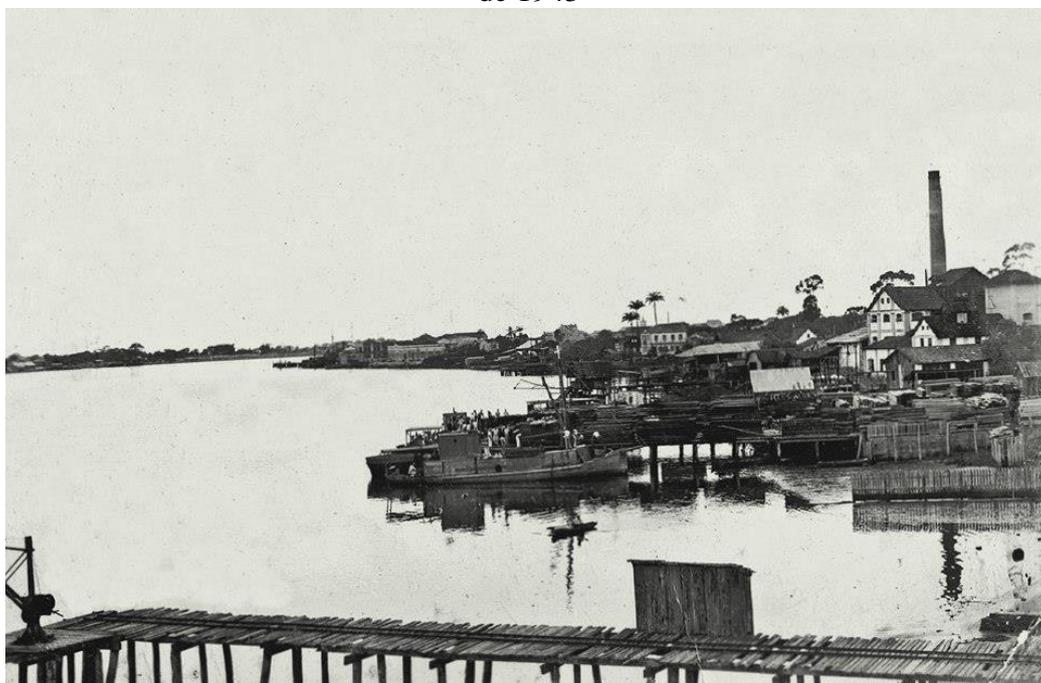
correligionário João Bayer Neto. A cerimônia de instalação do município de São João Batista foi fixada para o dia 19 de julho de 1958, um dia festivo com a presença de correligionários do partido da UDN, de grande multidão de munícipes e do ex-governador Irineu Bornhausen.

Tais narrativas dão conta das injunções que as redes político-empresariais (MAY, 1998) de Santa Catarina constituíram ao longo do tempo em diferentes escalas, seja no âmbito estadual ou em pequenos municípios. Trata-se de uma cultura política em que empresários assumem o papel de condutores do processo social, alijando o conjunto da sociedade das negociações engendradas, as quais são direcionadas pela lógica dos negócios particulares. É comum hoje ainda se falar em São João Batista que a grande empresa agroindustrial de açúcar era sempre envolvida com política, ao “sistema oligárquico de poder”. Segundo Silva (2013, p.46), a empresa “tornou-se o quartel maior da política no Estado. Da indústria partia toda força econômica e política” de um dos mais proeminentes políticos de Santa Catarina nas décadas de 1950 e 1960, Celso Ramos. Com a empresa no comando econômico no Vale do Rio Tijucas, esta mantinha sua influência em eleições, inclusive indicando e apoiando candidatos tanto nas eleições para prefeito e vereadores, como para governador e deputados. Nas décadas de 1970 e 1980 todos os candidatos que disputavam as prefeituras nas cidades do vale do rio Tijucas dependiam diretamente do apoio da empresa para serem bem sucedidos. O que fugiu dessa regra foi o prefeito de Tijucas eleito em 1977, Lauro Vieira de Brito, na época correligionário do MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Durante a ditadura militar, a já então denominada USATI/SA apoiava sempre os candidatos correligionários do partido ARENA (Aliança de Renovação Nacional). De acordo com Bona (1982, p.09), “suas ligações umbilicais com a oligarquia permitem que, ao mesmo tempo que recebe os benefícios, beneficia a própria estrutura familiar de poder, fazendo com que todos se locupletem, as custas da miséria do agricultor”. Cesar Bastos Gomes, filho de Valério Gomes, por exemplo, casou com Maria Helena Ramos Gomes, filha de Celso Ramos. Dez anos após o casamento, Celso Ramos, à frente da poderosa oligarquia que circundava sua família, tornou-se governador do Estado.

Nesta conjuntura política, a empresa entra na década de 1960 aumentando cada vez mais seu capital. Eram os tempos do desenvolvimentismo, seja em âmbito federal ou estadual. Uma estratégia utilizada pela empresa para alavancar seu crescimento, apontada por Bona (1982), era a de impor seus “tentáculos” na microrregião do Vale do Rio Tijucas, desestabilizando outras empresas do mesmo ramo, absorvendo ou exercendo

pressões até a falência destas. Já em 1956 a empresa do vale já teria comprado a Usina de Açúcar Adelaide S/A, instalada em 1919 próximo ao Porto de Itajaí por Marcos Konder Júnior e seu sócio e cunhado, o austríaco Alois Fleischmann, casado com Adelaide Flores, sendo daí a origem do nome. Com a aquisição, a usina passou a ser denominada de USATI, nome que, como referido anteriormente, fazia alusão às duas empresas fundidas. O grupo empresarial reuniu então os dois grupos oligárquicos de Santa Catarina, cada qual vinculado a uma das usinas reunidas: os Ramos, aos quais César Gomes passou a fazer parte por casamento, e os Konder, linhagem que incluía os Flores e os Bornhausen.

Figura 2– Usina Adelaide, à direita na foto, onde se situa o atual porto de Itajaí, no ano de 1943



Fonte: Fotos Antigas Santa Catarina, Facebook. Acesso em: 27 de jul. 2021<sup>13</sup>.

Este acelerado crescimento da empresa acaba afetando consideravelmente a vida no campo, resultado de uma mecanização no setor agrícola anexo ao tão sonhado “projeto político de modernização”. Na década de 1970 a área rural foi intensamente afetada pelo desenvolvimento capitalista em tempos de “milagre econômico” da ditadura militar. O desenvolvimento econômico da cidade foi impulsionado por conchavos políticos realizados nos bastidores do poder. De acordo com Bona (1982), havia certos favorecimentos econômicos ligados a esquemas políticos relacionados aos poderes

---

<sup>13</sup>Disponível em: <https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSantaCatarina/photos/itaja%C3%ADporto-da-usina-adelaide-em-1943postagem-de-graciano-primohttpswwwfacebookc/1061150747230736/>

oligárquicos, recebendo a empresa inúmeras vantagens durante o “triumvirato familiar dos Ramos-Konder-Bornhausen<sup>14</sup>”. Com créditos facilitados a juros baixos e isenção de impostos, a estrutura familiar de poder é beneficiada. Esse benefício econômico que a USATI S/A foi descrito em um periódico intitulado “Afinal”, que fazia parte da imprensa alternativa<sup>15</sup> e de “esquerda” na época, e tinha sede em Florianópolis e circulou entre os anos de 1980 e 1981 o território catarinense. O impresso, que seguia uma linha ideológica mais voltada para a oposição do conservadorismo e do regime militar, trazia um grande teor de criticidade especialmente em referência à política da região. Em uma reportagem intitulada “O doce vale da morte” é descrito no periódico que “somente através do Programa Especial de Apoio à Capitalização de Empresas — Procapes —, o governo deu, a juros baixíssimos, em apenas seis meses, mais de Cr\$ 27 milhões, ao grupo Usati”<sup>16</sup>. Nessas circunstâncias, como aponta Feler (2015), o IAA (Instituto do Açúcar e do Álcool), conveniado com o Banco do Brasil, financiou projetos da USATI/SA para modernização de sua agroindústria.

A partir desses benefícios governamentais foi instalado um escritório da empresa em Florianópolis, adquirindo no centro da capital catarinense um prédio de 04 andares, demonstrando uma riqueza e influência extraordinária. Ainda na década de 1960 houve investimentos públicos através de abertura e alargamento de estradas que ligam São João Batista a Tijucas para facilitar o escoamento de matéria prima. “Vem grana de todos os lados. Tudo no sentido de favorecer cada vez mais a concentração de renda. São juros

---

<sup>14</sup>Esse termo faz referência aos sobrenomes de famílias tradicionais que despontaram na política catarinense em praticamente todo o século XX. Representantes desses patriarcados ocuparam cargos efetivos como de deputado, governador, senador e outros. Com o desenvolvimento industrial no Estado de Santa Catarina, ocorrido a partir da década de 1960, essas famílias “tradicionais” se consolidaram no poder político e tornaram-se representantes das atividades econômicas em suas respectivas regiões. Os Ramos representavam os pecuaristas e extratores de erva mate do Planalto Catarinense e os Konder Bornhausen, de Itajaí, representavam o comércio de exportação e importação e a indústria têxtil do Vale do Itajaí. Com a ditadura militar a partir de 1964 e a criação da Arena e MDB, essas oligarquias familiares se uniram dentro do novo partido que dava sustentabilidade ao regime militar, o que solidificou mais seus poderes. Para saber mais: DUWE, R. O liberalismo conservador das elites catarinenses e a ditadura civil-militar: breves apontamentos sobre um possível diálogo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. Anais eletrônicos [...]. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 1-18. Disponível em: <https://bit.ly/31kAYze>. Acesso em: 16 ago. 2021.

<sup>14</sup> AFINAL, 05/1980, p. 12

<sup>15</sup> Idem.

<sup>15</sup> Imprensa alternativa subteve-se que são meios de comunicação que não fazem parte da grande imprensa como revistas, jornais, panfletos, etc, que mantinham um discurso oposição ao regime militar do Brasil e denunciava através de suas matérias as arbitrariedades do governo. Para saber mais: VEIGA, **Ana Maria**. **Imprensa e censura nas memórias de jornalistas**. In: Histórias na ditadura: Santa Catarina (1964-1985). BRANCHER, Ana Lice; LONH, Reinaldo Lindolfo (orgs). Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

subsidiados, isenções de impostos, empréstimos de pai para filho”<sup>17</sup>. Como afirma Silva (2010), com Cesar Bastos Gomes na diretoria, a empresa teve crescimento astronômico e se tornou uma das maiores empresas catarinenses ao longo da ditadura militar, participante do mercado mundial, fruto de um favorecimento político.

Neste período a empresa conseguiu, ainda via IAA, a isenção de IPI — Imposto sobre Produtos Industrializados — de 17% sobre seu faturamento, o que veio a contribuir para a obtenção do gigantesco lucro econômico. Na década de 1970, a empresa açucareira foi então favorecida pelas políticas de incentivo às agroindústrias, sendo contemplada com uma obra do Departamento Nacional de Obras de Saneamento (DNOS), entidade federal que atuava em obras como irrigação, perfuração e saneamento ambiental rural e urbano. A empresa realizou a obra de encurtamento do rio em até oito quilômetros, como é descrito no jornal “Afinal”, na matéria “A Usati ameaça inundar Tijucas”. Com todas as vantagens subsidiadas pelo governo, a empresa se consolida no Vale do Rio Tijucas como potência econômica e política, a ponto que nenhuma decisão política como recurso financeiro e até nomeação de professores não era tomada sem aval de César Bastos Gomes, presidente da empresa durante muitos anos, como aponta o periódico.

A USATI/SA também vivenciou momentos de crises que, segundo Feler (2015), foram decorrentes da concorrência com o polo açucareiro nordestino e à sazonalidade da cultura da cana na região Sul, o que diminui o ciclo de plantações e o seu rendimento, com desastres naturais como geadas e enchentes, manutenção de máquinas e desistência de alguns fornecedores de matéria-prima. A usina foi conseguindo ao longo do tempo driblar esses obstáculos projetando-se como um monopólio capitalista local. Uma das alternativas foi a obtenção de mais terras quando a quantidade de cana-de-açúcar dos fornecedores passou a ser considerada insuficiente. Sendo assim, na década de 1970, o agricultor com salários baixos, custo de vida alto, resultado dos rumos que a economia tomou durante o período da ditadura, não via outra alternativa: o “colono vê-se obrigado a negociar sua última mercadoria: a terra” (Bona, 1982. p.09).

O jornal periódico “Afinal”<sup>18</sup>, por meio da matéria “Lavrador preferiu a força”, narrou um episódio no qual o agricultor Domingos Tamacia, morador do bairro Terra Nova no município de Tijucas, teria se rendido à pressão da empresa açucareira e vendeu suas terras, enforcando-se no mesmo dia em que o negócio foi efetuado. Seus filhos passariam então a ter o mesmo destino que muitos jovens da região, com a proletarização,

---

<sup>18</sup> AFINAL, 05/1980, p. 12.

tornando-se operários na usina de açúcar, ou migrarem para outros centros industriais como Brusque, Blumenau ou Joinville. Muitas outras famílias eram atraídas pelo sonho e ilusão em comprar uma casa em uma “cidade grande” e se tornarem operários após muitos anos trabalhando no campo.

Esse evento relacionado ao setor fundiário ocorrido na microrregião constitui a reiteração histórica, em escala regional, de um processo abrangente de acumulação capitalista fundamentado na expropriação da unidade de produção familiar. A partir de então, os agricultores foram obrigados a vender matéria-prima para a USATI/SA sob a forma de expropriação capitalista do trabalho, ou vender sua mão-de-obra para empresas de outra cidade como “proletários livres”. À medida em que a empresa se desenvolvia, a população urbana aumentava devido ao êxodo de agricultores e filhos que viviam em regiões do interior mais abastadas. Muitos deles foram atraídos pelo salário fixo na empresa e outros benefícios que poderia oferecer, enquanto outros se tornaram endividados por empréstimos em bancos, sendo necessário vender sua propriedade para a usina. Foram gradativamente passando de trabalhadores da roça para operários na indústria subordinados ao sistema capitalista vigente, “apesar de todo seu trabalho, nada possui para vender senão a si mesma” (MARX, 1996, p.339). A expansão do capital no Vale do Rio Tijucas se deu através da esfera canavieira de onde originou grande parte da mão-de-obra assalariada. Pouco a pouco se redesenhou uma produção de matéria-prima controlada pela empresa, corroborando com o declínio do trabalho do fornecedor autônomo:

[...] constata-se que até a safra de 73/74, em média 70% da cana processada pela Usina de Açúcar Tijucas S/A provinha de fornecedores autônomos. Contudo, mesmo com as transformações operadas na base técnica produtiva, a partir da safra seguinte diminuiu gradualmente a participação da categoria no suprimento de matéria-prima agroindustrial (CORRÊA; GERARDI, 1997, p.128).

A empresa açucareira, devido à grande demanda de mão-de-obra na indústria, vem a absorver o trabalho desses jovens que eram filhos dos proprietários rurais, sendo que muitos passam a conciliar alguns afazeres do campo para ajudar os pais e a família, com o trabalho na indústria. Nessa variante, continuavam atrelados à sua comunidade de origem, tendo que se deslocar diariamente até o centro de São João Batista para “bater cartão” na indústria açucareira. Reproduzia-se, assim, a tipologia do “colono-operário”, tal qual identificada por Giralda Seyferth (s/d), e comum na paisagem social de Santa Catarina no século XX. Muitos, que eram fornecedores autônomos tiveram que vender

suas propriedades após o processo de transformação que culminou na mecanização do trabalho agrícola e obtenção de latifúndios pela empresa. Tudo isso é consequência de uma política econômica que vê os homens apenas como força de trabalho e fonte de lucro. “É o próprio governo que oferece condições para que milhares de famílias sejam arruinadas”<sup>19</sup> (SEYFERTH,2018).

Figura 3– Plantadores de cana em terras da USATI/SA na década de 1960



Fonte: Jornal O Município. Acesso em: 27 de jul. 2021<sup>20</sup>.

Além das mudanças nas relações de trabalho, também ocorreram outras alterações de cunho espacial. De acordo com Corrêa e Gerardi (1997, p.131), “os espaços rural e urbano foram unificados, subordinando-se ambos ao capital”. Ao mesmo tempo a paisagem da microrregião do Vale do Rio Tijucas iria se configurando com verdes canaviais que chamavam atenção de quem circulasse na época na principal estrada que liga os municípios, a SC 411, hoje SC 410. A usina de açúcar possuiu imenso poder fundiário na região nos anos de 1980: “se em 1970 as pequenas propriedades ocupavam 92,5 por cento das terras, hoje, mais de 50 por cento das áreas cultivadas do município estão sob controle da Usati. [...] e os canaviais espalham-se por 2 mil hectares, quase 75

---

<sup>19</sup>Idem.

<sup>20</sup>Disponível em: <https://omunicipio.com.br/o-auge-e-a-derrocada-como-a-usati-moldou-a-economia-e-a-sociedade-de-sao-joao-batista/>

por cento da área cultivada”<sup>21</sup>. Esses hectares para o plantio de cana-de-açúcar pela USATI se localizavam “em 14 municípios circunvizinhos” (Bona, 1982, p.06). Parcela dessas terras que pertenciam às unidades de produção familiar se tornaram mercadoria sob a mão dos capitalistas que eram os donos da usina de açúcar, que passaram também a contar com a mão-de-obra dos trabalhadores que não tiveram escolha senão venderem sua produção agrícola para a empresa ou tornar-se operários.

À medida em que a empresa comprava mais terras, menos agricultores forneciam cana-de-açúcar, pois a USATI/SA passaria a monopolizar também a produção agrícola, a partir de então, mais mecanizada. Segundo Bona (1982, p.09), “em 1968 a Associação dos Plantadores de Cana tinha mais de 5.000 plantadores associados. Hoje tem menos de 400”. Esse era o número de unidades de produção familiar no início dos anos de 1980, visto que a empresa controlava também a produção agrícola no Vale do Rio Tijucas, além da produção industrial. De acordo com Marx (1996, p.348), “os capitalistas burgueses favoreceram a operação visando, entre outros motivos, transformar a base fundiária em puro artigo de comércio [...]”. O jornal “Afinal”, denunciava também os problemas sociais e a corrupção na época. No exemplar de maio de 1980 o jornal traz duras críticas à empresa:

“Ali, onde sempre floresceu uma importante agricultura diversificada (arroz, milho, café, mandioca, feijão), só há condições de se criar gado. Os antigos lavradores venderam suas terras (a maior parte para a própria Usati) e agora vivem como assalariados (muitos trabalhando-salário-mínimo- para a poderosa empresa)”<sup>22</sup>.

O monopólio da base fundiária pela usina causou ainda mais o crescimento físico e econômico da empresa, sendo que na década de 1970 o açúcar de tipo demerara de empresas paulistas era transportado para ser refinado em São João Batista. O IAA, tendo em vista o desenvolvimento no setor canavieiro, criou o Programa Nacional de Melhoramento da Cana-de-açúcar (PLANALSUCAR) e o Programa de Racionalização da Agroindústria Açucareira. Para ser beneficiada por esses programas, com o intuito de melhorar a matéria-prima e modernizar o setor industrial na área, a USATI/SA adquiriu a Companhia Açucareira Biguaçu S/A do Alto Biguaçu, hoje município de Antônio Carlos. Comprou também a Usina São Pedro instalada na cidade de Gaspar, se constituindo com todas essas aquisições, o Grupo USATI. Outro fator responsável pela participação do açúcar do vale no mercado mundial foi a Revolução Cubana, que

---

<sup>21</sup> AFINAL, 05/1980, p. 12.

<sup>22</sup>AFINAL, 05/1980, p. 13.

culminou em embargos à ilha socialista, um dos maiores produtores mundiais de açúcar. A partir de então, a indústria passa a exportar toda a sua produção, dentro do protótipo desenvolvimentista do então chamado “milagre econômico” (FELER, 2015).

Durante a ditadura militar a USATI/SA teve, portanto, grande expansão, juntamente com outras empresas catarinenses que também se destacavam no cenário nacional, como a indústria brusquense Carlos Renaux, a WEG de Jaraguá do Sul, Tupy e Tigre de Joinville, Hering e Sul Fabril, de Blumenau, entre tantas outras. Todo esse crescimento econômico elevado não trouxe benefícios a todas as classes sociais. Em alguns momentos os funcionários e fornecedores foram pagos com sacos de açúcar ao invés de salário, mas outras vezes se pagava um valor inferior do que havia sido prometido antes da safra. Um fato desses foi narrado por Silva (2010) em que agricultores fornecedores de cana, apoiados pelo pároco Monsenhor José Locks e o Ministério Público da Comarca, protestaram em frente à empresa com o objetivo de acabar com o que compreendiam como um “descompasso na cadeia produtiva”. A Polícia Militar foi mobilizada para repreender a manifestação e foi pessoalmente conversar com o padre com a finalidade de adverti-lo.

Ao passo que a modernização capitalista se consolidava no vale, a empresa foi organizando cada vez mais a sua logística de maneira que os operários efetuariam seu trabalho em quatro horários alternativos: das seis da manhã até o meio-dia, do meio-dia às dezoito horas, das dezoito horas à meia-noite e da meia-noite às seis horas da manhã. Em vista disso, a empresa nunca parava de trabalhar, funcionando nos três turnos, e o barulho das grandes máquinas cortava o silêncio da noite na pacata e pouco movimentada cidade.

A empresa “que nunca parava de trabalhar” soube utilizar os efeitos do “milagre econômico” e passou a exportar toda a sua produção, expandindo ainda mais o seu capital. O cume do seu desenvolvimento foi durante o governo catarinense de Jorge Konder Bornhausen, no ano de 1979, com a instalação na cidade de Tijucas da Cerâmica Portobello/SA, uma fábrica de revestimentos em cerâmica. Segundo Corrêa e Gerardi (1997), a empresa iniciou com 302 empregados, sendo que o grupo empresarial passaria a se chamar USATI-PORTOBELLO.

Assim, a USATI alterou a rotina da cidade de São João Batista, impactando as relações sociais do cotidiano, que recebiam uma nova dinâmica, visível em construções públicas e privadas. Em 1966 foi inaugurada a nova ponte deputado Joaquim Ramos como aparece na figura 05. Em 1968 é inaugurada o prédio da Prefeitura Municipal e a

Sociedade Recreativa 19 de Julho, clube importante na história do município. Na frente da USATI/SA foi construída pela empresa uma praça com o nome de Valério Gomes. Este espaço anos mais tarde foi municipalizado, comportando uma estátua com o corpo inteiro do homenageado. No mesmo ano, também no dia 19 de julho, dia da municipalização, foi inaugurada uma praça à beira do Rio Tijucas, perto da ponte, com o nome Benjamim Duarte da Silva, sendo esta construída pela prefeitura municipal, com um busto do homenageado. Este episódio revela a disputa política na região pelas famílias que eram controladoras de poder político e econômico da cidade na época. Eis a fala de um dos filhos de Benjamim Duarte em seu livro:

Ninguém, ou quase ninguém, por ironia do destino, não sabiam que a Praça Benjamim Duarte da Silva estava sendo inaugurada no ponto mais importante da colonização batistense. Exatamente, no marco zero da colonização de nossa cidade, ou seja, da chegada dos primeiros colonizadores a São João Batista. Nessa época, prestaram homenagem, para um, estátua de corpo inteiro, que nada deixou de importante para que pudesse receber a homenagem, enquanto, para outro, somente o busto. Mas não podiam imaginar que a história recolocaria cada um no seu devido lugar (DUARTE, 2015, p.25).

Essa fala deixa evidente uma disputa pela memória da cidade em relação à importância histórica de cada sujeito falecido, e desgostos pessoais no seio de familiar, decorrentes da saída do sócio Benjamim Duarte da sociedade na empresa. Anos mais tarde houve uma revitalização da Praça Benjamim Duarte da Silva com a entronização de uma estátua de corpo inteiro. Outro fato explícito nessa disputa é em relação ao “marco zero” que muitos acreditam ser a praça Benjamim Duarte da Silva.

Figura 4— Inauguração do trabalho de revitalização da Praça Benjamim Duarte da Silva



Fonte: Site da Câmara de Vereadores de São João Batista. Acesso em: 10 de ago. 2021.<sup>23</sup>

Além das inaugurações aqui apontadas, houve a pavimentação de inúmeras ruas no centro da cidade, graças aos impostos geridos pela alta produção açucareira no

<sup>23</sup>Disponível em:

<https://camarasjb.sc.gov.br/web/noticia.php?id=209:vereadores%20participam%20de%20inauguracao%20da%20praca%20benjamim%20duarte>

município. A produção de açúcar tornou-se disparadamente a principal atividade econômica do município, envolvendo a maior parte das unidades de produção familiar, praticamente instituindo o que pode ser chamado de monocultura açucareira, pois mesmo com outras atividades complementares, o que se destacava era a cana-de-açúcar. A maior parte de todas as famílias do município trabalhava diretamente ou indiretamente com a usina.

A usina construiu uma alta chaminé de barro que se destacava para aquela época em uma cidade pacata acostumada no dia a dia ao barulho dos carros de bois que carregavam produtos vendidos ao mercado local ou às residências familiares. O apito da fábrica de açúcar era ouvido diariamente às seis horas da manhã, ao meio-dia e seis horas da tarde. Tempos mais tarde foi construída uma chaminé de aço, que convivía com a de barro, então tornada obsoleta. Na paisagem era liberada uma forte fuligem que escurecia os telhados das construções e as roupas que as donas de casa estendiam no varal. A empresa liberava elementos poluidores no ar e no rio Tijucas e o cultivo da cana-de-açúcar causou empobrecimento no solo. Ainda havia o desmatamento intenso na cidade, trazendo grande preocupação de autoridades políticas por considerar os efeitos da empresa a maior tragédia ao meio ambiente, de acordo com Silva (2010).

Os horários eram ditados através dos “três apitos” da empresa impondo novo ritmo na cidade, inclusive entre a população rural. Essas simples descrições cotidianas revelam um poderio econômico e político da empresa sobre a cidade que em épocas culminou com desenvolvimento e em outras em estagnação, como no período de redemocratização, devido à recessão, inflação e outras sequelas decorrente do período militar. Mas essa modernização trazia consigo seus bônus e ônus, como afirma Silva (2010, p.174): “a história da USATI/SA é permeada de fatos conflitantes”. O funcionamento da empresa é revelador de um mecanismo político extremamente eficaz que assegura a determinados setores empresariais o acesso a facilidades que não estão ao alcance da grande maioria da sociedade, usufruindo de todas as conveniências que o poder público pudesse amparar.

Figura 5– USATI/SA na década de 1960



Fonte: Prefeitura Municipal de São João Batista

Figura 6– Inauguração da Prefeitura Municipal no ano de 1968



Fonte: Prefeitura Municipal de São João Batista

A falência da USATI/SA, segundo Rosa (2014), relaciona-se com a queda do governo militar em 1985, que descortinou uma grande crise econômica afetando o setor açucareiro, principalmente com o fim da isenção do IPI e o término do Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA). Outros fatores contribuíram para o seu fim, como a distância da região portuária, sendo que a Usina Adelaide em Ilhota possuía melhor localização, o que

cooperou com a continuidade de sua existência por mais alguns anos. Hoje, o Grupo Portobello subsiste através da então Cerâmica Portobello existente em Tijucas, SC.

A USATI encerrou atividades na região do vale do Rio Tijucas em 1992, deixando profundas sequelas, mas abrindo espaço para o desenvolvimento do setor calçadista. A História da USATI/SA no município de São João Batista sempre foi muito controverso, pois ajudou na emancipação, mas também estagnou a economia em alguns momentos, principalmente durante a crise no final do período militar. Ao mesmo tempo em que gerava emprego, a empresa monopolizava a economia, sendo que nenhum outro setor, inclusive o calçadista, possuía chances de crescimento. Durante a existência da usina de açúcar era a mesma que ditava as regras na esfera política, pois sempre apoiou o partido PSD e, durante o período militar, a ARENA. Com a democratização, ainda apoiava o seu partido remanescente, que era o PDS (Partido Democrático Social), o mesmo que hoje, após várias alterações de nome, chama-se PP (Partido Progressista). A empresa pressionava operários a confiarem seu voto no candidato que recebia seu apoio, prática comum em Santa Catarina.

Quando as atividades da usina de açúcar terminaram, os habitantes da cidade tiveram dificuldades em encontrar emprego, tendo um breve colapso. Mas, o que se escutava dizer era que “graças a Deus a USATI fechou, pois não deixava nenhuma empresa de qualquer ramo vir para a cidade e nenhum outro setor econômico crescer, além de comandar a política local”. Em São João Batista, as classes populares, como os agricultores e depois operários, foram desde o período em que era freguesia comandados pelas oligarquias. Primeiramente, eram as oligarquias mercantis, depois a oligarquia do ramo açucareiro e, com o fim desta, as relações de poder ainda se reproduzem, pois após o fechamento da USATI todos os prefeitos e os vice-prefeitos eleitos passaram a estar ligados ao setor calçadista.

A pesquisa realizada de cunho bibliográfico para este subcapítulo é fundamentada principalmente em obras de memorialistas e trabalhos acadêmicos. Constitui um arcabouço de conhecimentos acerca da História Local que foi utilizado no trabalho de intervenção com os estudantes.

### 2.1.3. Chegou o nosso boi

A década de 1970 constitui, portanto, um momento de intensas alterações sociais e culturais para as populações do município de São João Batista. A paisagem rural foi intensamente afetada, constituindo a localidade um ponto de observação em escala reduzida de um processo abrangente. Nesta mesma época, expressões críticas à modernização capitalista começaram a ganhar espaço, o que envolvia tanto uma crítica ao regime autoritário quanto às mudanças sociais impostas pelos novos ritmos de produção. A canção do Grupo Engenho *Eu vou botá meu boi na rua* pode ser concebido como parte de atitudes críticas em relação ao que se concebia então como inflexões do processo acelerado de desaparecimento de modos e usos da cultura popular. Além disso, pode ser vista como uma canção de protesto contra o ambiente de restrição das liberdades públicas. A canção tem o potencial de estimular um conjunto de interpretações e narrativas acerca do processo histórico, despertando curiosidade sobre a história local. O personagem central da canção é o boi de mamão, manifestação encontrada em localidades situadas no litoral catarinense. Cabe, assim, descrever a presença desse folguedo na História de São João Batista. Através de pesquisas bibliográficas em obras dos escritores memorialistas, do jornal “O Independente”, do município de Tijucas, assim como também o conhecimento pessoal de sua existência, constata-se que o folguedo do boi de mamão é um elemento importante na cultura popular de São João Batista.

A narrativa de uma identidade cultural de São João Batista é resultado da junção do que seriam vários povos na sua formação, evidenciando também a cultura do litoral catarinense. O I Congresso Catarinense de História realizado, em 1948, é marco de investimentos oficiais na afirmação de uma narrativa predominante sobre as populações do litoral de Santa Catarina, com incentivo a trabalhos de pesquisa, bem como a valorização e afirmação em torno da chamada imigração açoriana. A partir desse marco, o termo “açoriano” passou a ser utilizado largamente no litoral catarinense. A partir de então, surgiram inúmeras narrativas acerca da chamada açorianidade, inclusive como forma de afirmação política diante de uma memória imigrantista marcada pelos descendentes de alemães, italianos e poloneses. Devido à ligação histórica de São João Batista com a vila de São Miguel, hoje pertencente ao município de Biguaçu, vários elementos da cultura litorânea foram trazidos desde a época da fundação do arraial por Capitão Amorim, mas nem todos que praticam ou reproduzem essas manifestações

culturais são descendentes de açorianos. De acordo com Flores (1997, p.120), “nem todos que identificamos como descendentes de açorianos, ou portadores de uma cultura açoriana, guardam na memória suas origens e nem se reconhecem como tal”.

Sendo assim, surgiram vários grupos ativistas ligados à cultura popular, investindo em práticas que pareciam estar desaparecendo, como o folguedo do boi de mamão. Não se trata de discutir aqui a autenticidade de expressões recobertas por narrativas oficiais acerca da imigração açoriana. Trata-se de abordar a existência do boi de mamão como elemento de uma cultura local de São João Batista assim como outros elementos culturais em comum com o litoral catarinense, os quais viriam a ser alvo da composição de uma canção do Grupo Engenho. As identificações são fluidas e em movimento, constantemente ressignificadas e redefinidas ao longo da História, nesse processo sofrendo interferências diversas, não sendo, portanto, estáticas, mas sim resultado de um “conjunto de posições de identidade”. (HALL, 2006, p. 432)

Após o estabelecimento de Capitão Amorim, a instalação de seu arraial e, posteriormente, o surgimento da Colônia Nova Itália, migraram para as terras do hoje município de São João Batista, moradores da vila de São Miguel e de outros municípios do litoral catarinense, como consta no Livro 1 de Matrimônios da Igreja Matriz de São João Batista e de acordo com Duarte (2015) e Feler (2018). Até hoje esse legado português é visível na arquitetura, culinária, na maneira (sotaque) que os moradores falam, engenhos, na procissão do Senhor dos Passos, bem como na farra do boi<sup>24</sup>, realizada ainda clandestinamente em algumas localidades do interior do município, como foi relatado pelos próprios estudantes envolvidos no trabalho de intervenção, entre outras manifestações culturais que fazem parte do litoral catarinense. Em relação à brincadeira do boi de mamão, é confundida muitas vezes no estado como prática puramente de origem açoriana, mas não há evidências concretas sobre onde e como foi seu surgimento, e as diferentes contribuições ensejadas pelo folguedo.

O historiador Sérgio Luiz Ferreira, em sua tese de doutorado intitulada “Nós não somos de origem: populares de ascendência açoriana e africana numa freguesia do Sul do Brasil (1780-1960)”, relata sobre um fenômeno observado em Florianópolis como em boa parte do litoral catarinense, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, que Ferreira

---

<sup>24</sup>A Farra do boi é uma prática cultural considerada ilegal desde 1998 considerado crime, mas ainda hoje sendo realizada às escondidas. Constitui em soltar um boi e o agredir através de brincadeiras e muitas vezes violência. A prática é herança cultural portuguesa derivada das touradas ibéricas e praticada no litoral catarinense. Para saber mais: LACERDA, Eugenio Pascele. **Bom para brincar, bom para comer: a polêmica da Farra do Boi no Brasil**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2003.

(2006, p.19) caracteriza como “universalização da açorianidade “Esta visão que visa a matriz açoriana como única responsável pela formação cultural de Florianópolis e litoral é muito criticada, pois omite a contribuição dos africanos e indígenas.

De fato, assistimos nos últimos anos a uma açorianização da Ilha de Santa Catarina. Tem-se a impressão, segundo, a mídia que tudo é açoriano por aqui. É comum ouvir que as canoas de garapuvu, a farinha de mandioca, e tantas outras manifestações culturais são açorianas quando na verdade, neste caso, são herança indígena (FERREIRA, 2006, p.60).

Uma provável hipótese sobre o surgimento do boi de mamão seria uma construção envolvendo a contribuição de diferentes práticas culturais comuns entre grupos étnicos distintos. Essa manifestação foi sendo transformada ao longo do tempo, praticada de diversas formas em vários pontos do Brasil, além de assimilada e muitas vezes “reinventada” no litoral catarinense. A manifestação praticada no Arquipélago dos Açores tendo como protagonista a personagem do boi era algo bem similar à “Farra do Boi” catarinense, mas distinta da prática do boi de mamão. O escritor e museólogo Gelci José Coelho, o Peninha, em sua contribuição em um livro infantil intitulado “A festa do Boi de mamão” das autoras Cristiani Inácio e Marta Martins, sobre a origem do boi de mamão, descreve que, “a vinda do povo do Norte e do Nordeste brasileiro para lutar na Guerra do Paraguai resultou na permanência de alguns deles no Sul”, o que teria como resultado a reprodução do “Bumba meu Boi no litoral catarinense”. Assim, “com as interações culturais dos viajantes e moradores açorianos e indígenas, a brincadeira foi desenvolvendo variações próprias” (INÁCIO e MARTINS, 2017, p.20-21)

A figura do boi foi um elemento simbólico e mitológico em muitas sociedades, sendo cultuado por muitas pelo seu vigor, força física, fertilidade, e sua importância para suprir a necessidade humana. Sendo alvo de adoração em muitas sociedades, hoje é celebrado em eventos como o bumba-meu-boi, o boi-bumbá, o boi de mamão, farra do boi ou até em rodeios pelo Brasil, sendo uma das manifestações populares de mais notoriedade no Brasil.

Em São João Batista a importância do uso do animal pode ser recolhida em associações com a chegada de Capitão Amorim e a utilização de bois em seu engenho, bem como sua extensa utilização da tração pelos os italianos provenientes da Sardenha. Estes últimos, que chegaram e criaram a Colônia Nova Itália, desceram no Porto de Florianópolis em 1836 e subiram o Rio Tijucas acima através da margem direita passando por São Miguel, hoje Biguaçu, através do percurso que hoje envolve o interior do município de Tijucas, o próprio município de Canelinha, e por fim São João Batista, e se

estabeleceram onde seria a Colônia Nova Itália. Todo esse caminho foi realizado por meio de carros de boi.

A pecuária foi inserida na região assim como a utilização nos engenhos e transporte de mercadorias através de carros de boi, inclusive a cana que os agricultores vendiam para a usina de açúcar. Em todo o litoral catarinense o boi teve imensa importância pela sua relação com as práticas econômicas envolta do engenho. As pessoas que são moradoras há algum tempo no município são prova viva de que na década de 1980 a Farra do Boi era praticada durante a quaresma e ainda não se tem provas o suficiente para afirmar seguramente que essa prática desapareceu. Estudantes da Escola de Educação Básica São João Batista relataram, durante o processo de realização deste trabalho, a prática da Farra do Boi em regiões do interior do município em tempos da quaresma. Referindo-se também ao boi de mamão, sua prática foi associada ainda a populações afrodescendentes. O jornal “O Independente”, de Tijucas, por meio do redator João Barthem Junior — em evento também referido no livro do padre Flávio Feler (2018) — narrou um fato ocorrido em 1888, quando das festas dos reis no início do ano, envolvendo o que seriam 200 pessoas negras, entre escravos e “libertos”. Estariam praticando a brincadeira do boi de mamão, corroborando a suposta origem do folguedo e sua estreita relação com a festa católica que é celebrada no dia 06 de janeiro. Eis o que diz na matéria:

.A bulha infernal e a algazarra com que a plebe cá da terra atroou os ouvidos dos cidadãos pacíficos, girando, pulando e berrando noites inteiras ao redor de uma cousa que chamam “bumba meu boi” e meu “cavalinho”, minha “cabrinha”, etc..., [...] o nosso amigo redactor Padre Cruz esteve durante este tempo em São João de onde partiu para o Moura a fazer a festa dos pretinhos [...]<sup>25</sup>

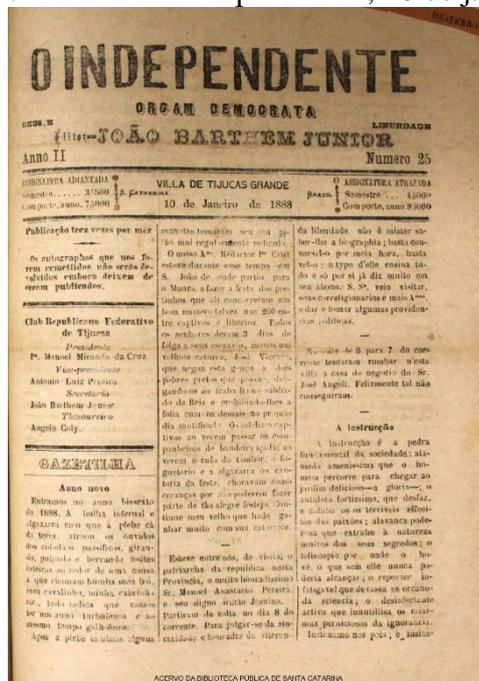
Este relato, que talvez seja o primeiro registro histórico sobre a presença do boi de mamão em São João Batista, narra um episódio envolvendo alguns personagens do folguedo exercendo uma brincadeira de maneira livre. Mas o episódio é tratado pelo redator com depreciação em relação à manifestação, referindo-se às pessoas envolvidas como “plebe”. No decorrer do tempo houve a inclusão de pessoas livres, o que talvez possa ter dado um sentido de universalização do folguedo do boi de mamão como uma manifestação popular que envolve nos dias de hoje pessoas de diferentes classes sociais, uma brincadeira dramatizada prestigiada e executada em escolas públicas ou privadas, pois perpassa a condição de classe social entre os espectadores. Eis o que diz a matéria:

---

<sup>25</sup> O INDEPENDENTE, 10/01/1888, p. 01

“após a plebe e também alguns magnatas tomarem seu pifão mui regularmente ridículo, o nosso amigo redactor Padre Cruz esteve durante este tempo em São João de onde partiu para o Moura a fazer a festa dos pretinhos [...]”<sup>26</sup>

Figura 7– Jornal “O Independente”, 10 de jan. 1888



Fonte: Hemeroteca Digital Catarinense. Acesso em: 29 de jul. 2021<sup>27</sup>.

A pesquisadora e doutora em geografia pela Universidade Federal do Paraná, Beatriz Helena Furlanetto, em seu artigo publicado em 2011 com o título “Boi de mamão no litoral paranaense: que tradição é essa”. Propõe uma investigação sobre a presença do folguedo no litoral paranaense. A autora afirma que mesmo tendo diversas variações de acordo com a região, uma hipótese sobre a narrativa em torno da dramatização em torno do boi é representada a partir de um personagem relacionado a um fazendeiro rico (elemento branco), cujo boi de estimação foi roubado por Pai Francisco, escravo negro da fazenda, com o objetivo de satisfazer o desejo de sua mulher que estava grávida, a Mãe Catirina, que queria comer sua língua. Pajés e curandeiros são solicitados para reanimá-lo e, quando ressuscita, os personagens do folguedo cantam e dançam ao redor do boi (FURLANETTO, 2011).

A narrativa detalhada do boi de mamão é desconhecida por parte da população que assiste, prestigia ou participa do folguedo, uma manifestação cultural muito presente em boa parte do litoral catarinense, mesmo que venha desaparecendo como uma prática

<sup>26</sup> Idem

<sup>27</sup> Disponível em:

<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/oIndependente%20orgam%20demo/OIN1888025.pdf>

espontânea, salvo entre os grupos que têm o objetivo de rememoração e a apresentam em eventos ou projetos. À medida em que o desenvolvimento capitalista, a modernização e urbanização se acentuam, impondo um novo ritmo para a cidade e novas configurações socioeconômicas, muitas práticas culturais vêm se dissolvendo. Há casos em que a administração pública de cidades litorâneas incentiva essa prática tendo em vista uma valorização e constituição de uma identidade cultural, ou como é falado popularmente “resgatar”<sup>28</sup>. Essa identidade, segundo Hall (2006) não é algo pronto e acabado:

[...] um processo em andamento. A identidade não surge da “plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos”, ela provém de “uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através da quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p.39)

Neste contexto buscou-se instituir o folguedo do boi de mamão em práticas e projetos escolares, eventos oficiais e cívicos, assim como datas comemorativas de municípios catarinenses. Reinventam-se feiras municipais chamadas como “feira da freguesia”, como por exemplo, a realizada no Município de São José. Em São João Batista ocorre em um final de semana de cada mês a feira “Nossa Terra, Nossas Mãos: Feira de Artesanato e Produto Colonial de São João Batista”. Em Florianópolis ocorre a partir do ano de 2021 a Feira de Franklin Cascaes. Essas feiras são realizadas como opções de lazer, compras e apresentações culturais para as famílias prestigiarem, destacando apresentações com aspectos relacionados com a cultura local como o boi de mamão. Esse ato de valorizar uma manifestação cultural tem muitas vezes mais correspondência a interesses políticos e econômicos do que propriamente apego e apreço por valorizar uma origem. De acordo com Hobsbawm (2012), esses eventos tentam infundir valores e comportamentos por meio de rituais realizados que enfatizam uma mera repetição.

Sobre o momento que apareceu o boi de mamão em território catarinense, Soares (2012, p.48) afirma que o historiador “José Boiteux já havia assinalado a presença do boi-de-mamão em 1871”. Em épocas em que essa tradição era forte em São João Batista, era praticado durante as noites na época do advento (anterior ao natal) e, em alguns casos, com parceria do terno de reis, fato este que torna nossas manifestações diferenciadas e originais. O cume da manifestação se dá na festa religiosa dos santos Reis, festejada pela Igreja Católica no dia 06 de janeiro. Aparece também na festa do padroeiro São João Batista no dia 24 de junho, festejo que foi instituído no passado do município pelo Capitão Amorim na fundação do arraial. Ainda nos tempos de hoje ocorre apresentação do boi de

---

<sup>28</sup>A palavra “resgatar” caiu em desuso nos discursos dos historiadores, mas ainda é muito difundida entre os chamados “folcloristas”, que são estudiosos da cultura popular assim como também pelos memorialistas.

mamão na abertura da festa. Estas são as duas datas que remotamente aparecem manifestações do boi de mamão, e também no dia do “folclore”, festejado no dia 22 de agosto em algumas escolas que resolvem aderir essa prática no seu cronograma. Nesse processo, segundo Hall (2006), a identificação prossegue em movimento contínuo, formando-se interruptamente e não se completando nunca.

A canção do folguedo praticado em São João Batista se difere na letra, melodia e ritmo de outras expressões praticadas em outras cidades e regiões catarinenses. Maurici (2008, p.44,45) colheu depoimentos com senhores de nosso município sobre os versos, de que forma era cantado:

REFRÃO: Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai nós sabemos por notícia que o senhor mandou chamar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai se tiver alguém doente nós vamos nos retirar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 Mas se não tiver alguém doente venha ver nosso boi brincar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 (Nesse momento da cantoria o dono da residência acendia a lâmpada de fora da casa).  
 - Ai te levanta boi Janeiro dá uma volta no terreiro e faz o povo se espalhar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai esse boi não é daqui eu fui comprar no Piauí.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai esse boi não é de mola e quem fez foi o João Bola.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai boi de Janeiro eu já tinha te vendido há algum tempo atrás para um tal de Zé do Brás.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Mas depois do negócio feito o “marvado” do Zé deu pra trás.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai rapazes cantem certo e não vão me envergonhar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai pelo jeito que estou vendo uma gorjeta vamos ganhar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 - Ai te abaixa boi Janeiro que é pra nós descansar.  
 Chegou, chegou, chegou, chegou o nosso boi  
 (Depois que o boi se abaixava, parava a cantoria e ficava-se esperando a gorjeta, que às vezes era dinheiro, às vezes era groselha ou capilé, ou outra bebida. Após a gorjeta recomeçava a cantoria).  
 - Saiu, saiu, saiu, saiu o nosso boi  
 - O senhor dono da casa fique com Deus e Nossa Senhora.  
 - Saiu, saiu, saiu, saiu o nosso boi

Percebemos nos versos acima, uma exemplificação do como era canção do boi-de-mamão, apresentada de forma livre e improvisada. O grupo chegava em frente de alguma residência e começava a cantoria envolvendo no verso o dono da casa e o chamando para vir recebê-los e prestigiar a apresentação do boi-de-mamão. O chamador do boi cantava: “Ai nós sabemos por notícia que o senhor mandou chamar”. Então, depois de cada verso do chamador, o restante do grupo respondia o refrão: “Chegou, chegou,

chegou, chegou o nosso boi. Muitas vezes o dono da casa e sua família estavam dormindo e sendo acordados com o barulho da brincadeira, recepcionavam o grupo que realizava a brincadeira no terreiro do dono da casa ou mesmo na rua pública tendo uma plateia ainda maior. Depois da apresentação as pessoas eram recepcionadas com comidas e bebidas ou então uma gorjeta. Geralmente o grupo que realizava a brincadeira já conheciam as residências das famílias que apreciava ou não. A cada casa que iria apresentando, alguns moradores seguiam o grupo para continuar o trajeto em outras casas de modo que o número de participantes iria aumentando até a última apresentação. O chamador do boi era quem incluía o nome do dono da casa no verso e utilizava nomes de pessoas da sociedade, como por exemplo o “Zé do Brás”.

Os versos citados acima não fazem referência a outros personagens que fazem parte do folguedo, pois em São João Batista em muitas dessas manifestações era apresentado somente o boi, sendo que alguns grupos guardavam o dinheiro recebido por meio de gorjetas para confeccionar os bonecos de outros personagens para o ano seguinte. Desse modo, introduziriam mais personagens em determinado grupo que realizava essa brincadeira que era criativa, atrativa, espontânea e esperada em épocas do final do ano.

A manifestação popular “em torno do boi” foi sofrendo inúmeras modificações, o que resultou no litoral catarinense no chamado boi de mamão, com variações inclusive em diferentes localidades próximas. Essas mudanças se dão desde os versos, ritmos, melodias e harmonias das canções, até a inclusão ou exclusão de episódios e personagens da dramatização. Na região do Vale do Rio Tijucas é comum assistir apresentações que tenham menos personagens e a simplificação da dramatização. Na obra de cunho memorialístico, intitulada “Livro de Memórias Histórias Batistenses: cultura, folclore e religiosidade”, os autores Ademar Campos, Ademir Campos, Claudia Silva Tomazi e Samara Campos, descrevem uma página sobre o boi de mamão praticado em São João Batista, sobretudo no bairro de Fernandes, próximo do bairro Colônia Nova Itália.

Usavam instrumentos de percussão, pandeiro, chocalhos e cuíca [...]. É a manifestação folclórica afro-brasileira, que retrata o épico de morte e ressurreição, onde a tragédia assume característica de comédia [...]. A brincadeira do boi de mamão, um dos folguedos que foi herdado dos açorianos, sempre marcou presença nos arredores de São João Batista [...]. Lembro-me, quando tinha uns seis anos de idade, e o boi de mamão era organizado pelo Zé Marreco e seu filho, o Laurinho que incrementava como chamador. Pois se apresentaram na venda do vô Turfio. O boizinho o cavalinho e a Maricota brincavam a noite toda. Eu admirava tudo e animado também ficava muito feliz na minha inocência de criança (CAMPOS, CAMPOS, CAMPOS, TOMAZI, s/d,p.91).

A obra acima citada, que foi organizada pela escritora memorialista Claudia Silva Tomazi é a que mais relata sobre a manifestação do boi de mamão em São João Batista, descrevendo os instrumentos utilizados, a origem afro-brasileira e contribuição de descendentes açorianos, o âmbito teatral que dava um toque de espetáculo que ainda faz o folguedo ser tão atrativo ainda nos tempos atuais. Os autores citam ainda os chamadores do boi de mamão o Zé Marreco e seu filho Laurinho, o último ainda vivo e residente no bairro Fernandes em São João Batista. Em praticamente todos os bairros de São João Batista havia existência de grupos e chamadores de boi de mamão. Uns mais experientes do que outros, mas a tarefa de confeccioná-lo era tão fácil que um grupo pequeno de garotos poderia fazê-lo e sair pela rua apresentando, mesmo faltando os outros personagens: “muitos personagens se cristalizaram ao longo dos tempos, mas de Boi para Boi se apresentam de várias caras, com cantorias diferentes, se relacionando com o público das mais diversas maneiras” (GONÇALVES, 2000, p.26).

A brincadeira do boi-de-mamão na região do vale do rio Tijucas sempre foi dinâmica, participativa, envolvendo trabalho de muitas pessoas, desde o planejamento, confecção dos personagens, ensaios, transportes em algumas vezes, e por final a apresentação. Os garotos envolvidos confeccionavam pandeiros feitos de madeira, prego e tampinhas de garrafa para compor a “mini orquestra”. Quando o grupo era mais organizado, havia também a presença de um violão e um acordeom, juntamente com um chamador do boi mais afinado e experiente. Dessa maneira primeiro cantava-se o terno de reis e depois introduzia-se a brincadeira do boi-de-mamão. É interessante destacar que principalmente em São João Batista a brincadeira do boi-de-mamão possuía uma dimensão de liberdade e espontaneidade, não seguindo nenhum padrão estático, com uma grande simplicidade. Assim, a própria brincadeira poderia ser reinventada a cada apresentação com versos diferenciados dependendo da criatividade do chamador do boi.

Apesar da brincadeira do boi de mamão possuir bastante aceitação e grande número de adeptos e admiradores, é relevante apontar o interesse pelo folguedo no do processo de afirmação da chamada açorianidade, como uma maneira de sustentar a busca de uma “brasilidade” nos discursos de alguns núcleos intelectuais a partir da década de 1940, em meio ao contexto de Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, com a derrota do nazismo e do fascismo. Havia um projeto político de construção de uma identidade nacional em meio a um processo de modernização. É exatamente em meio a essa conjunção que ocorreu em Florianópolis o referido Primeiro Congresso de História Catarinense, em 1948, em comemoração do Segundo Centenário da Colonização

Açoriana em Santa Catarina. Esse congresso tinha por objetivo valorizar a cultura açoriana, esta representante da brasilidade em território catarinense. Teve participação dos escritores catarinenses Oswaldo Rodrigues Cabral e Henrique Silva Fontes.

No ano de 1948, comemorou-se o bicentenário da colonização açoriana em Florianópolis. Neste momento, ocorre um reforço na atribuição de valor forjada à colonização de origem açoriana na Ilha de Santa Catarina e no litoral catarinense, ressaltando a imagem do “mané” como símbolo do habitante nativo da ilha através dos meios de comunicação do período como os jornais, os movimentos artísticos, etc. (CASTRO, 2009, p. 24-25)

A partir do congresso, a “cultura açoriana” passou a ser valorizada, assim como todas as práticas populares realizadas nas suas intermediações territoriais. Ao final do século XX, em meio a investimentos turísticos que tomaram por base os construtos de uma possível identidade local vinculada à migração açoriana, verifica-se a disseminação do que seria o personagem popular do “mané”, terminologia que durante muito tempo fora atribuída a tipos sociais depreciados, considerados indolentes ou ingênuos. Nesse processo de (re) invenção da cultura açoriana, além da valorização do mané, as práticas culturais cultuadas por esse “sujeito”, como o folguedo do boi de mamão, também são valorizadas. O folguedo do boi de mamão foi assimilado como sendo próprio do “mané”, de origem açoriana, não levando em consideração na sua construção a participação e ressignificação, com a colaboração de diferentes etnias.

A base construída por políticas culturais a partir do congresso de 1948, referida a uma suposta “origem açoriana” às manifestações culturais do litoral catarinense, foi apropriada pelas articulações de interesses públicos e privados quando da implantação de um mercado imobiliário e de turismo, principalmente em relação a Florianópolis. Tal inflexão não deixou de ressoar no conjunto do litoral catarinense em decorrência da abrangência dos meios de comunicação, como jornais e movimentos artísticos. Têm-se aí disputas em torno de uma imagem pública idealizada e homogeneizada de Santa Catarina, na maior parte das vezes associada aos descendentes de italianos e alemães. Para além de questões de orgulho local, há implicações materiais muito importantes, como a afirmação da localização da capital catarinense em Florianópolis, posição que assegura recursos públicos e privados divididos entre os grupos políticos e empresariais situados no litoral.

O referido congresso pode ser considerado como o construtor de um “mito fundador da açorianidade em Santa Catarina”. A partir desse momento surgiu um movimento que tinha por interesse alterar a maneira como o habitante do litoral era considerado até então indolente e preguiçoso, e jogado à própria sorte. Maria Bernadete

Ramos Flores (1997) desenvolve o conceito de Eric Hobsbawm sobre “invenção das tradições” e discute a disputa de poder em Santa Catarina nesse momento de desenvolvimento econômico das regiões de colonização alemã e italiana, em que era preciso afirmar essa “brasilidade” através da valorização do açoriano, ou seja, o homem do litoral. A autora afirma que:

Foi no bojo desta discussão, portanto como se vê, que a “açorianidade” foi inventada. Sem desmerecer os trabalhos de pesquisa histórica efetuados na construção desta açorianidade, quis enfatizar tão-somente o caráter político da cultura. Foi num momento de luta pela hegemonia cultural em Santa Catarina, que o tema “açoriano” ganhou importância para os intelectuais, e lugares de memória como arquivos foram abertos e remexidos. (FLORES, 1997, p. 133).

Sendo assim, os órgãos políticos do poder utilizaram as práticas populares do boi de mamão e outras práticas culturais do litoral catarinense enaltecendo-as e as utilizando sob diversas formas para afirmação de uma identidade “açoriana”, com interesse de desenvolvimento econômico, valorização imobiliária e implementação de atividades ligadas ao turismo. Nesse processo de exaltação ou afirmação da Tradição que, segundo Hobsbawm (2012), seria repetindo práticas de natureza ritual e simbólica para incutir valores e normas a tal ponto que o passado pareça como sendo algo contínuo. Mas a procedência da manifestação do boi de mamão como sendo açoriano já foi contestada no Boletim da Comissão Catarinense do Folclore em 1953 “já que em Portugal não faz parte da tradição, existindo apenas em suas colônias africanas ou outras partes da Europa: França, por exemplo, ou o Bezerro de Ouro, ou o Boi Apis dos egípcios” (MELO FILHO, 1953, p.79).

Contudo, é preciso considerar que nesse processo fluido e em movimento, houve a apropriação do discurso da açorianidade com finalidades diversas. Certamente com um peso menor e menos frequente, mas é possível localizar uma “açorianidade crítica”, o que se acentuou ao longo da década de 1970 quando ficaram evidentes os efeitos das intensas transformações sociais desencadeadas pela acumulação capitalista em grande escala no litoral. Cabe percorrer uma parte dessas manifestações críticas por meio das canções do Grupos Engenho. Em diversas canções do conjunto musical são feitas referências à figura do boi, sendo que em seu primeiro Long Play, intitulado “Vou botá meu boi na rua”, tal imagem é o tema central. No segundo LP, “Engenho”, foi composta uma canção por Franklin Cascaes, Alisson Mota e Marcelo Muniz denominada *Carro de boi*. Nessa altura, o folclorista Cascaes juntava seu passadismo e suas imagens idealizadas da população do litoral a imagens profundamente críticas acerca dos efeitos da especulação imobiliária na

Ilha de Santa Catarina. A canção, com aspecto de melancolia, faz menção a um senhor de engenho que já foi para a eternidade, a casa grande fechou, o engenho se desgastou e a festa de São João “com vagalumes misturados com balão, acabou”. A canção realiza uma relação entre o engenho, o carro de boi e a festa de São João, ambos que fazem parte da cultura de São João Batista e do litoral catarinense. A canção faz uma crítica à modernização que causou o enfraquecimento e até quase um desaparecimento desses três elementos.

Em São João Batista, a USATI/SA, através da compra de caminhão para transportar a cana-de-açúcar, fez com que os agricultores não precisassem mais utilizar os seus carros de boi para levar a matéria prima até a empresa, como era realizado no início após a sua instalação. De pouco a pouco os engenhos foram morrendo, sendo que os carros de boi também se tornaram obsoletos, e as famílias foram se desfazendo desses instrumentos, não necessitando mais dele para transporte da cana-de-açúcar, da mandioca e de outros gêneros alimentícios que a propriedade deixou de produzir para atender a produção da usina de açúcar. Muitas propriedades foram se adaptando através do cultivo do fumo e assim muitas famílias adquiriram o veículo rural chamado de “tobata”.

Em Santa Catarina o boi de mamão é uma manifestação cultural praticada que ultrapassa os limites territoriais do litoral, realizado inclusive na região serrana, propriamente em Lages, como menciona o músico Cristaldo, que é natural de Urubici, em entrevista concedida ao autor: “o meu encontro com a cultura açoriana em si se deu primeiro aqui na serra, porque tínhamos boi de mamão. E tínhamos também grupos que cultivavam danças gauchescas e a grande maioria delas são cópias portuguesas ou açorianas” (SOUZA, 2021).

Tendo ou não origem dos Açores, o que importa é compreender o uso do boi de mamão como símbolo de afirmação e reivindicação de uma identidade “açoriana”. A figura do boi passa a ter um destaque na escrita central dessa dissertação pois representa a cultura do povo do litoral catarinense, que inclui São João Batista, que sofreu ameaças por conta do processo de modernização e urbanização e que é representado através da canção do Grupo Engenho, “*Eu vou botá meu boi na rua*”. Em um momento de repressão, recessão econômica e autoritarismo devido ao regime militar, o boi de mamão foi utilizado como um “standard” pelos músicos do Grupo Engenho e assumido por grande parte dos habitantes do litoral catarinense como também de outras regiões do estado como

uma forma de se divertir, extravasar e criticar em meio à “tristeza de ver meu povo chorar<sup>29</sup>”

### 2.3 TRABALHANDO HISTÓRIA LOCAL

Chega-se aqui a um momento em que em preciso articular o conjunto de informações, camadas de interpretações e escalas de observação que envolvem o trabalho de investigação realizado. Como produzir uma interação entre o processo histórica de transformações sociais que envolveram São João Batista, as narrativas da “açorianidade” e o trabalho com as canções do Grupos Engenho? Entendo que a urdidura necessária conduz à exploração de uma história local complexa, que fuja da simples reprodução de memórias locais estáticas e oficiais. Na aplicação da intervenção desenvolvida com os estudantes foram mobilizados conhecimentos teóricos e metodológicos no que concerne a História Local, no desenvolvimento de um trabalho com os estudantes que dá ênfase a um olhar mais atento e voltado para a realidade histórica mais ao seu entorno. O tema/objeto de estudos selecionados através da abordagem da História Local é relacionada à canção do Grupo Engenho “Vou botá meu boi na rua” utilizada como fonte histórica em sala de aula para que os mesmos possam usufruir de saberes históricos referente ao processo de modernização agrícola em São João Batista a partir da instalação da USATI/SA, que fez com que a organização socioeconômica relacionada na unidade de produção familiar tendo o engenho como recinto de trabalho em produzir o açúcar, melado, farinha de mandioca, farinha de milho, e cachaça, entrassem e decadência, e também grande parte da cultura popular fosse desaparecendo, como o boi de mamão, a farra do boi, terno de reis, ratoeira, entre outras, em decorrência da modernização que teve seu pontapé inicial nesse mesmo período que data a década de 1940.

É imprescindível problematizar uma narrativa da cidade que foi construída por escritores memorialistas que ocuparam ou ocupam posições sociais como políticos influentes, advogados, sacerdotes, professores, entre outros, pessoas essas que representaram uma História Local cristalizada e estática. Além do mais, há a exaltação dos “grandes homens” que estão reverenciados em nome de praças e de ruas como cidadãos ilustres para serem lembrados, revelando uma verdadeira disputa de memória.

---

<sup>29</sup> MOTA, Alisson. Vou botá meu boi na rua. In: Grupo Engenho – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Lado B, faixa 6.

Por outro lado, as obras desses escritores auxiliam na construção de uma narrativa sobre a História Local do município de São João Batista, pois além de serem trabalhos de pesquisa e memória pessoal, apresentam-se como as poucas referências disponíveis. Além dessas obras memorialísticas, também foram utilizados como referência para essa dissertação trabalhos acadêmicos que exploram alguns recortes temporais, sendo encontrados principalmente pesquisas em torno da existência da USATI/SA e a economia açucareira no Vale do Rio Tijucas. Com essas referências se buscou compor uma narrativa sobre as consequências de uma modernização agrícola na vida de um agricultor e seus impactos na História do município de São João Batista e as transformações em relação a práticas culturais.

A História Local está relacionada às narrativas sobre o passado de um determinado lugar como de um bairro, de uma comunidade, de uma cidade ou município, mas não é incomum que se refira também a perímetros maiores como o caso de uma microrregião ou uma região metropolitana. José d'Assunção Barros (2005) estabelece critérios de delimitação do espaço em regiões, que podem ser econômicos, quanto à produção, circulação e consumo de bens, culturais, e geológicos, neste caso contando com a colaboração da Geografia Humana, que se relaciona com a materialidade física ou aspectos de ordem natural.

Nesta dissertação o local se refere ao município de São João Batista, mas indo além dessa marca levando em consideração a modernização agrícola decorrente da industrialização com a USATI/SA que ultrapassou os limites do município. A análise ainda transcende a microrregião do Vale do Rio Tijucas em que a empresa provocou transformações, pois a investigação envolve o litoral catarinense, tal como descrito e idealizado nas canções do Grupo Engenho. Aspectos da cultura popular em São João Batista estão inseridos e guardam muitos aspectos em comum com a cultura do litoral catarinense. Essa será a delimitação desse trabalho. A historiadora Marcia de Almeida Gonçalves faz uma provocação sobre história local como conjunto de experiências de sujeitos humanos em um determinado lugar, sendo este um ponto articulador de suas experiências de vida, o qual tanto condicionam quanto são por ele condicionados. De acordo com Gonçalves (2007), o historiador é o profissional que escolhe o objeto de estudo e delimita o espaço e os sujeitos humanos com o objetivo de refletir sobre suas ações ou experiências.

Após ter colocado as balizas da investigação historiográfica para então desenvolver um trabalho com os estudantes que contemple a História Local como um

recurso teórico- metodológico, é importante que a proposta esteja em consonância com as legislações e mecanismos legais acerca do currículo pois estes possibilitam assistência e respaldo ao professor em sua prática. Foi aprovado em 2019 pelo Ministério da Educação (MEC), a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) que universaliza o direito à educação e traz uma exposição dos conteúdos curriculares. Nesse sentido o currículo de História se alarga com abordagens contemporâneas, devido à novas demandas sociais e novos desafios que se multiplicam nessa área. Neste documento são apresentadas novas nomenclaturas, como por exemplo o conceito de habilidades, objetos de aprendizagem ao invés de conteúdos e componentes curriculares, ao invés de disciplinas.

A História Local não é simplesmente um conteúdo a ser desenvolvido, mas uma estratégia didática que aborda os conteúdos a partir da realidade local, de um contexto mais próximo dos estudantes e de toda a comunidade escolar, pois “é importante valorizar e problematizar as vivências e experiências individuais e familiares trazidas pelos alunos, por meio do lúdico, de trocas, da escuta e de falas sensíveis, nos diversos ambientes educativos [...]”. (BRASIL/BNCC, 2019, p.353). Que esta realidade local seja relacionada ao seu dia-a-dia colaborando na construção de uma reflexão crítica de sua realidade, de seu grupo social e na construção de sua identidade. Segundo Cainelli e Santos (2014), a História local pode responder aos questionamentos acerca da importância histórica nos conteúdos na vida prática dos estudantes, aplicados e desenvolvidos pelos professores:

[...] muitas vezes o seu estudo se dá com o vivenciado, ou seja, a aproximação efetiva com os indivíduos, objeto de estudo, torna-se a um estudo onde há um apego afetivo maior, tornando-a dessa maneira um fator de motivação para a aprendizagem. (CAINELLI; SANTOS, 2014, p. 162)

Deste modo os estudantes poderão perceber que todas as circunstâncias políticas, socioculturais e econômicas de um contexto local com sua própria dinamicidade, em um contexto mais amplo, que podem levá-los a uma atitude de reflexão e entendimento do processo histórico como um todo.

Utilizando a canção de um contexto local como fonte é possível explorar didaticamente temas mais direcionados a um passado bem próximo da realidade familiar dos estudantes. De acordo com Schmidt e Cainelli (2005, p. 113), “o trabalho com a história local pode produzir a inserção do aluno na comunidade da qual faz parte, criar suas próprias historicidades e identidade”. O historiador britânico Raphael Samuel (1990, p. 220) destaca a multiplicidade de documentos disponíveis aos historiadores dessa área.

Segundo o autor, o estudo da História Local com a utilização de fontes históricas, “dá ao pesquisador uma ideia muito mais imediata do passado. Ele a encontra dobrando a esquina e descendo a rua. Ele pode ouvir seus ecos no mercado, ler seu grafite nas paredes, seguir suas pegadas nos campos”.

Objetiva-se através do estudo da História Local problematizar elementos “palpáveis” como rua, mercado, campos, parede, grafite, entre outros que fazem parte de uma realidade aproximada e assim compreender os acontecimentos que originaram a cidade, o bairro, o engenho, a usina de açúcar, indústria de calçado, entre outras peculiaridades. A partir de então, os estudantes podem experimentar esses saberes históricos com a inclusão de sujeitos que não fazem parte do conhecimento histórico institucionalizado, por esse englobar mais um contexto mais geral. Realizando uma pesquisa e abordagem fundamentada na História Local é que podemos notar a riqueza de especificidades desse passado como se fosse único, que pode ser compreendido dentro de um contexto nacional ou global, de maneira que auxiliará o estudante a se apropriar também da História em um contexto amplo. Utilizar a História Local como categoria de análise da realidade a partir de um ponto de vista que faz emergir as características específicas e peculiares.

A historiadora Janaina Amado que atua como pesquisadora em História Local e Regional, em contribuição na obra “República em migalhas: história regional e local” apresenta em seu artigo “História e Região: Reconhecendo e construindo espaços” a necessidade de estudar e preservar as particularidades de cada local. De acordo com Amado (1990), trabalhar esse contexto mais próximo poderá ressaltar as multiplicidades e singularidades, ao invés da historiografia nacional, que evidencia mais as semelhanças.

Através dos estudos das diferenças e da multiplicidade é que poderá levar a um enriquecimento e humanização do conhecimento do estudante em relação à História nacional. A História Local não é uma metodologia que trabalha temas locais de forma isolada, mas ajuda a compreender, confrontar e aprofundar temas relacionados com a História nacional e global. Estudando o singular é “proporcionado o aprofundamento do conhecimento sobre a história nacional, ao estabelecer relações entre as situações históricas diversas que constituem a nação” (BITTENCOURT, 2011, p. 161).

Como afirma Samuel (1989, p. 227), “uma dificuldade final diz respeito à própria noção de História Local: a ideia do local como uma entidade distinta e separada [...]”. Nesse ponto, a História Local torna-se o centro da análise historiográfica, mas não uma entidade à parte. Imprescindível um estudo de História Local que estabeleça relações

com outras realidades levando em considerações as influências de conjunturas históricas que perpassam as perspectivas locais, pois as relações sociais de uma determinada região não se dão de forma isolada, podendo ultrapassar limites, conectando-se com fenômenos de delineamento nacional ou mundial. Desse modo, a história Local não se opõe, dessa forma, às outras escalas de observação a partir de outras perspectivas mais amplas ou gerais. O estudo historiográfico por um ângulo local pode

[...] oferecer novas óticas de análise no estudo de cunho nacional, podendo apontar todas as questões fundamentais da história (como os movimentos sociais, a ação do Estado, as atividades econômicas, a identidade cultural, etc) a partir de um ângulo de visão que faz aflorar o específico, o próprio, o particular (AMADO, 1990, p. 12-13).

A pesquisadora em Educação Histórica Maria Auxiliadora Schmidt do Programa de Pós-Graduação em educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR) desenvolve em seus estudos uma análise sobre a consciência histórica dos estudantes do ensino básico. No artigo intitulado “O ensino de História local e os desafios da formação da consciência histórica”, Schmidt (2007) afirma que é possível através de uma História Local dar acesso a estudantes de uma história mais plural e heterogênea em meio ao processo de globalização do qual o mundo está experimentando, e que não silencie algumas especificidades. Se pensava que em meio ao processo de globalização que muitas identidades locais iriam se dissolver assim como também as identidades nacionais. Mas, é preciso atentar para uma nova articulação entre o local e o global, como afirma Stuart Hall:

Há, juntamente com o impacto do "global", um novo interesse pelo "local". A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de "nichos" de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e "o local". Este "local" não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações "globais" e novas identificações ""locais" (HALL, 2006, 77-78).

O estudante poderá compreender a historicidade em seu entorno e as transformações sociais relacionando a História do seu cotidiano ligado ao espaço local, com realidades mais amplas e globais. De acordo com Hall (2006) a globalização poderá produzir novas identificações tanto global ou local do que propriamente destruí-las. A partir desse pressuposto de que as identidades locais provavelmente não serão abaladas pelo processo de globalização, mas sim re significadas, é que poderão ser objeto de

estudo e análise pois essas identidades estão em processo de identificações continuamente. Por isso é importante o contato com identidades de sujeitos que tiveram participação na formação histórica do Local, não somente como políticos, latifundiários, empresários, entre outros, mas valorize sujeitos como agricultores, operários, mulheres, indígenas, negros, eleitores, estudantes, músicos, etc. O contato com esses sujeitos também poderá favorecer uma identificação dos alunos com o seu cotidiano e sua cultura, que é vivenciada por muitos sujeitos da comunidade, para tornar o conhecimento histórico mais heterogêneo. Sendo assim, favorecera o desenvolvimento de uma consciência histórica que resulta na percepção do estudante que o mesmo faz parte da História.

[...] não se pode esquecer de que, no processo de globalização que se vive, é absolutamente indispensável que a formação da consciência histórica tenha marcos de referência relacionais e identitários, os quais devem ser conhecidos e situados em relação às identidades locais, nacionais, latino-americanas e mundiais (SCHMIDT, 2007. p. 190).

É necessário levar em conta de que em meio à globalização é inviável realizar uma investigação sobre uma realidade isolada, sem que seja utilizada escalas que possa em aproximar ou distanciar em determinados momentos, relacionando com realidades mais amplas. Exercitando essa dialética de investigação utilizando essas escalas, poderá contribuir para ampliação da visão de mundo do estudante e desenvolvimento de uma consciência de que o mesmo faz parte de um contexto histórico, ou seja, de uma época influenciada por mecanismos internos e externos. A pesquisadora e professora Circe Bittencourt em sua obra “Ensino de História: fundamentos e métodos” aborda o tema sobre História Local que pode servir de base e referência aos professores de educação básica que queiram trabalhar com essa perspectiva, e através do texto “Memória e História Local” já traça a importância de utilizar essa estratégia em sala de aula, para um bom aprendizado. “A história Local tem sido indicada como necessária para o ensino por possibilitar a compreensão do entorno do aluno, identificando o passado sempre presente nos vários espaços de convivência – escola, casa, comunidade, trabalho, lazer e igualmente por situar os problemas significativos da história do presente” (BITTENCOURT, 2011, p. 168).

Ao contrário das propostas relacionadas aos “círculos concêntricos” que faziam uso da História Local que era abordada de maneira cristalizada, sem realizar conexões com outras realidades, que objetivava ao estudante uma compreensão do mais próximo de si mesmo para a realidade mais global. Essa forma de ensino fundamentada em círculos concêntricos não auxiliava o estudante no desenvolvimento de sua criticidade pois o

conhecimento adquirido acerca de uma realidade não dialogava com outras realidades e contextos, passando despercebidas todas as influências de conjunturas externas. O pesquisador Nilton Mullet Pereira que é professor na área de Ensino de História e atua inclusive no ProfHistória (Mestrado Profissional em Ensino de História) realiza pesquisas relacionadas a temas bem pertinentes para prática docente, sobretudo concernente a História Local. No livro intitulado “Dicionário de Ensino de História” que apresenta textos de vários professores ligados ao programa do ProfHistória, o autor apresenta uma reflexão relacionada aos “círculos concêntricos”, que de acordo com o mesmo, a prática de ensino fundamentada nessa proposta descortina a desconsideração de uma conexão entre o local com outras realidades não torna possível um reconhecimento da pluralidade cultural de formas diversificadas de viver e experimentar o tempo (PEREIRA, 2019).

Nos dias de hoje ainda se tem no ensino muita influência da proposta denominada “círculos concêntricos”, principalmente nas organizações curriculares em relação às séries iniciais. Deve-se assim romper com a cronologia demasiada, e a concepção linear do tempo, que é uma herança eurocêntrica de temporalidade. Essa concepção temporal linear e compartimentada em eras ou períodos, não é necessariamente natural e universal, mas uma visão reduzida que impede de conhecer outras concepções e vivência de outros povos. Se essa forma de ensino persistisse até hoje, a História Local seria estudada somente nas séries do Ensino Fundamental 1 visando somente no conteúdo de forma estagnada, ficando de fora de todo um contexto nacional e estrutural (PEREIRA, 2019).

Para inserção do estudo sobre História Local como metodologia de Ensino de História é necessária fundamentação na legislação em exercício que norteia as práticas escolares, como, a Lei nº 9.394/96 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB). No que condiz ao ensino de História preza por uma proposta que leva em consideração o respeito a diversidades regionais, culturais e econômicas e da própria realidade do estudante, para que possa compreender as transformações na História Local por meio da investigação histórica. Para haver essa oportunidade, cada sistema de ensino deve propor uma parte diversificada. No que descreve a seguinte posição:

Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino estabelecimento escolar por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela. (BRASIL, 2013).

No mesmo caminho a BNCC defende a articulação e diálogo entre os temas em escalas e de forma integradora.

[...] cabe aos sistemas e redes de ensino, assim como às escolas, em suas respectivas esferas de autonomia e competência, incorporar os currículos e às propostas pedagógicas a abordagem de temas contemporâneos que afetam a vida humana em escala local, regional e global, preferencialmente de forma transversal e integradora (BRASIL-BNCC, 2018.p. 19).

A partir das orientações vigentes, podemos buscar justificativas que permita o ensino sobre História Local na prática docente, principalmente no que se refere à autonomia e competência na estruturação do currículo da unidade escolar. Novos objetos de estudo que apresenta o local devem ser contemplados, como por exemplo a História do município e contextualizá-la com a História do estado, da região, nação e mundo percebendo a teia de relações estabelecidas entre o estudante e sociedade e tornando o Ensino de História mais relevante. “A relação existente entre o estudante e o fato, por consequência da proximidade, torna o ensino de história local como um fator de relevância significativa no que diz respeito ao ensino da disciplina de história” (CAINELLI; SANTOS 2014, p. 163).

Uma das importâncias da utilização do recurso teórico-metodológico denominado como História Local no ensino é o seu potencial para o desenvolvimento no estudante uma habilidade em identificar-se com o meio em que vive e se orientar no tempo, faculdade essa denominada pelo historiador Jörn Rüsen como consciência histórica que denomina a “soma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (RÜSEN, 2010, p. 57).

A consciência histórica pode se manifestar na maneira como os seres humanos (estudantes) interpretam o seu passado, orientam sua vida no presente e possam planejar o seu futuro. A consciência histórica se manifesta através da relação os seres humanos com a História, como desenvolvem seu conhecimento sobre temporalidade, interpretam as mudanças ocorridas temporalmente em si mesmo, ao seu redor e no mundo e orientam sua ação no tempo presente. Possuir consciência histórica não é necessariamente ter uma consciência do passado em si mesmo, mas buscar nesse passado respostas a partir de uma demanda do presente e arquitetar o futuro. O historiador que formulou o conceito de consciência Histórica, o alemão Jörn Rüsen em sua obra “Razão histórica: teoria da história; fundamentos da ciência histórica”, afirma que a consciência história presume que o ser humano não deve tomar o mundo como algo pronto ou acabado, mas agir racionalmente sobre ele (RÜSEN, 2010).

Conforme Rüsen (1994, p. 4), “se se examina o papel que tem a consciência histórica na vida de uma sociedade, ela aparece como uma contribuição cultural fundamentalmente específica que afeta e influíu quase todas as áreas das práxis da vida humana”. Com novas competências adquiridas através de uma aprendizagem tendo em vista a investigação histórica acerca da História Local é possível que os estudantes tenham atitude de reflexão em relação ao seu convívio social, sua vivência cultural e sua participação política, e que de fato se tornem competentes para compreender e interagir com a cultura histórica de sua sociedade. As pesquisadoras Maria Auxiliadora Schmidt e Tânia Braga Garcia, ambas do Programa de Pós-Graduação na escrita do artigo “O trabalho com objetos e as possibilidades de superação do sequestro da cognição histórica” discorrem sobre a consciência histórica como um mecanismo que o ser humano pode adquirir e que serve para orientação do agir cotidianamente e projetar-se no futuro.

[...] a consciência histórica relaciona “ser” (identidade) e “dever” (ação) em uma narrativa significativa que toma os acontecimentos do passado com o objetivo de dar identidade aos sujeitos a partir de suas experiências individuais e coletivas e de tornar inteligível o seu presente, conferindo uma expectativa futura a essa atividade atual (SCHMIDT; GARCIA, 2007, p.301).

Portanto, o Ensino de História, tendo como recurso teórico-metodológico a História Local, tem por finalidade suscitar nos estudantes curiosidade em conhecer a origem da sua comunidade ou cidade, e compreender a realidade em que vivem, o sentido das práticas culturais herdadas pela família e sociedade, e suas transformações em decorrência do processo de modernização. Assim sendo, o seu cotidiano e sua realidade devem ser problematizados em sala de aula como um contributo para reconhecimento e construção de sua identidade. Que possam experimentar e construir saberes históricos e desenvolverem sua consciência histórica, desenvolvendo uma capacidade de interpretar fatos históricos locais, nacionais e globais, e que estes deem sentido e oriente suas práticas cotidianas.

#### 2.4 A CANÇÃO COMO FONTE HISTÓRICA NO ENSINO DE HISTÓRIA

Uma fonte histórica pode ser compreendida como um vestígio produzido por seres humanos em algum período da História e que serve como matéria prima para o historiador analisar, com a finalidade de interpretar as experiências desses seres humanos no passado. Essa visão em relação às fontes históricas deve-se ao advento da Escola dos Annales no início do século XX, através de discursos de historiadores como Marc Bloch e Lucien

Febvre, envolvidos abriram-se possibilidades de novos estudos historiográficos diferenciados. Entre as mudanças mais significativas propostas pelo movimento dos Annales destaca-se a mudança no conceito de fonte histórica, deixando de ser considerado como tal apenas os documentos escritos como era anteriormente, em sua grande maioria oficiais produzidos pelo Estado.

Marc Bloch em sua grande obra que é um clássico da historiografia, “A apologia da História, ou, O ofício do historiador”, menciona a análise de documentos, afirmando que a História é narrada a partir deles. Segundo Bloch (2002, p. 79), “tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele”. As fontes históricas são consideradas a matéria-prima do historiador e sua utilização é variável de acordo com o tempo e com relação ao olhar sobre este objeto. Ainda o autor descreve que esses documentos, “mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam, senão quando sabemos interrogá-los” (BLOCH, 2002, p. 79).

Com esse alargamento de visão dos historiadores em relação à concepção acerca das fontes históricas, após esse movimento, passou-se a considerar outros vestígios além dos escritos, que podem ser palavras (fonte oral), fotografias, pintura, escultura, literatura, arquitetura, vestuário, jornais, periódicos, revistas, canções, cinema, entre tantos outros registros produzidos ao longo dos tempos. Circe Bittencourt menciona os documentos históricos como meios utilizados para interpretar o passado passaram a ser considerados como “uma variedade de marcas e registros produzidos pelas diversas sociedades ao longo dos anos” (BITTENCOURT, 2011, p. 327- 328).

Portanto é reconhecida a importância dos autores da Escola dos Annales, a partir da década de 1930, devido às suas propostas de inovações metodológicas e à inserção de novas fontes históricas e novos temas na pesquisa histórica. O pesquisador Peter Buker, professor e pesquisador emérito da Universidade de Cambridge, em uma de suas obras intitulada “Escola dos Annales 1929-1989” narra a História do movimento dos “Annales” que surgiu na França em volta da revista denominada também Annales, que se distanciou da historiografia marxista desenvolvendo assim a “Nova História”. Com o alargamento do território histórico proveniente da diversificação de fontes, conforme as novas perspectivas em torno das pesquisas históricas, os historiadores inseriram novas problemáticas em seus trabalhos.

Da minha perspectiva, a mais importante contribuição do grupo dos Annales, incluindo-se as três gerações, foi expandir o campo da história por diversas áreas. O grupo ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e a grupos sociais negligenciados pelos

historiadores tradicionais. Essas extensões do território histórico estão vinculadas à descobertas de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las (BURKE, 1997, p. 126-7).

Anteriormente, a História considerava como documentos passíveis de análise apenas os dados provenientes dos registros oficiais. Com a Escola dos Annales, o que se passou a ser considerado documento se ampliou e os historiadores passaram a se interessar em analisar fontes diversas, que além de documentos oficiais incluíram depoimentos orais, recursos audiovisuais, além de vestígios corporais, trabalhos artísticos, entre outros. Com o advento da escola dos Annales os historiadores também passaram criticar o documento como prova concreta da realidade. De acordo com Schmidt (1996, p.11), “se o século XIX consagrou a objetividade e a neutralidade do fato histórico, bem como constitui o fetichismo do documento, o século XX procurou abandonar tal concepção”. Deste modo o documento passa a ser interpretado como uma testemunha, uma pista sobre o passado, tornando-se a matéria prima do historiador em sua interpretação, à qual são lançados hipóteses e questionamentos.

Conseqüentemente, o documento não fala por si mesmo, mas sim quando é interrogado. Essa revolução documental trouxe maiores desafios para os historiadores que passaram a realizar novos tipos de questionamentos a estas fontes para que pudessem escolher novos objetos e métodos de estudos. O conceito de fonte histórica ampliou-se bastante, sendo considerados como tal, os vestígios distintos, dando ao mesmo tempo ao historiador uma responsabilidade maior em interpretá-las, recaindo também esta tarefa ao professor de história. Segundo Schmidt e Cainelli (2005, p. 30):

Ele é o responsável por ensinar o aluno como captar e valorizar a diversidade das fontes e dos pontos de vista históricos, levando-o a reconstruir, por adução, o percurso da narrativa histórica. Ao professor cabe ensinar ao aluno como levantar problemas, procurando transformar, em cada aula de história, temas e problemáticas em narrativas históricas.

O historiador atual se prevalece da diversidade de fontes históricas que tem à disposição para o seu ofício na pesquisa. Na experiência em manusear e interpretar fontes históricas é possível que o historiador construa ou reconstrua o passado através das narrativas históricas como em uma brincadeira com quebra cabeças, com peças ainda fazendo falta em seu encaixe, mas possível de interpretação. Essa comparação das fontes históricas com um quebra cabeça não é nova, mas serve para ilustrar. Dependendo do seu olhar, que através de seu ofício interpreta a imagem como se fosse montada, usufruindo de uma grande variedade de fontes históricas, poderá reconhecer que essa imagem talvez

nunca seja prontamente montada, recuperada ou acabada, e que muito ainda tem por trabalhar nessa “montagem”, através de interpretações e construção de narrativas contendo suas versões do passado.

Para exercer o ofício de historiador na interpretação de fontes históricas e construção de narrativas, é importante que haja a compreensão da fonte como um todo e que o historiador e professor estejam receptivos em trabalhá-las, diversificando-as para que uma determinada fonte seja confrontada com outras, visto que existem uma variedade, de acordo com sua natureza. Entende-se que tudo o que o ser humano produz pode ser transformado em fonte histórica dependendo do tratamento que o historiador possa dar a este vestígio.

A partir da contribuição da escola dos Annales intensificaram-se as críticas aos documentos oficiais não sendo vistos mais de portadores de objetividade, pois passou-se a dar mais relevância ao papel desempenhado pelo historiador que seria construtor do fato histórico através das respostas que poderiam ser obtidas através da análise desses documentos históricos. Cabe dialogar ainda com a proposta interpretativa de Rüsen (2007, p. 25), quando este discorre sobre fontes históricas: “o conhecimento histórico não é construído apenas com informações das fontes, mas as informações das fontes só são incorporadas nas conexões que dão o sentido à História com a ajuda do modelo de interpretação, que por sua vez não é encontrado nas fontes”. Os fatos históricos não são históricos por si mesmos, mas podem tornar-se a partir do tratamento dos vestígios pelos historiadores, transformando-os em fontes históricas.

O historiador pode obter informações dessas fontes históricas por meio de seus questionamentos e da metodologia de seu trabalho, que a mesma não pode apresentar por si só. Com a contribuição teórica e metodológica da Escola dos Annales também se descobriu a necessidade de dialogar com outras ciências humanas e a subjetividade passou a ter importância na produção do conhecimento.

Por isso é necessário a busca de um trabalho minucioso por meio de fontes a serem utilizadas não como mera ilustração, mas ressaltar o protagonismo dos estudantes em manusear e interpretar essas fontes, assim como é desempenhado o papel dos historiadores. O historiador inglês Peter Lee, que é professor e pesquisador na Universidade de Londres, em seu artigo “Em direção a um conceito de literacia histórica”, argumenta sobre a necessidade dos estudantes em compreender a disciplina da História e de um passado mais prático e utilizável. Segundo Lee (2006), a finalidade da Histórica não é transformar todas as pessoas em historiadores, mas ajudá-las a pensar

historicamente, dando acesso à população aos conteúdos, temas, métodos, procedimentos e técnicas utilizadas pelo historiador para produzir conhecimento. De acordo com Circe Bittencourt (2011), a utilização de fontes históricas em sala de aula pode contribuir de diversas formas aos estudantes:

(...) uma delas é facilitar a compreensão do processo do conhecimento histórico pelo entendimento que os vestígios do passado se encontram em diferentes lugares e fazem parte da memória oficial e precisam ser preservados como patrimônio da sociedade. Outra exigência para o uso das fontes históricas é o cuidado para com as diferentes linguagens. Os documentos como foi anteriormente apresentado, são produzidos sem intenção didática e criados por diferentes linguagens que expressam formas diversas de comunicação. Como recursos didáticos, distinguem-se três tipos de documentos: escritos; materiais (objetos de arte ou do cotidiano, construções); visuais ou audiovisuais (imagens fixas ou em movimento, gráficas, musicais). (BITTENCOURT, 2011, p. 333)

A utilização de canções como fontes históricas pode auxiliar aos alunos desenvolver habilidades de análise as quais não são possíveis alcançar utilizando fontes históricas somente escritas. Além do mais, a utilização de metodologias para análise de canções pode tornar as aulas mais atrativas e estimulantes para os estudantes, podendo estimular uma autonomia intelectual que desenvolva competências como análises críticas da sociedade. Outra dimensão que pode ser estimulada é a compreensão de que a canção e outros vestígios podem ser encontrados em diversos lugares e necessitam ser preservados como patrimônio histórico de uma sociedade.

Tomando as canções do Grupo Engenho como fontes históricas no Ensino de História, serão utilizadas pressupostos teóricos da historiadora Miriam Hermeto (2012), que considera a canção como fonte histórica ou documento histórico, sendo que a mesma utiliza como referências Marc Bloch e Jacques Le Goff que sustentam as afirmações sobre a importância da relação entre o homem e o tempo, e em relação do trato do documento histórico. Segundo a autora, “o documento seria, potencialmente, todo e qualquer produção humana, visto que todas elas informam sobre o modo de vida e a inserção social de quem as produziu e, ao padronizá-las, quis atribuir-lhes um estatuto de perenidade” (HERMETO, 2012, p.25).

O conceito de documento teve uma grande ampliação com a colaboração do historiador francês Jacques Le Goff nos anos de 1960 criando um termo próprio para este fenômeno chamado de revolução documental, do qual é construído pelos agentes sociais, ou seja, o historiador. Em 1988 escreveu sua famosa obra “História e Memória” que traz uma reunião de ensaios escritos pelo próprio pesquisador. A partir de então, o campo de

trabalho do historiador passou a ser mais problematizado, como houve um alargamento na concepção do documento e também na sua crítica:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo ao historiador e usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 2003, p. 535- 536)

Segundo essa perspectiva, o papel do historiador consiste que além de interrogar as fontes, tem o dever de esmiuçá-la, analisando inclusive a realidade, contexto histórico e condições em que este foi produzido. Com a ampliação da concepção sobre documentos históricos tendo por finalidade a narrativa histórica e a utilização desses no Ensino de História é que abriu perspectiva para a utilização de canção como fonte histórica e recurso pedagógico. Napolitano (2005) propôs uma sistematização através de um arcabouço de pressupostos teóricos e metodológicos para análise da canção que auxiliou consideravelmente para evidenciar os sentidos contidos na canção e no contexto histórico e social no qual ela foi criada.

O papel fundamental do professor ao incentivar os estudantes a manusear fontes históricas é proporcionar meios para que os mesmos possam desenvolver atividades de interpretação e compreendam que a História é uma representação social, não sendo uma verdade pronta e acabada e que a análise do produto da pesquisa irá variar conforme vai passando o tempo ou de indivíduo para indivíduo. Por meio das fontes históricas é possível conhecer ideias, sentimentos e ações produzidas por autores sociais e históricos em diferentes sociedades que podem ser transformados em conhecimentos através do trabalho do historiador na construção de narrativas. Ivo Mattozzi desenvolve um diálogo sobre a formação histórica dos estudantes de modo que possa fugir da exaltação dos conteúdos curriculares e direcione-se para a utilização de fontes, de modo que alunos e alunas compreendam como é o trabalho do historiador. De acordo com Mattozzi:

O historiador realiza um processo de construção do conhecimento – graças às suas próprias capacidades cognitivas, à sua consciência metodológica e ao valor que reconhece ao conhecimento histórico – e, através da investigação, chega ao texto historiográfico; o aluno, por sua vez, realiza um processo de construção do conhecimento mediante o uso das fontes ou mediante o estudo de textos e deve chegar a compreender não só o conhecimento, mas também como procede o historiador e como funciona o conhecimento (MATTOZZI, 1998, p. 38).

Deste modo, os estudantes podem perceber que a História é uma construção que utiliza como matéria prima as fontes históricas utilizadas pelo historiador para construção

de uma narrativa e essas fontes também podem ser utilizadas como recurso pedagógico na prática em sala de aula com a mediação do professor. Os professores Nilton Mullet Pereira e Fernando Seffner, apresentam no artigo “O que pode o ensino de história? Sobre o uso das fontes na sala de aula” uma discussão sobre alternativas no Ensino de História que valorizem a utilização das mesmas fontes históricas que os historiadores utilizam na construção de sua narrativa histórica. Pereira e Seffner (2008) acreditam que o maior problema do professor não é o ensinar, mas sim contribuir para a criação de outra memória que possua uma noção diferenciada de ciência e de verdade.

Contribuir para que os estudantes possam reconhecer a história como ciência com todos os seus limites e possibilidades, além de sua especificidade de narrativa, e que possam aprender a ler os relatos históricos e representações sobre o passado. A pesquisadora portuguesa Isabel Barca na escrita de seu artigo intitulado “Consciência Histórica na Era da Globalização” aborda sobre a importância de que os estudantes, a partir de seus exercícios de interpretações produzem sínteses, contextualizando com os seus conhecimentos.

O saber histórico genuíno constrói-se, com base nos significados tácitos que cada sujeito atribui às mensagens, por inferência sobre múltiplas fontes, diversas no seu suporte e nos seus pontos de vista. O pensamento histórico não se limita a uma interpretação parcelar e linear das fontes; alimenta-se de narrativas progressivamente construídas, criticadas e reconstruídas (BARCA, 2011).

Isso traz a possibilidade de provocar os estudantes a aproximar-se da incrível tarefa do historiador através de uma nova postura frente ao conhecimento histórico. Segundo Circe Bittencourt (2011, p.327), “recorrer ao uso de documentos nas aulas de História pode ser importante, segundo alguns educadores, por favorecer a introdução do aluno no pensamento histórico, a iniciação aos próprios métodos de trabalho do historiador”.

Por isso tem-se tornado comum a prática de professores que utilizam imagens, cinema, obra de artes, canção, entre outros documentos não somente como ilustração, mas como fonte histórica, ou seja, o objeto desencadeador da investigação em sala de aula. Pereira e Seffner (2008) afirma que o documento histórico não deve ser utilizado somente para exemplificação ou confirmação de uma teoria em sala de aula, mas deve ser problematizado.

De acordo com Knauss (2001), é um desafio que o aluno possa construir seu objeto de conhecimento, sendo ele próprio sujeito da investigação. Desta forma inserem-se novas linguagens na prática didática do professor que em muitas vezes confrontam o que

está no livro didático e ainda acrescenta e colabora com o que pode faltar. Em sua dissertação de mestrado intitulada “Musicando a história e historiando a música, Franciele Cettolin traz uma reflexão sobre a utilização da música nas aulas de História, além da criação de um material disponível aos professores que almejam desenvolver esse trabalho. Nessa perspectiva, ressalta Cettolin:

A música, além de ser uma importante fonte histórica, está diariamente presente na vida de estudantes dos mais diversos níveis. Muitas experiências artísticas podem revelar a possibilidade de se confrontar a História oficial, não contada nos livros didáticos e desprezada no discurso de muitos professores, contribuindo para a ampliação da visão de mundo. A linguagem musical, em outra perspectiva, ao mesmo tempo em que permite abordar a realidade do aluno, pode possibilitar o entendimento de outros conceitos históricos, transitando por movimentos de ir e vir, passado e presente, rupturas e permanências, semelhanças e diferenças, podendo dinamizar a reflexão do saber histórico (CETTOLIN, 2015, p. 37).

As fontes históricas são essenciais na prática do Ensino de História porque auxiliam o estudante a não compreender o processo histórico como sendo linear, mas sim composto de rupturas e permanências. O estudante pode se tornar capaz de realizar comparações, abstrações, assim como apurar sua imaginação com a tentativa de desenvolver um raciocínio histórico de forma mais acessível, utilizando fontes históricas como recurso pedagógico mediadas pelo professor.

Através da utilização de fontes históricas é possível que o aluno perceba o contexto em que elas foram criadas e compreender muitos conceitos históricos que seria mais difícil essa compreensão utilizando meramente o livro didático. Neste sentido, um trabalho alternativo utilizando canções auxilia os estudantes na construção do conhecimento histórico e foge da prática costumeira da organização tradicional dos conteúdos em sala de aula, propondo uma alternativa diferenciada tendo em vista a utilização desses documentos.

Neste caso, analisando as canções do Grupo Engenho, é possível que os estudantes sintam-se sujeitos e construtores do processo histórico em potencial e, assim, aprendam a reconhecer os membros do grupo musical como sujeitos históricos, e por fim, auxiliar o estudante na construção de sua consciência histórica: “O registro, tratado como documento histórico em linguagem alternativo, é um instrumento para o desenvolvimento de conceitos históricos e para a formação histórica dos alunos, conduzindo-os à elaboração da consciência histórica” (ABUD, 2005, p. 313).

Na realidade de nossos jovens estudantes, a canção é arte, diversão, produto mercadológico e por isso uma referência cultural bem significativa. A canção tem alto

poder de comunicação em nossa sociedade, tanto no meio rural como principalmente no meio urbano, circulando em meios escolarizados e menos escolarizados. Portanto ela faz parte da vida cotidiana tendo grande poder na construção de identidades de nossos estudantes, podendo estar muito presente na vida escolar. Segundo Pereira e Seffner (2008, p.116), “(...) o trabalho em sala de aula com documentos pode ser pensado nessa ótica de criar e recriar o que somos, dando um sentido original para a história, em conexão com a formação da identidade dos alunos, situados em um determinado contexto histórico, que necessita ser entendido”.

Como sendo construtora de representações sociais apresenta muitas possibilidades de interpretações, podendo ser tomadas de instrumentos privilegiados para serem analisadas nas aulas de História. Utilizar canções como fontes históricas atualmente tem um grande sentido como proposta de ensino que é promover a inclusão e a diversidade, e não abordar somente o sentido da letra, mas englobar os múltiplos letramentos que envolvem uma enorme variação de mídias. As canções como fontes históricas no Ensino de História são vestígios importantes, especialmente quando são utilizados por estudantes e professor na tentativa de produzir uma narrativa histórica. São apropriadas e disseminadas facilmente na sociedade e traduzem uma realidade ou época auxiliando na compreensão e afirmando acontecimentos políticos, sociais e econômicos, neste caso as do Grupo Engenho, o cotidiano das classes populares do litoral de Santa Catarina. Nessa perspectiva, afirma Napolitano:

Nos últimos anos tem sido bastante comum a utilização da canção, seja como fonte para a pesquisa histórica, seja como recurso didático para o ensino das humanidades em geral (história, sociologia, línguas, etc.). Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades coletivas mais profundas. Por isso mesmo, o uso da canção como documento e recurso didático deve dar conta de um conjunto de problemas nada simples de resolver. (NAPOLITANO, 2005, p. 77).

A utilização de canções na pesquisa histórica e na prática pedagógica tem ocupado um lugar de destaque porque ela em si própria possui múltiplas linguagens e transmite aos historiadores informações únicas que muitas outras fontes não teriam o poder de revelar. De acordo com Schmidt (2009 p.45), “[...] uma das formas como os alunos e professores confere significado ao passado é pensar acerca da construção de narrativas ou versões deste passado”. Miriam Hermeto ressalta a importância de estratégias didáticas que colaboram na análise de canções:

Quando um professor seleciona determinado documento para compor seu planejamento didático, apresentando-o aos alunos, é fundamental que analise suas várias dimensões. Pode utilizar-se do que informam as diferentes dimensões de um documento para identificar algumas „chaves de interpretação“ histórica. Identificando-as, pode desenvolver estratégias e instrumentos didáticos que permitam aos estudantes interagir melhor com a narrativa histórica, de maneira que eles o compreendam como produto de uma dada cultura e um dado contexto histórico. (HERMETO, 2012, p. 142)

De forte expressão artística, as canções do Grupo Engenho apresentam um reflexo do que sentia a sociedade do litoral catarinense na época em que foram escritas. Analisar essas canções como fontes históricas em sala de aula é uma oportunidade para que o estudante “[...]se aproxime das pessoas que viveram no passado, elaborando a compreensão histórica, que vem da forma como sabemos como é que as pessoas viram as coisas, sabendo o que tentaram fazer, sabendo o que sentiram em relação a determinada situação” (ABUD,2005, p. 316).

Cabe ao papel do historiador, neste caso professor com seus estudantes indagar essas canções como fonte, como afirma Marc Bloch apontando para a questão de investigação: “[...] os textos ou documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los” (BLOCH, 2002, p.79). Sobre o artífice do historiador em interrogar fontes, afirma Hermeto (2012, p. 26) que: “As perguntas que devem ser lançadas à fonte histórica devem informar sobre esses elementos e as relações entre eles: os sujeitos e seu contexto, seu lugar social, as distintas relações por eles vivenciadas, o ambiente em que estavam inseridos, suas identidades, etc”.

Para desenvolver a pesquisa sobre as canções do Grupo Engenho como fontes históricas e como recurso metodológico, é necessário recorrer a documentos a fontes de formas variadas como os videoclipes, o encarte dos álbuns e o próprio fonograma. Todas essas produções tornaram-se mais acessíveis na década de 80, pois se tornaram um produto mais mercadológico tendo em vista um consumo de boa abrangência pelo público. Mas o fonograma certamente se tornou a principal fonte histórica do pesquisador na área da canção, que traz um arcabouço de informações em torno da música popular.

Na construção de uma canção não é somente impresso as subjetividades do compositor, mas sim resultado de sua vivência social, suas influências políticas e culturais relacionadas ao período histórico em que foi produzida. Segundo Napolitano (2005, p.86), “[...] é preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar, localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e

culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos”. Partido dessas afirmações entende-se que a canção não é somente uma construção subjetiva e vocação artística do compositor, mas faz parte da realidade que o cerca, sua experiência de vida e influência do meio cultural e político, e do contexto histórico em que foi produzida. Diferente de outras fontes históricas, a canção exige um trabalho de interpretação diferente do tratamento a diversas outras fontes como textos, jornais, revistas, livros didáticos, etc.

As fontes históricas selecionadas que serão utilizadas na intervenção em sala de aula fazem parte do primeiro trabalho do Grupo Engenho com o título: *Vou botá meu boi na rua*, e serão classificadas como fontes audiovisuais que serão problematizadas com os que compõem a canção, o LP e o videoclipe, ambos com o mesmo título. A canção não será utilizada como forma de comprovação de um conhecimento, mas como uma estratégia em que poderá ser interrogada e pensada em todas as suas dimensões. Acredita-se que seja de grande importância analisar os mais variados aspectos possíveis da canção se possível, como a composição, técnica, instrumentos, tecnologia, o mercado de divulgação e recepção pelo público, entre outros.

### **3 QUANDO A CANÇÃO DO ENGENHO INVADIU A CIDADE**

#### **3.1 O GRUPO ENGENHO E A CENA MUSICAL EM FLORIANÓPOLIS DOS ANOS DE 1980**

Investigar aspectos da cena musical de Florianópolis na década de 1980 visa a sondagem, ainda que incompleta, do vasto repertório catarinense de vários artistas que, individual ou coletivamente, produziram e registraram canções que podem ser mobilizadas como material didático, sendo este voltado para desenvolver uma melhor compreensão de muitos objetos no processo de aprendizagem na escola e em outros espaços educativos. Serão aqui apresentados alguns autores e intérpretes, o que não visa uma análise em detalhe de seus trabalhos, mas uma abordagem que possa explorar a viabilidade no trabalho escolar com algumas dessas canções. De acordo com o contexto temático desenvolvido em sala de aula é possível recorrer a canções como acesso a conteúdo e temas, particularmente aqueles relativos à História Local.

O pesquisador Carlos Eduardo Pereira de Oliveira, em sua dissertação de mestrado intitulada “Cabe rock nessa ilha? Formação da cena de rock em Florianópolis (1980-1989)”, construiu uma narrativa sobre os espaços de sociabilidade da juventude como casas noturnas, palcos itinerantes e bares, assim como a mídia, e sua relação com uma cena de rock, levando em consideração as diferentes identificações desses jovens urbanos e a maneira da qual a cidade passa a ser concebida através desse gênero musical. O autor explorou informações sobre um grande número de músicos, bandas e locais relacionados à cena de rock dentro do recorte temporal mencionado. Diferentemente da ampla pesquisa realizada pelo autor em relação à cena de rock, buscaremos demonstrar a importância do Grupo Engenho na construção de uma cena musical em Florianópolis e abordar o surgimento de alguns outros grupos que com eles tiveram mais proximidades até quando essa primeira formação do grupo se dissolve em 1985.

O Grupo Engenho foi o primeiro grupo musical a construir uma carreira que se aproximou do campo profissional e encontrou alguma consistência no início da década de 1980, tornando-se conhecido e reverenciado regionalmente. O Grupo Engenho não foi um grupo musical propriamente considerado de rock, mas de uma influência de vários gêneros musicais, e deixou um legado que serviu de inspiração para uma legião de músicos que surgiram posteriormente e iriam compor a cena musical de Florianópolis assim, como também a cena musical catarinense. Os elementos da sonoridade de suas

canções ainda inspiram obras de músicos e grupos musicais na atualidade: “remetendo à cultura açoriana, e bebendo na obra do Engenho, o Dazaranha se consolida como uma das principais bandas florianopolitanas, de rock, nos anos 1990” (OLIVEIRA, 2018, p.158). Tal informação é relevante porque uma observação rápida do cenário de grupos musicais de Florianópolis destaca, nos últimos anos, como um dos mais conhecidos e ativos no mercado fonográfico, o Grupo Dazaranha. Trata-se de um conjunto musical com características de rock, reggae e um repertório que dialoga com temas e linguagens locais. De certo modo, teríamos aí a permanência de traços explorados há décadas pelo Engenho.

Mas a existência desses grupos com uma linguagem com peculiaridades e características locais em seus trabalhos, com elementos da cultura local, assim como um público receptor, envolveu um contexto de uma geração de jovens da década de 1980 que partilhou o encontro entre amigos em shows, lojas de discos, bares e outros espaços que favoreceram vivências em torno da música. Ainda segundo Oliveira (2018, p. 158), “ao elencar como pontos cruciais em sua constituição os locais, os sujeitos, a mídia e a cultura de massa, observamos esses elementos na capital catarinense”. Por essas características apontadas é que se pode sustentar a ideia da existência de uma cena musical catarinense.

O termo “Cena musical” remete às discussões propostas em diferentes trabalhos, destacando-se a pesquisa desenvolvida pelo autor canadense da área de História da Arte e Estudos de Comunicação, Will Straw. Em seu artigo intitulado “Cenas e Sociabilidades”, Straw (2006) reflete e analisa os sentidos do conceito “cena” nas abordagens que trabalham em torno de uma cartografia das sociabilidades emergentes no espaço urbano. O conceito de cena musical colabora no entendimento de práticas pertinentes à produção, circulação e consumo de produção social. A cena musical é a forma tomada por essas práticas ao ganharem materialidade social. Para Straw (2006) o conceito de Cena é utilizado para abarcar grupos com práticas e afinidades locais unindo-os as mais gerais, como gostos, e dispersas no mundo pois suas fronteiras são invisíveis e elásticas. Em uma cena musical há a experiência do meio urbano e cosmopolita através de consumo de produtos, convivência em espaços de sociabilidade como encontro, shows e outros eventos.

No início da década de 1980 houve uma propagação de grupos musicais com composições próprias e álbuns lançados no mercado fonográfico local, os quais passaram a se apresentar em espaços comuns como em festivais universitários, teatros como o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) e no teatro do Centro Integrado de Cultura (CIC), bares, ginásios de esporte, casas de shows e festas por todo o estado de Santa Catarina.

Considera-se que o Grupo Engenho foi o grupo musical que abriu a cena musical em Florianópolis nos anos de 1980, com a colaboração de diversos músicos. Scheyla Tizzatto dos Santos, ao defender sua dissertação de mestrado com o título “Nas manhãs do sul do mundo”, na qual apresenta uma análise sobre a obra do Grupo Expresso Rural<sup>30</sup>, ressalta a contribuição dos integrantes desse conjunto para a “construção de cena musical catarinense de produção independente” (SANTOS, 2013, p.39).

Mas a autora destaca a particular importância do Grupo Engenho para a cena musical catarinense e suas influências para os demais artistas. O Engenho foi formado no final da década de 1970 e gravou seu primeiro Long Playing (LP) no ano de 1980. Diante disso, para os limites deste trabalho e desta proposta, cabe circunscrever a análise ao que estamos chamando de cena musical propriamente em Florianópolis na referida década. O fato é que muito tempo após o surgimento dessa cena musical, o trabalho de muitos grupos musicais de Santa Catarina refere-se, direta ou indiretamente, ao Grupo Engenho. Além da exploração do que seria a cultura popular catarinense, muitas canções também abordavam críticas sociais em meio ao processo de abertura política vivido naquele período. De acordo com Souza (2007, p.07), as canções do Grupo Engenho “apresentam uma crítica ao sistema político e a sociedade à época”.

Assim como outros conjuntos musicais do período, o Engenho era formado por jovens em sua grande parte universitários que expressavam ideias e sentimentos dessa geração que convivia com o final da ditadura militar. As canções de alguns grupos catarinenses da década de 1980 transmite uma nostalgia à vida do campo ou interior de Santa Catarina em oposição ao processo de modernização vigente. As canções desses grupos catarinenses, segundo Santos (2013, p.39), “dialogavam entre o rock e o regionalismo”. Apesar do Grupo Engenho possuir influência do *rock and roll* não pode ser classificado nesse gênero, até mesmo por não possuir guitarra elétrica em nenhuma de suas músicas que fazem parte dos três principais trabalhos.

Para compreender o surgimento dessa cena musical de Florianópolis é fundamental voltar no tempo até 1976, ano em que já havia um grupo Engenho, mas somente com dois músicos que depois fariam parte da formação clássica, que eram o

---

<sup>30</sup>Segundo Santos (2013), Grupo musical que surgiu no ano de 1981 na cidade de Florianópolis tendo como músicos protagonistas dessa primeira formação: Daniel Lucena no vocal, Zeca Petry no violão e guitarra, Marcos Ghiorzzi na bateria e Volnei Varaschin no violão base, arranjo vocais e gaita de boca, e Paulo Back no baixo e vocal. No ano de 1983 o grupo lança o seu primeiro álbum com o título “Nas manhãs do sul do mundo” da qual se destaca a canção com o mesmo nome, além de outras como “Sol de Sorrisal”, “Tom Natural”, Harmonia e Flodoardo.

Marcelo Muniz e o Chico Thives. Juntamente com esses dois músicos havia também o músico e compositor Luiz Ekke Moukarzel. Já o Grupo V-zero possuía os músicos Alisson Mota e Claudio Frazê. Sobre esse período em que houve a criação da cena musical de Florianópolis, relatou o músico Claudio Frazê:

Quem frequentava os bares era o Volnei do Expresso Rural, o Fernando Baía do Asa de Morcego, o Neco, o Alisson e eu. Também o Joel Brito (saxofonista de Tijucas) e o Érico (percussão, nos anos 80 montou o famoso Bar do Érico na Lagoa da Conceição) que depois fizeram parte da Banda de Nêutrons (banda instrumental). O Engenho do Santinho foi na época do Michel (pianista compositor) ex-dono do Restaurante Vida. Cheguei a toar com o Michel no Festival da Música na FURB. Eram os músicos que faziam parte ativamente na cena musical da época e tinha uma afinidade (RODRIGUES, 2021).

O músico Claudio Gadotti Rodrigues, que utiliza o nome artístico de Claudio Frazê, cita em entrevista concedida ao autor o nome de alguns músicos que estiveram envolvidos na formação dessa cena musical em Florianópolis. No princípio quase não havia a presença de mulheres como compositoras ou instrumentistas, sendo que se tratava de um universo predominantemente masculino. Por meio desse seu testemunho oral nota-se a presença de músicos que formaram bandas ou grupos musicais como o Grupo Engenho, Expresso Rural, Asa de Morcego e Nêutrons, além de músicos que trilharam uma carreira independente. Rodrigues (2021) também menciona os bares na época, locais em que os músicos frequentavam e se apresentavam juntos, como o Engenho do Santinho, que também inspirou aos músicos a ideia de colocar o nome do grupo, e menciona também o bar do Érico, famoso ponto na Lagoa da Conceição. Já em 1976 Alisson venceu o Segundo Festival Universitário da Canção, em Blumenau, com a música *Viola violeiro*, dando início ao Grupo V-zero.

As canções dos grupos catarinenses apresentavam características bem peculiares, destacando-se o fato de explorarem representações sociais do que então se considerava a cultura local em seus aspectos sociais, além dos ambientes físicos rurais e litorâneos, em choque com os ambientes urbanos. Algumas bandas, como os Ratoes, que posteriormente passou a fazer uso do nome Tubarão, com influência punk rock em sua origem, utilizavam elementos em suas canções que remetiam a uma vida de consumo e hedonismo, tendo a praia como cenário, explorando temas como o surf, drogas e relações amorosas. De alguma maneira, também nesses casos, expressavam novos hábitos e comportamentos difusos na capital catarinense, propiciando a existência de uma juventude consumista da década de 1980.

Vários gêneros e estilos musicais influenciaram os grupos formados na época e posteriormente, como o Expresso Rural, com um rock rural mais leve que dialogava com o regionalismo do Grupo Engenho, mas possuindo influência do country. A partir de 1985, contudo, também o Expresso passou a ter uma influência voltada para o “new wave”<sup>31</sup>. Das canções do Grupo Expresso Rural que possuem potencial para um trabalho voltado para a História local em sala de aula pode ser apontada a denominada *Sol de Sonrisal*, a qual aborda a poluição com uma das consequências da urbanização. A canção ainda apresenta um contraste sobre a vida na cidade e a vida no campo e traz elementos suficientes para problematizar em sala de aula temas como a industrialização. Outra canção que possui potencial para análise em sala de aula é a denominada *Nas manhãs de sul do mundo*, que pode ser utilizada quando desenvolvido algum trabalho referente à imigração.

Destaca-se também nessa cena a banda Asa de Morcego, liderada pelo músico Fernando Baía, com som mais hard rock. Todas essas bandas possuíam canções próprias, mas o Asa de Morcego não chegou a gravar um Long Playing (LP). A Banda de Nêutrons possuía um trabalho instrumental. Esses são somente alguns grupos entre os primeiros a surgir na década de 1980, período este que houve uma “proliferação de bandas que tinham em comum o fato de serem formadas por jovens que, em suas canções, imprimiram parte da memória musical da geração afetada pela ditadura civil-militar”, como aponta Aline do Carmo Rochedo (2014, p.142). Esta pesquisadora na área da canção no período da redemocratização, embora não utilize o conceito de cena musical, menciona que o rock registrou vivências dessa juventude e situações de conflito como consumo, política, drogas, sexo, drogas, entre outros.

Em Santa Catarina, os jovens músicos viviam experiências semelhantes, mas o que chama atenção é o regionalismo em grande parte das canções produzidas. Destacaram-se também músicos individuais como o mencionado cantor e compositor Orlando Carlos da Silveira Mello, o Neco, autor da conhecida canção *Barra da Lagoa*, gravada pelo Engenho, com influência melódica regional e samba em boa parte de suas canções. Outro cantor e compositor de destaque foi Beto Mondadori, oriundo de Lages, mas que teve sua carreira artística também em Florianópolis realizando trabalhos em

---

<sup>31</sup>De acordo com Mota (2015) new wave é um estilo mais alegre e dançante e em suas canções são transmitidos problemas de caráter mais pessoal do que social, como problemas existenciais relacionados ao amor, à droga e ao consumo. Esse estilo também é muito ligado ao meio urbano e tem características mais semelhantes ao punk pois surgiu no mesmo contexto em finais da década de 1960.

parceria dos músicos de Florianópolis e região, participando de televisão exibido pela TV Catarinense (RBS TV) denominado “Som da Gente”. Seu primeiro Long Playing (LP), com o título *Naturais Eventos*, teve como produtor Claudio Frazê através da produtora que pertencia ao Grupo Engenho, a chamada Engenho Produções e Gravações LTDA, mas gravado em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Sua banda de apoio era o “Quarta Redenção”,<sup>32</sup> de Itajaí, mas muitas vezes se apresentava em parceria com músicos do Grupo Expresso Rural. Suas composições possuem estilo bem eclético, mais voltado para o rock/pop, com influências do rock progressivo, psicodélico, além da bossa nova, jazz, e até do country. A sua canção de maior sucesso, denominada *Suco de Imaginação*, foi composta em parceria com Fernando José Karl e foi executada com frequência em rádios locais, além de ter feito parte da coletânea gravada para promover o programa “Som da Gente”. Mas Mondadori tinha repertório musical variado, com parcerias com o músico Daniel Lucena, do Expresso Rural, como a canção *Roteiro das Águas*, registrada no LP “Certos Amigos”. Ainda gravou mais três álbuns, denominados “Ruas & Cidades”, em 1985, “Caras de Bronze”, em 1988, e “Pappilon”, em 2000.

Beto Mondadori registrou canções que podem ser utilizadas como fontes históricas em sala de aula, especialmente as do álbum “Ruas e Cidades”, como a canção 3 do lado A denominada *América* que retrata elementos e cenas da natureza como o sol, rios, plantações, pássaros, estrela e “Terra virgem natural”. Mas, ao mesmo tempo retrata na letra frases como “lágrimas de sangue” e em outra frase “E as quatro pontas da estrela feriram o coração da América”.<sup>33</sup> Esta é uma canção que começa com um arranjo de violão dedilhado harmonizando com um solo de guitarra suave sem distorção e uma introdução com gaita de sopro bem suave. Depois é inserida a voz de caráter bem aveludada do cantor Beto Mondadori. A canção é convidativa à reflexão. O refrão “América” é cantado quatro vezes por “backing vocal”, seguido por solo de guitarra que

---

<sup>32</sup>“Quarta Redenção” era de Itajaí/SC e se destacavam em bailes na região do Vale do Itajaí e proximidades. Com composições próprias e também algumas do músico Daniel Lucena, a banda chegou a gravar um único LP no ano de 1985 com estilo rock e pop bem típico dos anos de 1980, destacando arranjos de teclados e também uma sonoridade que lembra os anos de 1960. Apresentavam-se em bailes e grandes eventos e tiveram projeção no Sul do Brasil, principalmente com a canção “América Menina”, sendo esta a primeira composição do músico Daniel Lucena, que tinha proximidade com o Quarta Redenção por ser irmão da vocalista Louise Lucena. Contava com grandes músicos profissionais como Arnou de Melo (baixista que hoje se dedica ao jazz e na produção musical), Juca Nascimento (teclados e vocal), Renatinho (teclados), Caçula (violão, guitarra e voz), Peninha (bateria) e Louise Lucena (cantora que se destacou com sua linda voz). Essa banda não fazia necessariamente parte da cena musical de Florianópolis, mas se apresentava algumas vezes na capital e realizava algumas parcerias com músicos da cidade.

<sup>33</sup> MONDADORI, Beto. América. In: Grupo Engenho – Ruas & Cidades. Florianópolis: CB Discos, 1985. Lado A faixa 3.

remete à década de 1960. Em seguida, repete-se parte da música e termina com o refrão. A análise dessa canção pode ser desenvolvida em sala de aula quando forem trabalhados temas referente à colonização europeia do continente americano e os processos de independência dos Estados nacionais latino-americanos. Outras canções do músico podem ser utilizadas, como *Woodstock*, que foi composta pelo próprio Beto Mondadori em parceria com os músicos e compositores Fernando Karl, Arnou de Melo e Carlinhos Niehues, de Itajaí. Ainda outra canção que tem um potencial para ser utilizada em sala de aula é a denominada *Catedrais de Areia*, sugerindo temas históricos como a ameaça atômica no contexto da guerra fria. Além dessas, outras canções do músico possuem particularidades que podem favorecer a exploração de conteúdos históricos.

Esse período em que se configurou o início de uma cena musical ficou marcado pelo surgimento de grupos musicais e músicos individuais que em meio à distância das produtoras e gravadoras, realizavam parcerias para driblar esses obstáculos. O Grupo Engenho foi um dos que abriu espaço para uma cena musical em Santa Catarina. Anterior às formações dos Grupos que apareceriam na cena musical em Florianópolis, os músicos participavam de festivais, concursos, festas universitárias, bares, faziam apresentações e parcerias. Isso parece ter sido comum na época em outras partes do país, sendo um dos mais comumente citado o caso de Brasília, cidade na qual havia um cenário musical ligado ao rock que se tornaria muito conhecido nos anos de 1980. As parcerias culminavam muitas vezes em contribuições diversas na produção de LPs entre os diferentes grupos. O percussionista do grupo Engenho descreve características desse momento em que surgia uma cena musical em Florianópolis:

Na verdade, esses músicos como o Volnei, tinha o Luiz Ekke Mourkzsel que foi da fundação inicial do Grupo Engenho e vários músicos do Expresso. O Volnei eu toquei com ele antes do Engenho, tipo formação no verão tocando rock com ele, nos encontrávamos em bares aqui da cidade como o Engenho, que era num engenho lá no Santinho. O Neco também, já tocamos com ele muitas vezes, tocávamos em shows no DCE, em festival de música da FURB em Blumenau, que ganhamos com a música do Alisson, e outros anos participamos com música do Volnei e vários músicos. Éramos amigos, músicos dessa época. O Beto Mondadori, por exemplo, o LP dele foi eu que produzi. O do Neco, que era um compacto duplo eu também produzi em Porto Alegre. Todos estavam integrados (RODRIGUES 2021).

Tratar da cena musical catarinense significa abordar a profissionalização dos artistas, a importância do ambiente universitário, particularmente da UFSC, encontros e formações dos conjuntos musicais. Cabe ainda considerar trabalhos e projetos de vários grupos em conjunto, culminando na produção artística e gravação de LPs, além da

recepção do público em shows, lojas de discos, participação em programas de palco exibidos pela televisão e outras experiências que estão no imaginário popular. As características de uma cena musical são as interações sociais que se dão em torno da música, o circuito de comunicação no qual ela é difundida, os sujeitos sociais e o território em que é consumida.

A ideia de “cena” foi pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos (JANOTTI JUNIOR; PIRES, 2011, p.11).

Em meio às circunstâncias de uma configuração identitária em torno de uma cena musical em Florianópolis na década de 1980, pode-se apurar, a partir da sugestão de Hall (2006), uma “identidade possível”, mas não uma identidade permanente. Segundo Hall (2006, p.13), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. O que encontramos na contemporaneidade é uma multiplicidade de identidades possíveis, como na cena musical, na qual podemos encontrar representações de uma identidade transitória. Em decorrência da globalização as mudanças nas sociedades são rápidas e constantes sendo que as identidades, segundo Hall (2006), são contestadas e deslocadas, representando-se mais políticas, plurais, diversas e não estáticas, produzindo uma diversidade de “posição de sujeitos”. Consequentemente, o processo de identidade se desenrola na cena musical pelo ato de produzir, reproduzir e consumir o produto de mercado que é a canção popular.

A escrita deste subcapítulo foi necessária para organizar dados e informações em torno de uma reflexão ainda em elaboração sobre a cena musical de Florianópolis da década de 1980, considerando a colaboração do Grupo Engenho para sua composição. Não se pretende aprofundar a discussão sobre o fenômeno denominado cena musical, mas é indispensável considerar o potencial das canções como possibilidades como instrumentos didático-pedagógicos, particularmente no que diz respeito ao conteúdo das letras.

### 3.2 O GRUPO ENGENHO

A obra musical do Grupo Engenho, registrada em LPs, aparece como elemento central desta investigação, possibilitando discutir a canção como instrumento para a construção de conhecimento histórico em sala de aula. Apesar da canção escolhida ter

sido a denominada *Vou botá meu boi na rua*, tentou-se levantar inúmeras informações sobre a obra e carreira do Grupo Engenho, pois o seu legado vasto tem muito a contribuir nas pesquisas e discussões sobre a chamada cultura catarinense e, conseqüentemente, a utilização de sua obra como possibilidade de serem analisadas como fonte histórica em sala de aula.

A origem do Grupo Engenho remete à história de migração de jovens de diversas cidades catarinenses e de outros estados com o propósito de estudar na UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), o que se intensificou ao longo da década de 1970. A instalação da UFSC em Florianópolis representa nesse momento, juntamente com outras inovações urbanas, incluindo a implementação de órgãos públicos, uma mudança significativa na estrutura urbana da cidade. No Brasil estava ocorrendo um fenômeno de êxodo rural decorrente da modernização no campo como ocorreu em São João Batista, tema abordado no capítulo 2. Em relação à capital catarinense, na época, foram realizados investimentos na construção de uma imagem turística, pois “preparava-se uma Florianópolis que não seria apenas um lugar para morar, mas para ser visto, fotografado e consumido” (LOHN, 2016, p.276).

A cidade não apenas constituiu-se como atração para muitos trabalhadores especializados no setor público e jovens estudantes de diferentes pontos do país que desejam uma formação acadêmica e profissional. Também passou a ser destino de muitos trabalhadores manuais que vieram das regiões próximas e passaram a fazer frente na construção civil, em alta naquele momento em que era disseminado um discurso pela elite e meios de comunicação de que a capital catarinense possuía uma vocação para o turismo. A pesquisadora na área de geografia, a professora Márcia Soares Alves da Silva, em seu artigo intitulado “Os Desencantos da Ilha da Magia: Projetos Urbanos e manutenção da cultura açoriana em Florianópolis”, descreve:

No caso de Florianópolis, essas transformações de cunho neoliberal acontecem principalmente devido a demanda do turismo, onde o patrimônio imaterial tem sido transformado em produto para consumo. A Cidade é um exemplo claro da urbanização corporativa, que através do investimento e ideologia capital turístico-imobiliário, do planejamento estratégico e do marketing urbano transformam a cidade em mercadoria para consumo (SILVA, 2013, p.11).

Foram sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 que se intensificaram transformações urbanas em Florianópolis, gerando tensões socioculturais entre seus habitantes, que em grande medida passaram a conviver em um espaço alterado que mesclava aspectos culturais há muito herdados com um processo de modernização profunda. A aposta no futuro se deu no turismo e no setor imobiliário decorrente das

praias e belezas naturais da Ilha que vivia a mercê do desenvolvimento enquanto haviam grandes centros industriais principalmente nas regiões onde houve colonização alemã como Jaraguá do Sul, Joinville e Blumenau. Muitas obras de infraestrutura urbana foram então realizadas em Florianópolis, como a construção de uma segunda ponte, a Colombo Salles, ligando a Ilha ao continente adjacente, além da transferência da sede da Eletrosul Centrais Elétricas para a capital e os grandes aterros da Baía Norte e Baía Sul.

Aliado a essas mudanças, havia na época uma valorização da cultura popular catarinense, com a publicação de Boletins da Comissão Catarinense do Folclore, além da fundação de grupos “folclóricos”. Ao mesmo tempo, a modernidade vinha trazendo novidades como a popularização da televisão, enquanto ciclos de debates intelectuais defendiam a ideia de um pluralismo cultural no Estado, na imagem de um “mosaico”, além de uma afirmação da cultura luso-portuguesa. A partir desse contexto houve nova redefinição dos habitantes considerados nativos da Ilha de Florianópolis que, segundo Lohn (2016, p. 145), “o que antes fora um tratamento pejorativo e depreciativo às classes populares do litoral, tornou-se um título celebrado, ao conferir reconhecimento social”.

Sendo assim, o poder político vigente tinha como plano tornar a cidade turística e ao mesmo tempo universitária com o intuito de trazer investimentos. Nesse contexto, o patrimônio histórico imaterial também é transformado em mercadoria pelos grupos políticos e empresários que viam nesse setor uma possibilidade de retorno econômico. Foi assim que os integrantes do futuro grupo musical chamado Grupo Engenho se reuniram em um contexto de crescimento urbano e modernização da capital catarinense.

Em 1970, o crescente número de estudantes na UFSC, o tráfego intenso de automóveis, o aumento da área urbana com os aterros e verticalização do novo “Centro Metropolitano”, o dinamismo da especulação imobiliária e da construção civil, o acréscimo da arrecadação municipal e os investimentos turísticos e nos setores de serviço apontavam para a perspectiva de que, num prazo de “cinco anos apenas”, a cidade ultrapassasse “o nível dos 300 mil habitantes” (LOHN, 2016, p.294)

Estudantes do curso de engenharia da UFSC, Alisson Mota e Cláudio Frazê criaram um grupo com sonoridade mais acústica chamado V-Zero, sem a utilização de bateria e nem contrabaixo elétrico. O grupo apresentava canções próprias sob a autoria de Alisson e faziam parte do centro artístico da universidade. O lageano Marcelo Muniz e o josefense Chico Thives, também estudantes da UFSC, formaram um grupo à parte, chamado de Engenho. Thives era filho de Geci Thives, que foi prefeito da cidade de São José. No início de 1979, houve um evento nacional da área de Ciências da Saúde na

universidade e vários músicos foram convidados para se apresentarem, dentre eles Alisson e Cláudio. Foram convidados também Chico e Marcelo, além do acordeonista Cristaldo. O histórico desses músicos era participar de festivais de colégios, sendo que o Grupo V-Zero já possuía várias composições, muitas dessas que seriam as canções do primeiro trabalho do Grupo. Algumas dessas canções também serviram de trilha sonora para a peça de teatro chamada Mesa Grande, escrita por Clécio Espezim. Também o antigo grupo formado por Chico Thives e Marcelo Muniz, chamado de Engenho, já se envolvera em um espetáculo musical denominado Misanthropia.

Nesta festa foi a primeira vez que houve o encontro casual do que viria a ser o Grupo Engenho: tocaram sem ensaiar, de forma improvisada por quatro horas consecutivas. Os músicos não se conheciam, mas as parcerias deram tão certo que a partir de então passaram a receber convites para se apresentarem com frequência em eventos na universidade. Depois da primeira vez tocando juntos, o DCE (Diretório Central dos Estudantes) decidiu fazer uma festa no Restaurante Universitário (RU) da UFSC, intitulada como *Forró do Grupo Engenho no RU*. Mesmo apresentando canções de estilos brasileiros diversificados como MPB, fandango, vanerão, entre outros, o grupo era rotulado popularmente como fosse de forró.

A única vez que nós fomos chamados para uma coisa que teve repercussão. Em um forró quando explodiu as vidraças em um prédio onde foi projetado para ser o restaurante e centro de convivência da universidade e nós estávamos colocando 3.000 e 4.000 mil pessoas lá dentro pulando e cantando, que era o que os jovens faziam naquela época e explodiu os vidros do prédio. Mas aí sempre teve o apoio tanto do DCE quanto da reitoria da universidade que respeitavam o nosso trabalho e ao mesmo tempo sentiam que a gente estava fazendo alguma coisa importante que estava repercutindo na universidade (SOUZA, 2021).

Essa foi a primeira fase do Grupo Engenho, com intensa agenda voltada para esses forrós universitários, os chamados “forrós do Engenho”, com grande público. As canções do Grupo Engenho agradavam, sobretudo, o público universitário. Em seguida o grupo receberia vários convites para apresentações de “forrós” em ambientes na cidade de Florianópolis, como ginásios de esporte, festas e eventos fora da universidade. No final do período da ditadura militar vários artistas estavam retornando para o Brasil, a exemplo de cantores e compositores como Caetano Veloso e Sivuca, e ambos tocavam forró, o que se tornou popular e democrático. O músico Marcelo Muniz, por exemplo, tinha influência e inspiração nos trabalhos de Sivuca. Segundo Pinho (2016, p.89), “os shows que faziam, tanto em Florianópolis quanto no interior do Estado, no ano de 1979 e 1980, eram

sistematicamente anunciados pelos jornais como forró”. A sonoridade do grupo no início era confundida com o forró, mas consistia na mistura e na soma das preferências pessoais de cada integrante.

O Cristaldo era muito ligado à música do Oeste, serrana. E trouxe esse elemento meio forte pra gente. E combinando com essa cultura local, “açoriana”, “manézinha”, e ficou uma coisa um pouco estranha, aí as pessoas gostaram dessa mistura. O Chico e o Marcelo até eram meio roqueiros. Então eu era MPB pura, e não era muito ligado na vida do rock. E o Cristaldo era bem aquela música tradicionalista. E o Frazê também era uma coisa assim mais MPB (MOTA, 2019).

Com essa característica bem eclética decorrente do talento e contribuição artística de cada músico, o grupo foi inserindo na melodia de suas canções instrumentos utilizados em músicas regionais de outros estados, inclusive além-fronteiras. O percussionista Cláudio Frazê, em entrevista concedida ao autor, também relatou suas preferências quanto ao gosto musical pessoal. Segundo Rodrigues (2021), simpatizava pelo rock, admirando Pink Floyd e Black Sabbath, além de Raul Seixas, música instrumental brasileira e internacional. Na universidade, em contato com os outros músicos, passou a se interessar também por MPB. O que marcou a essência do primeiro trabalho foi a influência do boi de mamão e de toda a cultura local, com a influência de vários outros gêneros e estilos musicais como essência do grupo, mesmo que as canções fossem na sua maioria da época do V-Zero. Nesta primeira fase do grupo, a rotina era intensa e o crescimento da popularidade se deu de forma muito rápida, de maneira que os integrantes ainda mal se conheciam.

Na verdade, a gente não se conhecia bem. Nós fomos nos conhecer na Bahia fazendo um curso de música no verão, da universidade Federal da Bahia, e mais descontraídos fomos conversando mais e aí voltamos com a ideia de fazer um trabalho mais regional baseado na cultura popular. E aí começou um trabalho de pesquisa e composição própria e começamos a elaborar esse trabalho, foi outra fase. Aí os shows foram acontecendo e então lotava o TAC. (RODRIGUES, 2021).

As canções de estilo regional eram originais, pois não havia um trabalho semelhante até o momento em Santa Catarina, com a junção de vários ritmos e gêneros musicais para a criação de um estilo de canção próprio. O rock, misturado com todas as tendências regionais de Santa Catarina e do Brasil, desenhou o estilo próprio de Engenho. Sobre o porquê do nome Grupo Engenho, a resposta de um de seus integrantes é direta: “o Engenho se refere a um engenho de farinha, aquela engrenagem toda dos engenhos de farinha, foi algo perfeito” (MOTA, 2019). Essa mistura envolve acordes e atitudes que lembram a do rock, especialmente na presença da bateria nas composições. Assim, o

Engenho, apesar de não se caracterizar pelo gênero rock, abriu caminho para outros grupos roqueiros, pois seus integrantes foram os primeiros que se profissionalizaram no mercado de shows com músicas autorais. Claudio Frazê relatou a relação que os músicos entrelaçavam neste período que antecede a década de 1980 e o quanto o gosto e conhecimento musical de cada um culminou no surgimento de grupos musicais e uma cena musical em Florianópolis e em Santa Catarina. O grupo Engenho esteve no centro de um movimento artístico com uma importante influência para a música catarinense. Os estudos sobre suas obras têm se tornado cada vez mais frequentes.

Uma das canções, intitulada como “Vou botá meu boi na rua”, deu nome ao show que em novembro de 1979 foi apresentado no Teatro Álvaro de Carvalho. Dias após essa apresentação houve o famoso e emblemático episódio político em Florianópolis, a Novembrada, que foi uma manifestação popular que revelou o descontentamento da população de Florianópolis em relação ao regime militar. Esse protesto político e social no dia 30 de novembro daquele ano teve a presença maciça de estudantes da UFSC, os quais hostilizaram o último dos ditadores militares, o general João Batista Figueiredo. Sua visita seria marcada pela inauguração de uma placa em homenagem a Floriano Peixoto, cujo nome serviu para rebatizar a capital de Santa Catarina em 1894. Os integrantes do Grupo Engenho participavam na época do movimento estudantil e eram ligados aos diretórios acadêmicos da UFSC e seus líderes

Todos os que foram presos depois do episódio com o general Figueiredo na Praça XV, eram nossos amigos do dia a dia. E, fomos todos os dias para as ruas do centro protestar e, a polícia em cima. Chegaram a cercar os manifestantes na frente da catedral e saímos pelo lado cantando o Hino Nacional (RODRIGUES, 2021).

Esse período histórico foi marcado pelas lutas por liberdades democráticas. À sua maneira, os integrantes do Grupo Engenho se engajaram nos movimentos populares contrários à ditadura militar. As canções que transparecem esses temas são: *Calabouço*, *Nó cego*, *Feijão com Caviar*, *Vou botá meu boi na rua* e *Baião de milhões*. O show no TAC (Teatro Álvares de Carvalho), quase às vésperas da Novembrada, impulsionou o grupo a gravar seu primeiro LP em outubro de 1980 com o título “*Vou botá meu boi na rua*”, que seria um grito de protesto em duplo sentido, pois refere-se à perda de cultura devido à modernização, assim como a falta de liberdade decorrente da opressão imposta pela ditadura.

Esse primeiro trabalho do grupo foi realizado de forma independente: os recursos levantados para a gravação deste LP eram originários dos shows. Conforme relatos de

Rodrigues (2021), o grupo ficou um mês na praia ensaiando para depois gravar o LP em Curitiba. Depois perceberam a necessidade de montar uma empresa própria de produção independente para lançar o LP, pois em Santa Catarina não havia meios para isso. Como o primeiro trabalho teve êxito, abriram um escritório e contrataram um produtor.

Nós nos tornamos um dos grupos pioneiros no Brasil na produção independente, vendíamos os Lps nos shows e aí esse trabalho autoral foi o que mais repercutiu. E fizemos já como lançamento do programa especial de natal para o RBS na época E aí teve uma repercussão estadual E já começamos a fazer shows mesmo em todo o estado de Santa Catarina para outros estados como Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo e foi uma continuidade do nosso trabalho (RODRIGUES, 2021).

Esse primeiro trabalho do Grupo Engenho era composto de 12 músicas, dentre as mais reconhecidas, *Barra da Lagoa*, *Lua Mansa*, *Boitatá*, *Pescadores*, *Nó Cego*, *Feijão com Caviar*, *Vou botá meu boi na rua* e *Recuerdos*. O que alavancou a carreira do Grupo Engenho foram constantes apresentações na TV Catarinense, que era uma emissora de televisão local recém fundada em Santa Catarina, que mais tarde mudaria o nome para Rede Brasil Sul (RBS). Como afirma Alisson Mota “Aí realmente o sucesso do Engenho foi esta questão da TV também, bastante, assim. Eles abraçaram a gente e nós nos deixamos levar” (MOTA, 2019). Essa união teve repercussão positiva para a popularização do trabalho do grupo, que chegou a se expandir além do estado. De acordo com Rodrigues (2021), as proporções foram se tornando maiores, chegando a chamar a atenção de críticos de renome nacional. Sobre a gravação do primeiro LP, assim se refere o integrante Cristaldo Souza, em entrevista concedida ao autor:

[...] começando pelo primeiro disco que eu considero ser o maior sucesso do grupo que foi “Eu vou botá meu boi na rua”, que era esse grito de liberdade poética e ao mesmo tempo meio político, que teve uma excelente gravação num estúdio em Curitiba, nós não tínhamos patrocínio de ninguém e acabamos ganhando hospedagem e alimentação do governo do Paraná para poder fazer isso lá e acho o disco da qualidade na época gravado em quatro canais apenas Nós mesmo produzimos, nós mesmo criamos os arranjos que eram aquilo que a gente tocava nos forrós, as músicas próprias. Mas teve fundamentalmente nesse a música que eu considero de maior sucesso do grupo, que era *Barra da Lagoa*, música do Neco e acho que foi espetacular (SOUZA, 2021).

O autor reitera a qualidade do primeiro trabalho do grupo e a dificuldade em produzir um trabalho sem subsídios, patrocínios ou nenhum fundo cultural, e ao mesmo tempo longe das grandes gravadoras ou capitais brasileiras, que eram os centros das indústrias fonográficas. E assim passou a agradar diferentes públicos: no litoral tinham mais êxito canções como *Barra da Lagoa*, considerada pelos próprios músicos como

sendo a canção de mais sucesso, o carro chefe na carreira. Essa canção foi composta por Orlando Carlos da Silveira Mello, com nome artístico de Neco, que era mais um dos músicos que se encontrava com o Grupo Engenho para tocar em parcerias na época. Neco tocava principalmente samba e possui várias canções autorais, sendo que anterior à formação do Grupo Engenho já se reunia com Alisson e Frazê. O Grupo Engenho tocava no palco várias músicas desse compositor. Por outro lado, nas regiões do planalto e na serra havia mais difusão de canções como *Recuerdos*, por ter um ritmo com influências de guarânia, e chamamé.

As canções dos primeiros trabalhos eram compostas de instrumentos como a sanfona, o violão, o pandeiro, a bateria, o triângulo, o baixo elétrico, entre outros, representando a junção entre o moderno e o popular, resultando em ritmos dançantes. O acordeonista Cristaldo Souza explorava a cultura serrana e do extremo sul do país, como a canção latina sul-americana, como é possível perceber em canções de sua autoria. O músico lembra que “compunha temas voltados para o cancionista e para as atividades rurais, o homem do campo, da serra catarinense, esse foi sempre o norte e mais ou menos dá para ver pelas minhas composições” (SOUZA, 2021).

Tanto nas canções que faziam referência ao litoral, ao campo ou a outras questões, os músicos se posicionavam frente ao que consideravam o desaparecimento gradual de práticas culturais populares de Santa Catarina. Referindo-se à realidade do litoral, lançaram mão da linguagem da defesa de uma certa cultura de “origem açoriana”, a qual já era evocada em discursos corrente entre os círculos de folcloristas e intelectuais que preconizavam a defesa da chamada açorianidade<sup>34</sup>, resultado de uma política adotada tendo em vista um interesse de afirmação ou reafirmação da cultura conforme Hobsbawn (2012). O grupo musical passou a ser apresentar como defensor de uma cultura local através de uma incansável pesquisa de campo. Como afirma o cantor e compositor Alisson:

Então vim fazer a faculdade aqui na UFSC e me vislumbrei assim, com o boi-de-mamão para mim foi uma[risos]abertura assim de né, da cabeça que foi incrível para mim. E eu achei aquela necessidade de querer abraçar, guardar e conservar aquilo. Então eu, a primeira coisa que fiz foi pegar o violão e tentar aprender a tocar aquilo tudo (UFSC ENTREVISTA, 18 de novembro de 2013).

---

<sup>34</sup>Segundo Lacerda (2003) a açorianidade é um discurso que tem o intuito de legitimar um conjunto de tradições populares nas ilhas dos Açores e nas comunidades remanescentes dos imigrantes dessas ilhas. Sendo assim busca-se comprovar as raízes açorianas justificando sua existência através de manifestações culturais que são praticadas nos Açores como as Festas do Espírito Santo, touradas, danças típicas, literatura, cantigas, poesia popular, artesanato, artes sacras, tecnologia de trabalho como nos engenhos, usos e costumes do cotidiano, entre outros.

Por conseguinte, os músicos se interessaram em estudar, preservar e defender essa cultura tradicional e os modos de vida dos agricultores, pescadores, rendeiras e trabalhadores dos engenhos, realizando um processo de pesquisa em relação às manifestações populares como as cantigas, folguedos, alimentação como o pirão de farinha de mandioca com pescados, trabalho e economia familiar relacionados à pesca artesanal, atividade econômica em torno do engenho, que mobilizava todos os familiares, produção da renda de bilro, as quadrinhas da ratoeira, os versos do “pão com Deus”, e outros costumes tradicionais dessas comunidades litorâneas. O ambiente rural e praieiro de Santa Catarina, especialmente Florianópolis, foi um “terreno” fértil para a criação das canções do Grupo Engenho no primeiro LP. Foi construído um olhar de contemplação a essas comunidades tradicionais, além da escuta das histórias dos habitantes que ao longo do tempo foram denominados como “manézinhos”. Cantos e expressões dessa cultura inspirariam a autoria das canções que positivavam o tradicional e problematizavam a modernização e a urbanização. Saindo com um gravador de voz e um violão, o compositor Alisson Mota ouvia e aprendia as canções com a população nativa para inspirar a escrita de novas canções. Alisson recorda que no interior da Ilha de Santa Catarina havia características de uma sociedade rural em contraste com a urbanização no centro de Florianópolis. É assim que o músico descreve o interesse do Grupo Engenho pela cultura popular local:

Aí quando eu cheguei em Florianópolis que vi o boi de mamão vivo, aquela coisa ainda viva. Eu não estava lendo um livro, mas sim eu estava vendo ao vivo. Eu fiquei tão chocado com aquilo, que pra mim o sentimento era guardar pra conservar e não deixar se perder. E eu me apaixonei pela cultura local e comecei a ver as rendeiras cantando, os pescadores, aquelas músicas que eles cantavam, aquelas quadrinhas da ratoeira. Então eu fiquei abismado e comecei a entrar em fundo nessa pesquisa, e querer saber muito dessas coisas. (MOTA, 2019)

Percebe-se que a base do seu trabalho foi a influência do boi-de-mamão e de toda a cultura local, como essência de boa parte das canções do grupo. Muitas das canções que traziam uma referência mais voltada para a cultura litorânea tiveram uma grande influência de Franklin Cascaes, artista e folclorista da praia de Itaguaçu, em Florianópolis. Este artista e pesquisador foi fundamental para as composições, fornecendo um arcabouço sobre a cultura local. Era professor e possuía uma obra vasta em termos de poesias, esculturas, pinturas com bico de pena, contos e causos da Ilha, fotografias, artefatos de cerâmica entre outros, que colocou o grupo musical em contato muito direto com a

cultura. É sobre o personagem símbolo do litoral catarinense que se chama manezinho que o artista retratava em suas obras de arte, segundo afirma o sanfoneiro Cristaldo de Souza: “ele demonstrava as grandes dificuldades do ‘manezinho’, da pessoa mais humilde em relação a órgãos oficiais, em relação a ter acesso a bens de consumo. Ele apresentou de forma categórica e muito crítica” (SOUZA, 2021).

Franklin Cascaes, preocupado com o desaparecimento dos hábitos do cotidiano, crenças, valores, costumes, práticas dos habitantes tradicionais, e histórias sobre bruxas, em suas obras de arte retratou o desenvolvimento tecnológico vigente na época, assim como o processo urbanização e modernização que a capital catarinense estaria experimentando, expressando suas angústias, muitas vezes motivadas por uma atitude paternalista. Na obra intitulada “Vida e arte e a colonização açoriana”, que traz uma coleção de entrevistas e textos reunidos e organizados pelo jornalista e escritor Raimundo Caruso, Cascaes (1989, p.22), relata: “um dia me prometi que, quando pudesse, ia recolher na Ilha o que sobrava de todas aquelas tradições açorianas”. Dessa forma, Cascaes representou a cultura das comunidades agro pesqueiras com o intuito de reverenciá-la e preservá-la das transformações decorrentes do processo de modernização. Foi um pesquisador da cultura popular local, retratando em suas obras o modo de vida simples do interior da ilha, que temia os efeitos da modernidade. Segundo Lohn, (2002, p. 168-169), um “coletor e preservador das manifestações populares da ilha de Santa Catarina e arredores”. Refere-se ao artista como um pesquisador fora da realidade acadêmica, mas que trouxe inúmeras contribuições pois há muito tempo o artista já pesquisava o cotidiano e a vida das comunidades populares da Ilha de Santa Catarina, até mesmo no período em que houve o Primeiro Congresso de História Catarinense em 1948, mas não pôde participar “por não ser considerado um estudioso acadêmico que estivesse desenvolvendo um saber subordinado aos rigores da ciência” (LOHN, 2002, p. 163).

Figura 8– Título. Bruxa Grande. Técnica: nanquín sobre papel (Franklin Cascaes, 1976).



Fonte: Museu Universitário (UFSC)

Neste desenho o artista/folclorista retrata uma entidade fantástica dotada de grandes pernas em forma de edifícios, que esmagam os antigos casarios coloniais de Florianópolis. A Bruxa desenhada por Franklin Cascaes reflete a angústia do artista que não se conformava em ver as transformações em curso. Percebe-se neste desenho que a bruxa deixa cair, sobre as ruínas das habitações tradicionais, moedas, simbolizando a especulação imobiliária, que retira os pescadores de suas antigas moradias para estes irem habitar outros lugares estranhos a sua cultura (SOUZA 2000, p.91)

Franklin Cascaes dedicou-se ao trabalho de coletar informações por meio da oralidade com vistas a preservar e inspirar, deixando um universo em contribuições para a construção de uma identidade da cultura local. Além de artista, também realizava exposições de suas obras e palestras representando uma cultura. Mas, neste universo, as obras e o talento de Cascaes foram apropriadas por interesse de classes abastadas em desenvolver o turismo criando termos como “ilha da magia” referindo-se à Florianópolis, devido à representação das bruxas e às histórias mitológicas.

Podemos compreender que o poder público conjuntamente com grupos empresariais, procuravam desenvolver o turismo na cidade, e uma das estratégias era utilizar a cultura do litoral para este fim. Valendo-se de uma parte específica das produções de Cascaes, direcionaram-na da forma que convinha, para tornar a cidade atrativa na área turística e imobiliária (BARROS, 2017, p.24).

Sendo assim, Cascaes tornou-se indivíduo de destaque e representante da cultura litorânea, mas sua imagem já foi muito utilizada por conveniência política ou ainda por

razões mercadológicas, ligadas à atividade turística. Enfim, o artista representou a vida simples do manézinho com toque de nostalgia. Segundo Pinho (2016, p.75), “neste artista e folclorista da praia de Itaguaçu, em Florianópolis, o pessoal do Grupo Engenho encontraria uma fonte imensa de informações e um modelo de artista e de pesquisador a ser reverenciado”. O Grupo Engenho tinha Franklin Cascaes como uma espécie de “guru”, e com ele uma relação muito estreita. O multi artista e o músico Marcelo Muniz moravam bem próximos. Enquanto Muniz residia na rua Major Costa, Cascaes residia na rua Júlio Moura, em Florianópolis. Os músicos se identificaram com os princípios de Cascaes em valorizar a vida simples das camadas populares que viviam na praia, meio rural e na serra. Era alguém que fornecia muita informação sobre a cultura popular dos habitantes tradicionais e tinha contato com membros do Grupo Engenho, indicando pessoas do interior da ilha que faziam terno de reis, fandango e boi de mamão.

Nós íamos lá e encontrávamos seu Manoel Agostinho da Barra, passávamos uma noite com ele, gravávamos tudo o que ele tinha a dizer, a cantar, e assim íamos visitando e conhecendo o folclore da ilha, depois, suas lendas, através do contato direto com essas pessoas que foram indicadas por Franklin Cascaes (RODRIGUES, 2021).

Cascaes apresentou ao Grupo Engenho o senhor José Manoel Agostinho, mais conhecido como Mané, ou Zé Agostinho, pescador na Barra da Lagoa e dedicado às práticas populares. Típico morador do interior da ilha, tocava canções de roda com sua viola, contava histórias, causos e anedotas relacionados a seres como bruxas e lombisomens. Mané Agostinho, assim chamado pelos músicos do Grupo Engenho, é pai do multiartista Valdir Agostinho, conhecido em Florianópolis também pela sua participação em defesa da cultura popular. Essa atitude era comum entre os membros do Grupo Engenho em garimpar, recolher e guardar a cultura popular, transformando-a em arte. Os músicos realizavam o trabalho assim como Cascaes, que era primeiro coletar para guardar as informações dos habitantes no interior da ilha e depois depurar e transformar em arte. Em suas esculturas, Cascaes representava engenhos de farinha em movimento com tração animal. Os seus trabalhos não seguiam rigor acadêmico, sendo questionadas pois revelava a subjetividade da pesquisa do autor.

Cascaes construiu uma representação sacralizada da natureza e dos moradores das comunidades agropesqueiras, na qual acentuou uma oposição entre a cidade e o campo, ou entre os aparatos tecnológicos urbanos e o modo de viver no interior da ilha (LOHN, 2016, p.127).

Na maior parte das canções do primeiro LP do Engenho são notórias as expressões em defesa da cultura popular em momentos em que ocorria um processo de modernização

e urbanização, assim como também são notórias expressões de crítica social e política que dialogavam com um contexto em que a ditadura militar atravessava um processo de crise, abrindo espaço para a contestação e as reivindicações pela redemocratização no país. Essas canções foram bem recepcionadas pelo público e pela crítica, pois possuíam um diferencial: apesar de serem calcadas na música popular, também eram produtos de pesquisas sobre cultura catarinense. A expansão do trabalho do Grupo Engenho, como já apontado, foi ligada à existência de um público universitário em Florianópolis, até que extrapolou esse ambiente:

Mas a tendência de aproximar a canção popular universitária das pessoas e culturas do povo foi seguida. Embora à sua maneira e sem adotar modelos prontos, o Engenho não deixou de trabalhar na procura de um tipo de canção baseada em sons da realidade rural (PINHO, 2016, p.74).

O Grupo Engenho foi o primeiro entre os catarinenses a ser uma referência para o público jovem universitário no início dos anos de 1980 no estado de Santa Catarina. Posteriormente, mais apresentações, inclusive turnês pelo estado, foram realizadas, como afirmam os músicos entrevistados, Alisson (2019) e Cristaldo (2021). O grupo apresentava-se em diversas cidades e suas canções eram tocadas em rádios locais, caindo na preferência de diferentes gerações.

Começamos a tocar em ginásios de esportes, que daí já eram para 4.000 ou 5.000 pessoas e acabamos tocando para 10000 pessoas, e as vezes para 20000 pessoas em teatros pelo estado. Quando começamos a fazer turnê, fizemos um show para arrecadar recursos na enchente de 1981 em São Paulo, no rol da USP que, calcula-se 150.000 pessoas junto com outros grandes astros da música brasileira (SOUZA, 2021).

As turnês davam possibilidades para o grupo conhecer e contemplar ainda mais as regiões do estado, como a região Oeste, a Serra e o Planalto, o que contribuiu para as novas composições. As letras das canções eram marcadas pelo protagonismo dos próprios músicos da banda. Houve aceitação de temas que pareciam exóticos em um momento de exaltação da cultura e da participação popular por meio de composições com elementos relacionados com a cultura local. A preocupação do Grupo Engenho era com a produção de uma arte que fosse original.

A busca por uma estética musical regional e folclórica se identificava com o arcabouço cultural da cidade e criava uma resistência ao que chamavam de colonialismo cultural, ou seja, música de massa internacional, que estaria representada pelo rock e pela *disco music* (SOUZA, 2014, p.32).

Por isso, o Grupo Engenho inseriu nas melodias de suas canções instrumentos utilizados em músicas regionais, inclusive de outros estados, e assim passou a agradar

diferentes públicos, pois eram compostas de instrumentos como a sanfona, o violão, o pandeiro, a bateria, o triângulo, o baixo elétrico, entre outros, enfim, representando a junção entre o moderno e o popular ou tradicional, resultando em um ritmo muito dançante. Muitos gêneros musicais influenciaram as expressões e composições da obra do que seria o Grupo Engenho. Destaca-se a prática do grupo em apresentar-se de pé no palco, o que destoava de práticas regionais. Como músicos de seu próprio tempo, os membros do grupo possuíam preferências musicais nacionais e internacionais, evidenciando as influências da época, inclusive na forma de apresentação através de um espetáculo em palco com luzes e fumaça.

Nós tínhamos um iluminador e um técnico de som, que hoje são profissionais aqui de Florianópolis, mas naquela época estavam começando também. E como não tinha aqui equipamentos de som, começamos a comprar equipamentos importados, e depois conseguimos um patrocínio para a fabricação de caixas de som da Frahm do Rio do Sul que fez uma aparelhagem bem grande para apresentações ao ar livre e nos ginásios. E nós tínhamos que transportar de caminhão. Nós tínhamos que organizar tudo. Não tinha infraestrutura, depois que surgiu a Contempo. Quando terminou o Grupo Engenho vendemos os instrumentos para eles (RODRIGUES, 2021).

O Grupo Engenho foi pioneiro em possuir equipamentos de áudio para a realização de uma “turnê” pelo estado. Por onde passava, lotava ginásios de esportes, teatros, festas populares e bares. No ano de 1981, na inauguração do Terminal Rita Maria, o Grupo foi convidado para se apresentar após o show da cantora nacional Fafá de Belém. Segundo Mota (2019), para os jovens, o Grupo Engenho seria a maior atração da noite e a mais esperada, pois ficou para o final das apresentações. Mesmo tendo permanecido em atividade em torno de cinco anos, o Grupo Engenho deixou um legado de profissionalização aos novos músicos e grupos que viriam posteriormente, com utilização de equipamentos modernos e importados em shows, gravações e comercialização de seus trabalhos. Em uma época em que possuir instrumentos importados era muito difícil, Rodrigues (2021) relatou que os músicos chegaram a viajar para a Argentina para comprar um contrabaixo, uma bateria e um “bombo leguero”, que é um instrumento de percussão. O Engenho criou um estilo musical peculiar a partir de vários ritmos sul-americanos, nacionais e principalmente regionais,

[...] voltado para as culturas local e regional, suas referências musicais projetam-se para bem mais além, absorvendo elementos que vão desde a milonga e o fandango típicos da região Sul, até o forró e o baião nordestinos, sem deixar de dialogar com os ritmos folclóricos locais, como o boi de mamão, o terno de reis e a ratoeira. (PINHO, 2016, p. 89).

Os habitantes do litoral catarinense tiveram a oportunidade de assistir na televisão a execução de uma canção com melodia inspirada em cantiga do boi de mamão, agora com palco e outros recursos. A figura do boi como importante representação para a cultura do litoral, seja através do boi de mamão ou da farra do boi, ganhou a mídia comercial e logo favorecia o sucesso desse primeiro disco, que venderia em média 40 mil cópias, segundo relato de membros do próprio grupo em entrevistas concedidas. A cultura popular catarinense estava sendo afirmada com a obra do Grupo Engenho, como se o popular, o rural, o tradicional estivesse invadindo a cidade, para ganhar espaço e notoriedade. “O boi, que simboliza o rural, invade a rua, a área urbana, e causa uma série de transtornos” (SOUZA, 2014, p.32). É como se o rural, o bucólico e o popular estivessem atrapalhando o desenvolvimento da cidade. Nesse sentido, o próprio músico e vocalista do grupo, como alguém que ainda hoje desenvolve um trabalho em torno da cultura popular, como cantor e artista plástico, expressou a sua preocupação em preservar e valorizar a cultura popular. Segundo Mota (2019), o grupo trazia “uma mensagem muito social e denunciativa [sic] preocupada com a perda da naturalidade, do esquecimento, das pessoas não darem valor à cultura popular”. Essa preocupação era ligada à espontaneidade como eram praticadas as manifestações populares.

Um público de diversas faixas etárias acompanhava o grupo, pois agradava aos jovens, pela sonoridade derivada de diversos gêneros musicais, e aos mais velhos, pelo ritmo regional dançante. A canção “Vou botá meu boi na rua” denunciava o esquecimento da cultura popular. O Grupo Engenho representou uma novidade na época, pois apesar de retratar a cultura popular de Santa Catarina, demonstrou a intenção de apresentar um trabalho tanto original quanto profissional. Outro fator interessante percebido nas canções do Grupo Engenho é que em algumas delas destaca-se o contrabaixo, através de solos bem elaborados, e a sanfona, que lembra solos de guitarra do rock. Por isso, segundo o cantor Mota (2019), o Grupo chegou às vezes a ser considerado pela crítica como fundadores do rock rural em Santa Catarina.

As tradições populares ganhavam uma linguagem moderna. O primeiro LP além de defender a cultura popular, foi marcado por um indireto cunho político. A maior parte das canções desse trabalho foi composta antes do Grupo Engenho, na época ainda do Grupo V-Zero. Em 1980, o grupo apresentou-se pelo Estado, especialmente em festas populares, e em Florianópolis, no teatro da UFSC e em frente à reitoria, incluindo shows de lançamento do primeiro álbum no TAC, que lotaram a capacidade do teatro.

O segundo álbum do Grupo Engenho foi lançado em 1981 também de forma independente, fruto da intensificação de pesquisas sobre cultura popular da Ilha de Santa Catarina, com auxílio do professor e artista Franklin Cascaes. Mas, cabe constatar que algumas canções desse LP remetem ao interior do estado, particularmente à região da serra catarinense. As principais canções do álbum são: *Engenho*, *Menina rendeira*, *Carro de boi*, *Braço forte*, *Homem do planalto*, *Tropeadas e Vaquejada*. As canções *Menina rendeira* e *Meu boi vadiou* traziam mais referências a elementos do litoral catarinense.

As canções *Carro de Boi*, *Braço forte* e *Homem do Planalto*, que descreviam mais a cultura da Serra e Planalto Catarinense. Por outro lado, as canções *Exílio* e *Causas e Consequências* tratavam de temas que se pode relacionar à questão política. Quanto à canção *Carro de boi*, esta foi composta com a parceria do artista Franklin Cascaes, que se uniu a Alisson Mota e Marcelo Muniz. Pode-se sugerir que esta canção ganhava uma dimensão mais ampla, considerando o universo rural, pois o carro de boi é um instrumento popular de trabalho não só no litoral, mas em todo território catarinense. Nesse segundo trabalho houve canções escritas a muitas mãos, frutos de uma vida coletiva entre os membros, os quais adquiriam mais conhecimento para composições.

Fomos para uma gravadora no Rio Grande do Sul em Porto Alegre, ficamos em casa de amigos e tinha já a participação de outros músicos como arranjadores. Foi um disco também autoral, mas sempre levávamos alguém de compositor catarinense junto para homenagear, para mostrar o trabalho. Nesse caso foi uma música do Luiz Ekke Moukarzel, que foi *Vaquejada* (SOUZA, 2021).

Esse segundo álbum, intitulado “Engenho”, foi gravado em Porto Alegre em 16 canais e teve ainda a canção *Vaquejada* em seu repertório, composta pelo músico e produtor cultural Luiz Ekke Moukarzel, em uma espécie de homenagem ao artista que fez parte do Grupo em seus primeiros dias. Moukarzel é personagem importante no ramo da composição no estado e já foi secretário da Cultura de Florianópolis e presidente da Fundação Franklin Cascaes. A canção de sua autoria descreve uma rotina no campo, o acordar cedo, a ordenha e o manejo com o gado, de característica mais voltada à paisagem rural do planalto catarinense. O álbum contou ainda com a presença dos arranjadores Marcio Correa, no piano e ARP String, e Carlos Alberto Vieira, no violino e na viola.

O terceiro álbum do Grupo Engenho, de 1983, foi registrado em São Paulo em uma grande gravadora, a chamada Lira Paulistana da empresa Continental, que anos mais tarde foi comprada pela Warner, denominando-se a partir de então como Warner Continental. O produtor desse trabalho foi o Wilson Souto Jr., o popular Gordo, que

depois se tornou presidente da gravadora. Com a participação especial de muitos músicos, foi lançado em 1983 com uma sonoridade mais moderna, tendo por título *Força Madrinheira*. Trouxe canções com ritmos de xote, chamamé, fandango, rancheira, forró e até ratoeira. Segundo Mota (2019), esse disco teve uma melhor qualidade, pois as canções foram tocadas no palco antes da gravação, portanto, quando da gravação havia mais entrosamento. O trabalho foi diferenciado, tanto pelas participações de músicos quanto por ambicionar um circuito comercial mais amplo. Nota-se na sonoridade das canções um aspecto mais urbano.

“[...]apresentou elementos menos característicos da estética regional nos arranjos, como a utilização de saxofone e teclado. Além disso, a afinação da bateria, mais aguda do que nos trabalhos anteriores, deu uma conotação mais urbana a determinadas faixas do disco (SOUZA, 2014, p.39).

Continuando na lógica dos álbuns anteriores, com a composição de canções que descreviam o litoral catarinense, trouxe os seguintes títulos: *Meu boi vadiou*, *Corre menina*, *Açoreanas* e *Flor de Alecrim*. Chama a atenção, por outro lado, a canção *Adeus Mariana*, um xote que fez grande sucesso nacional nas rádios no ano de 1943 e que foi composta pelo catarinense da cidade de Imaruí, Pedro Raimundo. Esse cantor foi um grande expoente catarinense na música nacional, objeto de estudo do sanfoneiro Cristaldo, integrante do Engenho. A canção foi gravada tendo participação especial do violonista do Grupo D’Alma, Ulisses Rocha, garantindo uma sonoridade mais moderna.

Muitas canções eram fruto de parcerias entre membros do Grupo. *Força Madrinheira* não deixava de abarcar as temáticas ligadas à cultura das comunidades litorâneas, mas introduzia outros ritmos, com bastante influência da música gaúcha, além de diálogos com algumas sonoridades de Estados nordestinos, bem como uma tentativa de incorporar traços de ritmos sul-americanos, como a guarânia, o chamamé e a milonga. Esse álbum vendeu em média 60 mil cópias.

Em poucos anos de carreira, o Engenho construiu uma trajetória musical com uma mensagem social, tematizando práticas culturais populares e voltado para a cultura local. Em pouco tempo, o grupo teve uma carreira musical e artística sólida e ainda hoje continua inspirando músicos principalmente os que possuem algum engajamento pela valorização da cultura local. Mas, *Força Madrinheira* seria o último álbum do conjunto musical.

A questão de acabar o grupo foi, que passa os anos e cada um tem uma intenção, na época éramos inocentes. Uns tinham vontade de fazer outra coisa, de sair e de parar o grupo. E naquela época nós não tínhamos essa experiência que eu tenho hoje, que quando você tem uma marca, você continua. Que

ninguém é substituível. Então quem quisesse sair era só sair e a gente teria que continuar o barco. Só que na época a gente se abalou, um resolveu sair, o que vai acontecer. Mais por questões pessoais, saíram porque queriam fazer outra coisa (RODRIGUES, 2021).

Posteriormente, em diferentes oportunidades, houve tentativa de retomada das atividades do grupo, mas sem jamais conseguir reunir a formação original. As circunstâncias não eram mais as mesmas do início da carreira, quando os músicos eram estudantes, artistas e ativistas sociais em um momento em que o país estava “fervilhando” em decorrência da transição democrática. Investigar aspectos da trajetória Grupo Engenho contribui para alargar o campo de visão sobre a canção local e, dessa forma, favorecer o desenvolvimento da intervenção didática que se busca construir juntamente com os estudantes.

### 3.3. FONTES AUDIOVISUAIS E MUSICAIS

Por sua complexidade de sentidos, a canção “*Eu vou botá meu boi na rua*” impulsiona o desenvolvimento deste trabalho. Para o experimento com os estudantes, foi utilizada somente a canção e seu videoclipe, produzido pela TV Catarinense, juntamente com a capa/contracapa e encarte, assim como as informações colhidas sobre a trajetória do Grupo Engenho. No presente tópico, são ainda abordados outros videoclipes que foram inspirados por canções do mesmo álbum, com a intenção de levantar informações para que possam enriquecer a apropriação da obra musical em sala de aula. O suporte material da canção, ou seja, a forma física e a apresentação do fonograma, é importante como objeto de análise, pois traz informações relativas à produção, circulação e consumo da música. Essas informações trazem para os historiadores pistas sobre o passado e contribuem para a construção de uma narrativa histórica.

É demasiadamente rica as informações que trazem consigo essas fontes históricas relacionadas à canção, mas consigo vem um grande desafio para o historiador pois nem todos possuem conhecimentos mínimos sobre teoria musical. O historiador José D’Assunção Barros em um artigo que discute a possibilidade de interação entre História e música, propõe considerações teóricas e metodológicas acerca das relações entre Música e História. Considera-se a partir de sua abordagem, que o historiador analisar somente a letra, deixará de lado outros aspectos relevantes que fazem parte de todo o conjunto da obra musical, pois ela vai muito além da letra e do ato de cantar.

Uma música (uma composição musical), independente de vir ou não integrada a uma dimensão poética, é uma forma de expressão artística que envolve

aspectos diversos como forma, gênero musical, estilo, elementos variados de estética musical, ritmo, melodia, harmonia, timbre, instrumentação, performance, mediação através do intérprete, entre outros mais que poderiam ser citados (BARROS 2018, p.27).

Deve-se considerar que essas fontes, segundo Napolitano (2008), não são portadoras de objetividade em si, pois cabe ao historiador interrogá-las. Por outro lado, é preciso evitar o subjetivismo que pode prejudicar os limites e rigores necessários à interpretação sistemática. Cabe buscar um equilíbrio na análise, ampliando os recursos e informações disponíveis. Para Hermeto (2012), é importante considerar a canção como um “fato social”, ao mesmo tempo um produto cultural e comercial, com a participação de inúmeros sujeitos em sua construção. Partindo desse pressuposto, pode-se levar em consideração inúmeras fontes históricas sobre a canção, além das fontes audiovisuais e musicais. Podemos enumerar algumas: artigos de jornais, folders de shows, documentários, entrevistas, reportagens, vestígios de redes sociais, entre outros. Na escrita deste tópico, além das fontes audiovisuais e musicais, foram utilizadas como referências as dissertações de Souza (2014) e Pinho (2016), entrevistas orais com músicos do grupo, além de trabalhos de pesquisadores de outras áreas como a de comunicação social, jornalismo e ainda outras.

As mudanças sociais impactam a produção cultural e artística, repercutindo nas identificações dos diferentes grupos e segmentos, evidenciando as tensões e fragmentações (Hall, 2006). Nisso, o local passa a sofrer as inflexões dos processos globais. Por outro lado, aparecem movimentos que buscam assegurar e homogeneizar o local, na tentativa de reconstruir e cristalizar identidades fixas em meio aos intensos e constantes conflitos. Em Santa Catarina, a construção de identificações híbridas e plurais em meio a discursos que pretendem controlar as mudanças, seja por meios institucionais ou pela formação de grupos e entidades culturais, constitui um processo que se alargou na segunda metade do século XX. A canção popular pode fornecer indícios para a discussão de tal processo.

### **3.3.1. Capa e Contracapa do primeiro álbum do Grupo Engenho**

Manuseando a capa do álbum *Vou botá meu boi na rua*, estudantes poderão perceber elementos como cor, fotografias, embalagem, bem como a tipografia utilizada em sua confecção. O disco de vinil, chamado de LP, é o suporte material da canção,

assumindo condição documental, identificando a obra, bem como dotando-a de contexto histórico. Em qualquer obra similar, as imagens nas capas podem sugerir a atmosfera em que um disco foi elaborado, se por acaso for mais melancólico ou mais divertido, ou mais crítico, sarcástico, etc. Nesse documento pode-se ainda obter informações sobre o gênero musical gravado no fonograma.

Como a canção é um produto que também assume características comerciais, a capa é produzida com objetivo de impactar visualmente para atrair o consumidor e resguardar muitas informações relevantes a uma investigação histórica. Nesse sentido, as pesquisas utilizando as capas de LP como fontes históricas vêm ganhando espaço e, conseqüentemente, uma preocupação de instituições de memória e patrimônio em arquivar essas obras. A arquivista Lisângela de Aquino Lima afirma que “as capas de disco, como parte da cultura material, e analisadas sob a perspectiva da informação e memória, têm muito a dizer, sobretudo quando relacionadas a um determinado período da história” (LIMA, 2015, p. 3).

Após décadas de decadência, a produção de LPs ganhou impulso considerável na produção fonográfica mundial e as capas se consolidam como suporte da obra com valor estético e informativo. Além do fonograma, portanto, deve-se considerar os elementos visuais contidos na capa e em encartes, bem como no próprio disco de vinil, que se justapõem com a canção e trazem distintas experiências sensoriais. Ao se manusear um álbum, o contato se dá primeiro de maneira visual e tátil, para posteriormente envolver a dimensão auditiva. O professor Herom Vargas, que é do programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), afirma que, “sendo materialidade, é objeto de design que envolve praticidade no manuseio e estabelece projetos estéticos que articulam afetos e gostos no consumo” (VARGAS, 2020, p.06).

O enunciado “Vou botá meu boi na rua” em forma de pichação é destaque da fotografia principal da capa do primeiro disco do Grupo Engenho, assim como os próprios músicos e a fachada de uma construção abandonada. Por esta imagem, é possível indicar a justaposição que envolve a canção, o videoclipe e as referências sociais que medeiam a apropriação do álbum. A capa é um importante artefato explorado como suporte, não sendo somente um complemento da obra, mas sim uma parte essencial e indissociável, contribuição para a interpretação de ideias e sentidos.

Temos de um lado a música como fonte histórica; de outro lado, as fontes de diversos tipos que podem ser convocadas para a apreensão dessa música que, no fim das contas, poderá ser utilizada como fonte para a compreensão da história (seja da própria história da música, seja a história de todas as outras coisas) (BARROS 2018, p.29).

As capas não possuem somente a função de proteger o disco vinil, fornecendo um arcabouço de significados estéticos, políticos e culturais, sendo, portanto, uma complexa fonte histórica repleta de significados. Relacionam-se com o conteúdo do próprio fonograma e suas imagens “falam mais do que mil palavras”. Pelo fato das imagens possuírem grande importância cultural, são utilizadas pela indústria fonográfica para instigar a curiosidade e o desejo, aguçando os olhares como a riqueza de cenário, cores, vestimentas, personagens e outros detalhes. Deste modo o consumismo, sentimentos e valores podem ser resultado da influência por meio de uma imagem mediática absorvida pelo público. A pesquisadora Sarah Etlinger (2014, p.45), ao propor uma análise da capa do álbum dos Beatles, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, afirma: “essa complexidade visual sugere que a imagem da capa não fazia parte de um pacote descartável, mas um artefato visual preparado para um público cada vez mais seletivo e crítico”.

A complexidade de sentidos na capa do álbum “Vou botá meu boi na rua” leva a inferir que o produto era destinado a um público jovem e que reconhecia signos de contestação e mudança social, o que era revelador da formação cultural de jovens músicos universitários envolvidos em atividades artísticas, sociais e políticas. Os jovens artistas do grupo solidificaram sua carreira juntamente com seu engajamento em movimentos estudantis, buscando o protagonismo em ações culturais, como a música que caracterizava muito esse período. Segundo Eric Hobsbawm (1995, pp. 317), “os acontecimentos políticos mais dramáticos, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, foram as mobilizações da faixa etária que, em países menos politizados, fazia a fortuna da indústria fonográfica, que tinha de 70% a 80% de sua produção”.

Devemos levar em consideração a participação de jovens músicos como ativistas políticos através de movimentos culturais. De acordo com Mota (2019), a canção “Vou botá meu boi na rua” foi inspirado na canção de Sérgio Sampaio “Eu quero é botar meu bloco na rua”, que estourou como sucesso nacional durante o ano de 1973, possuindo conteúdo de contestação política. Seria uma espécie de chamado para sair às ruas, espaço então dominado pelas forças do regime autoritário. As composições de Sérgio Sampaio possuem notáveis influências do movimento da Tropicália. Pesquisador na área de artes cênicas, Felipe Henrique Monteiro de Oliveira enfocou os embates artísticos e culturais que envolviam a denominada tropicália, incluindo questões como uma suposta invasão cultural norte-americana. Essa geração de jovens fez uso da canção como forma de

manifestar ao público as perversidades de um processo de mudanças sociais impostas em meio ao autoritarismo. Na esfera musical surgiram artistas como os baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros, que deram início a um movimento e gênero musical denominado tropicalismo.

A estética tropicalista tinha como função deglutir a arte estrangeira e regurgitar, antropofagicamente falando, as barbáries do contexto sociopolítico, econômico e cultural brasileiro. E foi neste contexto que Sérgio Sampaio lançou, em 1973, em forma de um grito de liberdade, a música *Eu quero é botar meu bloco na rua*, do disco homônimo, produzido pelo gênio-louco-desvairado-baiano Raul Seixas[...] (OLIVEIRA 2014, p.16).

O objetivo de Alisson Mota ao escrever a canção-título do primeiro álbum era valorizar a cultura popular, mas também convocar o povo para “mudar a história” e “acabar com esta tristeza” decorrente da falta de liberdade. Mota (2019) descreveu que sua obra musical possui influência do movimento tropicalista, com a afirmação da cultura popular, neste caso, voltada para a escala local.

As imagens na capa do álbum fornecem, portanto, elementos para a compreensão dos sentimentos e valores que os personagens históricos do Grupo Engenho queriam transmitir e até que ponto contribuíram na circulação sociais das canções. Ao apresentar, abordar e sugerir aos estudantes este álbum como objeto de análise, pretende-se nessa intervenção considerar a capa do LP separadamente da canção e do videoclipe. Dessa forma pretende-se explorar os sentidos possíveis a serem atribuídos às imagens. É também na capa desse primeiro álbum que o Grupo Engenho imprimiu várias camadas de sentido, fornecendo um terreno promissor para a compreensão das críticas culturais, políticas e sociais daquele momento. Essa riqueza de complexidade em toda essa obra do Grupo Engenho foi alicerçada a partir do próprio conhecimento dos músicos sobre cultura popular, aliado ao talento musical.

A fotografia que ilustra a capa do álbum foi analisada por Ricardo Pinho (2016). O cenário em que foi produzida mostra um prédio que ainda existe, com muitas alterações, próximo ao terminal rodoviário de Florianópolis. Lá funcionou, desde o final do século XIX até o início da década de 1980, a antiga Fábrica de Pontas Rita Maria. A fábrica se situava junto ao cais Rita Maria e era propriedade do empresário Carl Hoepcke. Na foto, a construção possui uma aparência de abandono, com muitos vidros de suas janelas quebrados, a pintura esmaecida e boa parte do revestimento das paredes desgastado. Na época de plena atividade industrial, de acordo com SOUZA (2016, p. 13), a fábrica de Pontas Rita Maria (confeção de pregos), inaugurada em 1896, era “o maior

estabelecimento industrial do município”. Junto havia “uma vila operária onde morava boa parte dos trabalhadores dessa empresa”.

Figura 9- Lp do Grupo Engenho “Vou Botar meu Boi na Rua”



Fonte: Arquivo pessoal<sup>35</sup>

A fotografia foi produzida em preto e branco, mostrando como cenário ou pano de fundo a antiga fábrica. Do lado esquerdo da imagem aparecem os jovens integrantes do Grupo Engenho, correndo e transmitindo a impressão de que estivessem em fuga. Da esquerda para a direita, aparecem: Marcelo Muniz, Cláudio Frazê, Alisson Mota, Cristaldo e Chico Thives, Frazê segura em sua mão direita uma lata de tinta spray que remete imediatamente à pichação da parede da antiga fábrica.

Os músicos estão vestidos de forma casual, com calças jeans, camisetas e camisas vestidas de modo descontraído. Calçam tênis, indumentária comum utilizada pelos jovens e estudantes durante a década de 1980. Essa imagem de rosto da capa do LP (long play) do primeiro álbum do Grupo Engenho retrata aspectos relacionados com a cultura jovem global de centros urbanos que em sua grande parte eram estudantes e possuíam atitudes políticas integrando-se a ideais de milhões de estudantes no Brasil e no mundo:

Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo grande veículo de promoção, então como antes e depois, era o velho rádio. Difundiam-se através

<sup>35</sup> GRUPO ENGENHO. **Vou botá meu boi na rua**, Florianópolis: Engenho Produções e Gravações, 1980.

da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía pequenos, mas crescentes e influentes fluxos de rapazes e moças de jeans por todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 1960. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global. (HOBSBAWN 1995, p.321)

A partir da década de 1960 verificou-se um crescente internacionalismo na cultura juvenil, com o surgimento de padrões na moda e na cultura, definindo não somente características em comum relacionadas ao consumo, mas também um “portar-se no mundo”. Quanto às características dos cortes de cabelo dos integrantes do grupo, nas imagens do álbum é apresentando os cortes de cabelo com estilo rebelde, ou compridos e livres, demonstrando uma tendência bastante voltada para a moda dos finais dos anos de 1970 e 1980. Todo esse visual dos integrantes transmite características e valores como humor, espontaneidade, descontração e liberdade. Através do ato de vestir-se e portar-se de maneira livre como é mostrada na fotografia, manifesta a identidade de cada indivíduo e a história de militância política e cultural particular. Estudantes que se vestiam assim nesse período histórico transmitiam características de rebeldia.

A atitude de protesto dos jovens músicos estampada na capa do LP pode ser vista como manifestação de inconformidade, ao mesmo tempo em que remete à cultura das comunidades tradicionais. Os processos de modernização e de urbanização envolvem a discussão sobre valores culturais e sua relativização e essa juventude militante de movimentos estudantis criava formas de romper com mecanismos de controle social, voltando-se para a valorização da cultura popular.

A pichação com os dizeres “Vou botá meu boi na rua”, título do álbum e de sua principal canção, ecoa como um grito de guerra dos músicos, evocando um engajamento na luta política. A politização da temática cultural em meio a uma cidade em processo de reformas urbanas intensas utiliza faz uso da manifestação popular do chamado boi-de-mamão. A pichação em muros, então uma forma de vencer a censura imposta pela ditadura militar, utilizada como uma forma de enaltecimento da cultura regional. De acordo com Pinho (2016, p.113), “o gesto subversivo da pichação pode também ser o prenúncio de uma atitude de crítica social a ser empreendida a partir da periferia e dirigida ao centro geográfico, social e político da cidade”. A atitude de pichar é em si uma manifestação cultural que pode possuir características de revolta social, cultural e política. É uma prática herdada também do punk rock transparecendo que a influência artística que

o Grupo Engenho recebeu rompe as fronteiras e se relaciona com outros gêneros musicais existentes pelo mundo nesse período histórico.

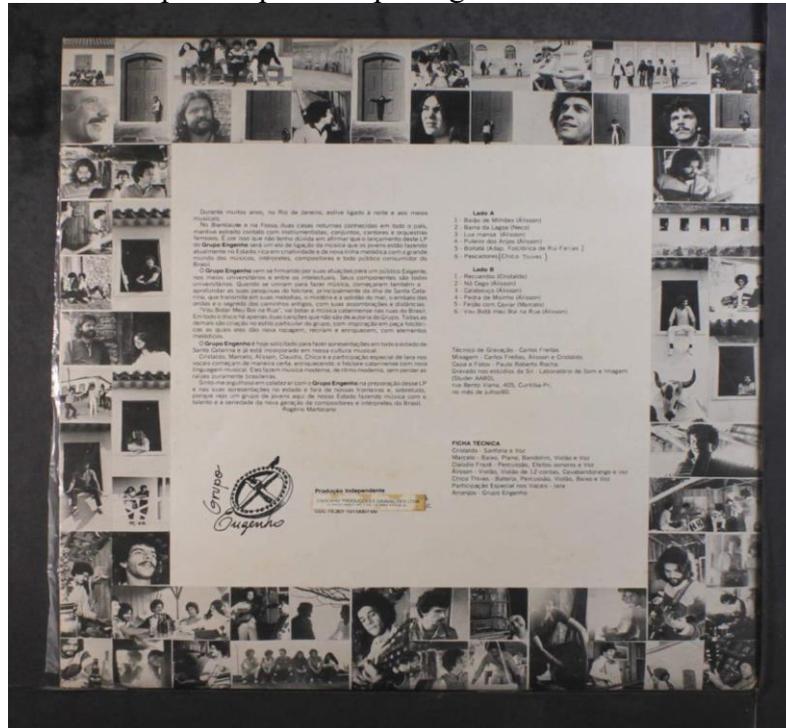
No grito de protesto do Grupo Engenho ecoa o clamor em levar para a rua no centro urbano a cultura popular do boi-de-mamão, juntamente com outros elementos da cultura do litoral catarinense, para que a cidade ouvisse toda a lamentação dessas comunidades originais que vinha perdendo sua identidade cultural, e, portanto, reivindicava valorização de sua cultura e de seu modo de vida simples que vinha sendo menosprezada em consequência de toda especulação imobiliária.

Como a manifestação cultural do boi-de-mamão é uma prática alegre, divertida e espontânea, esta deveria “sair pela cidade”. Uma cidade que se encontrava em meio a um “bota abaixo” de edificações antigas e um ciclo de reconstrução movida pela indústria da construção civil. Ao mesmo tempo, interpreta-se que o patrimônio histórico está esquecido, descuidado e precisa ser valorizado e restaurado, servindo-se também para as manifestações culturais do litoral catarinense que precisavam se prezadas e enaltecidas. Embora as canções do Grupo Engenho nesse primeiro álbum se identifiquem mais com a vida do interior da Ilha de Santa Catarina, a imagem da capa foi fotografada em um ambiente fabril abandonado. Florianópolis passara por um processo de desindustrialização em meados do século XX para posteriormente ser alvo da cobiça de investimentos imobiliários, os quais passaram a ser o centro de expansão de negócios privados, explorando os recursos e paisagens naturais da Ilha de Santa Catarina. Uma indústria já decadente na cidade em justaposição à canção “Vou botá meu boi na rua”, a qual traduz uma invocação de ir para as ruas e mudar a história, valorizando a cultura popular do boi-de-mamão como uma manifestação de máxima expressão de alegria e criticidade através de versos que falam sobre o cotidiano da vida do povo.

As imagens da contracapa do álbum exibem os integrantes do Grupo Engenho de forma descontraída em casarões antigos pelo interior da ilha, em contato com o boi-de-mamão, em um bar bebendo entre amigos de forma desinibida, com gaiola com pássaros, e o grupo musical ensaiando em uma casa simples de madeira. Uma fotografia exhibe os integrantes do grupo pichando a parede da antiga fábrica de pontas e pregos Rita Maria. Essas fotografias da contracapa do álbum foram produzidas por Paulo Roberto Rocha e as que exibem cenas do interior da Ilha de Santa Catarina expressam um modo de vida simples de um morador tradicional como é descrito na maioria das canções desse álbum. Quanto ao encarte com as músicas, são apresentadas ilustrações de elementos como o carro de boi, o pescador jogando sua tarrafa, frutos do mar, canoas em uma praia e

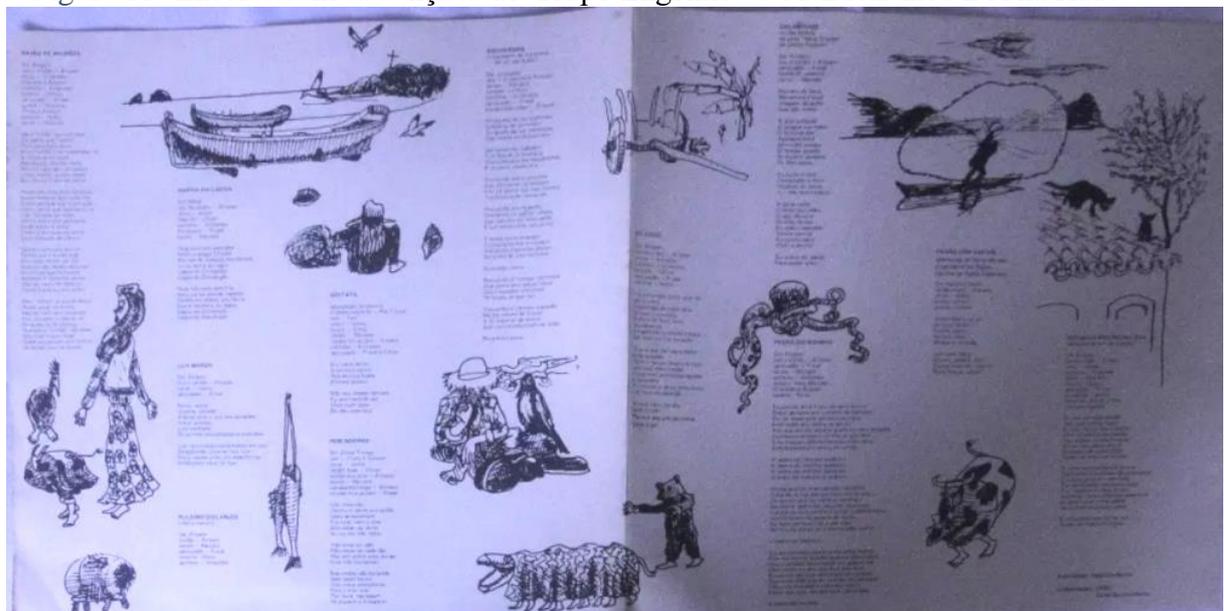
personagens do boi-de-mamão. Juntamente com essas ilustrações estão apresentadas as letras das 12 canções do álbum.

Figura 10- Contra-capa do Lp do Grupo Engenho “Vou Botar meu Boi na Rua”



Fonte: Arquivo pessoal<sup>36</sup>

Figura 11- Encarte com as canções do Grupo Engenho “Vou Botar meu Boi na Rua”

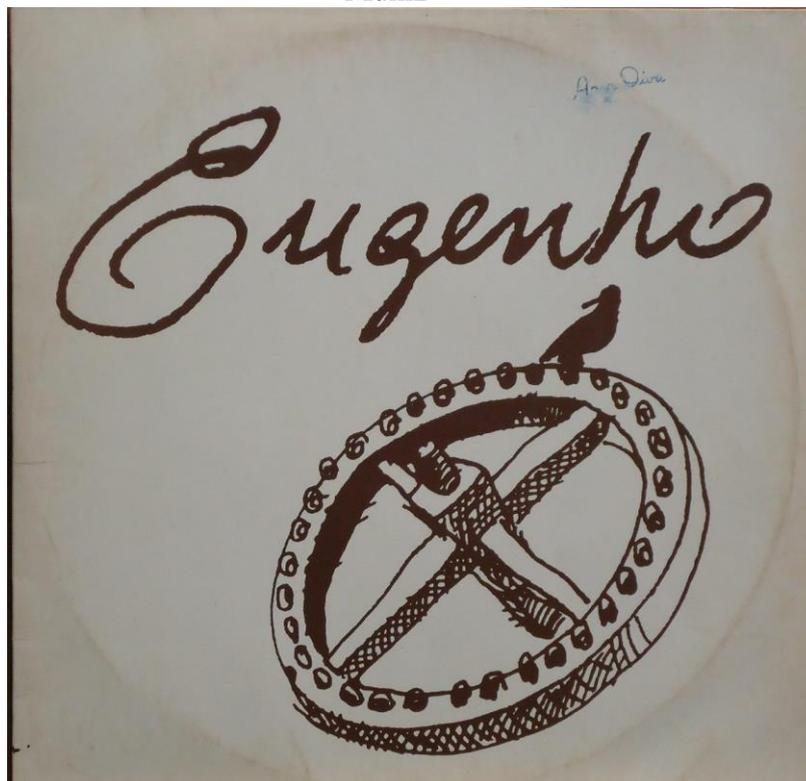


Fonte: Arquivo pessoal<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem.

Figura 12 - Capa do Lp do Grupo Engenho gravado em 1981/ Desenho de Mauricio Muniz



Fonte: Arquivo pessoal<sup>38</sup>

Muitos grupos musicais desse período tornaram-se agentes de demandas políticas, sociais e culturais, pois cresceram acompanhando toda uma conjuntura mundial relacionada à Guerra Fria e movimentos engajados na luta contra o regime ditatorial existente em vários países na América Latina. Esse contexto muito contribuiu para que os jovens integrantes do Grupo Engenho imprimissem em sua primeira obra ideais de liberdade que era defendido por boa parte de jovens dessa geração. A canção e todo seu aparato agregado representava esses valores de liberdade encontrou um terreno fértil para sua disseminação uma vez que o desenvolvimento tecnológico auxiliou no consumo desta ferramenta cultural responsável por significativas mudanças na sociedade.

Na Figura 20 é representada a capa do segundo LP do Grupo Engenho, produzido em Porto Alegre em 1981. A capa foi produzida pelo artista plástico Maurício Muniz. Na Figura 21 aparece a representação da capa do LP denominado *Força Madrinheira* e foi elaborada pelos artistas plásticos Maurício Muniz e Tiça Muniz. Mostra uma colcha de

---

<sup>38</sup>GRUPO ENGENHO. **Engenho**. Florianópolis: Engenho Produções e Gravações, 1981.

retalhos bordada com a estampa de um menino em um cavalo galopando com um violão nas costas.

Figura 13- Capa do Lp do Grupo Engenho, Força Madrinheira, gravado em 1983/ Arte de Mauricio Muniz



Fonte: Arquivo pessoal<sup>39</sup>

Para as dimensões e alcances do presente trabalho, a análise será circunscrita ao primeiro álbum, bem como a intervenção junto aos estudantes. De todo modo, esse conjunto de imagens dos álbuns do Grupo Engenho pode trazer várias provocações aos jovens que as observam. Pode-se explorar as camadas de sentidos que possuem as imagens em si mesmas.

### 3.3.2. Videoclipes

Partindo para a análise do videoclipe produzido para a canção “Vou botá meu boi na rua”, consideramos, a partir de Hermeto (2012, p.144), que “as canções que circulam em videoclipes trazem, junto da relação básica melodia/letra/ritmo, a imagem em movimento. Imagens que recriam e interpretam as representações da canção, e que

<sup>39</sup>GRUPO ENGENHO. **Engenho**. Florianópolis: Engenho Produções e Gravações, 1981.

passam a compor a mensagem para o leitor”. A devida atenção é dada para a canção pelos artistas e produtores para a criação do videoclipe. A canção popular encontrou no videoclipe um lugar privilegiado de circulação para se tornar conhecida e consumida massivamente. Neste caso específico para o Grupo Engenho, exerceu um papel considerável para tornar o conjunto conhecido em território catarinense. Ainda que o videoclipe tenha sido elaborado de forma simples, sua exibição trouxe resultados promissores para o Grupo Engenho. Para analisar o videoclipe em questão, utilizamos a definição de Pedro Pontes que é pesquisador na área de Comunicação Social:

O que é um videoclipe? Diremos que videoclipe é um pequeno filme, um curta metragem, cuja duração está atrelada (mas não restrita) ao início e fim ao som de uma única música. Para ser considerado um videoclipe, este curta-metragem não pode ser jornalístico, não é a simples filmagem da apresentação de um ou mais músicos. Ele é a ilustração, a versão filmada, de uma canção. (PONTES, 2003, p. 48)

Apesar de se caracterizar como produto de cunho artístico, o videoclipe é elaborado com finalidade mercadológica e possui grande empatia junto aos espectadores principalmente na década de 1980. O público catarinense, até então acostumado a reverenciar artistas nacionais e internacionais na televisão, pôde assistir esse que talvez seria o primeiro videoclipe de um grupo musical catarinense. Por meio do videoclipe, a canção e a imagem passaram a ser utilizados em sintonia com a finalidade de prender a atenção do consumidor. É um instrumento de divulgação sendo produzido na maioria das vezes pela gravadora que projeta expectativa no artista para que o mesmo se torne conhecido e obtenha um certo grau de sucesso. O pesquisador da área das letras e linguísticas, Leonardo Mozdzensk, descreve a característica multifacetada do videoclipe:

Os videoclipes são ora considerados como um gênero audiovisual do domínio do entretenimento, de natureza eminentemente publicitária, não raro assumindo uma compleição artística. Isto é, o clipe não apenas opera para a autopromoção mercadológica (da imagem) do/a artista e seus ‘produtos’, mas também promove, muitas vezes, a fruição estética de uma ‘obra de arte’ audiovisual – algo ainda mais usual nos vídeos contemporâneos (MOZDZENSKI 2013, p. 105).

Pelas imagens do videoclipe, a canção “Vou botá meu boi na rua” revelou ainda mais significados estéticos. Salienta-se que sua exibição também não deixa de evocar um circuito mercadológico, sendo, portanto, necessário levar isso em conta e não apenas suas características artísticas. Laura Josani Andrade Corrêa, que é da área de comunicação social argumenta sobre essa característica multifacetada do videoclipe. Segundo Correa (2007, p. 04), “estaria excluída uma importante característica do videoclipe nas condições de circulação dos bens simbólicos no modo de produção capitalista que são o processo de

venda e consumo”. Por isso convém dar a devida atenção a todo o processo de criação, produção, apropriação e divulgação e recepção pelo público do videoclipe pelas empresas de comunicação, meios de circulações diversas.

Figura 14- Vídeo Clipe “Vou Botar meu Boi na Rua”



Fonte: Conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 12 de ago. 2021<sup>40</sup>

Entende-se que a procura pela música produzida por cantores e grupos musicais catarinenses está ligada à popularização no consumo de aparelhos como o rádio e equipamentos de reprodução de sons, como toca-fitas, toca-discos e a própria televisão, em particular, com a instalação da TV Catarinense, em 1979, que passaria posteriormente a ser denominada RBS TV (Rede Brasil Sul). A emissora recém-chegada tinha interesse em envolver-se com a comunidade local, de modo a favorecer a conquista de mercado e assegurar espaço político, na medida em que era de propriedade de um grupo empresarial de outro Estado. Desde 1970 Florianópolis tinha uma única emissora de televisão sediada em seu território, a TV Cultura, canal 6, fortemente identificada com as redes políticas e culturais locais. Cabia aos “estrangeiros” da TV Catarinense, canal 12, afiliada da Rede Globo, buscar meios para se fazerem aceitos. O Grupo Engenho apareceu, juntamente com outros artistas e personalidade, como uma oportunidade para o exercício dessa investida política e cultural. De acordo Alisson Mota (2019), a mesma emissora de televisão que veio do estado do Rio Grande do Sul e se instalou em Santa Catarina queria

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3de8o7xEVxA>

“criar uma identidade própria que fosse mais catarinense possível”, e por isso produzia videoclipes do Grupo Engenho e os divulgavam em intervalos durante a programação televisiva.

A difusão do videoclipe foi um fator relevante para a popularização do Grupo Engenho em âmbito estadual. Tratou-se de uma transformação nos hábitos em relação à música local, importante para a época. Foi considerável o fato de que o Grupo Engenho manifestava através de suas canções elementos culturais pertencentes às comunidades agrícolas e pesqueiras do litoral de Santa Catarina para que fossem utilizadas suas canções pela TV Catarinense. As jornalistas e pesquisadoras Cárilda Emerim e Beatriz Cavenaghi (2014, p.140), que realizam pesquisas sobre a implementação das emissoras de televisão em Santa Catarina, sugerem que “os profissionais que se instalaram na cidade para preparar o lançamento da TV Catarinense, gaúchos na sua quase totalidade, receberam a pecha de forasteiros. Somente um amplo trabalho de marketing e a superioridade tecnológica da RBS conseguiram modificar essa imagem negativa”. Esse argumento das jornalistas condiz com o relato do músico Alisson Mota (2019) que afirmou em entrevista sobre essa imagem negativa do povo local em relação à TV Catarinense. Foi nesse contexto de inserção da emissora de TV que o Grupo Engenho se popularizou e teve uma carreira musical promissora. Se o videoclipe e a canção “Vou botá meu boi na rua” tivesse grande aceitação pelo público, ambos se beneficiariam, pois, o Grupo Engenho se tornaria popular com carreira promissora e a TV Catarinense seria bem aceita pois teria uma fisionomia catarinense.

No estudo da canção, Napolitano (2011, p.86) descreve que é preciso “localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos”. Podemos considerar que no final da década de 1970 em Santa Catarina, especificamente em Florianópolis, os comportamentos das pessoas apresentavam grande mudança decorrente de novos hábitos de consumo, aumento no poder aquisitivo da classe média. Nesse contexto ainda houve a consolidação da televisão local como principal meio de comunicação. Sua importância deve-se ao fato de que foi a responsável pela produção dos videoclipes do Grupo Engenho e que o mesmo chegasse finalmente ao consumidor final.

Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música pop ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura. (JANOTTI JR; SOARES, 2008, p. 92)

A música popular tornou-se uma mercadoria de massa e a música de conteúdo político oriunda de movimentos jovens ganhou parte do imaginário popular brasileiro no final da década de 1970 e início da década de 1980. Um fator importante dessa massificação da música foi o barateamento dos aparelhos que reproduzem a canção, assim como a televisão. A popularização do Grupo Engenho na cena musical catarinense não está ligada somente à indústria fonográfica, mas ao advento da televisão local.

Os jovens puderam adquirir aparelhos de toca-fitas que também serviam como gravadores. A circulação e o compartilhamento de músicas por mídias físicas e analógica, ainda que sob limitações tecnológicas que só muito mais tarde seriam rompidas com a internet, favoreceu a formação de comunidades de gostos e sentidos, em um processo cumulativo. Quase praticamente todas as casas de famílias já possuíam televisão, mesmo que a maioria fosse em preto e branco. Por outro lado, aparelhos mais sofisticados e de alta qualidade (alta fidelidade) eram na sua maioria fruto de um grande investimento familiar devido aos custos para aquisição. A pesquisadora na área de Tecnologias da Comunicação Simone Pereira de Sá nos faz um comentário sobre estes recursos tecnológicos e domésticos na vida familiar após meados do século XX:

[...]rádios e toca-discos portáteis que vão ocupando os diferentes cômodos a partir do pós-guerra e permitem aos adolescentes uma escuta musical diferenciada dos pais, em seus próprios quartos, num processo de capitalização, individualização e customização crescente da escuta. (SÁ, 2016, p.12)

Esse público passou a ser importante alvo para o consumo musical que viria a surgir durante a década de 1980. Em sua escala de atuação, o Grupo Engenho tomou parte nesse movimento sociocultural que envolveu setores significativos da população, tanto entre os jovens como entre as pessoas de mais idade pois havia em suas músicas o uso de instrumentos como a sanfona e o violão que agrada públicos variados e possui presença marcante na história da música popular brasileira. O trabalho do conjunto musical, que era conhecido popularmente pelas apresentações na UFSC, agora poderia ser apropriado por meio na TV, atingindo diferentes parte do território de Santa Catarina. O videoclipe constitui um gênero bastante adequado para que seja observada a construção da “persona” de cantores e cantoras voltada para o grande público, uma vez que representa o “resultado de um processo de midiaticização da performance musical (MOZDZENSKI , 2013, p.103).

O videoclipe em questão foi produzido com poucos recursos, mas acabou impactando de maneira positiva a divulgação do grupo musical. Segundo Mota (2019),

foi exibido na TV durante os intervalos comerciais entre a programação. O vídeo exhibe elementos culturais próprios da região do litoral catarinense de forma alegre, divertida e espontânea. Esses fatores apontados muito colaboraram na venda do primeiro álbum do grupo com o título “*Eu vou botá meu boi na rua*”, formando assim um grande público consumidor de discos LP de grupos e cantores locais.

Ao analisar o videoclipe de *Vou botá meu boi na rua* no contexto de consolidação da carreira musical do Grupo Engenho, compreendemos o itinerário de mediatização, circulação e recepção das suas canções pelo público catarinense. O advento da TV Catarinense foi fator fundamental para inserir o Grupo Engenho no mercado consumidor catarinense de música popular, tornando essa obra conhecida em nosso estado. Claudiane de Oliveira Carvalho em sua dissertação em Comunicação e Cultura Contemporâneas argumenta que o videoclipe faz parte do processo de mediatização da canção.

O videoclipe absorve, apropria e redefine as estratégias de endereçamento da música popular massiva e circula além da tv. A música mediatizada e divulgada também através do videoclipe reconfigura e transpõe o ouvir, quando tensiona elementos sonoros a partir de expressões imagéticas difundidas, em maior escala, no cinema, na tv e na vídeo-arte. (CARVALHO, 2006, p.39)

O videoclipe traz em si “o excesso de informação, oferecendo múltiplas experiências sensoriais, tanto no campo sonoro quanto visual, e a experiência de consumo íntima e individualizada de entretenimento hegemônica pela televisão”, conforme Holzbach (2010, p.06). Particularmente, envolve elementos oriundos das performances musicais, que dependendo do público e do tempo histórico resulta em diferentes interpretações. Deve-se considerar,

(...) que a imagética de um videoclipe articula pólos de produção de sentido que atravessam tanto as cenografias dos gêneros musicais quanto as narrativas específicas dos artistas da música pop e que o clipe articula uma composição músico-imagética que se projeta em direção ao público, levando em consideração valores articulados aos gêneros musicais sintetizados na obra audiovisual. (JANOTTI JR.; SOARES, 2008, p. 99).

No caso em apreço, música e imagem em movimento são extremamente ricos em significados e se justapõem em uma narrativa que evidencia elementos relacionados à prática cultural do boi de mamão. Toda a gravação do videoclipe transmite um aspecto de naturalidade e espontaneidade e por isso revelando um certo desleixo proposital na gravação resultando um produto espontâneo. O roteiro que foi desenvolvido é a narrativa da própria história da canção composta por Alisson Mota. “O videoclipe torna sensível um fenômeno ao qual nunca prestamos a devida atenção antes: a unidade indecomponível

do som com a imagem no vídeo, que nos permite falar verdadeiramente e com toda propriedade de um meio audiovisual”. (MACHADO apud CORREA, 2009, p.03-04).

Essa unidade do som com a imagem promove a encenação de um discurso no qual está estruturada a canção. A canção é ilustrada e através da imagem e o seu sentido é ampliado, oferecendo novas possibilidades de interpretação. De acordo com Joly apud Mozdzenski, 2013, p. 101), “as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras”.

Por meio da imagem são mobilizados elementos da canção como os sentimentos, a performance e a própria subjetividade dos músicos, como por exemplo o seu engajamento político, cultural e social e suas vivências em meio à efervescente realidade da política de então. Esses músicos, que também eram estudantes, demonstravam em seu engajamento social como uma atitude presente a partir da década de 1960 em países ditatoriais, pois “eram não apenas radicais e explosivos, mas singularmente eficazes na expressão nacional, e mesmo internacional, de descontentamento político e social” (HOBBSAWM, 1995, p. 292). Esse descontentamento é visível na construção do videoclipe por meio da percepção de elementos da narrativa da canção relacionado ao local onde ocorre a prática do boi-de-mamão, neste caso a “rua”, ou a “cidade”.

Segundo o relato de Alisson Mota, o videoclipe teve a direção de Delcio Fiorin e foi produzido de forma “amadora”. De acordo com Cavenaghi e Emerim (2014, p.140), “a estrutura era limitada e as equipes inexperientes, tanto no negócio como no âmbito das produções, o que os obrigava a experimentação e ao improviso”. Mesmo não tendo recebido uma atenção profissional em sua produção o videoclipe se manifestou como um espaço de criação artística que incrementa mais elementos na narrativa da canção”. O vídeo é basicamente constituído pela encenação simplificada de um conjunto de boi de mamão que atua com os músicos no Aterro da Baía Sul em frente ao Mercado Público Municipal. De certo modo, é um espaço carregado de sentidos para tal feito, na medida em que o grupo aparece enquadrado pelos automóveis, o asfalto e os edifícios ao fundo. Uma justaposição de elementos que sugere tanto a demarcação de fronteiras quanto sua superação.

Segundo Mota (2019), o lugar para a gravação foi escolhido de forma aleatória, usando a letra da canção como parâmetro para a gravação. O videoclipe dá a impressão de se tratar de uma gravação em plano único, com sequência sem cortes. Mas, há cortes e foi gravado para posteriormente ser inserida a canção Na gravação há uma interposição

entre a história narrada da cultura do boi de mamão e a performance do Grupo Engenho. O foco da produção do videoclipe não se reduz somente aos músicos e sua performance, mas sobre a prática cultural do boi de mamão. O videoclipe apresenta o cotidiano da cidade através de um trânsito intenso no aterro da Baía Sul, o patrimônio histórico do Mercado Público Municipal que é tombado e os prédios altos e modernos, conseqüentemente transmitindo o contraste entre o patrimônio histórico cultural e as transformações na capital catarinense, decorrente da modernização e urbanização. O videoclipe enquanto produto, faz parte de todo esse processo de transformação, que culminou também no aceleração da indústria cultural na capital de Santa Catarina na década de 1980.

(...) como outros gêneros do audiovisual, retrata questões do cotidiano, da conjuntura histórica no qual está inserido. Talvez dentro de algum tempo, já que o videoclipe é recente se comparado com outros gêneros audiovisuais, a história possa ser contada também com o auxílio de videoclipes, uma vez que ele retrata o cotidiano, molda e reflete comportamentos, dita moda. (CORREA, 2006, p.06)

No videoclipe de “Vou botá meu boi na rua” são perceptíveis características intrínsecas dos músicos do Grupo Engenho através de suas performances, demonstrando certos valores e ideais agregados. São representados também o contexto histórico local e as mudanças dos comportamentos sociais, práticas culturais, preferências musicais e novos hábitos de consumo como na moda. Nesse período uma maior parcela da população passou a ter acesso a bens de consumo que não tinha antes, consumindo também o que era produzido pela indústria cultural, entendendo o porquê o Grupo Engenho conseguiu atingir um público catarinense tão massivo.

Na imagem em movimento e performance, são retratadas realidades culturais, sociais e políticas da Ilha de Santa Catarina, vivenciadas pelos jovens músicos do grupo e fruto de producente pesquisa de campo efetuada pelo Grupo Engenho. O trabalho do Grupo Engenho representa, segundo Pinho (2016, p.71), “uma luta para que aquela cultura e o modo de vida simples dos homens e mulheres das praias da Ilha ou dos campos da Serra ganhassem visibilidade e tivessem seus valores reconhecidos”.

Eu vou sair pela cidade  
 Vou usar minha razão  
 Eu vou mudar esta história  
 Com o meu boi de mamão  
 Vou acabar co'esta tristeza  
 De ver meu povo chorar  
 Eu quero ver muita folia  
 Quero ver meu boi brincar

É a maricota dançando na rua  
 Mostrando que a luta não pode parar  
 É o jaraguá com a meninada  
 É o povo unido no mesmo lugar  
 É o vaqueiro na pega do boi  
 Aprendeu com a vida não pode errar  
 Oi abram alas minha gente  
 Que a bernunça quer passar  
 Eu vou botá meu boi na rua  
 Quero ver meu boi brinca<sup>41</sup>

A expressão artística da canção “Vou botá meu boi na rua” se enriqueceu ainda mais após a produção de seu videoclipe, pois se trata da materialização em imagem da estrutura da obra musical. De acordo com Carvalho (2006, p.43), “a imagem sempre esteve atrelada à produção de sentido da música. Compositores e ouvintes ‘veem’ imagens enquanto consomem uma música. A associação de cenas e paisagens a determinadas estruturas melódicas é um ato quase espontâneo”. Tratando-se de canção popular, é comum um apelo para imagem tendo em vista a abrangência comercial que se espera atingir através da obra. Ainda segundo o mesmo autor, (2006, p.38), “Parte integrante do processo de mediatização da música, o clipe só existe enquanto tensionamento entre elementos imagéticos e sonoros”.

Alicerçado na canção, no videoclipe há a encenação de alguns personagens do folguedo do boi de mamão em atitude de dança, brincadeira e festejo. Seguem o ritmo e a melodia da canção popular, os personagens como a Bernúncia, a Maricota, a cabra, o boiadeiro com o cavalinho e o próprio boi de mamão. Ambos apresentam nessa performance uma dança do qual cada personagem se movimenta de acordo com as características do próprio animal de origem.

A canção *Vou botá meu boi na rua*, principalmente em seu refrão “*Eu vou botá meu boi na rua / Quero ver meu boi brincar*” por ser simples e direto, possui uma capacidade de envolver o receptor ao qual se sente estimulado a cantar enquanto ouve. Vários compositores usam esse artifício de criar um refrão do qual possa atrair e fixar na memória social. Nessa canção há uma justaposição de vozes que enquanto uns entoam “brincar”, outros ainda entoam “brigar”. Principalmente durante o período da Ditadura Militar esse artifício foi utilizado por muitos como uma forma de criar um “duplo sentido” na canção. De acordo com Barros (2018, p. 28), “Frequentemente, compositores a serviço

---

<sup>41</sup> MOTA, Alisson. Vou botá meu boi na rua. In: Grupo Engenho – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Lado B, faixa 6.

de forças políticas, ou da resistência a determinadas forças políticas, utilizaram a favor de suas causas a força do refrão”.

Apesar de ser uma canção de protesto, *Vou botá meu boi na rua* transmite emoções como a alegria, perceptível em seu ritmo, melodia que resulta em sua sonoridade original, que também possui características do folguedo do boi de mamão, e transmite na letra de canção, formando todo um conjunto que é a canção. Luiz Tatit, que é músico, professor e pesquisador na área de linguística, analisou a “interdependência entre melodia e letra da canção. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível” (TATIT 2003, p.09).

O mencionado Délcio Fiorin, profissional da TV Catarinense, envolveu-se na época com a gravação de videoclipes de outras canções do primeiro álbum do Engenho, também exibidos na programação. A canção *Barra da Lagoa* ganhou um videoclipe que foi gravado na Lagoa da Conceição. As primeiras imagens do vídeo mostram um panorama da paisagem da Lagoa da Conceição, como se fosse uma ilustração, com pouquíssimas habitações no ano de 1980 e a abundância de verdes em seus montes, enquanto o cantor Alisson com expressão um tanto melancólica, canta a história da morte do pescador Chicão. Várias imagens captadas do alto mostram o lugar ainda pouco explorado pela especulação imobiliária com poucas moradias. Nesse contexto bucólico, a segunda parte, que diz “*Hoje não tem cantoria Nem vai ter boi de mamão. Renda em dobro pra Maria Que é rendeira da lagoa*” é acompanhada pela cena de uma trabalhadora rendeira com seu manuseio artesanal. Após o término do refrão entra o som da bateria e da sanfona, enquanto as imagens mostram um semblante de tristeza entre os músicos, refletindo a tragédia da morte de um pescador. A partir daí fica mais evidente o ritmo do baião e do forró, e a música se repete em uma levada mais rápida, com solos de sanfona, violão e contrabaixo, e várias viradas na bateria.

A canção termina em um coral monossílabo, sem letra, com levadas mais rápidas e lentas, remetendo às ondas do mar bravo enquanto mostra o mar com os músicos caminham entre poucas moradias, poucos carros e estradas de chão batido. Nessa parte fica evidente o que Tatit (2003) denomina de “interdependência entre melodia e letra da canção”.

Hoje tô triste pescador  
Perdi o amigo Chicão  
Morreu de cansaço dos barcos

Lá na barra da lagoa  
Lagoa da Conceição  
Lagoa da Conceição

Hoje não tem cantoria  
Nem vai ter boi de mamão  
Renda em dobro pra Maria  
Que é rendeira da lagoa  
Lagoa da Conceição  
Lagoa da Conceição<sup>42</sup>

Figura 15- Integrantes do Grupo Engenho. Da esquerda para a direita: Marcelo Muniz, Chico Thives, Marcelo Frazê, Alisson Mota e Cristaldo de Souza



Fonte: conta do youtube do compositor Alisson Mota. Acesso em: 12 de ago. 2021<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> MELO, Orlando. Barra da Lagoa. In: Grupo Engenho – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Lado A, faixa 2

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4jk4r4Y94A>

Figura 16– Lagoa da Conceição no ano de 1980



Fonte: Conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 12 de ago. 2021<sup>44</sup>.

Dando sequência à análise de videoclipes do Grupo Engenho, foi produzido um trabalho para a música *Puleiro dos Anjos*, faixa 04 do lado A, que é instrumental, composta por Alisson Mota ainda no tempo do Grupo V-Zero. De acordo com Rodrigues (2021), o nome “*Puleiro dos Anjos*” faz referência à casa onde moravam na época Claudio Frazê e Alisson Mota, no bairro Pantanal em Florianópolis, na época do V-Zero. Um amigo que morava com eles apelidou, pintou e pendurou a placa com os dizeres “*Puleiro dos Anjos*”. O videoclipe foi gravado em 1980 em um engenho de farinha. O instrumental se inicia com dedilhados de violão na mão de Alisson e as imagens em movimento mostram uma grande engrenagem do próprio engenho. Juntamente com o violão ouve-se sons de percussão de várias batidas sendo que algumas remetem os ruídos do próprio trabalho cotidiano nesse espaço, e também outros ruídos que remetem à golpe de chicotadas, seguidos de sons que remetem à anjos caindo, outros ruídos que parecem ser de assombração.

Como a música tinha esta atmosfera criei vários efeitos específicos para vários momentos da música conforme eu sentia o clima: pregos grandes pendurados, folha de metal, etc. E, a consegui uma frigideira afinada com a última nota da música. [...] Era uma chapa metálica fina que daria para fazer efeito de temporal. [...] a frigideira usei para dar a última nota da música. Como na época não tínhamos no Brasil acesso a instrumentos e efeitos importados tive de usar a criatividade. Também usava uma calota de caminhão com uma mola esticada no meio” (tenho até hoje) (RODRIGUES 2021).

---

<sup>44</sup> Idem

Como não possuíam equipamentos eletrônicos importados que pudessem fazer efeitos especiais como os sintetizadores, os músicos buscaram aprimorar a criatividade artísticas com os objetos descritos acima por Claudio Frazê, que produzem sons diferenciados e ruídos que são considerados influência do rock progressivo. O professor Matheus Lacorte Naman Angelo de Castro escreveu em um artigo que as características do rock progressivo são uma

[...] intensa sobreposição de camadas acústicas e elétricas, com destaque para o uso de sintetizadores de intensidade, de sonoridades, assim como de expressões e temáticas modernas e pré modernas; uma tensão e contradição inerentes ao estilo; e seu marcante ecletismo (CASTRO, 2020).

A crítica à modernidade pela apologia de aspectos culturais de uma vida simples caracterizada pelo trabalho rural é um aspecto presente nas imagens, com uma tensão entre instrumentos que remetem a diversos gêneros musicais, uns alusivos ao moderno, como o contrabaixo, e outros acústicos, como a sanfona, que substitui o teclado muito utilizado por músicos do rock progressivo. Outra característica do chamado rock progressivo é o marcante ecletismo bem presente nos trabalhos do Grupo Engenho.

Na imagem 25 é possível observar o percussionista Claudio Frazê com sua variedade de elementos na percussão. Outra característica do rock progressivo é notado no decorrer da performance, que são mudanças no ritmo que dão uma sensação de subida e descidas. O videoclipe prossegue enquanto exhibe o teto, um balaio e outros instrumentos de trabalho no engenho. Depois entra também na música o som da sanfona, do baixo e da bateria. Os músicos compõem esse cenário, destacando Alisson Mota no alto de uma peça do engenho. Nessa canção instrumental se destaca o talento de cada músico em suas habilidades com seus instrumentos mostrando no videoclipe cada performance individual. A música tem um ritmo de forró com elementos provenientes do subgênero rock progressivo. De acordo com Rodrigues (2011) a música *Puleiro dos Anjos* se caracteriza por ser um forró progressivo.

Figura 17- Performance dos cantores Chico Thives, Marcelo Muniz e Cristaldo de Souza na música Puleiro dos Anjos



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 12 de ago. 2021<sup>45</sup>.

Figura 18- Performance dos músicos Alisson Mota e Cristaldo de Souza no videoclipe da canção Puleiro dos Anjos



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 12 de ago. 2021<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eAAkIHMD4GE>

<sup>46</sup> Idem

Figura 19- Performance do músico percussionista Claudio Frazê e do baterista Chico Thives na música Puleiro dos Anjos



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 12 de ago. 2021<sup>47</sup>.

Para a canção *Boitatá*, adaptação folclórica de Rui Farias, apresentada na faixa 5 do lado A do álbum de estreia, o videoclipe produzido é iniciado com os instrumentos violão, sanfona, percussão, baixo e bateria. Destaca-se o som de percussão que lembra a troteada do cavalo em quase todo o momento, característica de canções regionais do Nordeste, como em canções do cantor Zé Ramalho, e a solo de sanfona na introdução com uma melodia melancólica. A imagem em movimento mostra a Igreja Histórica de Santa Ana e São Joaquim que se localiza na praia da Armação, no interior de Florianópolis, que foi construída em 1777.

Levando em consideração nesta canção popular a sua dimensão dialógica, são utilizadas outras fontes narrativas que com esta desenvolvem um diálogo, ao qual Barros (2018) denomina “polifonia”, se apropriando do conceito desenvolvido pelo linguista Mikhail Bakhtin. O termo que já era utilizado no campo musical, compreende que “o discurso autoral é contraposto a uma diversidade de vozes distintas que se afirmam enfaticamente, seja a partir dos diversos personagens, seja através de inserções narrativas que trazem outros discursos que não são o do autor do texto” (BARROS 2018, p.34). É necessário ouvir as vozes narrativas que se justapõem com a canção, tecendo, portanto,

---

<sup>47</sup> Idem

um diálogo entre a canção, a obra memorialista de Franklin Cascaes e trabalhos acadêmicos que trazem uma narrativa sobre o contexto em que a canção foi construída.

A canção é interpretada pela cantora Iara que, no videoclipe, chega à igreja, senta-se na escadaria e, em seguida, reconhece a chegada dos músicos do Grupo, que se colocam em posição de reflexão, como estivessem pensativos. As cenas mostradas são a igreja, as montanhas em dia ensolarado, nuvens, o ambiente rural. Através de sua obra, Franklin Cascaes expressa nessa canção um apelo pelo rural e pela vida simples do interior da Ilha de Santa Catarina, como se o futuro com a modernização capitalista em curso fossem uma ameaça, e essas características se materializam no videoclipe.

Cascaes mostra como os discursos acerca do desenvolvimento e do futuro atingiam uma parcela bem maior da população da Ilha de Santa Catarina, alcançando seus recantos mais afastados, sempre sob o signo da ameaça e do medo das transformações caóticas que o futuro capitalista prometia para a vida das pessoas simples do interior (LOHN 2002, p.161-162)

O violão acompanha a canção com arranjos e no final apresenta um solo do refrão da música. O videoclipe termina com a imagem de Iara contemplando no horizonte, o pôr do sol. A canção faz uma menção a um desenho feito por Franklin Cascaes no final da década de 1960, conforme Ricardo Pinho (2016, p.195), traz “na primeira estrofe uma adaptação de um dos desenhos de Cascaes, ‘Meia noite Boitatá passou e a carreta parou’ (1969)”.

Era meia-noite  
A carroça parou  
Pela encruzilhada  
Boitatá passou  
Não sou desses campos  
Eu sou mais do sul  
Vivo num lugar  
De céu mais azul<sup>48</sup>

A canção descreve a carroça, instrumento de trabalho no campo muito popular em Florianópolis em tempos remotos. Ainda no refrão é introduzida o personagem do “Boitatá”, ser mitológico de origem indígena, que na língua tupi denomina-se Mbaetatá – que significa coisa de fogo, ser este que faz parte da cultura popular brasileira. Protetor dos campos e matas daqueles que tentam queimá-las. Manifesta-se em forma de cobra grande com os olhos bem acesos ou na forma de um boi gigante que brilha. A canção traz um sentimento nostálgico pois descreve que “Eu sou mais do sul / Vivo num lugar De céu mais azul”. De acordo com Pinho (2016, p.195), “O ouvinte é assim facilmente

<sup>48</sup> FARIAS, Rui (Adaptação folclórica). Boitatá. In: Grupo Engenho – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Lado A, faixa 5.

transportado para o cenário rural de uma ilha já inexistente onde, entre a materialidade da carroça e a aparição fantástica do boitatá, encontra-se inesperadamente com a sensibilidade artística de Cascaes”.

Figura 20– Performance da cantora Iara na Igreja Sant’ana e São Joaquim situada na praia da Armação, em Florianópolis. Canção: Boitatá



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 24 de ago. 2021<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDcSsKwxgRY>

Figura 21– Músicos do Grupo Engenho na Igreja Sant’ana e São Joaquim situada na praia da Armação, em Florianópolis. Canção: Boitataá



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 24 de ago. 2021<sup>50</sup>.

Dando prosseguimento à análise dessas fontes audiovisuais, o próximo é o videoclipe *Pedra do moinho*, que foi gravado em cenário natural no estado do Rio Grande do Sul no ano de 1981. As imagens em movimento demonstram cenas ao ar livre como uma cachoeira, um riacho e um gramado em um bosque que possui um aspecto de ser em um sítio ou chácara, com a participação dos músicos do Grupo Engenho. Enquanto isso, inicia a introdução da canção com sanfona, violão, contrabaixo, percussão e bateria. A canção tem um ritmo de forró, sendo bem dançante se destacando a sanfona. Faz parte dessa encenação os cinco músicos do Grupo Engenho.

Em seguida aparece os outros músicos sendo que Alisson inicia a performance com sua voz.

Eu sou da terra e sou da beira do rio  
 Onde perfume era o cheiro da floração  
 Da lua cheia e do ponteio da viola  
 Felicidade era rotina no sertão<sup>51</sup>

A letra da canção se inicia revelando uma aspiração pela vida em contato com a natureza, a terra e o rio, com o perfume das flores em noites de lua cheia com uma

<sup>50</sup> Idem

<sup>51</sup> MOTA, Álisson. A pedra do moinho. In: Grupo Engenho – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Lado B, faixa 4.

perspectiva de felicidade. As palavras que rimam nessas primeiras frases são floração e sertão. Há entoação dando ênfase nos vocábulos: terra, rio, perfume, floração, cheia, viola, felicidade e sertão. É citada a viola, esta considerada um instrumento emblemático do sertão brasileiro. Esse trecho revela uma predileção pela vida simples em meio à natureza, que trazia a felicidade mesmo com rotina. “Felicidade era a rotina do sertão”. Percebe-se já nesse início da canção o que Tatit (2003) denomina de “interdependência entre melodia e letra da canção”. O ritmo é alegre e fluente como se transmitisse em conjunto com o timbre, harmonia e melodia, uma sonoridade como se remetesse ao ambiente natural.

Até que um dia alguém quebrou meu lampião  
 Iluminou-me com o brilho do gás neon  
 Que eu troquei pelo brilho dos olhos dela  
 Simplicidade era rotina no sertão<sup>52</sup>

A parte em que se canta “até que um dia alguém quebrou meu lampião”, utilizada como uma figura de linguagem, pode ter vários significados. As rimas nesse trecho da canção se dá através das palavras lampião, neon e sertão. O lampião era um objeto que já foi muito utilizado, também popular na Ilha de Florianópolis, para iluminar na escuridão, sendo que o que mais era utilizado como material inflamável era a querosene. Nesse momento no videoclipe é exibido o rosto do cantor Alisson tendo como pano de fundo o rio, como se seu semblante refletisse no rio. Depois, a frase “iluminou-me com o brilho do gás neon” vem significar a modernidade, a mudança da vida do campo pela cidade. Em seguida, as imagens em movimento mostram os músicos Marcelo, Cristaldo, Frazê e Chico Thives caminhando na beira do rio, jogando pedras na água, de maneira descontraída. Chico está com os pés descalços. Essas cenas justapostas à letra da canção faz uma apologia à vida simples no campo, o contato com a natureza, o ambiente rural com o verde da grama e das árvores, as folhas secas pelo chão. No final fala da nostalgia em relação à vida no sertão, que era simples, o brilho dos olhos dela, que trocou pela vida na cidade, com “luzes de neon”. Dialogando com outras canções do Grupo Engenho percebe-se a crítica à modernidade.

A pedra do moinho quebrou  
 A pedra do moinho quebrou  
 A pedra do moinho quebrou  
 O amor da morena se acabou<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Idem

<sup>53</sup> Idem

Os versos acima se referem ao refrão da canção que transmite um sentimento de perda com as frases “a pedra do moinho quebrou” e “o amor da morena se acabou”, dando a impressão de rompimento da relação entre o narrador e seu amor. Aqui nesse refrão também há um rompimento da estrutura melódica, dando uma característica mais dramática que também é transmitida através da performance dos músicos que demonstram semblante de seriedade durante a entoação do refrão em uníssono em uma roda do engenho de forma de que os elementos da canção e do audiovisual se fundem transmitindo significados. Muitos engenhos possuem a pedra do moinho onde é moído o produto agrícola. Nesse sentido o refrão se relaciona com a desativação e morte do engenho em decorrência da modernização capitalista.

Minha palavra é de caboclo inocente  
 Feita de sonho desnutrida e cor de anil  
 Da cor da pele da morena moreneia  
 Da minha pele e da casca do pau-brasil  
 Um dia eu quis também pintar a minha boca  
 Com baton da palavra razão  
 Na hora certa eu não pude usar  
 No fim do dia eu só manchei meu violão  
 A pedra do moinho...  
 Eu sou os olhos espreitando pelas frestas  
 Que faz tremer aqueles que me vêem assim  
 Sou o soldado batalhando em guerra fria  
 Sem uniforme sem estrela e sem fuzil  
 Eu sou os pés que caminham em contato  
 Com este chão que eu cultivei mil corações  
 Estou na viva-podre-natureza-morta  
 Estou nas ruas, nos jornais e nas prisões  
 A pedra do moinho...<sup>54</sup>

A segunda parte traz uma narrativa de um caboclo inocente com sonhos e de pele morena. Nessa parte da canção o autor demonstra de forma evidente seus sentimentos e sua subjetividade, mas que demonstra decepção através da frase que termina a estrofe do qual diz: “No fim do dia eu só manchei meu violão”. Essa última frase dessa estrofe que também apresenta algumas figuras de linguagem, transmite um sentimento de perda assim como a última frase da primeira estrofe, demonstrando uma padronização em cada final. A última estrofe apresenta um “soldado batalhando em guerra fria” e “Sem uniforme sem estrela e sem fuzil” Essas frases possuem figuras de linguagem pois o autor compara a vida de um caboclo inocente como se fosse um soldado sem uniforme, batalhando em guerra fria, ou seja, batalhando por nada. No final a canção menciona o contato dos pés no chão da qual “cultivei mil corações. Depois se reporta à cidade como viva podre natureza morta e por fim termina a estrofe transmitindo sentimento de perda através da

---

<sup>54</sup> Idem

frase: “Estou nas ruas, nos jornais e nas prisões”. A canção demonstra o contraste entre a vida simples no campo com a cidade, com suas ilusões. Nessa frase é feita uma crítica ao sistema que reproduz as desigualdades sociais pois há sujeitos morando em ruas, outros na imprensa enquanto outros sujeitos estão na prisão. E a canção termina com o refrão. A realização do videoclipe é da TV Gaúcha, de Porto Alegre, emissora matriz da TV Catarinense, sob a produção de Alfredo Pedrizzi. O videoclipe foi gravado em 1981 na capital do Rio Grande do Sul. A canção termina com cenas em que os músicos estão em frente à cachoeira e depois saem correndo em sinônimo de liberdade em meio à natureza. Esse videoclipe, compreendido como uma fonte audiovisual e musical é analisado através do cruzamento com outras fontes do Grupo Engenho e obras do artista Franklin Cascaes, realizando comparações, pois trazem uma narrativa de valorização pela vida simples no campo e ao mesmo tempo uma crítica a modernidade. Segundo Barros (2018, p.27), “as fontes de diversos tipos que podem ser convocadas para a apreensão dessa música que, no fim das contas, poderá ser utilizada como fonte para a compreensão da história”.

Figura 22– Músicos do Grupo Engenho na beira do rio em videoclipe *Pedra do Moinho*



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 24 de ago. 2021<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jCVfxbJpc7Q>

Figura 23– Músicos do Grupo Engenho em videoclipe *Pedra do Moinho*



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 24 de ago. 2021<sup>56</sup>.

Por fim, cabe descrever o videoclipe produzido para a canção *Feijão com Caviar (João e Maria)*. Visivelmente é o videoclipe do Grupo Engenho mais bem produzido. Os aspectos sonoros dessa canção se diferencia das demais que fazem parte desse mesmo álbum. Inicia retratando os cinco músicos do Grupo Engenho com roupas velhas e rasgadas, alocados em uma sala de estar de uma mansão. Em relação à sonoridade, primeiramente ocorre a batida de um surdo na introdução e que irá perdurar constantemente durante a canção que remete à duas batidas do coração. Depois é incluído um arranjo de violão através de dedilhados. A palavra cantada é inserida: “João e Maria, aiai arroz e feijão. Panela, bacia, barriga vazia, mosquito e injeção”. A estrutura da canção é semelhante aos versos de um terno de reis pois um canta e outros repetem. A canção faz várias críticas sociais sendo uma delas a atitude do cidadão em geral, pois enquanto passam fome e outras necessidades vivem brincando, brigando e bebendo. São representados no clipe várias cenas cômicas como os músicos Alisson e Cristaldo em versão reduzida (miniatura) com vestes rasgadas bebendo whisky no bar da mansão. Em seguida, no jardim da mansão é exibido o músico Chico Thives com Claudio Frazê na garupa. Depois o Marcelo Muniz sentado com jornais rasgados nas mãos e vestido com uma camiseta com um rasgo na frente em forma de coração, com a sigla UFSC e com gravata borboleta. Na sequência novamente Alisson e Cristaldo reduzidos, sendo que

---

<sup>56</sup> Idem

Alisson girando o ponteiro do relógio de pulso enquanto o tempo passa, e Cristaldo sentado na borda de um copo de whisky com gelo. Depois o Marcelo sendo representado em frente a uma lâmpada em estado de loucura. Enquanto isso vem a segunda parte da canção em que é destacado o som da caixa da bateria fazendo referência a toque de marcha militar. Em várias partes da canção esse som vai se repetir. A cena em sequência representa o músico Claudio Frazê com jornais amassados na mão, em estado de loucura e em miniatura deitado no chão enquanto se esperneia e um martelo ameaçando cair sobre sua cabeça. Na próxima cena há uma representação de Chico Thives na boca de um leão. Em seguida, Cristaldo é representado em forma de miniatura com fome em meio à ilustração de comidas. Neste momento há justaposição da parte “Jonh and Mery” sobre a parte “João e Maria”. Esse fenômeno em uma música é denominado polifonia. Depois os 05 músicos são representados em miniatura dentro de um prato com uma vargem de feijão ao qual tentam se alimentar, mas não conseguem pois não passa de uma ilustração. Há também uma faca e um garfo. Todos esses alimentos representados eles só conseguem ver. Entende-se como uma crítica da época ao sistema do qual produzia comida em abundância, mas nem todos os brasileiros possuíam acesso. Depois eles são representados novamente em miniatura sobre uma mesa em pé dançando, colocando as mãos sobre a barriga, se contorcendo de fome e matando mosquito. Depois são representados em frente a um mural gigante com fome, maltrapilhos e por fim todos caem ao chão.

João e Maria, ai, ai  
 Arroz e feijão  
 Panela, bacia,  
 barriga vazia  
 Mosquito injeção  
 Jonh and Mary  
 Whiskey, poddle, bar  
 Estola, smoking, piscina,  
 Rolls Royce, caviar<sup>57</sup>

A frase “Panela, bacia, barriga vazia, mosquito e injeção” vem significar a pobreza de parte dos brasileiros que somente se alimentam de arroz e feijão. A bacia era um objeto popularmente utilizado. A canção faz uma crítica à fome e à miséria na época em que foi escrita do qual o Brasil passava no final do regime militar. As palavras “Mosquito injeção” faz referência à época aos programas de vacinação instituídas pelo governo federal que visavam somente medidas sanitárias e de saúde, mas não se preocupava com as desigualdades sociais.

---

<sup>57</sup> MUNIZ, Marcelo. A pedra do moinho. In: Grupo Engenho – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980. Lado B, faixa 5.

Depois a segunda parte da canção “Jonh and Mary” como se fossem os ricos de origem americana, representando também a cultura americana como imperialismo cultural. A canção continua com a frase “Whiskey, poodle, bar”. Enquanto os pobres passam fome os personagens ricos bebem whiskey, tem cachorro poodle e vão em bar. A canção prossegue com “Estola, smoking e bar”. A frase evidencia que os personagens ricos dessa canção possuem uma característica de vida bem melhor. As frases da canção terminam com “ Estola, smoking, piscina, Rolls Royce, caviar”, enquanto João e Maria passam necessidades. E a canção termina em “aiai”. O Instrumental da canção é simples, somente com surdo e violão, enquanto nas vozes, há sobreposição. A canção de autoria de Marcelo Muniz segundo Mota (2019) foi apresentada pela primeira vez em um show organizado pelo DCE (Diretório Central dos Estudantes) da Universidade Federal de Santa Catarina, que seria para levantar fundos para realizar pagamento da fiança de amigos deles que eram universitários e foram presos durante o acontecimento político e estudantil denominado Novembrada. Sendo assim, a canção possuía um conteúdo crítico e contestador para a época, ao qual transmitia ideias utilizando figuras de linguagem. Como o elemento polifonia está estampado nessa canção, vale salientar que Barros (2018) se apropria desse termo para uma comparação com as fontes históricas diversas que são justapostas a canção que é analisada.

Figura 24– Músicos do Grupo Engenho em videoclipe *João e Maria*



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 24 de ago. 2021<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fv3Kkp1wTVI>

Figura 25– Músicos do Grupo Engenho em videoclipe *João e Maria*



Fonte: conta do youtube do compositor Álisson Mota. Acesso em: 24 de ago. 2021<sup>59</sup>.

Foram selecionados para a análise dos videoclipes e suas respectivas canções somente os que foram produzidos no início da carreira dos Grupo Engenho e fazem parte do primeiro LP, *Vou botá meu boi na rua*. Essas obras apresentam possibilidades para sua apropriação em sala de aula para a discussões de temas relativos à modernização capitalista e ao final da ditadura militar. Sendo assim, essa primeira obra do Grupo Engenho aparece como fonte e suporte para um experimento de estudo relacionado à História Local, possibilitando a detecção de indícios culturais de um período de incertezas e descontentamento em relação aos aspectos políticos e sociais, assim como descreve práticas culturais e o modo de vida tradicional de populações do litoral de Santa Catarina.

#### **4. EU VOU BOTAR MEU BOI NA RUA: CONSTRUÇÃO, EXECUÇÃO E RESULTADOS DA INTERVENÇÃO DIDÁTICA**

##### **4.1. CONSTRUÇÃO E EXECUÇÃO**

###### **4.1.1. Primeiros procedimentos**

---

<sup>59</sup> Idem

Meu ingresso no Mestrado Profissional de Ensino em História (ProfHistória) foi motivado pelo interesse em discutir o potencial de canções em sala de aula e explorar esse exercício, seja criando, desenvolvendo ou aperfeiçoando uma metodologia que permitisse utilizá-las como fontes históricas para uma experimentação que envolvesse a construção didática do saber histórico em escala local, considerando suas características socioculturais, ideológicas e históricas. O desenvolvimento desse projeto de intervenção proporia aos estudantes uma experiência na qual pudessem produzir conhecimento e explorar habilidades, ao invés de meramente reproduzir informações, expressando ideias próprias e procurando alguma originalidade. As pesquisadoras na área do Ensino de História, Marlene Cainele e Isabel Barca, analisaram a aprendizagem histórica de jovens brasileiros e portugueses e detectaram que muitos possuem uma visão estática do passado, sendo quase incapazes de realizarem uma relação temporal entre passado, presente e futuro, algo decorrente de um ensino tradicional. De acordo com Cainelli e Barca (2018, p.03), “aos alunos, na maior parte das intervenções pedagógicas em sala de aula, é permitido apenas repetir o ensinado, reproduzir o texto do livro ou da aula do professor”.

Como parte da trajetória profissional, busquei em diferentes momentos explorar o universo musical por meio do uso de canções, principalmente aquelas chamadas de “protesto” ou de intervenção social, com a composição de paródias, inicialmente em uma perspectiva tradicional, buscando a mera assimilação e a memorização de informações. A partir daí, comecei a pesquisar canções que pudessem estimular uma sequência didática que envolvesse um trabalho de intervenção no ensino com vistas à “melhoria das práticas do profissional de história dentro e/ou fora da sala de aula”. Essa prática deveria ser constante e sempre questionada em seus limites e possibilidades, pois muitas vezes a canção tende a ser utilizada não como fonte histórica, mas como mera ilustração. Utilizadas como um mecanismo de assimilação e memorização dos conteúdos, as paródias permaneciam inexploradas como uma oportunidade de criação e escrita das próprias narrativas pelos estudantes. Ao longo do mestrado convenci-me da importância de novas abordagens e práticas escolares no Ensino de História, contemplando a utilização de fontes e materiais diversificados que “colaboram para a formação do pensamento histórico e da consciência histórica de alunos e de professores” (CAINELLI, BARCA, 2018, p. 4).

Ao explorar as interações entre canções e fontes históricas, descobri o potencial da obra do Grupo Engenho para a proposta de ensino que buscava. Inicialmente, foi necessário um levantamento de trabalhos com a temática da canção, principalmente

aqueles de intervenção didática, com destaque para as discussões propostas por Marcos Napolitano e Miriam Hermeto, sendo esta última uma das referências necessárias para estudos referentes a tal abordagem. A partir de tais discussões e trabalhos, desenvolvi uma sequência didática com pressuposto na utilização da canção como uma ferramenta motivadora de aprendizagem e, principalmente, uma fonte histórica com potencial para desenvolver a capacidade interpretação do conhecimento histórico em sala de aula. O docente que objetiva incluir a canção como recurso didático deve buscar informação e conhecimento que possibilite a abordagem de tais registros em exercícios de escuta.

A partir das proposições de Circe Bittencourt (2011), Miriam Hermeto (2012) emprega o termo “documento” ao referir-se à canção popular brasileira, esta possuidora de uma narrativa histórica com potencial didático. A autora ressalta a importância de análise das diferentes dimensões de um documento histórico para a interpretação histórica, de modo a que haja interação de estudantes “com a narrativa histórica, de maneira que eles compreendam como produto de uma dada cultura e um dado contexto histórico (HERMETO, 2012, p. 142).

As cinco dimensões do documento histórico na proposta desenvolvida por Hermeto (2012) visam auxiliar o professor no planejamento da análise desses documentos em sala de aula. A autora sugere a abordagem material; a descritiva; a explicativa; a dialógica; e a sensível. Com vistas a explorar essas etapas, a intenção que moveu a presente investigação seria a construção de uma sequência didática ainda no segundo semestre do ano de 2019, tendo por finalidade desenvolver um projeto piloto para experimentar essa prática com os estudantes. Realizando leituras a partir das referências bibliográficas que a pesquisadora Miriam Hermeto utiliza em sua obra, tive acesso ao Módulo II do Projeto de Desenvolvimento Profissional de Educadores, elaborado no âmbito da Secretaria do Estado da Educação de Minas Gerais, tendo como autor o professor Orlando Aguiar Júnior. Nesta publicação o autor entende o que chama de “*sequência de ensino*” como “um conjunto organizado e coerente de atividades abrangendo um certo número de aulas, com conteúdos relacionados entre si” (AGUIAR JR., 2005, p.24).

A partir de tais balizas, construí a sequência didática intitulada “Vou mudar essa História com o meu boi de mamão” com o objetivo de explorar o seguinte tema: “Cultura Popular das Comunidades Litorâneas de Santa Catarina e Urbanização e Modernização na Região da Grande Florianópolis na década de 1970”. Como o objetivo seria utilizar a canção como recurso histórico em sala de aula, escolhi somente a canção do Grupo

Engenho *Vou botá meu boi na rua*, por se tratar de um projeto piloto, evitando ser uma intervenção que tomasse muitas aulas, mas que fornecesse indícios para futuras reflexões e práticas.

Depois que o projeto de pesquisa para esta dissertação foi aprovado pelo comitê de ética da universidade, comecei a aplicar a sequência didática, no mês de novembro de 2019. O período do experimento envolveu seis aulas e foi escolhida uma turma do primeiro ano do ensino médio com um número de 17 alunos, no turno vespertino da Escola de Educação Básica São João Batista. Escolhi uma turma de primeiro ano projetando sua progressão curricular e a continuidade do projeto no ano seguinte. Foram utilizadas, como já referido, as fontes históricas audiovisuais e musicais do Grupo Engenho tendo como eixo a canção “*Vou botá meu boi na rua*”. A canção e os documentos foram analisados segundo pressupostos teóricos de Hermeto (2012), sendo preenchida uma ficha de análise de fontes audiovisuais e musicais. Nessa primeira experiência de intervenção não houve produção de paródias musicais, pois experimento tinha como objetivo aprimorar o projeto de intervenção para a escrita desta dissertação.

Uma das preocupações que circundou a intervenção dizia respeito ao acesso ao conjunto dos registros históricos audiovisuais. Havia na internet muitas canções do grupo, capa de álbuns, encartes e videoclipes na conta de Youtube do músico Alisson Mota. Mesmo assim, não tinha acesso a todas as canções e acreditava que se tivesse o material original em mãos haveria mais elementos para explorar. Por isso, adquiri os discos originais e foi então necessário utilizar um aparelho toca-discos. No início a intenção era a de converter o áudio analógico para o formato mp3, mas optei em dar oportunidade aos estudantes de conhecerem o suporte original, sendo que muitos nunca tinham visto um LP e ouvido uma canção por meio de um aparelho toca-discos. Mesmo que a experiência fosse restrita a um LP e a uma canção, possuir todo esse material e conhecer todos os videoclipes abriu um leque de possibilidades para trabalhar outras canções futuramente a partir deste experimento, inclusive com outros grupos catarinenses em diversos contextos. É importante ressaltar a importância da diversificação dos recursos e documentos históricos, para além das fontes escritas:

[...]destacar a importância da incorporação do material musical, em forma de partitura, fonograma ou vídeo pelos historiadores, operação que não é tão simples do ponto de vista metodológico. No caso da música popular, uma mesma canção assume significados culturais e efeitos estético-ideológicos diferenciados, dependendo do suporte analisado: sua partitura original (que muitas vezes nem existe como documento primário, sendo de transcrição posterior ao fonograma), seus registros em fonograma e suas performances registradas em vídeo (NAPOLITANO 2011, p.254-255).

Reconhecendo a importância da utilização de uma maior variedade de fontes, tentou-se explorar ao máximo os materiais colhidos no processo de investigação. A sequência didática levou à elaboração de um artigo para a disciplina optativa “Metodologia no Ensino de História; o pesquisador – Professor e o Professor – Pesquisador”, ministrada pela professora Cristiani Bereta da Silva. O artigo foi submetido e apresentado no Simpósio Temático “Ensino de História e as demandas do Tempo Presente” no IV Seminário de História do Tempo Presente, que ocorreu entre os dias 17 a 19 de março de 2021, sendo posteriormente publicado. No texto (Loz, 2021), examino o quanto o folgado do boi de mamão estimula a curiosidade dos estudantes, porém há uma pequena interação dos estudantes com a prática, dado que boa parte é oriunda de famílias que passaram a viver em São João Batista nas últimas décadas, especialmente em busca de ocupações no ramo calçadista. Os registros históricos despertaram muito interesse por parte dos estudantes, com destaque para a riqueza das linguagens artísticas e elementos relativos à juventude, como o protesto, o grafite e um cenário nostálgico ou rústico:

Vários estudantes da turma levantaram a hipótese de a canção ser de protesto e fazer menção à luta pela liberdade devido a representação sendo que um integrante está com uma lata de spray (grafite) na mão e há uma pichação nesta fábrica com os dizeres “Eu vou botá meu boi na rua”. Os alunos retrataram as vestimentas dos músicos como se fosse estilo casual, ou seja, camiseta/camisa por fora da calça, calça jeans e tênis, [...] estilo próprio dos estudantes universitários. Outra característica dos personagens que também os estudantes mencionaram foi em relação aos cabelos, sendo que alguns estão soltos ao vento e outros em estilo “black power”, ambos caracterizando rebeldia. [...] a capa no LP do primeiro álbum do Grupo Engenho retrata aspectos relacionados com a cultura jovem global de centros urbanos que em sua grande parte eram estudantes e possuíam atitudes políticas integrando-se a ideais de milhões de estudantes no Brasil e no mundo (LOZ, 2021, p.08).

Os estudantes perceberam que a linguagem que o Grupo Engenho agradava sobretudo o público jovem e estava alinhada a formas artísticas exploradas pela indústria fonográfica internacional, mesmo que o grupo não possa ser enquadrado como um produto meramente comercial. Perceberam também que as atitudes dos músicos catarinenses faziam parte de um contexto nacional e global quanto à participação política.

Percebi a necessidade de abordar dimensões conceituais acerca da cultura popular, mas para tanto há dificuldades a serem enfrentadas. A sequência didática não pôde deixar de centrar-se na análise da letra/ritmo/melodia/harmonia do videoclipe e da capa do disco do que propriamente na História Local de São João Batista. Foi mencionado em sala de aula uma realidade que vai além do município, ou seja, o litoral catarinense.

O professor procurou dar pistas aos estudantes durante todo o processo de aprendizagem e conduzir as discussões, tentando envolvê-los o mais intensamente possível como protagonistas, ou seja, estimulando-os à análise e à interpretação própria a uma abordagem histórica das questões levantadas. Alguns estudantes foram mais a fundo no assunto, inclusive pesquisando mais sobre o Grupo Engenho, ouvindo outras canções e percebendo influências de outros gêneros musicais. Um aluno, aqui identificado como Estudante 5, disse que na música *Puleiro dos anjos* é possível perceber características de rock progressivo. Eu sua maioria, os estudantes perceberam no conjunto dessas fontes um conteúdo de protesto político, mas também um ambiente de tensões culturais. Essa experiência foi importante para repensar a intervenção que iria desenvolver tendo em vista a escrita dessa dissertação: “quanto maior e mais diversificada for a experiência didática do professor, mais elementos ele tem para criar uma sequência de ensino rica de oportunidades para a aprendizagem” (AGUIAR JR., 2005, p.24).

Sempre percebi uma aproximação de São João Batista com as cidades do litoral catarinense, principalmente nos aspectos culturais e especificamente na importância que teve o folguedo do boi de mamão em tempos remotos. Mas havia dificuldades: como encontrar uma canção que remetesse à realidade do estudante, ou seja, à escala local? No final do segundo semestre do mestrado, no ano de 2019, decidi por focar o Grupo Engenho e a canção *Vou botá meu boi na rua*, incluindo outras poucas canções que trouxessem uma narrativa histórica acerca do processo de modernização que fez com que boa parte dessa cultura litorânea, de “base açoriana”, fosse envolvida em um complexo processo de tensões e reelaborações. Muitos elementos das canções do Grupo Engenho são “familiares” em nossa realidade local, pois seus temas não se restringiam às populações do interior da Ilha de Santa Catarina. Os engenhos de farinha, o boi de mamão, o terno de reis, a ratoeira, o pão por Deus ou o carro de boi são elementos culturais que fazem parte da História de São João Batista e estão registrados nas obras dos escritores memorialistas.

Em São João Batista funcionaram muitos engenhos no passado, sendo desativados à medida que a modernização capitalista se intensificou, o que impactou outras interações sociais. Tal processo tem como um de seus marcos a instalação da empresa USATI, trazendo mudanças significativas não somente nos aspectos econômicos, mas também nos âmbitos políticos, culturais e sociais. Essas inferências não são novas, pois muitos memorialistas e acadêmicos já escreveram sobre a importância que a empresa teve para a região e o jogo de interesses e privilégios que marcou a política

local. Constatando essa importância, decidi que a existência da grande empresa de açúcar teria papel importante nessa intervenção junto aos estudantes.

O ano de 2020 seria aquele em que iria iniciar a intervenção junto aos estudantes com o propósito de escrita de uma dissertação, aproveitando todo o percurso trilhado e as reflexões desenvolvidas. Mas, a pandemia de Covid-19 inviabilizou a aplicação da sequência didática já formulada. No ano seguinte, em 2021, foi finalmente dado início à intervenção, desenvolvendo a sequência didática junto aos estudantes, sendo restrita a estudantes do segundo ano do ensino médio. Observando as legislações e diretrizes que norteiam as práticas escolares e o currículo escolar, encontrei mecanismos que permitissem encaixar a aplicação da sequência didática. Foram necessários ajustes de modo a adaptar o processo ao currículo oficial.

Devido à pandemia e ao ensino remoto, os alunos estavam atrasados em relação ao desenvolvimento dos “objetos da aprendizagem”. A orientação da Secretaria do Estado da Educação (SED) é que o currículo deveria se ajustar em decorrência do contexto, levando em consideração as perdas do ano anterior. Refazendo o planejamento juntamente com outros professores de História, optamos em revisar os objetos da aprendizagem do currículo do primeiro ano durante dois meses e depois prosseguir com o que seria estudado durante o ano corrente. Na prática de planejar as aulas e repensar a sequência didática (APÊNDICE 01), constatei que poderia utilizar a canção escolhida como uma ferramenta para a problematização acerca da colonização de São João Batista

Juntamente com a análise de registros e documentos históricos realizada pelos estudantes poderia com eles problematizar as práticas culturais como o boi de mamão e as práticas em torno do engenho desde o início de seu aparecimento, ainda nas primeiras datas de colonização. E como essas práticas foram desaparecendo no contexto de modernização agrícola. Ao desenvolver com os estudantes os objetos da aprendizagem referente às primeiras civilizações e à importância dos grandes rios para o desenvolvimento, poderia estabelecer conexões com a importância do rio Tijucas para a existência dos indígenas, bem como para o assentamento de luso-brasileiros, sardos e africanos que desenvolveram práticas agrícolas e pecuária ao seu entorno, principalmente ligadas à economia do açúcar, da mandioca e a implantação dos engenhos. Quando o objeto da aprendizagem (como assim é chamado segundo a nova BNCC, pois antes era denominado conteúdo) programado a ser desenvolvido em sala de aula passou a ser sobre o Brasil Colonial foi possível relacionar novamente com o contexto local, pois a região em que se localiza São João Batista não deixou de experienciar parte do genocídio

indígena, práticas escravocratas, expropriação do trabalhador do campo, a sociedade em torno do engenho e uma economia voltada para um “ciclo do açúcar”.

Levando em consideração a realidade de pandemia também durante o ano letivo de 2021, a Secretaria do Estado da Educação de Santa Catarina ofereceu o ensino através de três modelos, podendo ser 100% presencial, na hipótese das escolas terem uma estrutura que permitisse o distanciamento de 1,5 metro entre cada estudante em sala de aula; o ensino misto, caso não fosse possível oferecer esse distanciamento, recebendo os estudantes presencialmente em semanas alternadas e a realização de tarefas em casa para a complementação do programa de estudos; e 100% online, voltado aos estudantes que tivessem comorbidades e/ou morassem com pessoas que faziam parte do grupo de riscos devido à idade avançada ou vulnerabilidades de saúde. Na Escola de Educação Básica São João Batista os estudantes foram atendidos na categoria mista, ou seja, uma semana na escola e outra em casa. Portanto, os estudantes foram divididos em dois grupos que se alternavam na ocupação das instalações físicas da escola, denominados como grupo verde e grupo amarelo. Já o ensino 100% remoto foi oferecido por uma escola polo que atendia a toda a regional de Brusque. Com a distribuição de carga horária, fiquei com a responsabilidade didática sobre quatro turmas de segundo ano, optando então por aplicar a sequência didática no grupo amarelo.

#### **4.1.2. O fazer em sala de aula por meio de uma sequência didática**

O início da intervenção por meio da sequência didática construída teve por base a análise dos documentos constituídos pela capa/contracapa, pela canção e pelo videoclipe “*Vou botá meu boi na rua*”. Esse conjunto foi apresentado aos estudantes com a denominação de fontes históricas audiovisuais. A prioridade recaiu sobre a análise dessas fontes históricas pelos próprios estudantes com o auxílio do professor, sendo que os objetos da aprendizagem (conteúdos) seriam inseridos gradativamente. Nessa análise foram considerados as cinco dimensões que, segundo Hermeto (2012, p.143), direcionam os estudantes a “desenvolverem diferentes capacidades de leitura histórica”. A proposta da primeira aula seria a introdução do projeto, apresentando para os alunos a proposta. Primeiramente foi-lhes distribuído um questionário com vistas a obter informações sobre condições de vida e estudo, interações com a música em geral e percepções quanto à utilização de música durante as aulas de História, entre outros questionamentos

(APÊNDICE 1). Passou-se então a informar e discutir sobre a constituição de fontes históricas e qual o papel do historiador ao lidar com documentos e registros, desafiando-os a tentar interpretar essas fontes com o auxílio do professor, por meio de pistas, sem simplesmente repassar informações prontas a trajetória do Grupo Engenho e nem os significados de suas canções. Ao professor coube somente conduzir o processo e complementar no final com informações. Como o objetivo dessa prática de intervenção de Ensino era a realização de um experimento de análise de canções como fontes históricas, ao longo do processo foram realizados ajustes da sequência didática de acordo com as necessidades que foram aparecendo no decorrer da aprendizagem.

A intervenção foi realizada nas salas de aula de quatro turmas de segundo ano do turno matutino, com média de 10 alunos por turma, sendo que alguns deles trocaram de turno durante a intervenção. Neste caso, foram excluídos dessa coleta de análise, assim como não foram utilizados dados de estudantes que chegaram na turma em meio ao processo em andamento, embora pudessem participar das aulas normalmente. Durante o ano letivo as turmas dessa escola tiveram um número de estudantes bem reduzido, o que facilitou o processo de aprendizagem ao receberem um acompanhamento e um olhar mais individualizados.

Um número de 32 estudantes participou de todo o processo de intervenção. A média de idade dos estudantes é de 16,4 anos. O que chamou atenção pelos dados coletados é o grande número de estudantes trabalhadores, representando 62% do total. Se a pesquisa ocorresse nas turmas do noturno, essa proporção seria possivelmente ainda maior. Outro fator é a questão da naturalidade: 19 estudantes nasceram em São João Batista, outros 5 estudantes nasceram em outras cidades de Santa Catarina, enquanto 5 estudantes nasceram em cidades no estado do Rio Grande do Sul e 1 estudante nasceu no estado da Bahia. Nesse conjunto, a maioria (69%) é formada por meninas.

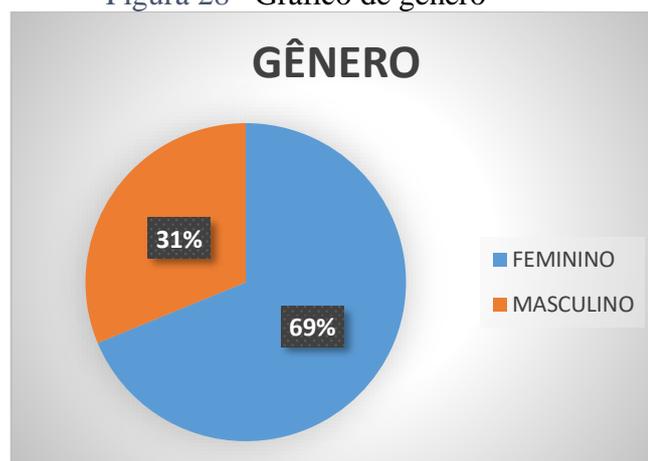
Figura 26– Gráfico da relação trabalho / estudo



Figura 27– Gráfico sobre a naturalidade dos estudantes



Figura 28– Gráfico de gênero



Após os estudantes responderem o questionário, receberam uma ficha de análise de fontes audiovisuais e musicais que foi inspirada e adaptada a partir da “ficha de análise de canções” proposta por Hermeto (2012), que se encontra em anexo (APÊNDICE 2). Essa ficha vai veio a ser preenchida pelos estudantes ao longo do processo de análise de fontes históricas, servindo como um dos possíveis instrumentos de avaliação. O início da análise de fontes históricas privilegiou a dimensão material, a partir da capa/contracapa do LP, do encarte e do próprio disco de vinil, com todos os dizeres e possíveis imagens nele apresentado. O disco de vinil e sua capa, que são suportes materiais, são documentos históricos e possuem estreita relação com a obra num todo, possuindo a função de identificá-la. Com a finalidade de analisar esses materiais foram propostas três questões

para os estudantes, referentes às características dos personagens registrados na capa, a composição do cenário e as relações entre a capa do disco, os personagens e o título do álbum. Durante a aula os estudantes tiveram acesso à capa do LP e ao disco original, que foram expostos em uma mesa, além de apresentadas imagens em um projetor multimídia. Essa atividade foi um exercício de percepção de “elementos contidos na capa, como cor, fotografias, embalagem, bem como a tipografia utilizada em sua confecção” (LOZ, 2021, p. 05).

Ainda analisando a dimensão material do documento, foi apresentado um texto na contracapa de autoria do jornalista joaquinese Rogério Martorano, que era repórter da revista *O Cruzeiro*. Nesse texto o jornalista Martorano<sup>60</sup> (1980) apresenta o primeiro LP do Grupo Engenho como uma obra rica em criatividade, o que então projetava a consolidação de sua carreira entre um público universitário exigente e intelectualizado.

Seus componentes são todos universitários. Quando se uniram para fazer música, começaram também a aprofundar as suas pesquisas do folclore, principalmente da ilha de Santa Catarina, que transmite em suas melodias, o mistério e a solidão do mar, o embalo das ondas e o segredo dos caminhos antigos, com suas assombrações e distâncias<sup>61</sup>.

O texto do jornalista ainda faz a apresentação dos músicos do grupo, além de destacar a participação da vocalista Iara na canção *Boitatá*. Na contracapa há também informações relativas à produtora independente intitulada Engenho Produções e Gravações Ltda e ao estúdio de gravações Sir-Laboratório de Som e Imagem (Studer aA80), em Curitiba. As fotografias da contracapa, assim como as da capa, foram realizadas pelo fotógrafo Paulo Roberto da Rocha, com cenas do interior da Ilha de Santa Catarina compostas por casarões antigos e um boi de mamão, instrumento de trabalho e transporte que é patrimônio imaterial do Estado de Santa Catarina e de Florianópolis. Ilustrações de Maurício Muniz no encarte do álbum acompanham as letras das canções, representando os personagens do folgado do boi de mamão, barcos na praia, o pescador, a rendeira e o carro de boi, elementos da cultura popular do litoral de Santa Catarina. Os estudantes entraram em contato com esse material e passaram a obter algumas informações sobre a trajetória do Grupo Engenho. A maioria dos estudantes nunca haviam entrado em contato com um vinil: todo o material impresso que acompanha o LP (capa, contracapa e encarte) foi digitalizado e enviado aos estudantes para que continuassem a análise em casa. Alguns estudantes ficaram surpresos pelo fato dos integrantes do Grupo

---

<sup>60</sup> GRUPO ENGENHO – Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho Produções, 1980.

<sup>61</sup> Idem.

Engenho abrirem uma produtora própria e pela dificuldade na oferta de suporte aos músicos que quisessem se profissionalizar na época, pois no Estado de Santa Catarina havia carência desses recursos técnicos para produção e gravação. Segundo Eduardo Vicente (2006), a alternativa de uma produção independente passou a ser uma opção para os artistas marginalizados pelo mercado musical, sobretudo na década de 1970.

Porém, a crise que já se desenhava ao final dos anos 70, e que afetaria profundamente o setor já no início da década seguinte, muda completamente esse cenário: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas (VICENTE 2006, p.04).

Um dos assuntos discutidos com os estudantes disse respeito a considerar o videoclipe como um suporte da canção, mas em outro formato, diferente do LP, pois apresenta as imagens e movimento. O videoclipe veio a ser a última fonte a ser analisada, evitando que ofuscasse a análise da capa/contracapa e o exercício de áudio da própria canção. De modo a conhecerem mais profundamente a obra do Grupo Engenho, os estudantes receberam a tarefa de assistir um pequeno documentário realizado pelo Canal Memória da TV UFSC, encontrado no canal do YouTube, denominado “A criação do Grupo Engenho, por Alisson Mota”. Essas são pistas para favorecer a análise das fontes históricas propostas. O curto documentário utilizado é um auxílio para análise das fontes propostas na intervenção:

[...]as possibilidades de trabalho do historiador ancoram-se no mapeamento das "escutas" históricas (crítica, público e os próprios artistas, que são também ouvintes) que dão sentido histórico às obras musicais. Obviamente, esse sentido sociocultural não é nem extrínseco à obra, nem ilimitado em suas possibilidades, apoiando-se nos materiais e na linguagem musical que estruturam a peça musical ((NAPOLITANO 2008, p.259).

Prosseguindo na aplicação da sequência didática, na segunda aula a dimensão analisada foi a sensível, isto é, os sentimentos ou sensações despertadas pelo cantor ou intérprete, bem como sua expressão para o público. De acordo com Hermeto (2012, p. 148), “sentimentos e afetos que mobilizam a produção e a recepção daquele texto, dando a perceber a história como um conjunto de ações que se produzem no seio das relações sociais [...]”. Foi nesse processo realizado a audição da canção *Vou botá meu boi na rua* repetidas vezes, sem apresentação da letra escrita, para “aguçar o sentido da audição para percepção dos sentimentos representados através das entonações de voz, e performance” (LOZ, 2021). Para analisar essa dimensão foi proposto, como exercício na ficha de

análise de fontes audiovisuais, a identificação de sentimentos reconhecíveis nas vozes dos cantores. Foi apresentado aos alunos a página de internet da Fundação Catarinense de Cultura,<sup>62</sup> na qual há uma matéria sobre a apresentação do boi de mamão e outras informações sobre a prática. Para auxiliar nas dúvidas a respeito do folguedo, o livro “Folclore Catarinense” de Doralécio Soares foi utilizado como referência bibliográfica. Também foram abordadas as referências existentes quanto à prática artística por trabalhadores escravizados e livres ao fim do século XIX, recolhidas no jornal tijuquense denominado “O Independente”, de 1888. Como na semana posterior os estudantes desenvolveriam suas atividades em casa, levaram a ficha de análise para preencher essas questões referentes às dimensões material e sensível.

Dando continuidade à sequência didática, a próxima dimensão analisada foi a descritiva, em uma terceira aula. Segundo Hermeto (2012), esta dimensão refere-se ao tema e ao objeto da narrativa, servindo para identificar o tema do texto da canção e os processos históricos relativos, seus sujeitos e temporalidades, refletindo a composição letra/melodia. Foi então apresentada a letra da canção aos estudantes e realizada a audição, ao que se seguiu o preenchimento da ficha de análise, abstraindo ideias sugeridas pela letra e considerações sobre sua relação com a melodia. Os estudantes foram convidados a identificar o gênero musical, o ritmo e o timbre (instrumentos que compõem a canção). A canção possui elementos melódicos e a utilização de instrumentos similares às canções exibidas em uma apresentação do boi de mamão.

A proposta é de ir além da canção em si, mas buscar interpretar informações históricas sobre este documento. Proporcionar que os estudantes busquem entender as canções do Grupo Engenho como uma representação de uma realidade, no período em que essas canções foram produzidas. Como estes documentos possuem em si próprio, historicidade, deverão estimular os estudantes que ao analisar essas fontes, percebam que elas dão ênfase para a história local, a tradição, às memórias, identidades (LOZ 2021, p.10).

A letra da canção dá a entender um duplo sentido, característica de grande parte das canções brasileiras, principalmente ao longo do período autoritário do regime militar. O ideal seria que os estudantes conseguissem perceber essa realidade por meio da letra e da melodia, percebendo possíveis elementos sociais e políticos. Foram orientados a que levassem em consideração as dimensões musical e verbal de uma canção.

Mas, como ponto de partida, a abordagem deve levar em conta a “dupla natureza” da canção: musical e verbal. Uma “dupla natureza” que desaparece no mesmo momento da composição. Aliás, o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/tac?mod=pagina&id=7649&grupo=>

parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos (NAPOLITANO 2005, p.80)

Uma vez que a canção manifesta um caráter de protesto por meio dessa “dupla natureza” apontada por Napolitano (2005), foi proposto aos estudantes mais um vídeo, desta vez o programa “UFSC Entrevista Alisson Mota<sup>63</sup>, no qual o cantor e compositor explica o significado da canção como defesa da cultura do litoral, mas também como “um grito de guerra” em meio à repressão na época. O vídeo deu suporte à compreensão do papel dos jovens músicos que reivindicavam e expressavam suas ideias durante esse processo político.

Na quarta aula houve a análise da dimensão explicativa, concernente à abordagem do tema na narrativa e à compreensão do lugar social da produção do texto (autor, contexto, procedimentos metodológicos). Esse experimento pode auxiliar na ampliação da noção de historicidade por meio de uma observação acerca do contexto da produção da narrativa, versões históricas possíveis e a construção de explicações para o tema, utilizando conceitos históricos (HERMETO, 2012). Partindo para a análise do videoclipe da canção, consideramos, segundo Hermeto (2012, p.144), que “as canções que circulam em videoclipes trazem, junto da relação básica melodia/letra/ritmo, a imagem em movimento. Imagens que recriam e interpretam as representações da canção, e que passam a compor a mensagem para o leitor”.

O videoclipe “Vou botá meu boi na rua” é um rico material para problematização em sala de aula, pois trata música e imagem em movimento extremamente ricos em significados e se justapõem dentro de uma narrativa que evidencia elementos relacionados à prática cultural do boi de mamão e defesa do patrimônio histórico material e imaterial. A cena do videoclipe em que o Grupo Engenho apresenta as personagens do boi de mamão em frente ao Mercado Público de Florianópolis (LOZ, 2021, p.11).

A análise do videoclipe auxiliou no entendimento da dimensão explicativa da canção, sendo possível compreender com mais elementos o contexto da produção do texto e uma afirmação da chamada cultura popular. Os estudantes tomaram o videoclipe como uma produção mais simples do que aquela a que se habituaram a conhecer no início do século XXI, mas surpreenderam-se quanto à urbanização de Florianópolis no ano de 1980. Em sala de aula foi discutido o contexto da gravação tanto do videoclipe da canção *Vou botá meu boi na rua*, quanto de outros videoclipes do grupo foram produzidos pela

---

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4vmHRCEAjs&t=308s>

TV Catarinense. O videoclipe foi gravado no Aterro da Baía Sul, tendo aos fundos dos músicos e demais artistas o Mercado Público Municipal de Florianópolis, o que suscitou discussões sobre patrimônio histórico local e modernização capitalista.

Também São João Batista passou por um processo de modernização, o que afetou o universo dos trabalhadores agrícolas em decorrência da construção da usina de açúcar, com a desativação de engenhos artesanais. As relações políticas dos proprietários e seus mecanismos de reprodução de poder em meio à ditadura militar foram debatidos. Ainda está presente na memória dos batistenses o fato de que recebiam pressão para que em épocas de eleições votassem em candidatos apoiados pela direção da empresa. A trajetória do município foi tema das aulas durante a intervenção, o que envolveu informações sobre a década de 1980, quando a decadência da usina de açúcar gerou uma crise econômica, trazendo muito desemprego e levando ao deslocamento de famílias, as quais migraram para outras cidades. Em seguida, o desenvolvimento do setor calçadista propiciou a melhoria do desempenho econômico na década de 1990. Coube, então, interrogar: o que é patrimônio histórico? Há patrimônio histórico tombado na cidade de São João Batista? Há algum patrimônio histórico relacionado com a existência da USATI/SA? Foi então abordada a manutenção da casa de Benjamin Duarte, construída em 1925, único prédio histórico tombado como patrimônio municipal.

A quinta aula envolveu a dimensão dialógica, dizendo respeito às referências com as quais o texto dialoga na construção de sua narrativa. Optou-se por analisar uma obra artística do autor Franklin Cascaes, a *Bruxa Grande*, de 1976 (ver Figura 37). Ao elaborar a sequência didática pensou-se inicialmente em analisar outra composição musical que dialogasse com a canção principal escolhida, mas percebeu-se a necessidade de analisar uma obra de artes plásticas de modo a dar conta da diversificação de fontes. Franklin Cascaes, preocupado com o desaparecimento das práticas da cultura popular e do patrimônio material, como os casarões coloniais na capital catarinense, expressou-se por meio de obras figurativas, abordando o desenvolvimento tecnológico, assim como os processos de modernização e urbanização.

A obra de Cascaes foi inserida após a sequência didática estar pronta e em andamento, tendo sido exposta e discutidas as percepções sociais e históricas que suscita. Os estudantes foram então estimulados a compreenderem a especulação imobiliária no litoral catarinense, relacionando o assunto ao processo de modernização que ocorreu em São João Batista, o que passou pelo desaparecimento de práticas agrícolas, assim também como de atividades econômicas em torno dos engenhos. Realizando uma comparação

com contexto da cidade de São João Batista, a bruxa grande poderia ser identificada com a empresa açucareira que destrói modos de vida tradicionais.

Figura 29- Título. Bruxa Grande. Técnica: nanquín sobre papel (Franklin Cascaes, 1976).



Fonte: Museu Universitário (UFSC)

Na sexta aula foi proposto como desafio aos estudantes a elaboração de uma paródia musical, tendo por base a canção *Vou botá meu boi na rua* e a temática “Cultura Popular”. A utilização de paródia musical como estratégia metodológica no processo de ensino aprendizagem mobiliza a letra original de uma canção para recriá-la com novos sentidos. Essa oportunidade de escrever paródias permitiu aos estudantes a condição de autores e autoras, reformulando práticas sociais e discursos baseados na crítica social, impressos na canção. Portanto, a paródia passa a ser uma nova obra, apresentando uma intertextualidade<sup>64</sup> com a canção original, pois há diálogo entre as duas criações por meio da estrutura musical. A intertextualidade é proveniente do campo literário, mas pode ser utilizada em outras manifestações artísticas, como o cinema, a pintura, o teatro e, no caso

---

<sup>64</sup> De acordo com o dicionário eletrônico Houaiss o significado de Intertextualidade vem do latim e por isso é conceituada Inter (no interior de dois) e texto (fazer tecido, entrelaçar). Portanto, intertextualidade se compreende como uma obra literária interligando com uma ou mais obras literárias formando assim um elo. Para saber mais: SCHERER, Simone Gottfried. **Intertextualidade e Paródia: Uma Leitura de Baudolino**, Porto Alegre, Monografia, 43f, 2009.

na canção, uma de suas expressões mais usuais é a paródia musical. Altamir Botoso só discorre sobre o diálogo entre textos:

A intertextualidade manifesta-se pelo emprego da imitação, paródia, citação, montagem, plágio, que permite a transformação e assimilação de outros textos dentro de uma estrutura centralizadora, que engloba vários textos num só, com a manutenção das respectivas identidades no interior da linguagem, o que permite que o receptor do texto possa localizar os intertextos presentes nessa obra (BOTOSO 2018, p.14).

Na intertextualidade um texto base propicia a elaboração de outros mais. Sendo assim, a paródia musical produzida pelos estudantes criou um novo texto para a composição *Vou botá meu boi na rua*, conservando algumas das suas particularidades originais, como a harmonia, a melodia e o ritmo. De todo modo, para fins didáticos, há a necessidade de variar alguns aspectos relativos às notas musicais (harmonia) ou o ritmo, tornando mais lento ou mais rápido dependendo do perfil musical dos estudantes. Os estudantes tiveram liberdade para alterar o sentido da canção, podendo assim a letra proposta por eles ser provocativa do ponto de vista político ou envolver humor. Puderam alterar as características do texto, com opiniões e refutações, o que implica em refazer, reestruturar, reorganizar, remodelar e transformar, assumindo uma posição autoral. Affonso Romano de Santa'Anna conceitua paródia:

O termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua Poética atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão... (SANT'ANNA 2007, p.11)

Considerando o gênero paródia uma forma de expressão artística utilizada há milênios, e que pode ser utilizado de várias maneiras para inverter sentidos de um texto original, como apontou Sant'anna (2007), essa prática pode oportunizar uma reflexão sobre um discurso instituído ou capacita a um posicionamento crítico relativo a realidades que vão além do texto original. Por meio desse recurso a atividade buscou que os estudantes expressassem suas próprias percepções sobre as relações sociais e o passado histórico. Nessa lógica, o gênero textual/discursivo paródia “surge como uma nova e diferenciada forma de se fazer a leitura do modelo convencional, sendo esta, um processo de discurso que retoma a consciência de forma crítica” (SANT'ANNA, 2007, p. 96). Camila da Silva Alavarce (2008), em estudo sobre o discurso caracterizado pela dissonância, pela ironia, pela paródia e pelo riso, considera a paródia como um canto

paralelo. Maria Gloria Cusumano Mazzi, por sua vez, evidencia outras características do gênero:

[...] corresponde a uma prática de imitação ou transformação caricatural de discursos, de linguagens, de temas ou de gêneros literários: paródico como adjetivo equivalente a cômico, irônico, humorístico; um uso mais restrito que une paródia e estilização como na “estilização paródica”, isto é, a recriação polêmica de uma linguagem representada e denunciada no interior de um discurso. E a “paródia retórica”, que corresponderia a uma destruição, puramente formal e negativa, do discurso do outro, à qual estaria ligada a paródia moderna (MAZZI, 2011, p.32).

Os estudantes receberam a proposta de escrever um texto utilizando como base a canção *Vou botá meu boi na rua*, conservando a quadratura e a métrica<sup>65</sup> da canção original, assim como as rimas e toda a organização estrutural das frases. Essa atividade requer um domínio musical da obra original, exigindo uma escuta mais atenta e, por conseguinte, uma melhor assimilação. A canção original possui um compasso de quatro tempos e sua melodia possui quatro acordes. No início da produção foram detectadas dificuldades na produção da paródia em relação à rima e ao respeito à estrutura do texto base, bem como questões próprias à inspiração e à criatividade.

Para que o trabalho fosse realizado em casa houve a necessidade de estabelecer orientações que pudessem nortear a tarefa: 1) ouvir atentamente a canção original, levando em consideração seus elementos estruturais, como harmonia, melodia, ritmo e timbres; 2) ler com atenção a letra da canção; 3) procurar novas palavras que rimam com as palavras da canção original, levando em conta a narrativa a ser construída; 4) manter o mesmo modelo da canção de origem, ou seja, a quadratura e a métrica, mesmo que a rima variasse; 5) alterar todas as palavras de uma frase, levando em consideração a nova temática (se a canção inicia com a frase “eu vou sair pela cidade”, não utilizar essas palavras, formando nova frase, por exemplo, “vou conquistar dignidade”); 6) fazer uso de páginas de internet para sugerir palavras que rimam;<sup>66</sup> 7) manter uma coerência temática para que a narrativa da paródia possua sentido e unidade; 8) após a paródia pronta, cantá-la para ouvir com mais atenção, ajustando-a para que corresponda à melodia da canção original.

A proposta lançada foi a de pesquisarem acerca de saberes e práticas da cultura popular encontradas entre familiares ou nas vizinhanças. O significado de cultura popular foi discutido associado a práticas sociais encontradas em São João Batista e outras

<sup>65</sup> A métrica é a divisão de uma música em compassos, marcando assim tempos fortes e fracos.

<sup>66</sup> Disponível em <https://www.palavrasquerima.com/procurar.html>. Acesso em: 14 de set. 2021.

idades. Uma expressão frequente é a festa junina, tradicionalmente dedicada a São João, preparada todos os anos com ensaios de pau-de-fita, quadrilha, casamento caipira e tantas outras apresentações nas escolas. Mas, para muitos, uma referência fundamental é a festa propriamente de São João Batista, dada a sua singularidade local, ocorrida regularmente na Igreja Matriz. Os alunos também identificaram a apresentação do boi de mamão que ocorre na abertura da festa, a qual ainda envolve a esperada queima da grande fogueira que é realizada à meia noite em um sábado para domingo. Com isso, foi possível constatar que o boi de mamão não ocorre mais com tanta frequência como na época de avós e pais dos estudantes. Outra manifestação de destaque é a farra do boi, praticada no município de Tijucas, mas também no interior de São João Batista, durante a quaresma, mesmo clandestinamente.

Os estudantes comentaram também a respeito de práticas culinárias, como a farinha de mandioca local, o pirão d'água que também é chamado de pirão escaldado, o pirão de feijão e o pirão com a linguiça feita de carne de porco, pratos esses que eram desconhecidos por parte dos estudantes e que vieram de outras cidades e até de outros estados. Na culinária local também se destaca o pirão com caldo de peixe, particularmente a tainha, culinária de influência da região à beira mar. Luiz Fernando Cerri, ao discutir metodologias ativas de aprendizagem frente à persistência de um ensino “conteudista”, centrado na utilização do livro didático, problematiza:

[...] uma estratégia de ensino e aprendizagem potencialmente positiva para conseguir atenção e engajamento dos estudantes passa por construir conhecimentos novos, no sentido de articular a história da família do aluno com processos históricos do Brasil recente, bem como da história mundial. Assim pode-se promover, pelo menos em parte, a aproximação entre o conhecimento histórico escolar e a experiência histórica mais próxima do aluno, através da memória e dos documentos. [...] tal interesse permanece até o final da Educação Básica, e aproveitá-lo parece uma das chaves para um ensino e uma aprendizagem mais significativos. (CERRI, 2018, p. 290-291)

A utilização de paródias tem em vista justamente a exploração da realidade próxima dos estudantes, envolvendo as práticas sociais elencadas anteriormente, e relacioná-la com contextos mais amplos, propiciando uma aprendizagem mais significativa. As paródias foram construídas individualmente ou em dupla, obedecendo o distanciamento social em consequência da pandemia. Os estudantes iniciaram a construção da paródia em casa com a proposta de terminar na aula da semana subsequente, sendo em seguida realizadas as apresentações. Nesse dia entregariam as fichas de análise das fontes audiovisuais e, com a apresentação das paródias, haveria uma avaliação do processo de aprendizagem.

A oitava e a nona aulas da sequência didática foram reservadas para a finalização das composições, correções e ensaios. Os estudantes trocaram sugestões e as paródias que não se adequaram à quadratura métrica da canção passaram por correções. Por fim, após a finalização, os resultados alcançados foram apresentados na décima aula. Para a atividades em casa foi proposto aos estudantes que produzissem uma ilustração que representasse o tema da paródia produzida ou a síntese do que foi problematizado no decorrer da aplicação da sequência didática.

Levando em consideração a situação da pandemia de Covid-19 os estudantes não fizeram a apresentação em palco e nem ao menos tiraram suas máscaras de proteção. Um exemplo de como se deu a apresentação das paródias encontra-se no vídeo do produto final. A apresentação correu na aula regular, sendo que as letras foram expostas em um projetor multimídia. Incentivou-se a que todos e todas cantassem as paródias produzidas. Juntamente com a apresentação da paródia foram entregues os desenhos e as fichas de análise de fontes audiovisuais e musicais. A intervenção instigou ao planejamento de uma saída de campo, acrescentando mais duas aulas ao experimento, com objetivo de aprimorar o conhecimento assimilado por essa investigação. A escola se situa no centro da cidade e os lugares visitados estão ao seu redor, favorecendo uma aula na rua sobre a História de São João Batista e seus “lugares de memória”. Para Pierre Nora, “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga a continuidades temporais, às evoluções, e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história o relativo” (NORA 1993, p.09).

Lugares de memória no município podem ser praças, edifícios, monumentos e Igreja, suportes mobilizados para evocar narrativas que estruturam memórias históricas, em geral estáticas. A primeira parada do passeio de estudo foi na rua Jorge Lacerda, nome do governador que instituiu a emancipação. Depois, em frente à igreja matriz, está situada a praça Capitão Amorim, outro dos “grandes nomes” do poder local. Em seguida paramos na praça Benjamin Duarte da Silva, definida publicamente como o “marco zero do município”. Prosseguindo o passeio de estudo passamos em frente de um edifício da antiga USATI, situado na rua Valério Gomes, nome do proprietário da empresa juntamente com seu sócio Benjamin Duarte. Depois, fomos ao casarão Benjamin Duarte, fechado à espera de restauração, finalizando com a praça Valério Gomes. O passeio de campo nesses “lugares de memória” foi uma oportunidade de discutir temas construídos em sala de aula, referentes à ocupação urbana por personagens do poder político e econômico, encerrando o projeto de intervenção. O vídeo do produto final traz algumas

das fotografias dessas aulas de campo, com as quais o projeto de intervenção envolveu doze aulas.

#### 4.2 RESULTADOS:

A proposta da sequência didática foi bem recebida entre os estudantes, que se mostraram interessados pelo tema. O elemento curricular propriamente dito foi situado no tema “Cultura Popular Local”, com a utilização da canção *Vou botá meu boi na rua*. O experimento envolveu o material visual da capa/contracapa, além do encarte e o disco de vinil, sendo ainda empregado um aparelho toca-discos. Os estudantes logo perceberam que não se tratava de uma aula de História convencional, normalmente centrada exclusivamente no professor, com simples anotações no quadro e trabalhos escritos ou provas como avaliação. Quando muito, como em outras experiências que tive, a canção era utilizada como mera ilustração para fixar conteúdos tradicionais. Nessa proposta as aulas não partiriam da explicação do professor, mas dos questionamentos aos registros históricos propostos, desenvolvidos pelos próprios estudantes e/ou guiados pela ficha de análise de fontes audiovisuais: “ensinar História passa a ser, então, dar condições para que o aluno possa participar do processo do fazer, do construir a História” (SCHMIDT, 2009, p.57).

A partir da proposição de Maria Auxiliadora Schmidt, a proposta desse trabalho foi dar aos estudantes meios para que eles próprios explorassem versões do passado. O trabalho do professor foi o de apresentar as fontes, dar pistas para a análise, orientar e auxiliar na reflexão, complementando a visão do estudante no final do processo, com a pesquisa de campo efetuada a partir de leitura de obras acadêmicas e da memória dos músicos que foram entrevistados conforme os parâmetros da História Oral.

##### 4.2.1. Análise das fontes históricas

Ao apresentar aos estudantes o Grupo Engenho foi detectado que somente dois estudantes que estudam música conheciam o trabalho do conjunto musical, sendo que uma minoria conheciam algum grupo de música local. Três estudantes citaram o Grupo Dazaranha e a estudante 16 citou o Grupo Expresso Rural, que conhecia por meio de seu

pai. Alguns estudantes de origem rio-grandense citaram o cantor Teixeira e outros expoentes da música tradicionalista gaúcha. Respondendo ao questionário sobre a frequência com que apreciavam música, quase todos responderam ouvir várias vezes ao dia, e poucos responderam algumas vezes na semana. Contudo, a maioria dos estudantes relatou que a aplicação dessa sequência didática teria sido o primeiro acesso à canção local por meio do Grupo Engenho.

Quanto à ficha de análise de fontes audiovisuais, quando relativa à capa do disco, a estudante 01 identificou que “os personagens têm características dos anos de 1980 e estilo como se vestem, o corte de cabelo e as cores usadas”. A estudante 02 constatou: “05 homens correndo com cabelos compridos. Parece que estão correndo de algo, acho que é o tal de boi”. Enquanto o estudante 03 sugeriu tratar-se de “homens livres que buscam expressar seus sentimentos”. O estudante 04 escreveu:

Os personagens têm cabelos cumpridos, são diversificados, sendo brancos e negros, [...]. Parecem de classes sociais diferentes, devido a roupa mais “surrada” de alguns personagens. Eles estão correndo e o personagem mais à esquerda está carregando uma lata de tinta. Eles parecem felizes, porém um pouco preocupados.

Os comentários acima sugerem que os estudantes conseguiram pela análise da imagem identificar a década do registro por meio de aparências e vestimentas dos personagens, pela a lata de spray, tomada como sinônimo de rebeldia. A imagem transmitiria ideias de preocupação, felicidade e, ao mesmo tempo, de liberdade. A estudante 05 percebeu: “eles têm cara de que aprontaram alguma coisa, pois estavam correndo de algo ou de alguma coisa que supostamente fizeram”.

Quanto à descrição do cenário, o estudante 04 definiu: “o cenário lembra uma fábrica abandonada, está com as janelas quebradas e a tinta está descascando. Uma parede está pichada, obra dos personagens que aparecem na imagem”. A estudante 06 observou: “houve um pequeno preparo no cenário para a capa”. A estudante 07 relatou: “esse lugar parece um galpão ou uma Igreja, com janelas redondas”. A estudante número 08 assinalou: “parece que agora eles vão se libertar” (sair correndo e lutar por justiça). Muitos estudantes concluíram que o cenário remetia a um galpão de uma fábrica desativada e descuidada e que não teria sido escolhido aleatoriamente para a composição da imagem, pois esta remetia ao tradicional e ao popular tomando lugar em um espaço moderno, mas em decadência.

O próximo elemento analisado foi a relação do cenário e dos personagens com o título do álbum. A estudante 02 levantou a hipótese: “os personagens estão correndo do

boi ou para ver o teatro do boi de mamão”. Para estudante 03, o cenário “relaciona com a ideia de liberdade”. O estudante 04 descreveu: “isso pode dizer que eles não têm medo de cometer delitos em prol de alguma causa, refletindo diretamente no título em que eles irão soltar o boi para fazer uma bagunça, ou seja, uma manifestação”. A estudante 08 escreveu: “como as pessoas estivessem se libertando (Eu vou botá meu boi na rua). É como se elas agora vão abrir a boca e protestar sobre as dificuldades daquela época”. Essa análise permitiu a constatação de que o boi a que se faz referência é o boi de mamão e que a narrativa transmite uma ideia de liberdade e rua como um lugar de protesto e expressão ampla. Essa análise colaborou no entendimento de que “vem da forma como sabemos como é que as pessoas viram as coisas, sabendo o que tentaram fazer, sabendo o que sentiram em relação à determinada situação” (ABUD, 2005, p. 316).

No próximo passo, a análise da canção em relação à identificação do tema, a estudante 02 mencionou o “boi de mamão”, o estudante 03 alegou “liberdade”, a estudante 08 “protesto e justiça”, a estudante 09 “cultura catarinense” e a estudante 10 em “colocar o boi na rua e unir o povo”. Depois, em relação ao resumo das ideias da letra, a estudante 02 narrou: “tirar a tristeza do povo com o teatro e a folia do boi de mamão”. O estudante 04 sugeriu: “é incentivar o povo a lutar pelos seus direitos”. A estudante 10 explanou: “acredito que ele esteja falando sobre um tipo de protesto. Ele fala sobre unir o povo, que a luta não pode parar e sobre mudar a História”. Por meio dos indícios observados pelos estudantes, localiza-se na canção elementos do boi de mamão como uma forma de protesto para lutar por direitos, liberdade e justiça. Nesse sentido, a análise “implica identificar os elementos que permitem fazer uma leitura histórica da narrativa, a partir de seus elementos textuais explícitos” (HERMETO, 2012, p.145).

Quanto à identificação de timbres (instrumentos) que compõem a canção, a estudante 02 percebeu violão, percussão e triângulo. O estudante 04 reparou também o pandeiro e a sanfona. A estudante 06 captou um som diferente, mas não conseguiu saber de qual instrumento, pois se trata de um orocongo, instrumento esse de origem africana. A estudante 08 detectou também o contrabaixo. Considerando a relação entre melodia e letra, a estudante 01 expôs: “as duas se completam, tanto a melodia quanto a letra transmitem alegria”. O estudante 04 apontou: “a melodia é mais acelerada, isso faz com que cada frase da letra saia com diversos sentimentos diferentes”. A estudante 09 deduziu: “é bem alegre e animada apesar da letra possuir conteúdo de protesto”. De maneira geral, identificaram a canção como uma música alegre, contagiante e ao mesmo tempo repleta

de significados. Esses elementos presentes na canção “são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra” (NAPOLITANO, 2008, p.267).

Ao analisar os tipos de sentimento que se expressam na voz do narrador, a estudante 02 identificou “alegria e felicidade”. O estudante 04 traçou: “em alguns momentos ele parece estar com raiva, outros com angústias e frustrações”. A estudante 06 verificou: “Alegria, mas ao mesmo tempo tristeza, pois ele pretende mudar a História. O estudante 08 apontou “indignação contra a injustiça, por isso ele está protestando por meio da arte e demonstrando felicidade por lutar pela liberdade. Na voz também são transmitidos o sofrimento e o cansaço em frente às injustiças daquele tempo”. O estudante 11 constatou “um sentimento de amor ao próximo, querendo ver a folia do povo”. Os estudantes perceberam na voz do narrador da canção uma expressão de alegria, mas ao mesmo tempo sentimentos relativos à angústia e à indignação frente ao contexto de criação da canção. “Esses elementos (carga e impacto emocional) devem ser identificados, favorecendo a percepção dos alunos de que a história é produzida por sujeitos reais, implicados em relações sociais complexas”. (HERMETO, 2012, p.148).

Passando para a análise do videoclipe, o primeiro questionamento lançado na ficha de análise, questiona: “o que chama mais a atenção (imagem/som/palavra)?” A estudante 01 percebeu que se tratava de “uma produção musical antiga, feita de uma forma mais simples”. O estudante 04 apontou como o que mais chamou sua atenção: “os personagens do boi de mamão”. A estudante 05 observou “o boi de mamão, as pessoas felizes, o colorido”. A estudante 08 identificou: “tem bastante prédio já naquele período”. O estudante 11 destacou “a animação da galera e seu estilo de dança do boi de mamão”. Nas respostas dos estudantes foram detectadas suas impressões em relação aos personagens do boi de mamão, este apresentado de forma alegre e espontânea em uma cidade urbanizada e movimentada, destacando a riqueza das cores dos personagens em meio ao colorido dos carros da época. A canção e o videoclipe sugerem uma crítica ao processo de modernização na cidade, enquanto o folguedo do boi de mamão seria a alegria, o colorido, a cultura do litoral catarinense que iria “invadir essa cidade”. Nesse sentido, “pode ser uma fonte privilegiada para analisar um problema do qual ela não seja o objeto explícito” (HERMETO, 2012, p.29).

Quanto ao questionamento à caracterização dos personagens observadas no videoclipe, o estudante 04 destacou a “Maricota, mulher alta, o boi de mamão bem colorido e a bernunça caracterizada como um dragão comprido, e o vaqueiro”. A estudante 09 percebeu que “os músicos aparecem na cena com seus instrumentos”. O

estudante 11 apontou os trajes casuais dos integrantes da banda na época e os cabelos compridos de alguns deles. A estudante 12 constatou que “todos parecem estar se divertindo”. A canção em videoclipe reproduz uma versão do folgado do boi de mamão com os personagens, e os músicos com instrumentos apresentando a canção de forma divertida e espontânea.

No que se refere às mudanças ocorridas no videoclipe (do começo até o final), os estudantes tiveram várias impressões. A estudante 01 constatou: “O videoclipe se passa em um só local, com alguns cortes de câmera” O estudante 04 compreendeu: “no início os personagens estão dançando, depois a música fica um pouco mais séria e o boi começa a avançar no vaqueiro, enquanto a bernunça começa a andar entre todos os presentes no lugar e depois todos vão embora se passa juntos”. O estudante 11 constatou: “eles ficam dançando o videoclipe inteiro e no final eles vêm em direção à câmera”. Os estudantes perceberam a produção modesta do videoclipe, com recursos técnicos básicos.

Quando os estudantes questionaram os significados das cenas, a estudante 01 percebeu: “elas mostram o tema da música com o boi na rua e brincando”. A estudante 09 assinalou: “eles estão felizes, mas ao mesmo tempo protestando”. A estudante 12 constatou: “uma festa, uma apresentação ao ar livre com diversas peças folclóricas (boi de mamão, Maricota, etc). O estudante 13 percebeu “uma retratação da cultura do litoral catarinense”. Quando foram instigados a descrever as características da paisagem, o estudante 01 afirmou: “a gravação foi feita em uma rodovia bem movimentada na cidade, com a presença de carros e casas”. O estudante 04 reparou: “é uma paisagem urbana, onde vemos prédios, estradas e muitos carros”. A estudante 05 verificou que se tratava de um “lugar aberto, prédios, carros e o mercado público”. A estudante 09 constatou que a cidade era a de Florianópolis. A estudante 14 averiguou existirem “carros mais antigos no videoclipe”. De maneira geral os estudantes perceberam no videoclipe elementos da cultura popular catarinense, sendo o boi de mamão e a canção utilizados de forma alegre, mas em tom de seriedade em função do protesto social evocado. O boi invade a cidade como se a cultura popular imaterial estivesse procurando visibilidade e valorização.

Ao relacionar as três fontes audiovisuais (capa do disco, canção e videoclipe) analisadas, a estudante 01 respondeu: “os três deixam bem explícito o assunto da música que é colocar o boi na rua para brincar”. O estudante 04 constatou: “é a necessidade de mostrar para o povo que eles devem lutar pelos direitos”. A estudante 09 reconheceu: “eles estão na rua tocando e tem boi de mamão como fala a letra da canção”. O estudante 13 descreveu a relação como a “demonstração da cultura de Santa Catarina e uma forma

de protesto”. No final da ficha de análise de fontes audiovisuais foi proposto um espaço para observações. A estudante 01 analisou que a obra “é uma produção simples, mas muito bem-feita, não foge do tema em nenhum momento e expressa muito bem as emoções”. O estudante 04 sugeriu: “algumas das coisas que eles fizeram, como o pichar parede, fazer alusão à farra do boi, hoje em dia são considerados crimes. Esse LP foi lançado há 42 anos (1979) ”. A estudante 09 apontou que a obra “representa a luta do povo”. O estudante 13 revelou: “a música me traz vontade de pesquisar mais sobre cultura de Santa Catarina”. A estudante 15 apurou que “dentre as manifestações folclóricas mais praticadas pelos florianopolitanos destacam-se as chamadas brincadeiras de boi”. Os estudantes constataram o papel da rua para brincar, expressar-se por meio da cultura local, mas também em forma de protesto na luta pelos direitos. A produção artística de diversas maneiras também é uma forma de expressão, desde o grafite até uma manifestação popular e a música popular também compreende esse universo sendo hoje utilizados como documento histórico. “Nos últimos anos, tem sido cada vez mais frequente o uso de novas linguagens não só para motivar os alunos, mas para tentar ‘atualizar’ a concepção de documento histórico, incluindo-se nesse campo as imagens (paradas e/ou em movimento) ” (NAPOLITANO, 2009, p.95).

Essa atividade de análise de fontes audiovisuais utilizando uma ficha de análise não tem a intenção de se constituir em uma novidade, pois faz parte da prática de outros professores. Mas, no contexto das atividades docentes possíveis voltadas a História local, trata-se de uma experiência enriquecedora: estudantes e professor realizaram um exercício de examinar as fontes, atentando-se aos seus mínimos detalhes. Todo esse exercício estimulou estudantes e professor na capacidade de análise e percepção da própria cultura local e as demandas sociais na época de transição política que a sociedade brasileira viveu ao fim da última ditadura militar, com a luta pela liberdade e a valorização do patrimônio cultural popular frente à modernização autoritária. A análise dessas fontes possibilitou interpretações particulares entre os estudantes, ocasionando em uma leitura própria de um contexto histórico e, posteriormente, a produção de reflexões por meio das paródias musicais.

#### **4.2.2. Paródias musicais**

O último passo da sequência didática foi a elaboração de paródias musicais. Levando em consideração a situação mundial da pandemia de Covid-19, os estudantes foram orientados a realizar essa tarefa respeitando o distanciamento social. Como a canção *Vou botá meu boi na rua* foi o registro histórico principal que foi analisado na sequência didática, os estudantes foram estimulados a tomá-la como referência para as paródias. Pouquíssimos estudantes demonstraram alguma rejeição, pois gostariam de escolher outras canções. Em contrapartida, foi destacada a importância da canção por suscitar elementos da cultura popular do litoral catarinense e contradições sociais e políticas intensas. Todos os estudantes se convenceram mais facilmente pelo fato da letra canção ser curta, facilitando a elaboração da paródia. De maneira geral, a canção *Vou botá meu boi na rua* caiu no agrado dos estudantes. No início da elaboração da paródia houve uma percepção da dificuldade de alguns estudantes em construir uma paródia, enquanto outros conseguiram com certa facilidade e fluência.

Como mencionado anteriormente, a prática cultural mais relatada e a que mais ganhou destaque nas paródias foi a festa do padroeiro São João Batista, comemorada anualmente no dia 24 de junho. Foi proposto aos estudantes como referência o livro “São João Batista do Alto Tijucas Grande”, da professora e escritora Darci de Brito Maurici, que é facilmente encontrado em bibliotecas das escolas públicas e muitas famílias possuem exemplares, por ser essa obra a mais acessível, trazendo uma narrativa histórica sobre a cidade de São João Batista que remete à colonização. Como a construção das paródias foi efetuada em casa, os estudantes as trouxeram quase prontas. No seu conjunto, trataram de assuntos relativos à cultura popular, à política, à História da cidade ou às experiências daqueles e daquelas provenientes de outros estados. Foi oferecido um certo grau de liberdade em relação à escrita. Abaixo serão apresentadas algumas delas.

Inicialmente, cabe apresentar a paródia construída pela estudante 18 e pela estudante 19:

Vou pesquisar a nossa história

Vou contemplar nossa cidade  
 A bandeira e o brasão  
 Narrar a cultura e a história  
 Da cidade de São João  
 Foi no século XIX  
 Povoado foi fundar  
 Capitão Amorim Pereira  
 Primeiro engenho instalar  
 Nossa história não está bem contada  
 Os guaranis e africanos a colaborar  
 Até o nome do padroeiro  
 Referência católica neste lugar

A igreja no alto do monte  
 Virada pro rio esperando chegar  
 O imigrante italiano  
 E do litoral veio aqui cultivar

Refrão: Vou pesquisar a nossa história  
 O que cada etnia veio somar

As estudantes preferiram utilizar referências históricas para escrever sua paródia, especialmente relativas à época de colonização na região. A paródia expressa a importância de símbolos do município (bandeira e brasão) e traz uma narrativa bem tradicional sobre a colonização pelo Capitão Amorim Pereira e a instalação dos primeiros engenhos. Mas, as autoras constroem um posicionamento: “nossa história não está bem contada”. Em seguida, como se fosse um complemento a essa afirmação, evocam “os guaranis e africanos a colaborar”. Aqui há a sugestão de indícios da multiplicidade de etnias presentes na região. A paródia também faz referência ao papel da Igreja Católica no Período Colonial. Por esse motivo o Capitão Amorim Pereira teria erguido uma ermida e deu ao lugar o nome de São João Batista, não pela devoção que tinha ao santo, mas pela relação Igreja e Estado. As narrativas sobre a origem de São João contam que um povoado foi formado em um dos pontos mais altos do atual centro da cidade, onde foi construída uma ermida e depois a igreja de São João Batista. Assim como as igrejas situadas no litoral são construídas virada para o mar, a igreja de São João Batista foi construída virada para o rio Tijucas de onde partiam e chegavam as pessoas que seguiam o curso do rio por picadas em meio à mata. O rio Tijucas também era utilizado para transportar madeira em balsas e gêneros alimentícios através de barcas como foi descrito no capítulo 2 sobre a colonização em São João Batista.

Em seguida, destaque-se a paródia abaixo foi escrita pela estudante 20:

Eu vou narrar histórias e glórias  
 Não vou perder a oportunidade  
 Vou bater meu pé no chão  
 Eu quero é contar a história  
 Da cidade de São João  
 Nesse vale tem beleza  
 E terra boa pra plantar  
 Negro, indígena e europeu  
 Nossa cultura foi formar  
 No início não havia ruas  
 Usavam o rio para transportar  
 Açúcar e farinha de mandioca  
 Aqui da freguesia pra todo o lugar  
 Primeira colônia de italianos  
 Em nossa terra foram se instalar  
 E os guaranis ó minha gente  
 Martinho o bugreiro veio dizimar

Refrão: eu vou narrar histórias e glórias  
e a injustiça denunciar

Nessa paródia a estudante descreveu qualidades naturais do lugar e ainda faz referências às etnias que formaram a população. A paródia descreve a economia açucareira e da farinha de mandioca, assunto abordado durante as aulas da intervenção. A estudante também menciona a colonização dos italianos sardos e o genocídio praticado contra os indígenas nesse período de colonização. O Padre Feler (2015) escreve sobre os embates entre os europeus e indígenas no vale do Rio Tijucas e a presença dos bugreiros que tinham como intuito “afugentá/-los” e eliminá-los. Entre os bugreiros destacava-se Martinho Marcelino de Jesus Martins, vulgo Martinho Bugreiro que, segundo Maurici (2008), juntou-se a outros homens na da região, como Manoel Pulla e Luiz Fernando Loos. Mesmo sendo dizimados, é notável a influência dos indígenas por meio da farinha de mandioca e nomes de lugares, como os bairros Arataca, que significa armadilha indígena, Tajubá, que deriva do nome de uma espécie de árvore, Tigipió, que se origina de um fruto dourado comestível, Indaiá, que foi um indígena adotado por um casal de alemães em Brusque quando menino, e da cidade de Tijucas, que se origina da palavra tijuco, que significa argila, solo mole e pantanoso. A paródia por fim no refrão fala por denunciar as injustiças.

A paródia abaixo foi escrita pelo estudante 17 e pela estudante 21:

Cultura mais progresso

Eu vou sair pelo estado  
Com razão e emoção  
Eu vou contar várias histórias  
Lá da terra de São João  
O povo lá tem alegria  
Também com o boi de mamão  
Festa junina com folia  
E calçado produção  
Nossa cidade sempre oferece  
Muito emprego pra quem quer trabalhar  
Mas falta museus pra meninada  
Valorizando a memória de nosso lugar  
Nossas festas juninas têm músicas  
Bandas regionais aqui vêm tocar  
É necessário, minha gente  
A cultura apreciar

Refrão: Eu vou lutar pela cultura  
E o progresso exaltar

Essa paródia criada pelos estudantes menciona o boi de mamão e a festa junina, estes dois eventos que fazem parte da cultura popular do município. A festa do padroeiro

São João Batista é um grande evento que movimenta toda a cidade, quando se apresentam grupos regionais e o boi de mamão em sua abertura. É citada também a produção calçadista, a qual atraiu trabalhadores vindos de outras cidades e estados. Nas frases “Mas falta museu pra meninada” e “Valorizando a memória de nosso lugar”, o estudante problematiza o que foi discutido em sala de aula: a realidade do município em que o patrimônio histórico não recebe a devida atenção e o cuidado por preservação. Em consequência do despreço pelo patrimônio histórico, há apenas um prédio tombado recentemente em São João Batista, mas que nem recebeu verbas para o trabalho de restauração. O prédio mencionado foi a residência de Benjamim Duarte da Silva, onde também funcionou seu comércio de secos e molhados e uma loja atacadista.

A próxima paródia apresentada foi composta pela estudante 01 e estudante 02:

São João está de pé

Eu vou sair gritando alto  
 E mostrar pra minha nação  
 A história que é de glória  
 Da cidade de São João  
 E contar sobre as belezas  
 Como seu povo é feliz  
 Um dos polos calçadistas  
 Neste sul do meu país  
 É no vale do nosso rio tijuca  
 Capitão amorim veio se instalar  
 E fundou um povoado  
 E freguesia mais tarde chamar  
 São João Batista como município  
 Década de 50 a emancipar  
 O açúcar e o calçado  
 Com desenvolvimento colaborar

Refrão: São João está de pé  
 Com o povo unido e cheio de fé

Nessa paródia os estudantes descrevem a beleza da cidade, a alegria do povo e o fato de São João Batista ser um polo calçadista no sul do país. Também tratam da fundação do arraial de Capitão Amorim, mais tarde a transformação do lugar em freguesia e o processo de emancipação que se deu no ano de 1958, graças à crescente economia açucareira, chegando ao seu fim no início da década de 1990. Mais tarde foi o calçado a principal atividade econômica do município.

A paródia abaixo foi composta pela estudante 10:

Nossa cultura é muito rica

Ao sair pela cidade  
 Vou prestar muita atenção  
 Pesquisando a sua história

E cultura de São João  
 Vamos parar com essa frieza  
 De não querer valorizar  
 Nosso patrimônio histórico  
 De tombar e restaurar  
 Não se vê boi de mamão mais na rua  
 Somente em eventos ele vem apresentar  
 Pra meninada aprender  
 Cultura popular, divertir e dançar  
 Praça do sapateiro que fica no centro  
 Símbolo batistense para a gente lembrar  
 Artesanalmente minha gente  
 Depois as indústrias vieram se instalar

Refrão: Nossa cultura é muito rica  
 Mais o que falta é valorizar

Nessa paródia o estudante presta atenção à rua, pois o espaço urbano pode ser uma fonte histórica em potencial a partir da sua constituição e configuração, e o patrimônio histórico existente nesses espaços precisam de tombamento e restauração. A paródia apresenta o boi de mamão como uma manifestação que está em desaparecimento como prática espontânea, mas apresentada em eventos oficiais e cívicos como uma proposta de rememoração, defendido por “folcloristas” e governos locais, os quais veem na cultural uma maneira de fomentar o turismo, tornando tal atividade uma fonte de renda para o município. Nesse sentido a cultura do boi de mamão se enquadra no termo do historiador Hobsbawn (2012) quanto à invenção da tradição. A canção também faz referência à praça do sapateiro e à indústria calçadista. Os estudantes foram estimulados a darem atenção aos nomes de praças e de ruas referidos a personagens da elite política e econômica local, causando às vezes uma disputa por memória, por exemplo, quanto a quem teria tido o mérito pela emancipação. Em São João Batista muitos nomes de ruas, praças e escolas levam nomes relacionadas a duas famílias tradicionais e ricas na época, que eram a família Duarte e a família Gomes. A paródia também narra a História do calçado em São João Batista, que era artesanal e posteriormente passou por um processo de industrialização.

A paródia abaixo foi composta pela estudante 14:

Nas margens do rio tijucas  
 Eu vou voltar para a colônia  
 Não vou ter mais insônia não  
 Prefiro uma vida na roça  
 Do meu boi não largo não  
 Lá tem fartura em nossa mesa  
 Com farinha e feijão  
 Tem alambique e engenho  
 Muita linguça e pirão

É nas margens do nosso rio tijucas  
 Tem terras férteis para plantar  
 E a canoa na beira do rio  
 Para na hora certa tarrafejar  
 É a galera escolhendo fumo  
 Vida de agricultor tem que madrugar  
 É vida dura minha gente  
 Com a natureza para compensar

Refrão: Foi nas margens do rio tijucas  
 Que uma colônia veio a prosperar

Essa paródia escrita por uma estudante que mora no bairro da Colônia Nova Itália se diferencia das outras pois na letra estão expressos elementos que dizem respeito a vivências dos próprios familiares que moram no interior. A vida no campo aparece como dura e difícil, mas ao mesmo tempo como recompensadora. A frase “Do meu boi não largo mão” remete à importância do boi para o trabalho e à própria cultura, historicamente ligado à realidade dos trabalhadores rurais. A paródia menciona a farinha, o feijão e a cachaça do alambique, fazendo referência a uma vida no engenho. A letra também explicita a questão da fertilidade da terra e o rio como meio de subsistência por meio da pesca praticada com a utilização da canoa ou, como é chamada no interior do município, da bateira. O plantio do fumo também é referido, cultivo que remete ao período da colonização, com o Capitão Amorim (MAURICI, 2008). Quando os agricultores começaram a vender cana-de-açúcar para a USATI, mais propriamente no inverno, tinham como cultura secundária o plantio do fumo, produção que teve seu auge durante as décadas de 1970 e 1980, conforme relatos dos pais dos estudantes.

A paródia abaixo foi composta pela estudante 22:

Valorizar nossa cultura

Quero sair pelo mundo  
 Imprimir o meu olhar  
 Não viverei em silêncio  
 É necessário protestar  
 Sem cultura e liberdade  
 Que será do povo então  
 Sem descobrir a verdade  
 Da história da nação  
 Vai ter curupira e saci-pererê  
 Todos reunidos e eu e você  
 E o povo apreciando  
 E o boi de mamão também quer conhecer  
 É patrimônio, brincadeira ou folia  
 Criança e idoso também pode fazer  
 A Maricota e o cavalinho  
 Cantando e dançando ao som do iriê

Refrão: Valorizar nossa cultura

Por onde eu for eu ei de levar

Esta paródia possui elementos que evidenciam um grito de protesto em defesa da cultura como forma de manifestar a liberdade. A letra faz uma apologia à cultura popular e reporta a personagens que fazem parte da cultura popular, como o curupira, o saci-pererê, o boi de mamão, a Maricota e o cavalinho. Essa composição fugiu um pouco da rima que o texto base possui. A letra descreve “imprimir o meu olhar”, que significa fazer uma leitura de mundo, e na frase “Sem cultura e liberdade”, como se as duas dimensões fossem mutuamente necessárias. Assim, entende a necessidade da cultura para haver liberdade e a própria liberdade como forma de expressão da cultura. A composição também descreve a importância de descobrir “a verdade da história da nação”, como se fosse algo importante para exercer a liberdade e ter conhecimento sobre cultura popular. Outro aspecto relevante observado na letra da paródia é a parte que menciona o boi de mamão como “patrimônio, brincadeira ou folia. Criança e idoso também pode fazer”. Essas frases revelam o folguedo do boi de mamão como um patrimônio histórico imaterial, e ao mesmo tempo diversão que pode ser praticada por pessoas de todas as idades.

A paródia abaixo foi composta pela estudante 05:

Eu cheguei nessa cidade (imigração do Rio Grande do Sul)

Eu cheguei nessa cidade  
 Junto com meu chimarrão  
 Me adaptei nessa cultura  
 Nela tem boi de mamão  
 O interior que tem belezas  
 E sossego pra morar  
 Mas é na periferia  
 A desigualdade acentuar  
 Não se tem mais segurança na rua  
 Mas a produção não pode parar  
 E a galera confinada  
 Nas sapatarias só para trabalhar  
 Final de semana tem baile e dança  
 Com vida nova nesse lugar  
 É do rio grande essa gente  
 Mas com o progresso quer colaborar

Refrão: Deixei no Sul minha charrua  
 E vim aqui com o boi brincar

Quanto a essa paródia a estudante realizou a composição imprimindo mais características de sua vivência do que aquilo que foi abordado durante as aulas de intervenção. Descreve sua chegada em São João Batista trazendo sua cultura, tendo o

chimarrão como símbolo. A estudante representa sua adaptação à cultura local e o conhecimento sobre o boi de mamão. Outra característica importante ressaltada é o contraste do interior batistense, com suas belezas e sossego, enquanto a desigualdade se acentua na periferia. A composição também retrata a produção calçadista intensa na realidade do município, resultando em uma carga horária ampliada na fábrica, pois as próprias empresas exigem horas extras de trabalho remunerado a seus trabalhadores, muitas vezes pressionados a cumprirem essas horas. A estudante também apresenta por meio da letra os bailes gaúchos que ocorrem na região e a conquista por “vida nova nesse lugar”.

A paródia abaixo foi composta pela estudante 23:

Crescimento e estrutura

Todo dia acordo cedo  
 Para poder ir trabalhar  
 Do outro lado da cidade  
 E o trânsito enfrentar  
 Não consigo entender  
 Como foi urbanizar  
 Em curto espaço de tempo  
 População multiplicar  
 Meninada não vai mais pra rua  
 Pois é perigoso hoje em dia brincar  
 Crescimento e progresso  
 Tem alto preço para pagar  
 Por outro lado, falta estrutura  
 Poder econômico, em si só quer pensar  
 Desigualdade ó minha gente  
 Imóvel de luxo a valorizar

Refrão: Crescimento e estrutura  
 Os dois sempre juntos não devem faltar

A paródia construída pela estudante traz uma narrativa sobre o cotidiano de uma São João Batista urbanizada em função do crescimento econômico e do progresso que traz desenvolvimento, mas aumenta as desigualdades sociais. A letra também faz uma crítica à especulação imobiliária referindo ao imóvel de luxo que é supervalorizado e remeta a memória ao passado do tempo em que a “meninada” poderia brincar nas ruas.

Paródia elaborada pelos estudantes do segundo ano 05 e pelo professor Anderson:

Vou defender essa cultura

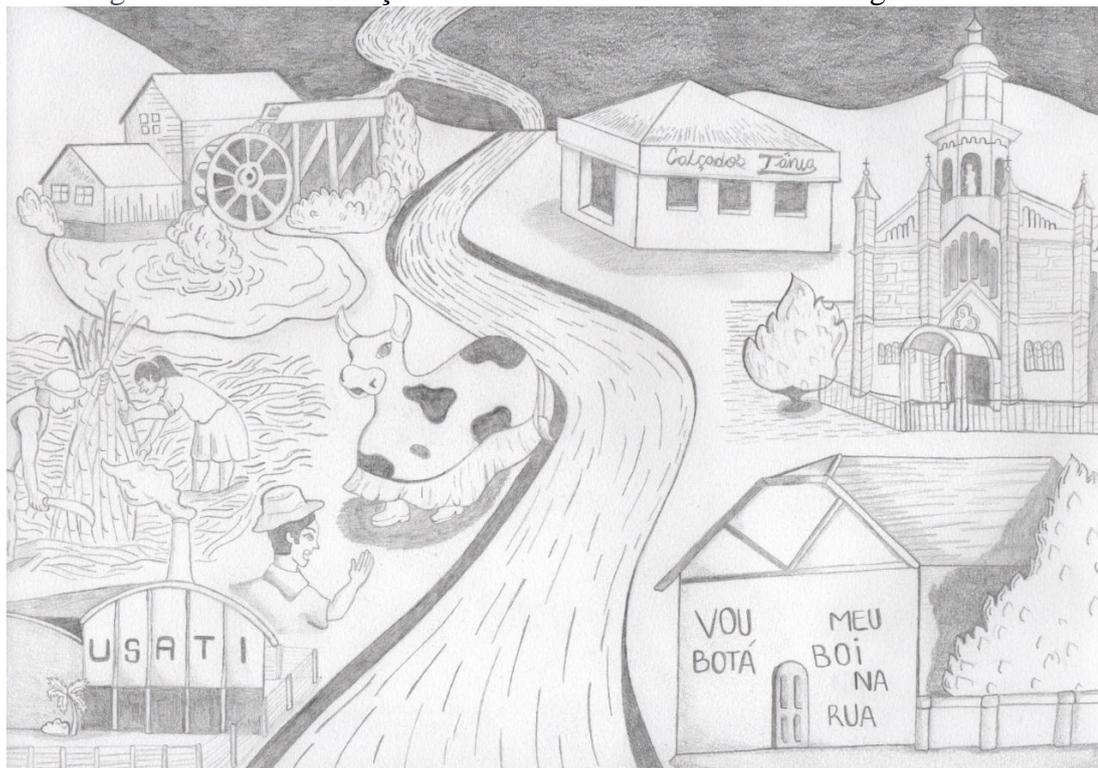
Eu vou narrar nossa história  
 Para essa geração  
 No Alto Tijuca Grande  
 Se deu a colonização

Capitão Amorim Pereira  
Uma freguesia veio fundar  
Indígenas e portugueses  
Negros e sardos a chegar  
Desenvolvimento econômico resulta  
Essa gente que veio a colaborar  
A farinha e o açúcar  
E depois o calçado a complementar  
O boi de mamão e as festas juninas  
Legado histórico, vamos valorizar  
É necessário, minha gente  
O patrimônio restaurar

Refrão: Vou defender essa cultura  
E nossa memória preservar

Essa foi a paródia escrita por um grupo de 08 alunos com o auxílio do professor em sala de aula depois que foram apresentadas as paródias que compuseram. Foi um exercício fácil e rápido, depois que foi aplicada a sequência didática, e a sua finalidade foi a de sintetizar o trabalho de composição das paródias e o resultado dessa aprendizagem. Por isso essa paródia foi elaborada para fazer parte do produto final que é o resultado do projeto de intervenção. Essa composição remete ao período da colonização, às etnias que fizeram parte desse processo e o desenvolvimento econômico que se deu por meio da farinha de mandioca, a cana-de-açúcar e por fim o calçado, que é hoje a atividade econômica principal do município. A composição expõe a cultura popular do boi de mamão e as festas juninas que se fazem presentes na História do município como legado histórico. Por fim, a composição demanda políticas públicas para o patrimônio cultural e para a memória coletiva. Foi realizada uma gravação da paródia “*Vou defender essa cultura*” com os estudantes envolvidos em todo o projeto e em sua composição e por fim uma construção do videoclipe com fotografias de aulas nos lugares de memória. O videoclipe encontra-se disponível na plataforma de compartilhamento de vídeos do YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dgi9PW5i7zM>

Figura 30– Modernização de São João Batista - desenho em grafite



Fonte: Estudante 16

Entre os desenhos sob a autoria dos estudantes foi escolhido “Modernização de São João Batista”, o qual representa o boi de mamão na cidade cortada pelo rio Tijucas. As narrativas sobre a colonização descrevem a fertilidade do solo em tempos que as terras eram sesmarias doadas pelo estado catarinense. O rio Tijucas nasce nas encostas da serra catarinense, mais precisamente no município de Rancho Queimado, unindo-se ao rio do Braço em São João Batista e sua foz se localiza no município de Tijucas. Na região da cidade alta se encontra a Igreja Matriz São João Batista no lugar onde foi erguido uma ermida ao padroeiro pelo fundador Capitão Amorim. Perto da igreja se situa uma antiga fábrica de calçado, denominada Calçados Tânia, que hoje se denomina Calçados Raphaella Booz, funcionando em outro prédio industrial. No desenho, abaixo da igreja, se situa a casa de Benjamin Duarte da Silva, único patrimônio histórico material tombado na cidade. Em alusão à pichação representada no álbum do Grupo Engenho, foi escrito no casarão a frase “*Eu vou botá meu boi na rua*”. Na parte esquerda do desenho são ilustrados camponeses cortadores de cana, um homem e uma mulher que produziam cana-de-açúcar para a fábrica e abaixo a própria empresa USATI. No centro da imagem há a representação do boi de mamão, personagem central do trabalho de intervenção. O desenho elaborado em casa sintetiza o recorte histórico do projeto de intervenção

desenvolvido com os estudantes. Esse desenho suscitou um passeio que fosse uma aula de campo em alguns “lugares de memória” representados na imagem. Na saída de campo os estudantes demonstraram interesse em relacionar História local com a História curricular, ou seja, dos objetos de aprendizagem que são trabalhados no ensino médio, mais propriamente no segundo ano, como a “Colonização do Brasil, Período Colonial, Economia dos Engenhos, o Ciclo do Açúcar”. Essa aula de campo foi um complemento do que foi elaborado em sala de aula.

Ao final desse capítulo, que descreve o projeto de intervenção aplicado em turma dos segundos anos do turno matutino da Escola de Educação Básica São João Batista, é possível traçar uma síntese com algumas das percepções sugeridas pelos resultados. Primeiramente, os estudantes do Ensino Médio praticamente não são estimulados a refletirem sobre a História Local e em relação à cultura popular, pois em sua vida escolar esses temas são incomuns. Percebeu-se também a disposição, o interesse e o prazer por trabalhar registros históricos audiovisuais e musicais. Conforme Maria Celeste Diniz, a respeito do uso da música na aula de História aponta:

As fontes musicais permitem ao professor pensar, organizar e implementar estratégias e metodologias de ensino apelativas para os alunos. Cabe aos docentes organizar estratégias de cariz construtivista, partindo da análise das fontes com os seus alunos, lançando-lhes verdadeiros desafios no plano cognitivo (DINIS, 2006. p. 320).

A partir da análise de fontes audiovisuais e musicais foi traçada uma metodologia para que o uso desses materiais servisse como ponto de partida para o estudo da História Local. A interpretação sistemática da canção *Vou botá meu boi na rua* sugeriu a dimensão contestatória da obra, a qual reivindicava uma defesa do patrimônio histórico e denunciava uma época em que não havia liberdade de expressão política. Esses acontecimentos vêm a se relacionar com a História de São João Batista porque na época em que a canção foi escrita o município estava atravessando um processo de modernização. A cidade não conta com qualquer política pública mais ampla voltada para o patrimônio histórico. Essa afirmativa se assenta no fato de que os prédios históricos foram derrubados ao longo dos últimos anos e atualmente o município possui somente um prédio tombado esperando por restauração. Não há na cidade museu algum, seja da História da cidade, do açúcar ou do calçado. Os elementos da História do município que despertaram a atenção dos estudantes e que serviram de base para as paródias remetem à economia baseada na farinha de mandioca, no açúcar e no calçado, bem como às etnias que compuseram a população. As letras criadas por estudantes reivindicam uma

valorização da cultura popular, da História do município, do patrimônio histórico e da memória histórica.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A escrita desta dissertação envolveu uma intervenção no ensino de História em um período de pandemia e distanciamento social, o que foi um desafio. A partir do segundo ano do curso de mestrado o contato com a universidade e com os estudantes do Ensino Médio se deu de forma remota, implicando em dificuldades na obtenção de bibliografias para a produção dessa escrita, além do isolamento, gerando dúvidas, dificuldades e inseguranças. Mas, com o tempo, vieram as superações e quando o ensino em Santa Catarina voltou de forma presencial, em fevereiro do ano de 2021, o trabalho de intervenção foi retomado por meio do ensino híbrido na Escola de Educação Básica São João Batista.

O Mestrado Profissional de História (ProfHistória) foi uma oportunidade de retomada dos estudos universitários, viabilizando uma posição reflexiva frente aos desafios cotidianos enfrentados no Ensino de História. As narrativas históricas nos dias de hoje enfrentam questionamentos e discursos que defendem a subjetivação dos fatos históricos e a diminuição da importância desta disciplina escolar. Em meio a esses impasses os estudantes demonstram apreço e interesse em aprender História e trazem consigo informações e narrativas derivadas de diferentes meios. Ocorre que muitas dessas informações não são submetidas ao escrutínio sistemático da produção de conhecimento, necessitando ser problematizadas, sendo que a sala de aula é um dos lugares possíveis para isso. O professor assume então uma responsabilidade ainda maior, cabendo-lhe construir um ambiente de aprendizagem de forma mais criativa e diversificada, explorando o potencial que as fontes históricas podem oferecer. Neste trabalho, destacou-se a canção como um registro a ser alvo da interpretação historiográfica. Analisando tais fontes históricas os estudantes podem apropriar-se da História como ferramenta para agir socialmente, aptos a pensarem com autonomia em meio à miríade de informações e versões a que são expostos cotidianamente.

Este trabalho descreve e analisa a elaboração de um experimento fundamentado na análise da canção como fonte histórica, pensando na possibilidade do estudante

experimentalizar o que cabe ao ofício de um historiador, e assim conhecer meandro do complexo processo de construção de versões do passado. Ao mesmo tempo, buscou-se oferecer aos estudantes, aulas mais dinâmicas e interativas. Essa prática favoreceu uma reflexão sobre todo o trabalho docente, acompanhada de uma leitura na bibliografia histórica, assim como teorias oriundas de outras áreas do conhecimento que dialogam com a canção, como a Sociologia, a Antropologia, a Literatura e a Comunicação Social, entre outras disciplinas, teorizando a prática escolar e permitindo assim o desenvolvimento da escrita dessa dissertação.

Pretende-se por meio dos resultados dessa investigação contribuir na construção da consciência histórica do estudante, o que, de acordo com Rüsen (2010), envolve faculdades de interpretação de suas experiências para que planejem suas ações e reconheçam-se como sujeitos da História, aplicando esses saberes históricos em sua vida prática. Com essas novas habilidades é possível que os estudantes tenham uma atitude reflexiva em relação às suas práticas de convívio, na prática cultural e política, tornando-se capazes de interagir com a cultura histórica de sua cidade. Sabendo que a consciência histórica do estudante é uma faculdade difícil de avaliar, ao menos foi possível perceber o quanto o foco na História local potencializa o interesse pela experiência social de pessoas e grupos sociais anônimos, relacionados a muitos contextos trabalhados em sala de aula durante o trabalho de intervenção. Cabe estimular a investigação dos indícios que evocam as ações do passado, influenciando em ações do presente e culminando no planejamento suas ações para o futuro, levando em consideração vivências suas e de seus próprios familiares.

Por meio das paródias musicais os estudantes tiveram oportunidade de imprimir suas insatisfações e suas próprias ideias em relação à cultura popular e às memórias que circulam no município de São João Batista. Buscou-se desenvolver tais competências de modo a estimularem uma modesta atitude de protagonismo histórico dos estudantes. Mesmo que em sua maioria os estudantes envolvidos no estudo tenham nascido no município de São João Batista (SC), foco da discussão, concluiu-se que quase pouco sabiam sobre História local. Não se quer dizer que esse resultado diga respeito à qualidade do ensino das escolas do município, mas pode ser fruto das escolhas realizadas no que concerne à organização do currículo escolar. A História Local como estratégia teórico-metodológica ainda não é acessível ao entendimento de grande parte dos professores da rede pública de ensino municipal e estadual.

Uma estratégia com base em recursos teórico-metodológicos para a História Local despertou nos estudantes a curiosidade em conhecer sua cidade e compreender a realidade em que vivem, o sentido das práticas culturais herdadas pela família e sociedade, e suas transformações em decorrência do processo de modernização capitalista. Ao se depararem com uma História das questões locais, demonstraram disposição em participar, sendo que muitos se envolveram em discussões em sala de aula e alguns empreenderam investigações junto a familiares e conhecidos. Poucos estudantes demonstraram alguma resistência ao experimento, pois veem para a sala de aula como instrumento para a preparação para concursos vestibulares. Quando perceberam que o projeto não iria excluir os objetos de aprendizagem do planejamento anual, apenas abordando-os sob outro prisma, e que o local teria agora também o seu lugar na “História Geral”, passaram a envolver-se nas atividades.

O objeto da investigação passou a ser, após meticulosa análise de possibilidades, a canção do Grupo Engenho “*Vou botá meu boi na rua*”, que descreve elementos da realidade histórica local relativos à cultura popular e diz respeito à conjuntura política do período em que a canção foi composta, entre as décadas de 1970 e 1980. A figura do boi de mamão teve destaque no trabalho de intervenção, pois é um símbolo da cultura local ao passo em que mobiliza ativistas culturais que pretendem uma apropriação criativa do folgado como parte dos embates culturais suscitados pela modernização capitalista. A letra da canção, grande parte dos estudantes, principalmente os que são familiarizados na musicalidade ou que estudam música, despertou o interesse em outras obras do Grupo Engenho, pois as canções trazem uma sonoridade múltipla que agrada a vários gostos musicais. A partir da canção escolhida para o estudo, os estudantes foram instigados a criarem paródias musicais, assumindo a condição de autores e construtores de conhecimento. A canção de fato auxiliou os estudantes no desenvolvimento de uma consciência crítica acerca dos processos de mudanças socioeconômicas e culturais ocorridas no campo e cidade, a partir da década de 1970. Em algumas composições de paródia constata-se críticas em relação à preservação da memória e do patrimônio histórico.

Em grande parte das canções do Grupo Engenho estão expressos elementos culturais presentes na História do município de São João Batista, como o boi de mamão, a vida no engenho e o carro de boi, entre tantos outros temas que se relacionavam com as vivências particulares. Nas fontes históricas analisadas, muitos dos estudantes conseguiam observar realidades mais aproximadas de seu contexto social. A interpretação

dessas fontes históricas trouxe oportunidade para os estudantes conhecerem mais sobre a canção local e trabalhos artísticos de cunho regional, percebendo a conjuntura histórica do período de composição da canção.

Nas paródias escritas pelos estudantes nota-se a visão que possuem em relação ao progresso e ao desenvolvimento econômico da cidade. No processo de formação do povoado a produção girou em torno do trabalho em engenhos, com a produção do açúcar e farinha de mandioca. Em seguida, no século XX, o açúcar passou a ser produzido pela empresa USATI. Posteriormente, após o abandono de tais investimentos, a indústria calçadista assumiu proeminência. Os estudantes compreenderam que o motivo do crescimento populacional e econômico da cidade se deu principalmente, em decorrência de fatores geográficos, políticos e históricos. Contudo, a modernização na cidade foi controlada por uma parcela da população e em grande parte de sua História um pequeno círculo social deteve o poder e tomou as decisões políticas, tendo em vista sua reprodução política. Chamou bastante atenção o fato de que os estudantes embora muitos nascidos em São João Batista não conheciam a existência da empresa açucareira e o papel econômico que teve em nossa região. Ao abordar esse assunto percebeu-se os seus olhares de estranheza, curiosidade, mas também perplexidade ao saber o quanto a empresa dominava politicamente e economicamente a região. Alguns estudantes pesquisaram mais a fundo sobre o período da existência da usina de açúcar e afirmaram que, por um lado, a empresa trouxe benefícios, mas por outro trouxe estagnação econômica, pois perceberam que a empresa controlava as relações sociais e econômicas.

Na construção de uma narrativa sobre a História de São João Batista, mais propriamente ligada à decadência das atividades do engenho em decorrência da modernização capitalista com a USATI, tentou-se descrever as consequências de um progresso para os agricultores do interior do município ao qual sofreu impactos sociais e culturais. Também foram destacados os personagens políticos que apareceram como empreendedores no ramo açucareiro, potencializando uma característica oligárquica local, o que se reproduz no empresariado do setor calçadista. Para a construção dessa narrativa foram utilizados trabalhos acadêmicos como também obras de alguns memorialistas que não utilizaram metodologia historiográfica em suas obras, as quais apresentam um passado centrado em grandes personagens que possuíam influência política na região e até então suas obras não foram problematizadas. Há uma intensa disputa de memórias oficiais no que se refere a temas centrais para as elites locais. Alguns

acontecimentos, como a emancipação política, envolvem uma seleção e exclusão de particularidades.

A metodologia utilizada para análise das fontes audiovisuais e musicais foi uma adaptação da proposta metodológica desenvolvida pela pesquisadora Hermeto (2012), a qual reconhece a canção como construtora e veiculadora de representações sociais. Os estudantes realizaram uma análise da canção em suas diferentes dimensões, o que contribuiu satisfatoriamente na compreensão dos objetivos do estudo e para elaborarem paródias que tivessem o mesmo propósito da canção original.

O uso da canção como fonte histórica e a construção de paródias musicais proporcionou aos estudantes não somente conhecimento sobre a existência de obras musicais locais com potencialidades próprias para o Ensino de História, mas também trabalhar temas históricos diversos que fazem parte da grade curricular do Ensino Médio. Pensando em ampliar essa experiência, utilizando a canção como desencadeadora de uma investigação histórica, foi realizado uma pesquisa bibliográfica sobre a cena musical de Florianópolis nos anos de 1980, elencando alguns grupos musicais, assim como análises de videoclipes do Grupo Engenho.

Quanto à sequência didática utilizada na intervenção e apresentada em anexo, demonstrou ter alcançado os resultados pretendidos. A materialização dessa sequência didática se dá na apresentação do produto final, constituído por uma aula utilizando uma paródia elaborada pelos próprios estudantes com o auxílio do professor, composição esta que pode servir para estudo da História Local em outras situações. Essa experiência confirma percepções colhidas ao longo do tempo de que a utilização de canção em sala de aula traz resultados satisfatórios. Estima-se que esse trabalho possa servir de referência e exemplo prático para professores que pretendem incluir a utilização de fontes históricas em suas práticas escolares e queiram inserir a História Local como recurso teórico-metodológico.

Almeja-se que os resultados deste trabalho de intervenção possam fazer diferença na vida dos estudantes, pois a canção mobiliza sentimentos e desperta engajamentos. Pretende-se que a História seja um campo de conhecimento que possa vir a ser apropriado como referência para a vida e para a intervenção social. Cabe encerrar com palavras do artista Franklin Cascaes impressas no encarte do LP “Força Madrinheira”, do Grupo Engenho. “Aprendeí, aprendei jovens com as cigarras: que tendo

por palco uma árvore oferecem para a natureza e, conseqüentemente, para os humanos as mais belas melodias que enfeitam as noites enluaradas dos sertões”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> CASCAES, Franklin in: GRUPO ENGENHO. Engenho. Florianópolis: Engenho Produções e Gravações, 1981.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUD, K. M. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de História. **Cadernos Cedes**. Camas, v.25, n.67, p.309-317, set./dez. 2005.

AGUIAR JR., O. **O planejamento de ensino**. Projeto de Desenvolvimento Profissional de Educadores, Módulo II. Belo Horizonte; Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, 2005.

ALBERTI, V. Fontes orais: Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bessanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

AMADO, J. **História e região: reconhecendo e construindo espaços**. In: SILVA, Marcos. A república em migalhas: história regional e local. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1990.

AVÉ-LALLEMANT, R. **Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo**. 1858. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp. 1980.

BARCA, I. (Org.). **Atas das XI Jornadas Internacionais de Educação Histórica – Consciência Histórica na Era da Globalização**. Braga: CIED/Universidade do Minho, 2011, p. 7-24.

BARROS, G. A. **O discurso do manezinho: o que antes era xingamento virou elogio**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal de Santa Catarina. 2017.

BARROS, J. D'. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **Revista História & Perspectivas**, v. 31, n. 58, 11 jan. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2>. Acesso em: 21 set. 2021.

BARROS, José D' A. **História, região e espacialidade**. Revista de História Regional 10(1): 95-129, Verão, 2005.

BITTENCOURT, C. M. F. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2011.

BLOCH, M. L. B. **A apologia da História, ou, O ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOITEUX, L. A. In: BOITEUX, Nylson Reis. 2º ed. **Primeira página da colonização italiana em Santa Catarina**. Caxias do Sul: EDUCS, 1998.

BONA, V. L. **O bicho-latifúndio que come as terras e os colonos de Santa Catarina**. 1982. 32 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1982. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/161434>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BOTOSO, A. A reescritura, a paródia e o hibridismo como marcas pós-modernas do romance histórico contemporâneo. **Fólio - Revista de Letras**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3482>. Acesso em: 9 out. 2021.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2019. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_sit\\_e.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_sit_e.pdf). Acesso em: 30 de agosto de 2021.

BRASIL. **Lei n. 12.796, de 4 de abril de 2013**: altera a Lei n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para dispor sobre a formação dos profissionais da educação e dar outras providências. Brasília: Planalto Central, 2013. Disponível em: [https://www.in.gov.br/materia/-/asset\\_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/30037356/do1-2013-04-05-lei-n-12-796-de-4-de-abril-de-2013-30037348](https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/30037356/do1-2013-04-05-lei-n-12-796-de-4-de-abril-de-2013-30037348). Acesso em 30 ago. 2021

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes curriculares nacionais da educação básica**. Brasília: MEC, SED, DICEI, 2013. Disponível em < [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=15548-d-c-n-educacao-basica-nova-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15548-d-c-n-educacao-basica-nova-pdf&Itemid=30192)> Acesso em 14 jan. 2020.

BURKE, P. **A escola dos Annales (1929-1989)**: a Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: Unesp, 1997.

CAINELLI, M. R; SANTOS, F. B. **O Ensino de História Local na Formação da Consciência Histórica: um estudo com Alunos do Ensino Fundamental**. Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional, Curitiba, v. 9, n. 21, p.158-174 jan./abr. 2014.

CAINELLI, M.; BARCA, I. A aprendizagem da história a partir da construção de narrativas sobre o passado. **Educação e Pesquisa**, [S. l.], v. 44, p. e164920, 2018. DOI: 10.1590/s1678-4634201844164920. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/144808>. Acesso em: 11 out. 2021.

CAMPOS, A.; CAMPOS, A.; CAMPOS, S.; TOMAZI, C. S. **Livro de Memórias “Histórias Batistenses”: Cultura, Folclore e Religiosidade**. São José. Editora Gráfica Rio do Sul. s/d.

CARVALHO, C. O. **Narratividade e videoclipe: interação entre a música e imagem nas três versões audiovisuais da canção “One” do U2**. 175f, 2006. Dissertação (Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006.

CASCAES, F. J. Vida e arte e a colonização açoriana. **Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo Caruso**. 2. Ed. Revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989

CASTRO, G. G. S. **A banda dazaranha: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90**. Florianópolis: Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

CASTRO, M. L. N. A. 1974 e o rock progressivo paulistano. **Epígrafe**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 190-215, 2020. DOI: 10.11606/issn.2318-8855.v9i1p190-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/167424>. Acesso em: 23 ago. 2021.

CASTRO, R. A bossa nova. In: MOUTINHO, Marcelo (org.). **Canções do Rio: a cidade em letra e música**. Rio de Janeiro: Casa de Palavra, 2009.

CERRI, L.F., ed. Apresentação. In: **Os jovens e a História: Brasil e América do Sul** [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2018, pp. 7-14. ISBN: 978-85-7798-248-6.

CETTOLIN, F. **Musicando a História e Historiando a Música em Escolas de Caxias do Sul (2008-2014)** ". AEDOS, vol. 7, no 16, julho de 2015, p. 164–83. Cettolin, Franciele. "Musicando a História e Historiando a Música em Escolas de Caxias do Sul (2008-2014) ". AEDOS, vol. 7, no 16, julho de 2015, p. 164–83.

CORREA, L. J. A. **Uma breve história do videoclipe**. In: VIII INTERCOM Centro-Oeste, 2007, Mato Grosso. Anais... MT: Cuiabá, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>> Acesso em: 02 jun. 2019

CORREA, L. J. A. **Uma escuta do presente: videoclipe e convergências tecnológicas**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 22, 2009, Curitiba. Anais Eletrônicos. Curitiba: INTERCOM, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1665-1.pdf>. Acesso em: 4 out. 2021.

CORRÊA, W. K.; GERARDI, L. H. O. **Transformações Sócio-espaciais no município de Tijucas (SC): O papel do Grupo Usati-Portobello**. **Geografia, Rio Claro, SP**. v. 22, n. 2 p.115-135,out.1997. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/14889/11528>. Acesso em: 24 jul. 2021.

DINIS, M. C. M. **O uso da música na aula de história: concepções de professores**. Braga, Portugal. 2006. 335f. Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho.

DUARTE, D. B. **São João Batista: A cidade dos meus sonhos, recordações e saudades**. Goiânia-GO: Kelps, 2015,

EMERIM, C.; CAVENAGHI, B. **Os primórdios da televisão em Santa Catarina: mercado e produtos**. In: Revista Brasileira de História da Mídia. Volume 03, número 01. 2014. Disponível em: <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3982>, acessado em 22 de Julho de 2020.

ETLINGER, S. A. **Além da música: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Per Music, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.43-52.

FELER, F. **A Capela da Imaculada: 130 anos de fundação da Capela da Imaculada Conceição, Moura-Canelinha**. Florianópolis: Sagrada Família, 2018.

FELER, F. **Histórias do oratório de São Sebastião do bairro Índia em Canelinha – SC, 1915-2015**. Florianópolis. Sagrada Família Indústria Gráfica e Editora Ltda. 2015.

FERREIRA, S. L. **Nós não somos de origem:** populares de ascendência açoriana e africana numa freguesia do sul do Brasil (1780-1960). Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 2006.

FLORES, M. B. R.. **A Farra do boi.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1997, p. 113.

FURLANETTO, B. H. **Boi- de- mamão no litoral paranaense: Que tradição é essa?.** Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, 2011.

GONÇALVES, M. A. História Local: o reconhecimento da identidade pelo caminho da insignificância In: MONTEIRO, A. M. F. C. et alii. **Ensino de História:** Sujeitos, saberes e práticas – Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2007.

GONÇALVES, R. M. **Cantadores do Boi de Mamão: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

GRAMKOW, M. M. **O Colono da Cana" - Estudo sobre as Unidades de Produção Familiares do Vale do Rio Tijucas/SC.** 1983. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 1983.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HERMETO, M. **Canção popular brasileira e ensino de História:** palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HOBBSAWM, E. **A Era do Capital – 1848-1875.** Tradução de Luciano C. Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3º edição, 1982.

HOBBSAWM, E. **A era dos extremos: o breve século XX:** 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012

HOLZBACH, A. D. **Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: a história social de surgimento do videoclipe.** *Comum*, v. 16, n. 36, p. 48-63, 2014. Disponível em: <http://www.facha.edu.br/pdf/Comum36.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

INÁCIO, C.; MARTINS, M. D. **A festa do Boi de mamão.** Ilustração de Marcella Faria de Andrade. – 2 ed. – Florianópolis: Cuca Fresca, 2017.

JANOTTI JR, J. S.; PIRES, V. A N. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JR, Jeder Silveira, et al (orgs) **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet.** Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JANOTTI JÚNIOR, J; SOARES, T. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Galáxia [en linea]*. 2008, (15), 91-108 ISSN. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641241007>. Acesso em 27 de janeiro de 2021.

KNAUSS, P. Sobre a norma e o óbvio: a sala de aula como lugar de pesquisa. In: NIKITIUK, Sonia M. Leite (org.). **Repensando o ensino de história**. São Paulo: Cortez, p. 26-46, 2001.

LACERDA, E. P. **O atlântico açoriano: uma antropologia dos contextos globais e locais da açorianidade**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, 2003.

Leal, J. A circulação da memória: os açorianos de Santa Catarina. In J. C. Alves (Ed.), **Colóquio NEA: 30 Anos de História: Preservando a Herança Açoriana em Santa Catarina**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 77-89, 2016.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEE, P. **Em direção a um conceito de literacia histórica**. In. Educar, Curitiba, p. 131 – 150, 2006.

LIMA, L. A. **Capas de vinis: artefato de memória e informação do tropicalismo**. 2015. 18 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquivologia, DCI, UFPB, João Pessoa, 2015.

LOHN, R. L. **Artífices do futuro: Cultura política e a invenção do tempo presente de Florianópolis (1950-1980)**. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

LOHN, R. L. Limites da utopia: cidade e modernização no Brasil desenvolvimentista (Florianópolis, década de 1950) **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 297-322, 2007.

LOHN, Reinaldo. **Pontes para o Futuro: relações de poder e cultura urbana. Florianópolis, 1959 a 1970**. 2002. 442f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

LOZ, A. C. Vou mudar essa história com o meu Boi de Mamão: A canção do Grupo Engenho como fonte histórica no Ensino de História. In: **IV Seminário Internacional História do Tempo Presente**. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, 2021.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política**. Tomo II. São Paulo: Abril Cultural, 1996

MATTOZZI, I. A história ensinada: educação cívica, educação social ou formação cognitiva?. In: **O estudo da história (o ensino da história: problemas da didática e do saber histórico)**. Lisboa (PT): APH, n.3, p.23-50, 1998.

MAURICI, D. de B. **São João Batista do Alto Tijucas Grande**. Blumenau: Odorizzi, 2008.

MAY, P. Z. S. **Redes político-empresariais de SC (1961-1970)**. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: UFSC, 1998.

MAZZI, M. G. C. Intertextualidade e paródia. In: **Revista Araticum**, v. 3, n. 1, 2011.

MELO FILHO, O. F. Notas e pesquisas sôbre o boi de mamão. **Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore**. Florianópolis, n.6-21, 1950-1954.

MOTA, Á. A. **Menino do Engenho: História**. 2009. Capa do Álbum "Vou botá meu boi na rua". Disponível em < <http://trio-do-engenho.blogspot.com/search?updated-max=2009-11-19T11:35:00-02:00&max-results=20&start=51&by-date=false>>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

MOTA, Á. A. [65 anos]. [dez. 2019]. **Entrevista oral**. Florianópolis, 12 dez. 2019

MOTA, Á. A. **Entrevista concedida a UFSC**. Direção de Fernando Crocomo. Realização de TvUfsc. Coordenação de Liliane Régis. Florianópolis, SC: TVUFSC, 2013. (08 min.), color. Série A. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QqnE5dVUcvQ>>. Acesso em: 10 dez. 2019

MOTA, Á. A. **Entrevista concedida ao Canal Memória: A criação do Grupo Engenho por Alisson Mota**. Direção de Zeca Nunes Pires.. Realização de Canal Memória. Florianópolis, SC: TV UFSC, 2013. 1 vídeo (5 min.), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5tEkSSasJds&t=4s>>. Acesso em 18 de novembro de 2019.

MOTA, Á. A. **Video Clipe: Vou Bota Meu Boi Na Rua**. Direção de Delcio Fiorin. Realização de Tv Catarinense. Florianópolis, 1980. 1 vídeo (3 min.), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3de8o7xEVxA>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

MOTA, Á. A.. **Entrevista concedida a Anderson Cleber Loz**. Florianópolis, dia 12 de Dez. de 2019. Duração 58 min.

MOTA, R. S. **Crime Perfeito**: Rock dos anos 1980, mundo 48. 1ª edição. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

MOZDZENSKI, L. **As configurações genéricas e multimodais do videoclipe**. Signo, Santa Cruz do Sul, v. 38, n. 64, p. 100-117, jan./jun. 2013a.

MOZDZENSKI, L. **Intertextualidade verbo visual: Como os textos multissemióticos dialogam**. Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 177-201, Jul/Dez. 2013b.

NAPOLITANO, M. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro**. 2011. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, M. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.120p.

NAPOLITANO, M. **História depois do papel**. In: PINSKI, C. B. (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, p.235-287, 2008.

NORA, P. **Entre Memória e História: A problemática dos lugares**. Tradução: KHOURY, Yara Aun. Proj. História, São Paulo: (10), dez. 1993, p. 7 – 28 Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>, acesso em 10/07/2021

OLIVEIRA, C. E. P. **Cabe rock nessa ilha? Formação da cena de rock em Florianópolis (1980-1989)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

OLIVEIRA, F. H. M. Uivo, eu quero botar meu bloco na rua e cruor arte contemporânea: reverberações contraculturalistas na arte. **Repertório**, Salvador, n. 23, p.157-168, ago./dez. 2014.

PEREIRA, N. M. **Círculos concêntricos**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria D. (org.). Dicionário do ensino de História. Rio de Janeiro: FGV, 2019.

PEREIRA, N. M.; SEFFNER, Fernando. **O que pode o ensino de história?** Sobre o uso de fontes na sala de aula. Revista Anos 90. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 113-128, dez. 2008.

PINHO, R. **O tempo do Engenho: A modernização recente de Florianópolis considerada a partir da trajetória e obra do grupo engenho (História e fontes para o ensino de História)**. Dissertação de Mestrado em História, ProfHistória, UFSC, Florianópolis, 2016.

PONTES, P. Linguagem dos videocliques e as questões do indivíduo na pós-modernidade. **Sessões do Imaginário**., n. 10, nov. 2003, p. 47-51, 2003.

ROCHEDO, A. C. Música e Juventude: O rock nacional nos anos 1980 in: QUADRAT, Samantha Viz. **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

RODRIGUES, C. L. G. [65 anos]. [ago. 2021]. **Entrevista oral**. WhatsApp. Florianópolis, 06 ago. 2021

ROSA, H. R. **Gênese, desenvolvimento e reestruturação da indústria calçadista de São João Batista**. 2014. 289 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

RÜSEN, J. **Razão histórica**: teoria da história; fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2010.

RÜSEN, J. Que es la cultura histórica?: **Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia**. Tradução: F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. Original em: FÜSSMANN, K.; GRÜTTER, H.T.; RÜSEN, J. (eds). *Historische Faszination, Geschichtskultur Heute*. Keulen, Weimar and Wenen: Böhlau, 1994, pp.3-26. Disponível em [www.culturahistorica.es](http://www.culturahistorica.es). Acesso em 10.09.2010.

RÜSEN, J. **Reconstrução do passado** - Teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: Unb, 2007.

SÁ, S. P. **A música na era de suas tecnologias de reprodução**. E-Compós (Brasília), v. 6, p. 1-15, 2006.

SAMUEL, R. **História local e história oral**. Revista Brasileira de História, São Paulo: Anpuh; Marco Zero, v.9, n.19, p.219-243, set. 1989-fev. 1990

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, A L. **Do mar ao morro: a geografia histórica da pobreza urbana em Florianópolis**. Florianópolis, 2009. xix, 639 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Geografia, Florianópolis, 2009.

SANTOS, S. T. **Nas Manhãs do Sul do Mundo: Música e cidade na produção do grupo Expresso Rural (1980-2012)**, 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em História – Área: História do Tempo Presente). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

SCHERE, S. G.. **Intertextualidade e Paródia: Uma Leitura de Baudolino**, Porto Alegre, Monografia, 43f, 2009.

SCHMIDT, M. A. **Cognição histórica situada: que aprendizagem é esta? Aprender história: perspectivas da educação histórica**. Org. Maria Auxiliadora Schmidt, Isabel Barca. **Coleção cultura, escola e ensino**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2009.

SCHMIDT, M. A. **O ensino de história local e os desafios da formação da consciência histórica**. In MONTEIRO, Ana Maria; GASPARELLO, Arlette Medeiros e MAGALHÃES, Marcelo de Souza (org). **Ensino de história: sujeitos, saberes e práticas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

SCHMIDT, M. A. **O uso escolar do documento histórico**. In: VIII Endipe/ Encontro nacional de didática e prática de ensino, Florianópolis. Formação e profissionalização do educador. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. v. 1. p. 389-389. 1996.

SCHMIDT, M. A.; CAINELLI, M. **História local e o ensino da História**. In: SCHMIDT, M. A.; CAINELLI, Marlene. **Ensinar História**. 1.ed. 2ª imp. São Paulo: Editora Scipione, 2005.

SCHMIDT, M.A.; GARCIA, T.B. **O trabalho com objetos e as possibilidades de superação do sequestro da cognição histórica**. In. SCHMIDT, M.A./GARCIA, T.B. **Perspectivas de Investigação em Educação Histórica**. Curitiba: UFTPR, 2007, v. 1.

SEYFERTH, G. **Aspectos da proletarização do campesinato no Vale do Itajaí (SC): os colonos operários**. In: LOPES, José Sérgio Leite (org.). **Cultura e identidade operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora**. São Paulo: Marco Zero, s/d.

SEYFERTH, G. **Identidade Camponesa e Identidade Étnica (Um estudo de caso)**. Anuário. **Antropológico**, Brasília, v. 91, p. 31-63, 2018. Acessado em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6465>.

SILVA, M. A. S. Os Desencantos da Ilha da Magia: Projetos Urbanos e manutenção da cultura açoriana em Florianópolis - SC. In: XV ENANPUR, 2013, Recife. **XV ENANPUR**, 2013.

SILVA, W. D **História da vida real**. Florianópolis: Ledix, 2013.

SILVA, W. D. **A emancipação de São João Batista**. Florianópolis: Ledix, 2010.

SILVA, W. D. **História da vida real 2**. Florianópolis: Sagrada Família, 2016.

SOARES, D. **Folclore Catarinense**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002. 224p.

SOUZA, C. [62 anos]. [ago. 2021]. **Entrevista oral**. WhatsApp. Bom Retiro, 03 ago. 2021.

SOUZA, E. A.. **Franklin Cascaes: uma cultura em transe**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2000.

SOUZA, M. A. F. **Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do Grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004)**. 2014. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SOUZA, M. A. F. **Os sons da ilha: a cultura local na produção musical do Grupo Engenho**, Florianópolis 1979-1984. Trabalho de Conclusão de Curso em História. Departamento de História. Florianópolis: CFH-UFSC, 2007.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, [S. l.], v. 6, 2006. DOI: 10.30962/ec.83. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>. Acesso em: 21 set. 2021.

TATIT, L. Elementos para a Análise da Canção Popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol.1, no 2, dezembro 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.21709/casa.v1i2.623>. Acesso em: 21 set. 2021.

URIARTE, U, Z. Projeto Boi Bom e as Interfaces Artísticas. ANAIS. **IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em: [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/monica\\_uriarte.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/monica_uriarte.pdf) Acesso em: set. 2021.

VARGAS, H. Capa de disco de rock:: mídia, texto cultural e objeto de memória. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, São Paulo, Sp, v. 43, p. 1-15, dez. 2020. Anual. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2003-1.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

VEIGA, A. M. Imprensa e censura nas memórias de jornalistas. In: **Histórias na ditadura: Santa Catarina (1964-1985)**. BRANCHER, Ana Lize; LONH, Reinaldo Lindolfo (orgs). Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

VICENTE, Eduardo. **A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país.** Revista E-Compós, v. 7, p. 1-19, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.100>. Acesso em 25 set. de 2021.

## APÊNDICE 1- Questionário sobre música



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO-FAED**  
**MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA – PROFHISTÓRIA**

<b>QUESTIONÁRIO SOBRE MÚSICA</b>		ALUNO: _____
		Data de coleta: ____/____/____
<b>Identificação</b>		
<b>NOME</b>	_____	
<b>SEXO</b>	<input type="checkbox"/> Feminino	<input type="checkbox"/> Masculino
<b>IDADE</b>	_____	
<b>NATURALIDADE</b>	_____	<b>TRABALHA?</b>
		<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não
<b>Música no seu cotidiano</b>		
<b>Ouve música com frequência ?</b>	<input type="checkbox"/> raramente	<input type="checkbox"/> uma vez ao dia
<input type="checkbox"/> algumas vezes na semana	<input type="checkbox"/> varias vezes ao dia	
<b>Horários que costuma escutar?</b>	<input type="checkbox"/> Durante o dia	<input type="checkbox"/> à noite
<b>Dispositivo tecnológico que utiliza?</b>	<input type="checkbox"/> Celular	<input type="checkbox"/> Radio
	<input type="checkbox"/> Computador	
<input type="checkbox"/> tablet	<input type="checkbox"/> Outros? Qual _____	
<b>Aplicativos baixados pra escutar</b>	<input type="checkbox"/> Spotify	<input type="checkbox"/> SoundCloud
	<input type="checkbox"/> Shazam	
<input type="checkbox"/> Deezer	<input type="checkbox"/> Outros? Qual _____	
<b>Em que lugar escuta?</b>	<input type="checkbox"/> Em casa	<input type="checkbox"/> No Transito
	<input type="checkbox"/> Na academia	
<input type="checkbox"/> Na Escola	<input type="checkbox"/> Outro Lugar . Qual? _____	
<b>Gosto Musical</b>		
<b>Qual Tipo ( estilo) que você costuma ouvir?</b>	<input type="checkbox"/> Romântica	<input type="checkbox"/> Samba
	<input type="checkbox"/> Rap	
<input type="checkbox"/> Rock	<input type="checkbox"/> Pagode	<input type="checkbox"/> Reggae
<input type="checkbox"/> Tecno Dance	<input type="checkbox"/> MPB	<input type="checkbox"/> Sertanejo
<input type="checkbox"/> Religiosa/Evangélica	<input type="checkbox"/> Tradicionalista/Gaúcha	<input type="checkbox"/> Outro estilo. Qual? _____
<b>Toca algum instrumento musical?</b>	<input type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não
<b>Qual</b>	<input type="checkbox"/> Violão	<input type="checkbox"/> Bateria
	<input type="checkbox"/> Guitarra	<input type="checkbox"/> Violino
<input type="checkbox"/> Baixo	<input type="checkbox"/> Outro . Qual? _____	

<b>Musica na escola</b>	
Já aprendeu algo utilizando música?	<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não
Nas aulas de história com que frequência é utilizada?	<input type="checkbox"/> Regularmente
<input type="checkbox"/> Esporadicamente	<input type="checkbox"/> Não é utilizada
É válida a construção de paródias para aprender história?	<input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não
Porque ?	_____
O que você entende por música local?	_____
	_____
Já ouviram falar, ou já tiveram oportunidade de ouvir música local?	_____
	_____
Conhecem músicos locais? A sua família conhece música regional?	_____
	_____

APÊNDICE 2- Ficha para análise de fontes audiovisuais e musicais

FICHA PARA ANÁLISE DE FONTES AUDIOVISUAIS E MUSICAIS: "EU VOU BOTÁ MEU BOI NA RUA"	
<b>1. CAPA DO DISCO:</b>	
1.1 Características dos personagens:	
1.2 Características do cenário:	
1.3 Relação do cenário e personagens com o título do álbum:	
<b>2. CANÇÃO:</b>	
2.1 Tema:	
2.2 Resumo das ideias da letra:	
2.3 Identificação de timbres (instrumentos) que compõem a canção:	
2.4 Considerações sobre a relação entre melodia e letra:	
2.5 Que tipos de sentimentos que se expressam na voz do narrador?	
<b>3. VIDEOCLÍPE:</b>	
3.1 O que chama mais a atenção (imagem/som/palavra):	
3.2 Caracterização dos personagens:	
3.3 Mudanças ocorridas no videoclipe (do começo até o final):	
3.4 O que dizem as cenas:	
3.5 Características da paisagem:	
Relação entre as três fontes audiovisuais (capa do disco, canção e videoclipe):	
Observações:	

APÊNDICE 3- Plano de aula da sequência didática

**PLANO DE AULA DA SEQUÊNCIA DIDÁTICA**

<b>ESCOLA</b>	<b>EEB São João Batista</b>	<b>ANO</b>	<b>2021</b>
<b>PROFESSOR</b>	Anderson Cleber Loz		
<b>TÍTULO DA AULA</b>	“Eu vou botar meu boi na rua”		
<b>TURMAS</b>	2º Anos 2, 3, 4 e 5 ( grupo amarelo)		

**1 HORÁRIO DAS AULAS – QUANTIDADE DE AULAS**

<b>DIA DA SEMANA</b>	<b>HORÁRIO</b>	<b>NÚMERO DE HORAS-AULA</b>
Quarta- Feira Sexta- Feira	Matutino: 7:30 – 11:30	Total: 10 aulas

**2 BREVE PERFIL DA ESCOLA E DA TURMA**

Essa unidade escolar da rede estadual de ensino se localiza na cidade de São João Batista, na microrregião vale do Rio Tijucas. Grande parte da economia de nosso município vem do setor calçadista, sendo o maior polo catarinense no ramo, e um dos mais bem estruturados do país. A escola possui aproximadamente 1180 alunos do sexto ano do Ensino Fundamental ao terceiro ano do Ensino Médio. É a única escola do meio urbano que oferece Ensino Médio na cidade e conta com aproximadamente 711 alunos nos turnos matutino, vespertino e noturno.

Quanto aos estudantes dos segundos anos do período matutino, neste ano são divididos por poucos em cada sala de aula em decorrência ao distanciamento social exigido pelo Plancon (plano de contingência escolar) que estabelece medidas sanitárias pra combater a pandemia do Covid 19. As aulas presenciais foram retomadas através do ensino híbrido, do qual foi denominado de tempo escola/tempo casa. Através desse formato os estudantes foram divididos em dois grupos denominados grupo verde e grupo amarelo, sendo que revezavam entre si ao qual enquanto um grupo teria aula presencial o outro teria de forma remota.

**3 OBJETIVOS**

**3.1 OBJETIVO GERAL**

Desenvolver uma análise de fontes históricas com os estudantes utilizando a obra do Grupo Engenho, delimitando a canção *Eu vou botá meu boi na rua* juntamente com o álbum Long Playing (LP) com o mesmo título, tendo as imagens e informações contidas na capa do álbum e disco, e o videoclipe em conjunto. Através dessa análise produzir uma interação entre essas fontes históricas e a História Local, em relação ao processo histórico de transformações sociais que envolveram São João Batista entre a década de 1960 até os dias atuais.

#### 4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Produzir uma interação entre o processo histórica de São João Batista, as narrativas da “açorianidade” e as canções do Grupos Engenho.
- Analisar as cinco dimensões importantes que devem ser consideradas segundo Hermeto (2012) considerando as canções como fonte histórica: material; descritiva; explicativa; sensível e dialógica.
- Problematizar o legado cultural do litoral catarinense existente no município como o folguedo do boi de mamão, terno de reis, vida no engenho, culinária, entre outros.
- Mobilizar conhecimentos teóricos e metodológicos no que concerne a História Local, que dá ênfase a um olhar mais atento e voltado para a realidade histórica mais ao seu entorno.

#### 5 CONTEÚDOS E CONCEITOS QUE SERÃO DESENVOLVIDOS (TÓPICOS)

- Conteúdos: História Local, Colonização de São João Batista, Ciclo do Açúcar em São João Batista, Modernização Capitalista e a Cultura Popular.
- Conceitos: fontes históricas, canção, mocernização, cultura popular, açorianidade, patrimônio histórico, temporalidade.

#### 6 FONTES QUE SERÃO EXPLORADAS

- Canção *Vou Botá meu boi na rua* de 1980.
- Album (LP) *Vou Botá meu boi na rua* de 1980.
- Vídeo Clip *Vou Botá meu boi na rua* de 1980.

## 7 METODOLOGIA

### Roteiro da atividade:

#### Aula 1:

#### Metodologia:

Na primeira aula de intervenção ocorre a introdução do projeto, apresentando para os alunos a proposta de Ensino, os objetos de aprendizagem e as fontes históricas que serão analisadas. Foi entregue aos estudantes um questionário, em anexo. O objetivo desse questionário como diagnóstico para melhor aplicar o projeto de intervenção, possui questionamentos sobre o lugar de origem de cada um, se é trabalhador ou não, qual sua relação com a música e qual o juízo deles em relação à utilização de música durante as aulas de História entre outros. Em seguida será explicado a eles sobre o que são fontes históricas e qual o papel do historiador ao lidar com esses documentos, e lançado a eles o desafio em tentar interpretar essas fontes com o auxílio do professor que daria pistas, mas não iria expor a trajetória do Grupo Engenho e nem interpretaria o sentido de alguma de suas canções. O professor poderia somente conduzir o processo e complementar no final com informações.

Em seguida os estudantes receberam uma ficha de análise de fontes audiovisuais e musicais que foi inspirada e adaptada a partir da “ficha de análise de canções” proposta por Hermeto (2012), que se encontra em anexo. Essa ficha vai ser preenchida pelos estudantes ao longo do processo de análise de fontes históricas e servir como uma avaliação. Já nessa primeira aula se dará início à análise de fontes históricas através de sua **dimensão material**. Portanto o objeto de investigação durante esta aula será a capa/contracapa do LP, o encarte e o próprio disco de vinil com todos os dizeres e possíveis imagens nele apresentado. Com a finalidade de analisar esses materiais foram propostas 03 questões na ficha de análise de fontes audiovisuais e musicais, referente a características dos personagens na capa, características do cenário e relações entre a capa do disco, personagens e título do álbum “Eu vou botá meu boi na rua”. Durante a aula os estudantes terão acesso a capa do LP e ao disco original para manusear e observar, além dessas imagens serem ampliadas no projetor multimídia. Nesta aula ocorre a apresentação de um texto na contracapa de autoria do jornalista joaquinese Rogério Martorano que era repórter da revista *O Cruzeiro*.

Todo o material da embalagem do LP (capa, contracapa e encarte) são reproduzidos no projetor multimídia e também enviado aos estudantes para que continuassem a análise no tempo/casa, caso não terminassem durante a aula.

**Aula 2:****Metodologia:**

Prosseguindo na aplicação da sequência didática, na segunda aula, segundo a proposta de análise de fontes históricas, a dimensão a ser analisada é a **dimensão sensível**, isto é, os sentimentos ou sensações que o cantor ou intérprete se expressa através de sua voz ou que pode causar no público. Nesse processo ocorrerá a audição da canção *Eu vou botá meu boi na rua* umas três vezes com ausência da letra para aguçar o sentido da audição para percepção dos sentimentos representados através das entonações de voz, e performance. Para analisar essa dimensão é proposto como exercício na ficha de análise de fontes audiovisuais para constatar e identificar os sentimentos que se expressam na voz do narrador, ou seja os músicos que fazem parte do vocal. É proposto aos alunos leitura no site da Fundação Catarinense de Cultura<sup>68</sup> de uma matéria sobre a apresentação do boi de mamão onde descreve um pouco sobre suas origens. Para auxiliar nas dúvidas e questionamentos a respeito do folguedo do boi de mamão será utilizado como referência o livro “Folclore Catarinense” de Doralécio Soares. Também é realizada uma abordagem a respeito da passagem do boi de mamão por meio de negros escravos e livres no início do ano de 1888, que foi descrito pelo jornal tijuquense denominado “O Independente”. Como na semana posterior os estudantes ficariam em casa e desenvolvessem atividades tempo/casa, levaram a ficha de análise para preencher essas questões referentes às dimensões material e sensível.

**Aula 3:****Metodologia:**

Dando continuidade a sequência didática, a próxima dimensão a ser analisada é a **dimensão descritiva** nesta terceira aula. Segundo Hermeto (2012), esta dimensão refere-se ao tema e ao objeto da narrativa, que serve para identificar o tema do texto da canção e os processos históricos aos quais são apontados, quem são os sujeitos dessa ação e em que tempo essa ação se deu, refletindo a composição letra/melodia. Nesse momento será apresentada a letra da canção aos estudantes e realizada a audição para depois responderem a ficha de análise da canção no que concerne ao tema da canção, resumo das ideias da letra, e considerações sobre a relação entre melodia e letra. Os estudantes são convidados a identificar também gênero musical, ritmo

---

<sup>68</sup> Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/tac?mod=pagina&id=7649&grupo=>

e timbre (instrumentos que compõem a canção).. Os estudantes serão orientados para que levem em consideração as dimensões musical e verbal de uma canção.

Uma vez que na canção se manifesta um caráter de protesto através dessa “dupla natureza” elencada por Napolitano (2005), será proposto aos estudantes assistirem ao programa UFSC Entrevista Alisson Mota<sup>69</sup>, onde o cantor e compositor explica o significado da canção *Eu vou botá meu boi na rua* como defesa de uma cultura do litoral, mas também como “um grito de guerra” em meio à repressão na época. Essa exibição desse vídeo curto poderá ajudar na compreensão do papel dos jovens músicos que reivindicavam e expressavam suas ideias durante esse processo político.

#### **Aula 4:**

##### **Metodologia:**

A quarta aula é destinada a análise da **dimensão explicativa**, no que concerne à abordagem do tema na narrativa, à compreensão de qual é o lugar social da produção do texto (autor, contexto, procedimentos metodológicos). Esse experimento poderá auxiliar o estudante quanto a sua ampliação em torno da noção de historicidade através de uma observação sobre o contexto da produção da narrativa, para compreensão do lugar social de produção do sujeito social (autor, contexto e procedimentos envolvidos na produção), de qual versão histórica é apresentada e a criação de explicações para o tema, utilizando conceitos históricos (HERMETO, 2012). Partindo para a análise do videoclipe da canção “Eu vou botá meu boi na rua”, consideramos, segundo Hermeto (2012, p.144), que “as canções que circulam em videoclipes trazem, junto da relação básica melodia/letra/ritmo, a imagem em movimento. Imagens que recriam e interpretam as representações da canção, e que passam a compor a mensagem para o leitor”. As imagens em movimento representam a valorização do patrimônio histórico material (mercado público municipal) e o patrimônio histórico imaterial (boi de mamão).

Exposição sobre o processo de modernização em decorrência da construção da usina de açúcar, e grande parte dos engenhos foram desaparecendo, e a urbanização como consequência. Mencionar os conchavos políticos com o governo do estado de Santa Catarina e a usina de açúcar, e a crise com o seu fechamento que culminou no desenvolvimento do setor calçadista. Nessa conjectura, interrogar os estudantes: o que é patrimônio histórico? Existe patrimônio histórico tombado na cidade de São João Batista? Existe algum patrimônio histórico

---

<sup>69</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4vmHRCEAjs&t=308s>

relacionado com a existência da USATI/SA? Explicar para os estudantes a respeito da casa do Sr. Benjamin Duarte, construída em 1925, único prédio histórico tombado como patrimônio municipal.

#### **Aula 5:**

##### **Metodologia:**

Na quinta aula a dimensão a ser analisada apresentada pela autora Hermeto (2012) é a dialógica, que trata das referências com as quais o texto dialoga e a partir das quais referências foram construídas as narrativas. Optou-se por analisar uma obra artística do autor Franklin Cascaes, a *Bruxa Grande*, de 1976. Cascaes, preocupado com o desaparecimento das práticas da cultura popular e também do patrimônio material como os casarões coloniais na capital catarinense, se expressou-se através de obras de arte retratando o desenvolvimento tecnológico assim como o processo de modernização e urbanização vigente. Portanto a inclusão da obra de Cascaes foi inserida após a sequência didática estar pronta e em andamento. A finalidade é realizar uma leitura da obra somente expondo-a e questionando aos estudantes que aspectos eles conseguem perceber na obra que se relaciona com o que foi abordado na prática dessa sequência didática até o momento. Relacionar a obra com o processo de modernização que ocorreu em São João Batista com a empresa USATI/SA sendo que as práticas agrícolas tradicionais foram desaparecendo assim também como as atividades econômicas em torno dos engenhos. Questionar aos estudantes que interpretação poderíamos fazer em relação à obra “*Bruxa Grande*” se considerá-la inserida na realidade de modernização em São João Batista.

#### **Aula 6:**

##### **Metodologia:**

Na sexta aula será proposto o desafio aos estudantes para a elaboração de uma paródia musical utilizando como base a canção “*Eu vou botá meu boi na rua*” com a temática sobre Cultura Popular. A utilização de paródia musical como estratégia metodológica no processo de ensino aprendizagem equivale na realização de utilizar a letra original de uma canção e recriar nela um outro sentido. Essa oportunidade em escrever paródias permitirá aos estudantes uma possibilidade de se tornarem autores reformulando as práticas sociais e discursos baseados na crítica social, impressos na canção. Portanto a paródia passa a ser uma nova obra apresentando relacionamento de intertextualidade<sup>70</sup> com a canção anterior. Desse modo, se manifesta a

---

<sup>70</sup> De acordo com o dicionário eletrônico Houaiss o significado de Intertextualidade vem do latim e por isso é conceituada Inter (no interior de dois) e texto (fazer tecido, entrelaçar). Portanto, intertextualidade se compreende como uma obra literária interligando com uma ou mais obras literárias formando assim um

intertextualidade pois há diálogo entre as duas canções (original e paródia), mesmo que não se manifeste no texto, mas por meio da estrutura musical. A proposta lançada é a de pesquisarem sobre saberes e práticas da cultura popular vivenciados por eles e que são herdadas dos familiares e da sua comunidade. Problematizar o significado de cultura popular e foram motivados a darem exemplo dessas práticas na cidade de São João Batista e de outras cidades de origem.

Eis as orientações que serão elencadas para a produção da paródia pelos estudantes: 1- Escutar atentamente a canção levando em consideração os seus elementos da canção original como harmonia, melodia, ritmo e timbres para escrever a paródia ; 2- Ler com atenção a letra da canção; 3- Procurar novas palavras que rimam com as palavras da canção original levando em conta a narrativa que queiram construir; 4- Buscar manter o mesmo modelo da canção de origem, ou seja, a quadratura e métrica, mesmo que a rima não seja a mesma; 5- Mudar todas as palavras de uma frase levando em consideração a nova temática. Por exemplo, se a canção inicia com a frase “*Eu vou sair pela cidade*”, de preferência não utilizar essas palavras, mas outras, formando nova frase como “*Vou conquistar dignidade*”; 6- Utilizar sites da internet que poderão auxiliar em sugerir palavras que rimam<sup>71</sup>. 7- Procurar manter uma coerência temática como um texto, para que a narrativa da paródia possua sentido e unidade. 8- Após a paródia pronta é necessário cantar, escutar e se necessário ajustar e reescrever e verificar se de fato se encaixou com a melodia da canção original.

A paródia será construída individualmente ou em dupla, por motivo de cuidados obedecendo o distanciamento social, em consequência da pandemia. Os estudantes iniciarão a construção da paródia em sala de aula, continuarão a desenvolver no período tempo/casa com a proposta de terminar na aula da próxima semana e depois apresentação. No dia de apresentação entregarão a ficha de análise das fontes audiovisuais e apresentariam a paródia sendo realizada também uma avaliação sobre todo o processo de aprendizagem.

#### **Aula 7:**

##### **Metodologia:**

A sétima aula da sequência didática é destinada para finalizar a paródia, corrigir e deixa-la pronta e assim ensaiarmos. Os estudantes deverão trocar sugestões entre si e com o

---

elo. Para saber mais: SCHERER, Simone Gottfried. Intertextualidade e Paródia: Uma Leitura de Baudolino, Porto Alegre, Monografia, 43f, 2009.

<sup>71</sup> Disponível em <https://www.palavrasquerima.com/procurar.html>. Acesso em: 14 de set. 2021.

professor em relação as paródias que não se encaixam na quadratura métrica da canção deverão passar por correções.

#### **Aula 8:**

##### **Metodologia:**

Na oitava aula da sequência didática houve apresentação das paródias. Levando em consideração a situação da pandemia do novocoronavirus os estudantes apresentaram sem retirar as suas máscaras de proteção. A apresentação se deu em formato de aula sendo que as letras foram expostas em um projetor multimídia e todos cantaram as paródias produzidas. Nessa aula será entregue a ficha de análise de fontes audiovisuais e musicais. Para a atividades tempo/casa foi proposto aos estudantes que produzissem uma ilustração que representasse o tema da paródia produzida ou a síntese do que foi problematizado no decorrer da aplicação da sequência didática, referente aos conceitos de cultura popular e modernização capitalista em São João Batista.

#### **Aula 9 e Aula 10:**

##### **Metodologia:**

No final dessa intervenção planejou-se uma **saída de campo** acrescentando mais duas aulas com objetivo de aprimorar o conhecimento assimilado nas análises e discussões em sala de aula. Detectou-se essa possibilidade pois muitos lugares mencionados durante a intervenção se situam nas proximidades da escola, sendo assim teria a oportunidade que a discussão em sala de aula não se desse somente em uma perspectiva abstrata, mas o contato com o espaço físico viesse a contribuir na construção do conhecimento referente à História Local. Então foi possível ter uma aula de História nesses espaços chamados segundo Nora (1993) como “lugares de memória”. Para o autor, "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga a continuidades temporais, às evoluções, e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história o relativo" (NORA 1993, p.09).

Esses lugares de memória no município podem ser praças, edifícios, monumentos e Igreja onde a História é lembrada e rememorada, onde se passou a ter um significado novo. O passeio de estudo tem como itinerário a partida de nossa escola a pé, sendo a primeira parada a rua Jorge Lacerda, problematizando sobre sua participação na emancipação do município. Depois seguir em frente até a fábrica de calçados Tânia, atualmente com o nome de Calçados Raphaella Booz. Logo após, à igreja matriz que se situa na praça Capitão Amorim ratificando o que já foi trabalhado em sala de aula. Em seguida ir na praça Benjamin Duarte da Silva o qual é

definido publicamente como o “marco zero do município”. Prosseguindo o passeio de estudo passaremos em frente de um edifício da antiga USATI/SA situada na rua Valério Gomes, nome do empreendedor da empresa juntamente com seu sócio Benjamin Duarte. Depois o próximo ponto será em frente ao casarão Benjamin Duarte que está fechado esperando restauração e por fim na praça Valério Gomes. O passeio de campo nesses “lugares de memória” será uma oportunidade de ratificar o que já trabalhado em sala de aula e com ele se deu o encerramento do projeto de intervenção em uma aula na rua.

## 8 AVALIAÇÃO

DESCRIÇÃO DA ATIVIDADE	CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	PESO
Participação do projeto e produção da paródia:	1- Coerência da paródia com o tema proposto: analisar se a produção atende os objetivos que é de expressar a realidade dos estudantes 2- Originalidade: verificar e acompanhar a construção das paródias certificando que foi produção dos próprios estudantes, contendo a linguagem própria e visão de mundo dos mesmos. 3- Vocabulário da letra (texto) da Paródia: corrigir e analisar a coerência na estrutura de texto e das palavras. 4- Criatividade: analisar nos estudantes a capacidade e interesse de criação. 5- Interação: analisar o empenho dos estudantes em interagir com o grupo.	10,00
Ilustração (desenho sobre a síntese do projeto de intervenção):	Empenho, criatividade, originalidade, pontualidade na entrega, precisão e organização na produção documental.	10,00